



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي

Lebanon - Tripoli / Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262



العام الخامس - العدد 45 - أكتوبر 2018

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا



Lebanon - Tripoli / Abou Samra Branche P.O.BOX 08 - www.jilrc.com +96171053262

سرور طالبي / المشرفة العامة

المؤسسة ورئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

- أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر
د. أحمد رشاش جامعة طرابلس / ليبيا
د. خالد كاظم حميدي وزير الحميد اوي، جامعة النجف الأشرف / العراق
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي / المغرب
رئيس اللجنة العلمية: أ.د. الطاهر رواينية، جامعة باجي مختار / الجزائر

اللجنة العلمية:

- أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية / فلسطين.
أ.د. ضياء غني لفته العبودي، ذي قار / العراق.
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.
أ.د. منتصر الغضنفر جامعة الموصل / العراق.
أ.د. يحي ناعوس، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان / الجزائر
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة / مصر.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

- أ.د. الخامسة علاوي. جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة 1. الجزائر
د. السعيد خنيش. جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية. الجزائر
د. أكثري بوجمعة. جامعة ابن طفيل، المغرب
د. بشرى تافراست. جامعة القاضي عياض - مراكش. المغرب
د. جريو فاطمة. جامعة عبد الحميد بن باديس. مستغانم. الجزائر
د. خثير عيسى. المركز الجامعي بلحاج بوشعيب عين تموشنت. الجزائر
د. سليم حمدان. جامعة الشهيد حمة لخضر. الوادي. الجزائر
د. عزوز لحسن. جامعة الشهيد حمة لخضر. الوادي. الجزائر
د. علي عبد رمضان. جامعة البصرة. العراق
د. فؤاد عفاني. جامعة محمد الأول - المغرب
د. محمد محمود السيد أبو حسين. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض. السعودية
د. مكي محمد. جامعة يحي فارس المدية. الجزائر

التعريف:

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

اهتمامات المجلة وأبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيو ثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف. وإيماناً 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 جديداً 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 جديداً في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترونية.



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، 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 مؤتمرا 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 العلميّة، والجامعة التي ينتمي إليها.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخّص 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 تعريفا مختصرا 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 الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- 7 • الافتتاحية
- 9 • خطاب العتبات و آفاق الترجمة الأدبية، (نحو مناص ترجمي في رو اية ذاكرة الجسد)، د. عبد الحق بلعابد، قسم اللغة، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.
- 25 • آليات تلقي شروح ديوان المتنبي، شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيدة أنموذجاً، د. محمد بوسعيد، جامعة محمد بوضياف/ المسيلة/الجزائر.
- 45 • خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية مقارنة في رو ايتي: " رأس المحنة" لعز الدين جلاوي، و" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار، د. رحال عبد الواحد جامعة العربي التبسي- تبسة الجزائر.
- 61 • التوسلات في الشعر العربي النيجيري : أسباب واتجاهات، د. موسى عبد السلام مصطفى أبيكن، جامعة ولاية كوفي - أينا - نيجيريا.
- 83 • الآراء النقدية بين الأدب واللغة في كتابي "البيان والتبيين" و"الكامل في اللغة والأدب"، د. قاسم قادة بن طيب، المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي - تيسمسيلت - الجزائر.
- 97 • توظيف الفنون في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج، سمية بيدي . جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله.
- 109 • مستويات العدول في حُطبة (الشَّباب الجزائري كما تمثَّل لي الخواطر) لمحمَّد البشير الإبراهيمي . د. نسيم حرَّار، جامعة عبد الرَّحمن ميرة - بجاية -/الجزائر.
- 121 • العنف ولغة الجسد في رواية "زو ايا الصفر" للكتابة الجزائرية آسيا بودخانة، عيسى مروك - طالب دكتوراه - جامعة الجزائر 2.
- 127 • النقد الأدبي في المجالس الأندلسية: " بهجة المجالس وأنس المجالس" أنموذجاً، اجلايلة كوثر، جامعة محمد الخامس - الرباط .المغرب.
- 139 • تعدد الأصوات في المواقف والمخاطبات للنفري (دراسة تداولية) ، يمينة تابتي. جامعة بجاية/ الجزائر.

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

قدم هذا العدد دراسات مختلفة منها من اشتغلت على السرد، ومنها من حاورت نصوصاً شعرية، ومنها من اشتغلت على الخطاب النقدي، بحيث اشتغلت الدراسة الأولى على رواية ذاكرة الجسد من خلال خطاب العتبات، واشتغلت أخرى على خطاب الغروتيسك من خلال رواية للطاهر وطار وأخرى لعز الدين جلاوي، هذا وحاولت دراسة أخرى الكشف عن توظيف الفنون في رواية لواسيني الأعرج، لتحاوّر أخرى إحدى روايات آسيا بودخانة من خلال الاشتغال على تيمة العنف ولغة الجسد، وتبحث دراسة أخيرة في إحدى خطب إبراهيمي بالبحث في مستويات العدول...

وأما المحور الثاني فاشتمل على دراسة واحدة اشتغلت على الشعر النيجيري من خلال تيمة التسولات، هذا وحوى المحور الثالث عدداً من البحوث منها من اشتغلت على الآراء النقدية في كتابي البيان والتبيين والكامل في اللغة والأدب، ليبحت آخر في النقد الأدبي في المجالس الأدبية، ويقدم الأخير ملامح آليات التلقي في إحدى شروح ديوان المتنبي.

حافظ العدد على الخط العام الذي تسير عليه المجلة، من خلال الاحتفاء بالاختلاف والتعدد والحوار العلمي العقلاني والذي نرجو أن يكون في مستوى تطلعات القراء، هذا ولا ننسى في الأخير أن نوجه شكرنا إلى كل من حكم وصوب وقوم . كما نستقبل تعقيباتكم وملاحظاتكم ومساهماتكم في الأعداد المقبلة.

رئيسة التحرير: د. 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 © 2018

خطاب العتبات و آفاق الترجمة الأدبية (نحو مناص ترجمي في رواية ذاكرة الجسد)

الدكتور عبد الحق بلعابد، أستاذ نظرية والأدب المقارن المشارك
قسم اللغة، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر.

The discourse of thresholds and the horizons of literary translation (To a translation paratext in the novel Memory of the Flesh)

Abstract:

This research is part of the project of criticism that seeks to develop the discourse of thresholds in Arab criticism, so we will try to find the relation of the discourse of the thresholds in the translation, which is one of the new studies of the criticism and the translation into the West and the Arab world, to bring them between two epistemic fields, which are poetics and traductology. This research attempts to establish the discourse of the thresholds in translation, or what we call the translation paratext, by applying it to the novel Memory of the Flesh and its translations of the Algerian novelist AhlamMostaganemi, hoping that this research will be a opening to further studies in critical research and translation in the Arab world.

Key Words: thresholds - paratext - translation - translation paratext.

Le discours des seuils et les horizons de la traduction littéraire (Vers un paratexte de traduction dans le roman Memoire du Corps)

Résumé

Cette recherche fait partie du projet de critique qui cherche à développer le discours des seuils dans la critique arabe, nous essaierons donc de rechercher la relation du discours des seuils dans la traduction, qui est l'une des nouvelles études de la critique et de la traduction en l'Occident et au monde Arabe, pour les amener entre deux champs epistemique, qui sont la poétique et la traductologie. Cette recherche tente d'établir le discours des seuils dans la traduction, ou ce que nous appelons le paratexte de traduction, en l'appliquant sur le roman Memoire du Corps et ses traductions du romaniere algérienne AhlamMostaganemi, en espérant que cette recherche sera une ouverture à d'autres études dans la recherche critique et de la traduction dans le monde arabe.

Mots Clefs: seuils- paratexte- traduction- paratexte de traduction.

ملخص:

يدخل بحثنا هذا في سياق المشروع النقدي الذي يحاول تطوير خطاب العتبات في النقد العربي، لهذا سنحاول البحث في علاقة خطاب العتبات بالترجمة، والذي يعد من الدراسات الجديدة في النقد والترجمة عند الغرب والعرب على حد سواء، لجمعها بين حقلين معرفيين، وهما الشعريات والترجمات، لهذا يحاول هذا البحث التأسيس لخطاب العتبات في الترجمة، أو ما أسميناه بالمناسخ الترجمي، من خلال تطبيقنا إياه على رواية ذاكرة الجسد وترجماتها للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، أملين أن يكون هذا البحث فتحاً لدراسات أخرى داخل البحث النقدي والترجمي في الوطن العربي.

الكلمات المفتاحية: العتبات – المناسخ – الترجمة – مناسخ الترجمة.

• عتبة منهجية:

إن البحث الذي نروم الخوض فيه بحث ما يزال بكرة داخل المؤسسة النقدية والترجمية العربية، فبحوثنا في حقل الترجمات لم تتمكن من ضبط مفاهيمها، ونقل مصطلحاتها بدقة، والتحكم في آلياتها المنهجية، وطرائقها التحليلية في النقل والتحويل، فكيف وهي تنخرط في البحث النقدي الأصيل الذي يحتاج منها إلى طول نظر وتدبر.

لهذا جاء هذا البحث ليساهم في بعض القضايا التي لم يلتفت إليها في الدرس الترجمي العربي وهي البحث في الترجمة كعتبة من عتبات النص/الخطاب، وهو بحث ما يزال جديداً في الدرس النقدي الغربي، إلا ما أشار إليه الناقد الفرنسي (ج.جينيت) "G.Genette" في كتابه (عتبات) الذي يعد عمدة بحثنا، غير أنه لم يقدم لنا آلية ننتهجها، سوى ما جاء به مجملاً في كتابه السابق، فأردنا أن نغامر قصد فهم الكيفية التي تكون بها الترجمة نصاً موازياً لنصها الأصلي وهي تقوم بعملية النقل والتحويل (من النص المنطلق إلى النص الهدف)، أو ما بدأ يبعثه قبل سنوات قليلة (جوزي فرياس) "JoseYusteFrias" مع فريق بحثه المتخصص في الترجمة والترجمة الموازية*.

وهذا محتاج منا إلى بسط معرفي ومنهجي لمصطلح المناسخ عامة، ثم ما اصطالحنا عليه بالمناسخ الترجمي، كاشفين عن أقسامه ووظائفه، من خلال تطبيقنا إياه على رواية ذاكرة الجسد وترجماتها للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، أملين أن يكون هذا البحث فتحاً لبحوث أخرى داخل الدرس النقدي والترجمي في الوطن العربي.

1- المناسخ وخطاب العتبات عند ج.جينيت:

يعد المناسخ أحد الأنماط الخمس التي حددها ج.جينيت في تقسيماته للمتعاليات النصية، إذ يتشكل من رابط هي عموماً أقل ظهوراً وأكثر بعداً من المجموع الذي يشكله عمل أدبي⁽¹⁾، لأننا لا نستطيع الكشف عن النص أو تسميته إلا من خلال مناصبه، الذي يعد كسوة النص ولباسه، تحدده مداخله اللفظية أو البصرية من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، كلمة الناشر...)، وبهذا يستقبل من قبل جمهور القراء.

*- لقد أسس ج.فرياس فريق بحثي بجامعة (فيغو/Vigo) الإسبانية، تخصص في البحث عن الترجمة والترجمة الموازية (T&P)، أي دراسة الترجمة وعتباتها، ما أسميناه بالمناسخ الترجمي في هذا البحث، وقد بدأ الاشتغال عليه منذ مناقشة طالبه للدكتوراه في نفسه الموضوع سنة 2004م، ويخرج كتابه التأسيسي سنة 2010م الذي ناقشه في هذا البحث، ينظر ص 291-292.

¹-G.Genette,plimpsestes,ed du seuil,paris,1982,pp.7-8.

لهذا حدده ج.جينيت بكونه "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، أو بتعبير "بورخيس" ذلك الهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو رجوع منه..."⁽¹⁾، ليجعل منه منجما من الأسئلة⁽²⁾ لا تكف الإجابات عن الحفر فيه.

1-1- أنواع المناص عامة:

توصلنا مع جينيت أن المناص، هو كل تلك النصوص الموازية للنص الأصلي سواء كانت عنوانا، صورة الغلاف، كلمة الناشر، الجلادة، وحتى قائمة المنشورات...⁽³⁾، وهذا ما عبر عنه ج.جينيت "G.Genette" بتلك " ... المنطقة الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر أو بأكثر دقة للنشر"⁽⁴⁾، وهنا تتحدد العلاقة التجارية والجمالية بين نص الكاتب (إنتاجا)، وكتاب الناشر (طباعة)، إذا سلمنا بأن هذا الكتاب سلعة قابلة للبيع والاستهلاك⁽⁵⁾.

وقد عرض علينا ج.جينيت تقسيما عاما للمناص، محددًا فيه أنواعه⁽⁶⁾، على الرغم من شرح غموضها بعض الشيء⁽⁷⁾، وما سعى إليه (فيليب لان) "Philippe Lane" لتوضيح تقسيماتها المتعددة ومكوناتها المتداخلة، التي تحتاج إلى صبر من الباحث لتتبعها، وفهم مقاصدها الشعرية:

1-مناص الناشر:

ويظهر في المكونات المناصية التي يتحمل مسؤوليتها الناشر المكلف بطباعة الكتاب، وقد جمعها ج.جينيت في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإهداء...) ⁽⁸⁾، كما يتقاسم الناشر مسؤوليتها مع المتعاونين معه الذين يدخلون في دائرة المناص النشرية أيضا.

2-مناص المؤلف:

ويمكن تحديده بتلك المكونات المناصية التي ترجع مسؤوليتها للمؤلف، والتي عرفناها سابقا من (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال....).

وبهذا سيعتمد المناص إلى الانقسام على نفسه إلى قسمين أساسيين هما: النص المحيط، والنص الفوقي، مع مراعاة الأقسام الفرعية بحسب أنواع المناص عامة، ويمكن لهذا الجدول توضيح ذلك:

¹-G.Genette, seuils, ed. du seuil, Paris, p8.

²-G.Genette, plimpsestes, p.10.

³-Philippe Lane, la périphérie du texte, ed. Nathan, paris, 1992. p.14-17.

⁴-G.Genette, seuils, ed. du seuil, Paris, p11.

⁵- المرجع نفسه.

⁶- نفسه.

⁷-Philippe Lane, la périphérie du texte, p.17-18.

⁸- المرجع نفسه، ص 9.

• جدول خاص بالنص المحيط وعناصره التكوينية:

النص المحيط النشرى	النص المحيط التأليفى
<ul style="list-style-type: none"> - الغلاف (صورة الغلاف) - الجلادة - كلمة الناشر - الصفحة الرابعة للغلاف 	<ul style="list-style-type: none"> - اسم الكاتب - العنوان (الرئيسي، الفرعي، الداخلى) - المقدمة - الاستهلال - الإهداء - التصدير - الملاحظات - الحواشي - الهوامش - المؤشر الجنسى

• جدول خاص بالنص الفوقى وعناصره التكوينية:

النص الفوقى النشرى	النص الفوقى التأليفى	
	الخاص	العام
<ul style="list-style-type: none"> - الإشهار - قائمة المنشورات - الملحق الصحفى لدار النشر 	<ul style="list-style-type: none"> - المراسلات - الخاصة والعامه - المذكرات - الحميمية - النص القبلى - التعليقات الذاتيه 	<ul style="list-style-type: none"> - اللقاءات (الإذاعية، التلفزيونية، الصحفية) - الحوارات - المناقشات - الندوات - المؤتمرات - القراءات النقدية - الترجمة

2- الترجمة وخطاب العتبات:

لما أراد (ج.جينيت) إنهاء كتابه عتبات، نهنا إلى مسألة في غاية الأهمية والتعقيد، والتي تتعلق أساسا بباقي العناصر المناصية التي يتمكن من دراستها وتحليلها لخصوصية الكتاب، لأنه كتاب مؤسس لشعرية العتبات عامة، فاكتفى بالإشارة للترجمة كمكون مهم من مكونات العتبات، بقوله: "...بموازاة كل هذا تركت جانبا بعض العناصر التي لا تجحد أهميتها، وهذا حتى نحقق البحث فيها ونعمقه، وأول هذه العناصر (المناصية) الترجمة..."⁽¹⁾، ليترك السؤال مفتوحا للمشتغلين على قضاياها للخوض في الحفر في هذا المنجم: كيف تكون الترجمة مناصبا؟، باعتبار الترجمة واقعة تحت معاينة المؤلف ومراقبته، خاصة إذا وجدناه متعدد اللغات، مما سيسهل عليه متابعة ترجمة أعماله، وهذا ما تقوم به الروائية أحلام مستغانمي مع بعض رواياتها، خاصة روايتها ذاكرة الجسد.

وبتدبرنا في صعوبة الاشتغال على الترجمة كعنصر مناصبي عند ج.جينيت، يرجع هذا بالأساس لتشعب مسالكها البحثية عند المشتغلين عليها كمفهوم وممارسة، لهذا لم يذكرها إلا في خاتمة كتابه، وحتى أن أهم أتباعه وشراحه أمثال (فليب لان) "Philippe Lane" في كتابه (هوامش النص)⁽²⁾، لم يأت على ذكرها للتعقيدات النظرية والتطبيقية لمفهوم الترجمة داخل المؤسسات النقدية الغربية.

وبرجعنا إلى بعض المتخصصين في الترجمات الحديثة، فقد وقفنا على من انتبه إلى ما ذكره ج.جينيت في كتابه، وحاول أن يبدل برأيه فيه، غير أن ما طرحه لم يتعمق في الظاهرة نظريا وتطبيقا، وهذا ما قام به (د.لاروس) "R.Larose" في كتابه (نظريات معاصرة في الترجمة)⁽³⁾، أين تعرض لمفهوم المتعاليات النصية عند جينيت، وهو يسعى إلى تحديد نظريات الترجمة واتجاهاتها ومصطلحاتها، حيث وقف على المناص الذي جعل الترجمة كأحد عناصره المهمة⁽⁴⁾، غير أنه توقف عند الحد، مكتفيا بالإحالة على جينيت، دون التعمق في الظاهرة الجديدة، على الرغم من أنها تعد فتحا جديدا في الدراسات الترجمانية المعاصرة.

إلا أننا وقعنا على بحث مهم (لشهناز طاهر)، خصصته لكيفية استخدام النصوص الموازية في البحث الترجمي التاريخي، كاشفة بذلك على ما لم تقله النصوص النصوص⁽⁵⁾، موجهة اهتمامها للجانب التطبيقي، مقدمة نموذجين تطبيقيين من تركيا، الأول مع قدمه مركز الترجمة بتركيا في أربعينيات القرن الماضي من ترجمات لعيون الأدب العالمي مركزة على تعدد الطبقات وأغلفة الأعمال الأدبية وعناوينها وأسماء المترجمين ومقدماتهم لهذه الأعمال، أما النموذج الثاني فكان عن دور نشر خارج القطاع الحكومي، والتي اهتمت بترجمة الأدب الشعبي، بخاصة الروايات التي عرفت في تركيا بـ(الدايم) مركزة على ما جاء في نصوصها الموازية، غير أنها لا تخفي في بداية بحثها ونهايته، صعوبة الاشتغال على خطاب العتبات في الترجمة، وقد أبدت بعض الملاحظات على ما أورده جينيت

¹-G.Genette, seuils, ed. du seuil, Paris, p408.

²-Philippe Lane, la périphérie du texte, ed. Nathan, paris, 1992.

³-R.Larose, théorie contemporaine de la traduction, ed. presse de l'université du Quebec, 1989.

⁴- المرجع نفسه، ص 144-145.

⁵- شهناز طاهر جورتشاغر، استخدام النصوص الموازية في البحوث الترجمانية، ضمن الفصل الثالث (ما لا تقوله النصوص)، جوهرة الترجمة (عبور الحدود الثقافية)، تحرير: ثيوهورمانز، ترجمة: بيومي قنديل، المشروع القومي للترجمة، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سنة 2005، ص 89-

الترجمة كأحد عناصر خطاب العتبات، لهذا السبب، غير أنها لا تنكر راهنية دراسة خطاب العتبات للنصوص الترجمة، وكذا ما تقدمه من خدمة جلييلة لتاريخ الترجمة عامة⁽¹⁾.

وغير بعيد عن هذا البحث يطالعنا كتاب مهم، يعد صاحبه مؤسساً لخطاب العتبات في الترجمة، بل واضح مصطلح ونظرية جديدة حول ما سماه الترجمة الموازية (parataduction)، الباحث الإسباني والمشرّف على الحلقة العلمية (الترجمة والترجمة الموازية) جوزي يوست فرياس (Jose Yuste Frias)⁽²⁾.

وقد قدم رؤيتهما جاء به من الجديد في نظريته حول الترجمة الموازية التي انطلقت هي الأخرى من آراء (ج. جينيت) في كتابه (في عتبات الترجمة: الترجمة الموازية، سنة 2010)⁽³⁾، قد تتبع فيها ما جاء في عتبات جينيت وكيفية الاستفادة من هذه العتبات لتأسيس خطاب للعتبات في الترجمة، ثم وسع هذا المفهوم ليضع مصطلح الجديد (الترجمة الموازية)، جاعلاً مجال اختصاصها الصورة بكل أبعادها، لما قدمه لها المد التكنولوجي من مساحة كبيرة في حياتنا، معرفاً نظريته الجديدة بقوله: "أن الترجمة الموازية، هي ما تجعل من الترجمة (أو النص الترجي) كتاباً"⁽⁴⁾، وهو تعريف مستلهم من تعريف جينيت للمناص.

ولأهمية هذا الكتاب والبحث الذي سبقه، فهما يحتاجان منا وقفة تدبرية أكبر، ورؤية نقدية أوسع، خاصة وأننا نتقاطع معها في الطرح وقد اشتغلنا على مصطلح المناص الترجي، والكتاب لم يكن قد ظهر بعد، ولكن أفكاره كانت تتداول بين طلبته، لهذا سننطلق من اجتهاداتنا السابقة في دراسة العتبات، وما قد تمثلناه من كتاب جينيت (عتبات)، وما وسعناه من آراء في دراساتنا حول خطاب العتبات في الترجمة أو ما نصطلح عليه بـ (المناص الترجي) في هذا البحث. لهذا سنشتغل على ما لم يحقق جينيت وأتباعه البحث فيه، وبالخصوص في هذا العنصر المناصي الذي يتسم بالتعقيد داخل الجهاز المفاهيمي والمصطلحي عموماً، فما بالك كعنصر مناصي⁽⁵⁾، وسنعمد لتوضيح ذلك على ما جاء به جينيت في اشتغالاته على باقي عناصر المناص بالبحث عن مكان ووقت ظهور الترجمة، وظائفها، وعمليتها التواصلية والتداولية.

2-1- الترجمة مكون مناصي:

لتقريب حدّ الترجمة باعتبارها مكون مناصين يمكن الانطلاق من تعريف الترجمة من حيث هي نقل من نظام لساني إلى نظام آخر بفعل التحويل، مع الوضع في الاعتبار ذلك الحقل التداولي للترجمة التي تستهدف قارئها الترجي، فهي بذلك تخرج من نقل لغة إلى لغة أخرى فحسب بل تتجاوزها إلى نقل الثقافات والحضارات من خلال النصوص والخطابات التي تستضيف في بيئها لغات متعددة لتحقق غيرتها في حواريتها، وهي تطل عليهم من عتباتها.

وإذا نظرنا إلى الترجمة من شعريّة المتعاليات النصية عند ج. جينيت فهي تعد نصاً (أي النص الهدف) يحاور ويوازي نصه الأصلي (النص المنطلق)، وبهذا نستطيع جعل الترجمة نصاً يوازي نصه الأصلي (الكتاب)، واضعين في الاعتبار أن النص الموازي سيفارق نصه الأصلي بفعل الترجمة ليصنع لنفسه نصاً مستقلاً، له حياته الغيرية الخاصة، في فضاءات قرآنية أخرى.

¹ - المرجع نفسه، ص 92 و 95 وما بعدها.

² - YUSTE FRIAS, J, au seuil de traduction : la paratraduction, ed. NAAIJKENS, 2010.

³ - المرجع نفسه.

⁴ - نفسه، ص 291.

⁵ - نشير هنا أن مشروعنا عن العتبات له امتدادات سابقة فقد قاربنا بعضاً من هذا (الترجمة كعنصر مناصي)، في مقال بعنوان الفارئ في الترجمة (نحو قراءة منهجية للترجمة)، سلسلة بحوث وأوراق الندوات والمؤتمرات، كلية الآداب واللغات، جامعة الملك خالد، فبراير 2005، المملكة العربية السعودية.

وللتحقق من ذلك يمكن الاشتغال على روايات أحلام مستغانمي نصوص في لغتها الأصلية (اللغة العربية)، ولكنها لما تحولت بفعل الترجمة أصبحت نصوصاً موازية لنصوصها الأصلية، وهذا بفعل تحويل نظامها اللساني (اللغة العربية كنص منطلق) إلى نظام لساني آخر (اللغة الفرنسية أو الإنجليزية كنص الهدف) مستهدفة بذلك قارئاً آخر، فالترجمة كمناس تختلف لتألف، تختلف مع نصها الذي ستقوله/تكتبه في لغة أخرى، وتختلف عنه لأنها ستفارق له لتصبح لنفسها كياناً مستقلاً، وحياتاً مستقلة، مع قراء جدد سيرتادون حيوات هذه الروايات ويضيفون إليها من حياتهم وذاكرتهم ليصبح لها حياة أخرى مستقلة عن كاتبها، لأن النصوص دائماً هي قابلة للترجمة، أو أن هذا النص (ذاكرة الجسد) هو ترجمة مؤجلة في الانتظار (انتظار ذلك المترجم؟).

وعليه فالترجمة هي نص حامل لمناصه/لعتباته مرتحل معه فيه، لأن رحلة/مرحلة المناص هي رحلة/مرحلة برزخية تسكن منطقة التردد واللاحسم، والتأجيل الدائم، وهذا ما يراه (جاك دريدا) "JaquesDerrid" في أسئلته حول اختلافية النص (المناص) الترجيبي؟⁽¹⁾:

- ماذا لو كان الأصل معتمداً على الترجمة؟

- ماذا لو كان تعريف النص مرتبطاً بالترجمة لا بالأصل؟

- ماذا لو كانت هوية (الأصل) غير مستقرة وتتغير بتغير الترجمة؟

وهذه الأسئلة التفكيكية، ستجعل من الترجمة اختلافية تقترب من الأصل لتبتعد عنه في آن، فهي بين الذهاب والإياب تعمل على رفع قلق النص الترجيبي⁽²⁾، وخطاب العتبات الترجيمية، أو ما سميناه بالمناس الترجيبي.

وهنا يظهر وجه الالتباس، لذا لا بد من التفريق بين النص في أصله، وفي اللغة المنقولة إليها، كذلك وجب الحذر من مناص كل منهما، لأنه يختلف باختلاف فعل الترجمة، وبفعل تعدد الطبقات (ولو في اللغة الأصلية كما هو الحال مع الطبقات المتعددة لرواية ذاكرة الجسد)، فمثلاً رواية ذاكرة الجسد في لغتها الأصلية العربية، لها مناص خاص، ولكن لما ترجمت إلى اللغة الفرنسية والإنجليزية، أخذت مناصاً مغايراً يحمله كتاب مستقل عن الكتاب الأصل يتضمن هو الآخر كل العناصر المناسية من (اسم المكاتب، العنوان، صورة الغلاف، المقدمة، الإهداء، دار النشر....)، وهنا يتضح مكن اللبس والتعقيد بين الترجمة- نص⁽³⁾، والترجمة- مناص (Traduction-Paratexte)، فنحن سنعمل على دراسة الترجمة كمناس في رواية أحلام مستغانمي المترجمة تحديداً (ذاكرة الجسد) وهذا بعد استقلالها عن نصها ومناصها باللغة العربية بفعل الترجمة، مكونة بذلك حياة أخرى وقراء آخرين.

¹-Jaques Derrida, l'écriture et la différence, éd. Du seuilsParis, 1967.

- ينظر أيضاً:

محمد الديدوي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص124.

²- عبد الحق بلعابد، القارئ في الترجمة، سلسلة بحوث وأوراق الندوات والمؤتمرات، كلية الآداب واللغات، جامعة الملك خالد، فبراير 2005، المملكة العربية السعودية ص124.

³-H.Méchonique, pour la poétique, ed.Gallimard, Paris, 1973, PP.318-322.

فكلامنا على ما اصطلاحنا عليه بالمناص الترجيبي، لا يخرج من التحديد العام للمناص الذي عرفه به "ج.جينيت" بأنواعه، وأقسامه، ومبادئه، ووظائفه، غير أننا سنراعي خصوصية هذا المناص الترجيبي الذي لمح إليه جينيت ولم يدرسه، فنحن من جهة أمام حوارية المناصات، ومن جهة أخرى أمام حوارية للنص المترجم مع مناصه وهذا للعلاقة التفاعلية والتعالقية بينهما. إلا أن هذا القلق المصطلحي للترجمة كمناص يصعب رفعه، لأننا سنواجه مشكلا آخر حول موقعية الترجمة بالنسبة لعناصر المناص وأقسامه عامة:

2-2- نحو مناص ترجيبي:

بوصولنا لهذه المرحلة، سنكتشف صدق مقولة ج.جينيت (احذروا العتبات)، وبأخص عتبة الترجمة، وسنعرف أيضا لماذا صمت عن الاشتغال عليها، لدقة الموضوع وتشعبه، وما تطرحه من إشكاليات نظرية وتطبيقية.

وأول ما يظهر لنا عنده هو وضع الترجمة داخل المناص بشكل عام، حيث جعلها في القسم الثاني من أقسام المناص، أي في عناصر النص الفوقي (النقد، الحوارات، الندوات المؤتمرات المقامة حول أعمال الكاتب الروائي...)، كون خطاباته تقع خارج النص الأصلي وتصاحبه، إلا أنها تقوم بشرحه والتعليق عليه في لغات متعددة.

فإذا نظرنا في رواية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد المترجمة إلى اللغة الفرنسية والإنجليزية، فهي تعد بفعل الترجمة نصوصا فوقية ضايفت لغات أخرى، مستهدفة قارئها الترجيبي من جهة، وقارئها المناصي (أي قارئ خطاب العتبات) من جهة ثانية، غير أن هذا لا يخرجنا من المأزق المنهجي والمعرفي، لأننا لم نصبح أمام الترجمة كمكون مناصي ضمن المناص العام بحسب ج.جينيت، ولكن قد تجاوزت هذا، لتستقل بمناصها الخاص (يحملة كتاب خاص بها)، يمكن الاصطلاح عليه بمناص الترجمة أو (المناص الترجيبي)، وهذا الجديد في البحث وفي الدراسات الترجيمية التي لم يتفطن إليها جينيت والمشتغلون على العتبات عامة، لأن الترجمة بهذا ستصبح نصا يظهر في كتاب يفارق كتابه ونصه الأصلي ويفارق أيضا لغته الأصلية، ليظهر في لغة أخرى، وعند قارئ آخر.

غير أن هذا المناص الجديد (المناص الترجيبي)، سيحمل نفس تعريف المناص الأصلي، من حيث هو ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، بكل ما يحمله من أنواع وتقسيمات وعناصر مناصية، مراعي في ذلك خصوصيات اللغة المنقول إليها، مقتضيات الطباعة والنشر، والتعاقدات الاقتصادية والتجارية (هذه المرة بين المترجم والناشر، وبعد استشارة الكاتب إذا كان محتفظا بحقوق التأليف).

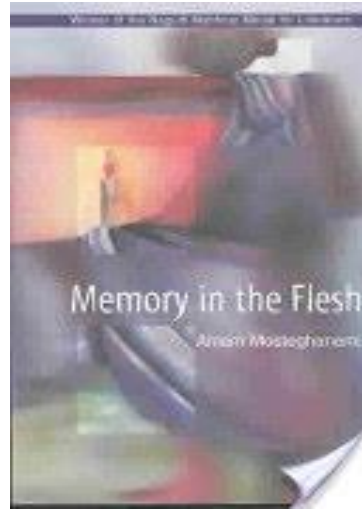
ومن أجل الوقوف على هذه الفوارق المنهجية بين المناص الأصلي (العتبات الأصلية) والمناص الترجيبي (العتبات الترجيمية)، سنقدم هذا الجدول الموضح للعناصر المناصية التي سنحللها، خاصة ما تعلق بصفحة الغلاف أو العنوان خصوصا، وهذا من خلال مثال من رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

* جدول توضيحي للفروقات الموجودة بين المناص العام والمناص الترجمي (رواية ذاكرة الجسد نموذجاً):

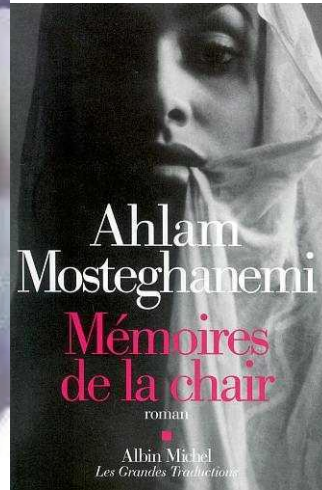
المناص الأصلي (صفحة الغلاف)		المناص الترجمي (صفحة الغلاف)	
باللغة العربية		باللغة الإنجليزية	
اسم المؤلف	أحلام مستغاني	AHLAM MOSTEGHANEMI	AHLAM MOSTEGHANEMI
عنوان الرواية	ذاكرة الجسد	الترجمة الأولى MEMORY in the FLESH	الترجمة الثانية THE BRIDGES OF CONSTANTINE
اسم المترجم		المترجم الأول BARIA AHMAR SREIH	المترجم الثاني RAPHAEL COHEN
دار النشر	دار الآداب، ط1، سنة 1993، بيروت - موفم للنشر، ط1، سنة 1993، الجزائر	1,ED. ALBIN MICHEL ,PARIS, 2002	دار النشر الأولى THE AMERICAN UNIVERSITY, CAIRO, 2000/2003 دار النشر الثانية BLOOMSBURY PUBLISHING (LONDON, NEW DELHI ,NEW YORK, SYDNEY) 2013
صورة الغلاف	- صورة امرأة تندمج مع إطار	بورتريه لفتاه تلبس حايكا (ملحفة) تقليدية يظهر منها الوجه فقط	*صورة الغلاف الأول تحمل نفس صورة المرأة في النسخة العربية لدار الآداب ولكن بحجم أكبر

وفي طبعة أخرى نرى صورة طفل صغير يحمل ذاكرته معه كنا تبين نظراته ولباسه والصورة بالأبيض والأسود *صورة الغلاف الثاني تحمل صورة بورتريه لامرأة تضع خمارا على رأسها لا يظهر منها إلا العينين		لوحتين (طبعة دار الآداب) - صورة للوحة الرسام الجزائري محمد إسيخام تظهر فيها امرأة لباس تقليدي في جلسة حميمية (طبعة موفم للنشر)	
NOVEL	ROMAN	رواية	المؤشر الجنسي

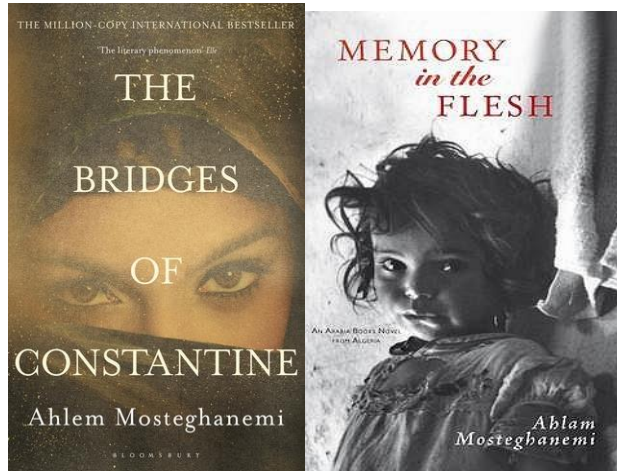
• صور أغلفة رواية ذاكرة الجسد:



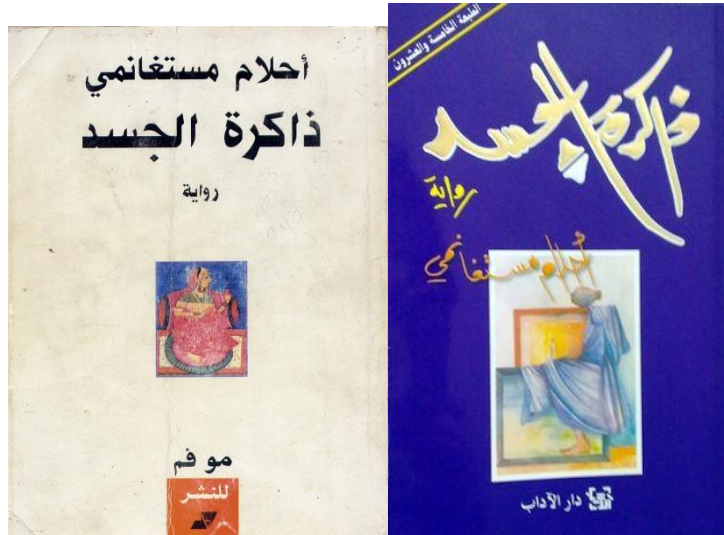
* الترجمة الإنجليزية (الجامعة الأمريكية)



• الترجمة الفرنسية



- الطبعة الأخرى للترجمة الإنجليزية (الجامعة الأمريكية) * الترجمة الثانية باللغة الإنجليزية



- طبعة دار الآداب بيروت * طبعة موفم للنشر الجزائر

المستخلص من الجدول هو الفرق الموجود بين المناص الأصلي والمناص الترجي، والذي يضاعف من المناص الأصلي، حيث يظهر خاصة في إضافة اسم المترجم ليميز بين المناصين، ففي رواية ذاكرة الجسد المترجمة إلى اللغة الفرنسية والإنجليزية، جاء اسم المترجم بعد أو أسفل اسم الكاتب، وهذا موقعه داخل المناص الترجي.

ونستطيع ملاحظة التغييرات الحاصلة على المناص الترجي بتعدد الطبقات مثله مثل المناص الأصلي، فمثلا الرواية قد تغيرت عناصر عتباتها في طبقاتها المتعددة في دار الآداب البيروتية أو موفم للنشر الجزائرية خاصة في صورة الغلاف وكذلك كلمة الناشر، وهذا ما عرفته الرواية أيضا في مناصبها الترجي، في ترجمتها الفرنسية والإنجليزية، وفي أسماء المترجمين، وكذلك في التقديم لها، وبخاصة في صورة الغلاف، إذ وجدنا أن صورة الغلاف لطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة جاءت تحمل نفس صورة غلاف طبعة دار الآداب الأولى، وتغيرت في طبعة أخرى لتوضع صورة طفل صغير يحمل ماضيه وذكريته معه وهذا ما تدل عليه صورة البورتريه بالأبيض والأسود، أما صورة الغلاف في الترجمة الفرنسية فهي تقارب صورة البورتريه للترجمة الإنجليزية الأخرى التي تحمل صورة

امرأة تضع خمارا أو حايقا يغطي جزءا من وجهها، غير أن العنوان انتقل من ذاكرة الجسد من الترجمة الفرنسية إلى جسر قسنطينة في الترجمة الإنجليزية الثانية، وهي من الثيمات الرئيسية في الرواية.

كما تجدر الإشارة بنا ونحن في صدد تفكيك هذه الشبكة المصطلحية للمناسخ الترجيحي أن ما ذكرناه في الجدول من عناصر مناصية ترجمية ينخرط في قسم النص المحيط الترجيحي أحد أقسام المناسخ الترجيحي، أما قسمه الآخر وهو النص الفوقي الترجيحي فهو كل تلك الندوات واللقاءات...الدائرة حول ترجمة أعمال أحلام مستغانمي إلى لغات أخرى.

لنخلص أن المناسخ الترجيحي مناص مضاعف لمناصه الأصلي، فهو يزيد من بيانه وتبينه لقارئ آخر، في لسان آخر.

2-3- زمن ظهور المناسخ الترجيحي:

يتحدد ظهور المناسخ الترجيحي بعد ظهور المناسخ الأصلي، لهذا غالبا ما يسمى مناصا متأخرا كونه يتأخر في الظهور زمنيا عن المناسخ الأصلي، فيبقى كما قلنا مناصا مؤجلا إلى وقت نقله إلى لغة أخرى بفعل الترجمة.

وهناك حالات يسبق فيها المناسخ الترجيحي مناصه الأصلي (أي في طبيعته بلغته الأم)، ليصبح المناسخ الترجيحي في حكم الأصل، إلا أنه نادر الوقوع، وليس بالمستحيل، فبرجعنا إلى أسئلة "ج.ديدا" السابقة، والاحتمالات التي افترضها، والتي نجد من بينها فرضية تأخر النص الأصلي عن نصه المترجم؟، يكون من باب أولى افتراضه للمناسخ الترجيحي أيضا.

غير أن مناصات أحلام مستغانمي وردت كلها أصلية، لتترجم بعد ذلك إلى اللغة الفرنسية والإنجليزية، لتأخذ بذلك مناصا ترجميا مغايرا لمناصها الأصلي، فمثلا:

- ظهر المناسخ الأصلي لرواية ذاكرة الجسد في سنة أي سنة الطبعة الأولى عن دار الآداب سنة 1993م، وفي نفس التاريخ صدرت الرواية عن موفم للنشر الجزائرية⁽¹⁾، أما مناصها الترجيحي:

- صدرت الطبعة الأولى للترجمة الفرنسية في أوت 2002.⁽²⁾

- صدرت الطبعة الأولى للترجمة الإنجليزية، باختلاف دور النشر، واحدة سنة 2000-2003، والأخرى سنة 2013.⁽³⁾

لنلاحظ أن المناسخ الترجيحي مثله مثل المناسخ الأصلي سيعرف حراكا على صعيد الطباعات والنشر، فالطباعات اللاحقة لهذه الروايات المترجمة التي يمكنها أن تحمل مناصات مغايرة خاصة على مستوى النص المحيط الترجيحي (صورة الغلاف، المقدمة، الإهداء، كلمة الناشر...)، كما أتينا عليها سابقا، فنكون أمام مناص ترجمي لاحق أو متأخر.

فالناظر إلى هذه التفريعات سيكتشف مدى تعقيد وصعوبة ما أقدمنا عليه من بحث حول الناصالترجيحي، لنفهم لماذا تجنب جينيت ودارسوا العتبات من الخوض فيه، كون المناسخ الترجيحي يوهمننا لأول وهلة بسمة التكرار التي تميزه، إلا أننا وجدنا أن هذا

¹- أحلام مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط1، سنة 1993، بيروت، لبنان.

// // ، رواية ذاكرة الجسد، موفم للنشر، ط1، سنة 1993، الجزائر.

²- AHLAM MOSTGHANEMI, memoir de la chaire, ed. Albine Michel, Paris, 2002

³- AHLAM MOSTGHANEMI, memory in the flesh, tr: BariaAhmarSreih, revised (tr) :Petrer Clark, the American University in Cairo – New York, 2000-2003.

التكرار ليس تكرار مطابقة مع مناصبه الأصلي، بقدر ما هو تكرار اختلاف وتجاوز للمناصبه الأصلي، فالمناص الترجمي يحمل معه فائضا من المعنى للترجمة، التي هي في حدها شكل مختلف يرتحل في المعاني كما يرتحل في الأشكال.

4-2-وظائف المناص الترجمي في رواية ذاكرة الجسد:

لقد عدّ ج.جينيت وظائف المناص من بين المباحث المعقدة في دراسة العتبات، وهذا ما سيضاعف تعقيدها في بحثنا عن المناص الترجمي، لهذا سنختار وظيفتين مهمتين، لأهميتهما في اشتغال المناص الترجمي، وهما الوظيفة التفسيرية الشارحة، والوظيفة الشعرية.

1-الوظيفة التفسيرية:

لقد عرفنا أن المناص الترجمي، له نفس الأشباه والنظائر بالنسبة للمناص الأصلي، ومن بينها وظائفه، غير أنه يضاعفها في اللغة الغيرية، إذ يقوم هذا الأخير بشرحالنص الترجمي وتفسيره، وهذا للعلاقة التعاونية التي تجمعهما، فعلى سبيل المثال العنوان المترجم لرواية ذاكرة الجسد، هو عنوان مفسر وشارح لعنوانه الأصلي، كما أن صور أغلفت رواياتها مترجمة تعمل على تفسير نصها الترجمي بصريا وتشكيليا ولونيا.

فكل عنصر من عناصر المناص الترجمي، إلا ويلعب دور الشارح والمفسر (في إجماله) لنصه الترجمي، لهذا فالمناصالترجمي سيضاعف من معنى المناص الأصلي بضيفته لقرأ آخرين في لغات أخرى.

2-الوظيفة الشعرية:

وهي من بين أهم الوظائف المحققة لشعرية المناص الترجمي، والتي يمكن تسميتها بالوظيفة الترجمية، لأنها تبحث في تلك الخصائص الجمالية للنص الترجمي في تفاعله وحوارته مع نصه ومناصه الترجمي، فترجمية النص الترجمي⁽¹⁾، تحقق شعرية النص الترجمي، القائمة على خاصيته الجمالية أساسا(دلالية، أسلوبية، بنيوية، سردية، تداولية...)، الفاهمة والمتفاهمة مع قرائها عموما وقارئها الترجمي على وجه الخصوص، لتصبح هذه الترجمة دالة على المناص الترجمي ومحققة له من خلال قيمته المتلازمتين، القيمة الجمالية، والقيمة التجارية، فإذا كان النص الترجمي موضوعا للتناول، إعادة كتابة وقراءة، فإن المناص الترجمي هو موضوع للتداول بيعا وشراء.

فنص أحلام مستغانمي الروائي قد حقق ترجميته، بإبراز شعرية في لغات الآخرين، كما أن مناصها الترجمي قد حق ترجميته بتداول هذه الرواية في لغات أخرى وعلى وجه الخصوص اللغة الفرنسية والإنجليزية، إذ أصبحت تدرس هذه الرواية ضمن مناهج أقسام اللغة الفرنسية والإنجليزية في كبريات الجامعات العربية والأجنبية.

¹ - الترجمة (traductisité)، هي ما تجعل من الترجمة ترجمة، باحثة عن خصائصها الجمالية (دلالية، أسلوبية، بنيوية، سردية...)، لأنالترجمية هي من تحقق لنا جمالية وشعرية النص الترجمي، كما تحقق لنا نصية النص جماليته وشعرية.

وبوصولنا إلى هذا الحد من تحليل وظائف المناص الترجمي والكشف عن اشتغالها في رواية أحلام مستغانمي، يمكننا التوقف عند هذا الحد، لصعوبة مسالك التحليل نظيراً وتطبيقاً، حتى تكتمل الآلية المنهجية لهذه المقاربة الجديدة، لتسنى لنا التدبر أكثر، لنرجع القول مع جينيت: احذروا المناص، وبخاصة مناصه الترجمي.

● خاتمة:

وبعد طول هذا المسلك البحثي المعقد، نجد بأن الترجمة نص/خطاب مفتوح على بحوث ما تزال تخفيها عنا في برجها الباطني، فقد مكنتنا في هذا البحث من أن نكتشف كيف بإمكانها أن تكون نصاً آخر وكتابة أخرى، تسكن أغلفة أخرى، وألسنة أناس آخرين، بفعل قدرتها الحوارية والتفاعلية مع الآخرين.

إلا أننا نؤكد أن هذا البحث مغامر في مجاله، يحتاج إلى بحوث أخرى تعضده وتساهم معه لفهم معميات الترجمة، كيف يمكننا إعادة كتابة تاريخ للترجمة من مناص أو خطاب العتبات عامة، لأن ترجمة نص ما سيظهر في كتاب آخر، مع مترجم آخر في بلد آخر، لينسج حياة أخرى، فالترجمة بحق كما يقول بول ريكور إنها استضاف للقارئ في مادبة العالم.

● المصادر والمراجع:

● باللغة العربية:

- أحلام مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط1، 1993، بيروت، لبنان.
- // //، رواية ذاكرة الجسد، موفم للنشر، ط1، 1993، الجزائر.
- شهناز طاهر جورتشاغر، استخدام النصوص الموازية في البحوث الترجمية، ضمن الفصل الثالث (ما لا تقوله النصوص)، جوهرة الترجمة (عبور الحدود الثقافية)، تحرير: ثيوهورمانز، ترجمة: بيومي قنديل، المشروع القومي للترجمة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، القاهرة.
- عبد الحق بلعابد القارئ في الترجمة (نحو قراءة منهجية للترجمة)، سلسلة بحوث وأوراق الندوات والمؤتمرات، كلية الآداب واللغات، جامعة الملك خالد، فبراير 2005، المملكة العربية السعودية.
- محمد الديدواي، الترجمة والتواصل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب.

● باللغة الأجنبية:

- AHLAM MOSTGHANEMI, memoir de la chaire, ed. Albine Michel, Paris, 2002.
- AHLAM MOSTGHANEMI, memory in the flesh, tr: BariaAhmarSreih, revised (tr): Petrer Clark, the American University in Cairo – New York, 2000-2003.
- // // , The Bridges of Constantine, tr: Raphal Cohen, Bloomsbury publishing, London, New Delhi, New York, Sydney, 2013.
- G.Genette, plimpsestes, ed du seuil, paris, 1982.
- // // seuils, ed. du seuil, Paris, 1987.

- H.Méchonique, pour la poésie, ed.Gallimard, Paris, 1973.
- Jaques Derrida, l'écriture et la différence, éd. Du seuils, Paris, 1967.
- Philippe Lane, la périphérie du texte, ed.Nathan, paris, 1992.
- R.Larose ,théorie contemporaine de la traduction, ed.presse de l'université du Quebec, 1989.
- YUSTE FRIAS, J, au seuil de traduction : la paratraduction, ed. NAAIJKENS, 2010.



آليات تلقي شروح ديوان المتنبي شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده أنموذجاً الدكتور محمد بوسعيد، جامعة محمد بوضياف / المسيلة / الجزائر

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى إبراز عناية الشراح بديوان المتنبي، وتجليه ما انطوى عليه من غموض دلالي وجمالي، وتحديد آليات شرحه، متخذاً من شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده الأندلسي أنموذجاً، على ضوء الانفتاح على نظرية القراءة والتلقي وما تقترحه من حوار ومحايثة بين النص والقارئ. وسيحاول هذا البحث تفحص متن شرح ديوان المتنبي واستخلاص مكوناته المعجمية والنحوية والبلاغية والدلالية، التي يُعوّل عليها في كشف المعنى وتجلياته، فإلى أي حد أسهمت هذه الحقول في إيضاح متن الشرح الذي يعد نصاً ثانياً للنص الأصلي (نص المتنبي) الذي يبقى مفتوحاً للقراءة؟

الكلمات المفتاحية: آليات الشرح، المتنبي، ابن سيده، الانفتاح الدلالي، التشكيل اللغوي والدلالي

مقدمة:

يمثل شرح الشعر بموصفاته الدلالية والمعرفية والجمالية اتجاهاً بارزاً في تراثنا النقدي، حتى غدا مع مرور الزمن من أهم الفنون الأدبية المتميزة. والفكرة الأساسية لهذه الدراسة محاولة تأسيس قراءة جديدة لمقاربة عوالم شرح الشعر، متخذاً من شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده الأندلسي أنموذجاً، على ضوء نظريات القراءة والتلقي، لأن شراح المتنبي لم يؤلفوا شروحهم لغرض تعليمي فحسب، بل أبدعوا نصاً موازياً يتواشج مع الأدب، ولا يقل عنه متعة وفائدة، مما يستوجب إثراء فعل القراءة لهذا الفن. وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نستهدي بالمنهج التاريخي الوصفي التحليلي لتأصيل ظاهرة شرح شعر المتنبي لدى ابن سيده، وإبراز خصائصها اللغوية والأدبية والفنية.

أولاً: الانفتاح الدلالي في شعر المتنبي

ينبغي أولاً أن نشير إلى أن نص المتنبي ببنيته العميقة يمثل فضاء دلاليًا مفتوحاً على تعدد القراءات، بحمولاته المتباينة، لأن الشاعر كرّس سلطة النص ومركزيته في الإبداع الشعري بصراحة، منذ أن شكل صدمة شعرية نشي بتعالى نصه على القراء، وفاجأهم بما هو غير متوقع بقوله:

أَنَا مِءٌ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهُرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ⁽¹⁾

وقوله:

أَرَاكُضُ مُعْوَصَاتِ الشُّعْرِ قَسْرًا فَاقْتُلْهَا وَغَيْرِي فِي الطَّرَادِ⁽²⁾

وهذا إشارة من المتنبي إلى أن شعره سيبلغ الأفاق، وسيظل فضاءً دلاليًا مفتوحاً، يستثير القراء ويمنحهم مزايا قرائية متعددة كلما أمعنوا فيه النظر، ويضعهم أمام توقعات وآفاق انتظار تصنعها كل قراءة جديدة، لأن الفضاء الشعري عنده يتشكّل من ظواهر نصية معقدة لا تبوح بأسرارها ومدلولاتها بسهولة. وربما هذا ما جعل ديوانه قبلة للشرح والمفسرين، إذ لم يظفر ديوان شعر في العربية في عصره وبعد عصره باهتمام الشراح والمفسرين كديوانه، فقد كثرت حوله الشروح والحواشي والتعليقات والمآخذ، وهذا دليل على سلطة

نصه ومركزيته، وانفتاحه الدلالي، فلا يشتغل "النص" إلا حين يفتح دلاليًا... فيمنح نفسه للقارئ من

منافذ متعددة، دون أن يكون ثمة باب رئيس تفضي إليه"⁽¹⁾

وتنتزع شروح ديوان المتنبي حقها في الحضور كواحدة من أهم مدونات النقد العربي، وتشكّل خطاباً مرجعياً ضمن هذا الحقل يجسد حوار النصوص، واختلاف الشراح حيال معانيها "ففي الوقت الذي يرى فيه أحد الشارحين معنى ما في بيت من الأبيات، أو في قصيدة من القصائد، يتجه ذهن شارح آخر للنص نفسه وجهة أخرى تباين الاتجاه الذي ذهب إليه ذهن الشارح السابق، مع أن النص هو ذاته"⁽²⁾

(1) أبو البقاء العكبري: شرح ديوان المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت 366/3

(2) المصدر السابق 18/2

(1) رشيد: بنحو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48-49، مركز الإنماء القومي، بيروت 1988م

(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، دار العلم العربي للنشر والتوزيع، دبي 2006، ص: 155

ولم يتوقف الأمر عند الشرح، بل تعداه إلى تصنيف كتب خصصت لنقد هذه الشروح والرد عليها، وهو ما يندرج في سياق مصطلح نقد النقد. أي أنّ نصّ المتنبي فرض سلطته على القراء، ونتج عن ذلك تفاعلاً بينه وبين متلقيه، بين مبدع يعد القارئ الأول، وملتق يعد القارئ الثاني "ويقودنا هذا التصور إلى نتيجة مفادها أنه ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهائي، إذ يظل منطوياً على إمكانات دلالية تقتضي تحقيقها مساهمة القارئ ومحاورته للنص الذي يكتسب مع كل قراءة جديدة دلالة جديدة، وهذا ما دعا إليه رولان بارت"⁽³⁾

وتعد العلاقة بين منتج النص وملتقيه أساس القراءة عند فولفغانغ إيزر "إنّ الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته وملتقيه لهذا نهت نظرية الفيومولوجيا إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذات النص"⁽⁴⁾

إن شروح ديوان المتنبي جسدت مبدأ تلقي نصه الشعري، وبينت مدى تفاعل القراء معه، وفق آليات تعدد القراءات، وهذا يضعنا في صلب نظرية التلقي وتفاعلاتها على مستوى الإجراء، وإن لم يكن للقداامي وعي بها نظرياً، فقد مارسوا أبجدياتها الأولى دون معرفة سابقة. فالشراح يعد قارئاً للنص حسب نظرية القراءة والتلقي، ومؤولاً حسب نظرية الهرمنيوطيقا التي تبحث علاقة المفسر بالنص بحثاً عن المعنى الخفي. وهو في عملية القبض على المعنى، يمارس فاعلية قرائية، بل التأويل بأبعاده المتقاربة والمتباعدة، ولا ننسى أن التأويل يعد عند أسلافنا ضرباً من التفسير اللغوي "التأويل كان يدل في مراحل الأولى على التفسير والبيان أي التركيز على المعنى اللغوي للمصطلح، وقد كانت العرب في معاجمها تعرف التفسير بأنه البيان والكشف والإظهار. لا فرق إذا عند السلف الأوائل بين التأويل والتفسير"⁽⁵⁾

وشعر المتنبي يخترن دلالات متعددة، لم يُصرح بها، ولم تُفصح عنها البنية الظاهرة، فقد كان يتلاعب بالدلالة، ويميل إلى المرواغة.. يستثير قارئه، ويبث فيه روح المغامرة، ويجعله يقوم بعملية حفر في طبقات النص لكشف الدلالة الغامضة أو المسكوت عنها، فقد نسج حول شعره ظلالاً من الحجب والتمويه، والصدمة غير المتوقعة، وجعل تراكيبه تخرج بالانزياح الدلالي واللغوي عن المؤلف "إنّه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات لأنّه صاحب نص مختلف ومفتوح"⁽¹⁾

وهذه الأسباب وغيرها جعلت نصه محوراً للجدل والنقاش والخصومة، وكانت سبباً في تعدد شروح ديوانه، وتباين وجهات نظر شراحه، وما تلك الشروح إلا متون جديدة حول المتن الأساسي. وكثرة هذه الشروح تفرض علينا الاختصار والاشتغال على شرح واحد، وهو شرح مشكل أبيات المتنبي لابن سيده الأندلسي ت458هـ، ومحاولة جلاء ملامح هذا المتن من خلال المتن الأصلي، أي نص المتنبي ذي البنية المفتوحة والذي هو ملتقى وعي الشاعر والقارئ"⁽²⁾

وبنية النص المفتوح مؤشر على أنّ نصيته "تتقاسمها مناحٍ متعددة، وروافد متنوعة؛ إذ أنه يترجح بين المرئي/ وغير المرئي، والداخل والخارج، والحاضر/ والغائب، والنص والسياق"⁽³⁾. وهذه المؤشرات لها دور أساسي في عملية الاتصال بين النص والقارئ، وهو ما مثلته تجربة ابن سيده في شرحه لأبيات المتنبي المشكلة التي أثارت بسبب ما يلفها من غموض أو إبهام جدلاً واسعاً بين

(3) صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياها ومناهجها، ط1 منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا1426هـ، ص:124

(4) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب(د.ط.ت) ص:12

(5) عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة، تحو مشروع عقلي تأويلي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2008م، ص:131

(1) عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، ط1، المركز العربي، الدار البيضاء1994م، ص:94

(2) راي وليم: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون، ص:25

(3) ج.هيو سلفرمان: نصيات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، المركز العربي، الدار البيضاء2002، ص:134

الشرح، وكانت سبباً في تباين وجهات نظرهم، واختلاف آرائهم، وكثرة شروحيهم، لأنّ تتبع الشارح للمعنى لا يعني القبض على المعنى فحسب، بل يعني إنتاج المعنى من خلال الشرح والتفسير، أي إنتاج نص مواز للنص الأصلي.

وتشغل مدونة الشروح فضاءً رحباً في الحقل المعرفي، وتنم عما يتمتع به الشارح من ذوقٍ أدبي رفيع، وحس جمالي، جعل منها موضوعاً طريفاً، يغري القارئ بتتبع مناحيها الدلالية والجمالية والفلسفية، فهي ليست عملاً تجميعياً على نحو ما يقرره حسن حنفي "إنّ الشروح والملخصات ذاتها لم تكن مجرد جمع مادة أو إسقاط أخرى، بل كانت محاولات فلسفية تزيد من نطاق التحليل الفعلي وبيان أسسها النظرية وهذا هو الشرح"⁽⁴⁾

وإذا كانت متون الشروح تسعى إلى تفسير النص باعتباره يمثل دالة كلية أو نسقاً من العلامات، فإن مهمة الشارح الأساسية تكمن في تفكيك هذه العلامات لتحديد هوية النص ومقصديته، وتأهيل القارئ للولوج إلى عالم النص، ومن ثمّ يكون الشرح معبراً القارئ إلى النص، يفتح معالمه المغلقة، على أن ذلك لا يعني أن وظيفة القارئ تقتصر على التلقي فحسب، وإنما يشارك هو الآخر في بناء المعنى من خلال النشاط التفسيري الذي يقوم به.

ومن كل ما سبق نخلص إلى أن مدونة ابن سيدة في شرح مشكل أبيات المتنبي تمثل حقلاً معرفياً

يرتكز على منظومة مفاهيمية يقترحها الشارح لفك الإشكال وشرح الغامض، قوامها التشكيل اللغوي والدلالي والبلاغي والنحوي، وحوار النصوص. وهذه أهم آليات الشرح التي يمكن تتبعها في مدونة ابن سيدة، وقبل استعراضها نتوقف أولاً عند منهج الشارح

منهج الشرح

إن آليات الشرح السابقة تتقاسمها مدونة الشروح جميعاً، وتعزى في مفاهيمها ومنظومتها المصطلحية إلى أبي الفتح ابن جني 392هـ الذي أثار اهتمام الدارسين والنقاد، ومثّل استراتيجيات الشرح الأولى، وكان له الأثر البالغ في رسم إطارها الدلالي والجمالي، وتحديد آليات التواصل مع نص المتنبي. إنه أول من أسس القراءة الأولى لهذا الديوان "أول من فتح مغاليقها وأبان غموضها وبيّن فهم الناس لها"⁽¹⁾، وفتح باب الردود والمآخذ على شرحه.

يقوم منهج ابن سيدة على شرح الأبيات الغامضة أو التي أثارت إشكالاً بين نقاد المتنبي وملتقي شعره، فيشرحها بيتاً بيتاً، مقدماً له بقوله: وله..وله أيضاً، متبعاً المنهج التاريخي في ترتيب مادة الشرح، فيبدأ بالقصائد التي نظمها المتنبي في صباه، منطلقاً من تشكيلات الألفاظ فيشرح الغامض منها، ثم يعرج على المعنى فينثره، ويقبله على عدّة أوجه إذا كان حمّالاً أوجه، ثم ينتقل إلى العناصر المحايثة والمجاورة للنص المركزي التي تؤثر في عملية الاستجابة، لما تحمله من قرائن موجهة للقراءة، ومساعدة على فهم النص واستيعابه. فيناقش القضايا اللغوية والبلاغية والنحوية، مدعماً مقارباته بشواهد يحوج إليها سياق النص، كالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وأشعار من مختلف العصور.

(4) حسن حنفي: التراث والتجديد، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1412هـ - 1992م، ص: 83

(1) ابن جني: الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد 1973م، ص: 13

التشكيل اللغوي

يُشكّل الشرح اللغوي اتجاهاً قاراً في شروح الشعراء، ويمثّل دوماً نقطة انطلاق الشارح في تقصي المعنى وتتبع خصائصه الدلالية ووحداته المعجمية، لأنّ "لكل كلمة معنىً معجمياً، يمثل معناها الحقيقي، ومعنىً تاريخياً تكتسبه بفعل الاستعمال العرفي، ومعنىً ظرفياً أنياً تكتسبه في سياقات خاصة وظروف محددة يعيشها المتكلم"⁽²⁾

وانطلاقاً من أهمية الكلمة فإنّ كل مَنْ رام شرح ديوان المتنبي من القدماء، كان ينطلق من الدلالة المعجمية المفردة ويتخذها مدخلاً لشرح البيت، لأنّ الكلمة المفردة هي النواة الصلبة التي نمر عبرها لتحديد المعنى "إنّ أوّل ما يستوقف الناظر في المؤلفات التي تعامل بها القدماء مع شعر المتنبي، إنما هو تلك العناية التي خصّها أصحابه ألفاظه المفردة: فليس في أولئك الشراح والنقاد الذين تعاقبوا على

تدارس هذا الديوان ونقده، مَنْ لم يتصد لألفاظه المفردة فيوسعها تفسيراً وانتقاداً، ويتخذها مدخلاً

للبتّ في معاني أبياته وقيمته"⁽¹⁾

وهذا طبيعي لأن المعنى المعجمي يُشكّل المدخل الرئيس لتحليل النصّ واستيعابه، ويظل فهمه متوقفاً على تفكيك الألفاظ المعجمية، التي هي أوّل ما يحتك به متلقي النصّ، فهي منبع الدلالة وأساس تشكّلها في القصيدة، وإن كانت لا تقوم بهذه الوظيفة منفردة، بل باندماجها مع أجوارها من الكلمات لتشكيل حقول دلالية تضمن انسجام النصّ وتماسكه، لأنّ النصّ يتألف من مضامين ورموز لكل منها معنى معجمي، ومعنى دلالي. وهذا ربما يبرز أهمية المظهر اللغوي الذي أصبح من أهم قوانين الشعر الحديث.

وقد أدرك قدماء شراح المتنبي أهمية الألفاظ في إيضاح المعنى فأولوها عناية خاصة، تندرج في سياق اهتمامات العرب بلغتهم، وحرصهم على سلامتها ونقائها "ففي أعمال ابن جني والمعري وابن فورّجة وابن سيده والواحدي، ومن إلهم من الشيوخ الأوائل، كان الكلام على اللفظ يتصدر كلامهم على أبيات أبي الطيب ويرد في وسطه وفي آخره دون أن تكون له فيها مرتبة ثابتة منهجياً. ثم إن هؤلاء الشراح الذين أسسوا لشعر أبي الطيب أشهر قراءاته وأسيرها، كانوا لا يقفون على الألفاظ المفردة إلاّ بذلك المقدار الذي يكشف عن دلالاتها أو قيمتها في البيت. وإذا كان البعض منهم قد سمح لنفسه، بين الحين والحين، بأن يبحر في صنوف المعاني الكائنة في حقول اللفظ الدلالية، فلأنّ الكلام كثيراً ما يستدعي الكلام، ولأنّ قضاياها، في الغالب، متلامسة ومتشابكة"⁽²⁾

ويبدو أن ابن سيده في تعامله مع ألفاظ المتنبي كغيره من الشراح كان ينطلق من اتجاهين أحدهما يمثل النزعة المعجمية تأثر بطريقة المعاجم العربية، والثاني نزعة فنية حاول أصحابها أن ينظروا إلى ما وراء اللفظ من أسرار جمالية لتعميق الدلالة"⁽³⁾

1- الشرح المعجمي

تركز المعجمية على المفردة كنواة لفهم النصّ، فالشارح يجد نفسه ملزماً بالعودة إلى المعجم لشرح بعض الكلمات العويصة، وفك غموضها. ويراد بالمعجمية "المعنى الذي نستقيه من المعجمات المختلفة، ويمثّل المعنى الوضعي الأصلي للفظ، الذي سُمي المعنى

(2) العبيدي رشيد عبد الرحمن: أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربية، ص: 25

(1) حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ط2، دار الغرب الإسلامي 2004م، ص: 107

(2) المرجع السابق، ص: 113

(3) المرجع السابق، ص: 114

المركزي"⁽⁴⁾. ومن يتأمل مدونة الشروح، يلاحظ أن الشراح انطلقوا من الدلالة المعجمية في التماس المعنى، وكأنهم ينقلون من معجمات اللغة مباشرة، فيشرحون اللفظة بمرادفها، أو بضمها، أو بجملة. ولم يشذ ابن سيده عن هذه القاعدة فكان ينطلق من المفردة المعجمية المُشكَّلة لبناء النَّص، ويتكئ عليها في شرح المعنى، فتارة يشرح الكلمة بمرادفها، وتارة بضمها، وأخرى بجملة، فهو يشغل ضمن حقل المعجمية العربية التي شكَّلت مرجعيته في اقتناص الدلالة، فتظهر الكلمة وكأنَّها منتزعة من سياقها. ولعل هذا يحيلنا إلى ما ذهب إليه "مولينو" و"تامين" في التمييز بين أربع علاقات أساسية تنسجم مع الأنواع الأربعة التي حدد في ضوءها السلجاسي جنس المناسبة، وهذه العلاقات هي:

أولاً: علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف .

ثانياً: علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد.

ثالثاً: علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي"⁽¹⁾

ومن أمثلة الشرح بالمترادف قول ابن سيده في بيت المتنبي :

إذا أَضَلَّ الهُمَامُ مُهْجَتَهُ يوماً فَأَطْرَافَهُنَّ تَنْشُدُهَا

نشدتُ الضالة: طلبتها، وأنشدتها: عرَّفْتُها.."⁽²⁾

وقوله في شرح هذا البيت:

وعجبتُ حتَّى ما عجبْتُ من الظُّبىِّ ورأيتُ حتَّى ما رأيتُ من السَّنَا

الظُّبىِّ: السيفوف. والسَّنَا: الضوء.."⁽³⁾

وقوله في شرح هذا البيت:

(4) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية 1984م، ص: 213 هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ط1 منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا 1426هـ، ص: 124

(4) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني، والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب (د.ط.ت) ص: 12

(5) عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، تحو مشروع عقلي تأويلي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2008م، ص: 131

(1) عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، ط1، المركز العربي، الدار البيضاء 1994م، ص: 94

(2) راي وليم: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون، ص: 25

(3) ج. هيو سلفرمان: نصيات: بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، المركز العربي، الدار البيضاء 2002، ص: 134

(4) حسن حنفي: التراث والتجديد، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1412هـ - 1992م، ص: 83

(1) ابن جني: الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد 1973م، ص: 13

(2) العبيدي رشيد عبد الرحمن: أبحاث ونصوص في فقه اللغة العربية، ص: 25

(1) حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، ط2، دار الغرب الإسلامي 2004م، ص: 107

(2) المرجع السابق، ص: 113

(3) المرجع السابق، ص: 114

(1) عبد الله خضر حمد: السبع المعلقات، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ت)، ص: 204

(2) ابن سيده: شرح مشكل أبيات المتنبي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، وزارة الإعلام الجمهورية العراقية، ص: 55

(3) المصدر السابق، ص: 125

لو عدا عنك غير هجرِك بُعْدُ لَأَرَارَ الرَّسِيمُ مَخَّ الْمَنَاقِي

عَدَا: صرف. وأَرَارَ: أذاب. والرسيم: ضرب من السير. والمناقى: الإبل السمان⁽⁴⁾

ويبدو من خلال هذه الشواهد أن ابن سيده يتكئ على المرادف لفك الالتباس أو الغموض في البيت ، ويربط الدلالة المعجمية بالسياق، ومن ثم يصبح المعجم عاملاً مهماً في حل الإشكالات اللغوية، لأنَّ الفرد حين يتكلم " يغترف من هذا المعين الصامت (المعجم) فيصير الكلمات ألفاظاً ويصوغها بحسب الأنظمة اللغوية فالمتكلم إذاً يحول الكلمات من وادي القوة إلى وادي الفعل"⁽⁵⁾

ولا يكتفي ابن سيده بالمرادف، بل يبحث أحياناً عن دلالة المشابهة "السرب: القطيع من الظباء والشاء والبقر، وعني -هنا- النساء تشبيهاً لهن بالظباء والمها"⁽⁶⁾. وقوله: "عني بالقوافي الخيل، وخصّها بالذكر

لأنَّها أشرف ما في الشِّعر"⁽⁷⁾

وبالرغم من أهمية المرادف في الشرح، فإنَّه لا يخلو من مزالق لأنَّه قد يصعب التوافق بين لفظتين وأكثر كلياً، وربما تكون الفروق اللغوية غير واضحة، ولذلك احتريز بعض علماء اللغة من الترادف⁽¹⁾

وكان الشرح بالضد من آليات شرح الشعر عند القدماء، كون بنية التضاد عنصراً من عناصر بناء النص الشعري، ومظهراً من مظاهره الأسلوبية، فالأشياء المتضادة "يوضح بعضها بعضاً، وبضدها تتمايز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداخي والتقابل"⁽²⁾. وتمثل بنية الأضداد خاصية مميزة تشد القارئ إلى النص الشعري، لأن طبيعة الشعر قائمة على التضاد والمغايرة. وقد تناول النقاد العرب التضاد تحت مسميات الطباق والمقابلة والمماثلة وغيرها، وربما كان عبد القاهر الجرجاني أكثرهم التفاتاً إلى أهمية هذه الفاعلية في الشعر "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق... ويريك التمام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأولياته، موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى ناراً"⁽³⁾

ولا ريب أن يتكئ ابن سيده على فاعلية التضاد في شرحه لبعض ألفاظ المتنبي، لأنَّه يُعَدُّ ضرباً من العلاقة بين المعاني، وربما كان أقرب إلى الذهن من أي علاقة أخرى، فذكر معنى من المعاني يستدعي ضده. قال في شرح بيت المتنبي:

اخْتَرْتُ دَهْمَاءَ تَيْنٍ يَا مَطْرُ وَمَنْ لَهُ فِي الْفَضَائِلِ الْخَيْرُ

"... والفضيلة: الخصلة يستحق بها الفضل، وضدها الرذيلة"⁽⁴⁾

وقوله في شرح هذا البيت:

(4) المصدر السابق، ص: 181

(5) تمام حسن: اللغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب 1994م، ص: 316

(6) ابن سيده: المصدر السابق، 134

(7) المصدر السابق، ص: 151

(1) ينظر السيوطي: المزهري في علو اللغة/1/405

(2) جميل صليبيبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ص: 285

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ط1، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت)، ص: 32

(4) ابن سيده: المصدر السابق، ص: 214

أَبْعُدْ بَعْدَتْ بِيَاضًا لَا بِيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلْمِ

"...أبعد: أي اهلك، بعد الشيء بعداً: ضد قرب"⁽⁵⁾

وقوله في شرح هذا البيت:

وَلَا لَيْلَةً قَصَّرْتُهَا بِقَصُورَةٍ أَطَالَتْ يَدِي فِي جِيدِهَا صُحْبَةَ الْعَقْدِ

"قَصَّرْتُهَا: جعلتها قصيرة، أي: ضد الطويلة.."⁽⁶⁾

وشعرية التضاد كمرجعية أسلوبية في اكتشاف قيم النص تشمل أيضا الصناعة البديعية التي تعني الجمع بين الشيء وضده، حيث يلتقي الضد مع ضده، ويحتفظ كل منهما بسياقه ومرشحاته، أو المعاني المتقابلة كالطباق والمقابلة، والتي كانت من آليات الشرح والتأويل والمقاربة، وإن ظل التعامل معها مقتصرًا على حدود رصدها في البيت دون الالتفات إلى وظيفتها في تشكيل جمالية القصيدة كما شاع في النقد الحديث، إلا ما ندر.

وقد وظف ابن سيدة بنية الطباق للكشف عن فاعلية المعنى كقوله في شرح هذا البيت:

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ حَبِكِ مِنْ نَأَى وَقَدْ كَانَ غَدَارًا فَكُنْ لِي وَافِيَا

"...ولو أسعده الوزن بأن يقول: وقد كان غادرًا، ليطابق قوله: "وافيًا" لكن أذهب في الصناعة وأدل على الاستطاعة"⁽¹⁾

أما المقابلة فأشار إليها في أكثر من موضع، وكان يستحسن ورودها في أشعار المتنبي تارة، ولا يوافقها في استعمالها تارة أخرى، ويرى أن الوزن قد صرفه عن استعمالها على الوجه الحسن ملتصقًا له العذر. فمن الوجه الأول قوله في شرح البيت الآتي:

غَضُّ الشَّبَابِ بَعِيدٌ فَجَرُّ لَيْلَتِهِ مُجَانِبُ الْجَفْنِ وَالْوَسَنِ

"... وما أحسن مقابلته للشباب بالفحشاء والسهو بالوسن، وكأنه قال: غَضُّ الشَّبَابِ مُجَانِبُ الطَّرْفِ لِلْفَحْشَاءِ"⁽²⁾

ومن الوجه الثاني قوله في شرح هذا البيت:

وَمَنَافِعُهَا مَا ضَرَّ فِي نَفْعٍ غَيْرِهَا تَغْدَى وَتَرَوَى أَنْ تَجُوعَ وَأَنْ تَظْمَأَ

"تغذى بالجوع وتروى بالعطش، وكان وجه الصناعة لو استقام له الوزن أن يقول: تشبع وتروى، ليقابل الجوع بالشبع كما قابل العطش بالري"⁽³⁾

فابن سيدة في هذه النماذج يكشف عن شفافية تذوقه لهذه الفاعلية الأسلوبية التي هي ليست مجرد زخارف يلجأ إليها الشاعر لغرض الزينة، بل تعد فاعلية فنية تمنح الكلام جمالية الأداء، لاسيما إذا كانت فطرية بعيدة عن التكلف والتمحل. وما ينبغي التنبيه إليه أن الأضداد التي استند إليها ابن سيدة في الشرح لم تكن مقصودة لذاتها، وإنما كانت ترد في سياق شرحه للألفاظ

(5) المصدر السابق، ص: 52

(6) المصدر السابق، ص: 362

(1) المصدر السابق، ص: 314

(2) المصدر السابق، ص: 151

(3) المصدر السابق، ص: 133

الغريبة أو المستغلقة، لأن الثنائية الضدية لا يصعب على الذهن كشف العلاقات بينها" الشرح بالضد أكثر منطقية من الشرح بالمرادف لأن معظم الألفاظ التي يكثر تداولها في الكلام لها أضداد معروفة"⁽⁴⁾

أما الشرح بالجملة فمن أمثله قوله في شرح هذا البيت:

أحييتها والدموع تنجدي شؤوها والظلام يُنجدُها

"أحييتها: يعني الليالي. تنجدي: تُعيني. والشؤون: مجاري الدمع، واحدها شأن أي: أحييت الليالي بالسهر والبكاء" ⁽¹⁾

وقوله في شرح هذا البيت:

وقد طرقت فتاة الحي مرتدياً بصاحبٍ غيرِ عزهاةٍ ولا غزل

"الفتاة: أنثى الفتى، كقولهم غلام وغلامة ورجل ورجلة. والطرق: الإتيان ليلاً... والعزهاة الماقت لحديث النساء ومجالستن"⁽²⁾

وحيث لا تفي اللفظة المعجمية بالمعنى يحاول الشارح ربطها بالسياق، لأنَّ ضَمَّ الألفاظ بعضها إلى بعض عن طريق المجاز والانزياح الدلالي يجعلها تجري على نسق خاص، قد لا يفي التفسير المعجمي بمدلولها الحقيقي، ولذلك لم يعتمد الشراح في هذه الحال على معاجم اللغة كثيراً، وفسروها حسب السياق حتى لا ينحرف المتلقي عن فهم مقصدية المبدع، وهذا ما نجده عند ابن سيده في شرح لفظه "غيضت" في بيت المتنبي:

فلا غيضت بحائكٍ ياجموماً على علل الغرائب والدخال

"والدخال: أن تدخل بغيراً قد شرب بين بعيرين لم يشربا. والغرائب الإبل الواردة حياض غير أهلها فهي مدفوعة عنها ممنوعة دونها... وغيضت: نقضت... وفي التزيل: {وغيض الماء}. والعلل الشرب الثاني من المنهل"⁽³⁾

ومن الواضح أن القارئ قد يلتبس عليه الأمر وينحرف عن فهم الدلالة المقصودة، وهنا يتدخل الشارح فيوجهه نحو الدلالة المقصودة من خلال السياق النصي، فقد يتوهم أن لفظه "غيضت" من الغيض، أي الغضب، لكن الشارح يدفع هذا التوهم، ويثبت غيره أي نقصان الماء.

وقد يزداد الأمر عسراً على المتلقي إذا كان للفظه أكثر من دلالة يقبلها السياق جميعاً، لاسيما في الاستعمال المجازي الذي تنأى فيه اللفظة عن دلالاتها المعجمية، ويتسع نطاق حقلها الدلالي، نحو عبارة "الطالبين" في بيت المتنبي:

يوسّطه المفاوز كلَّ يومٍ طلابُ الطالبين لا الانتظارُ

قال ابن سيده: "طلاب الطالبين كان الأحسن في الظاهر لو اتّزن له أن يقول: طلاب المطلوبين، ولكن هذا يتجه على ثلاثة أوجه: إمّا أن يكون عنى بالطالبين أعداءه الذين كانوا يطلبونه قبل وهم الآن مطلوبون. وإمّا أن يكون عنى الطالبين للنجاة وهم هؤلاء المهزومون. وإمّا أن يكون "الطالبين" بمعنى المطلوبين، فقد يجئ فاعل بمعنى مفعول كما يجئ عكس ذلك، فمما جاء فاعل فيه بمعنى مفعول قول بشر بن أبي خازم:

⁽⁴⁾ حسين الواد: المرجع السابق، ص: 116

⁽¹⁾ ابن سيده: شرح مشكل أبيات المتنبي، ص: 31

⁽²⁾ المصدر السابق، ص: 249

⁽³⁾ المصدر السابق، ص: 214

ذكرتُ بها سلمى فَبِتُّ كَأَنِّي ذَكَرْتُ حَبِيباً فَاقْدَأُ تَحْتَ مَرْمَسِي

أي: مفقودا

وأما عكسه فنحو قوله تعالى: {إِنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأْتِيًا}...⁽¹⁾

فالشراح هنا لم يكتف بوجه واحد، وإنما ذكر الأوجه كلها، دون أن يرجح وجهاً معيناً، معتمداً على القرآن الكريم والشعر القديم للتدليل على صحة ما ذهب إليه.

ب: شرح التراكيب

وجه ابن سيدة عنايته نحو تراكيب المتنبي، لأنها أساس التفاضل في الأداء اللغوي، في تعطي الكلام صورته النهائية، وتحدد مكونات الجملة الصوتية والتأليفية لتشكيل دلالة معينة، لكنه كغيره من الشراح لم يقف على جميع تراكيب المتنبي، وإنما وقف عند بعضها، وكان الحذف من أهم التراكيب التي لفتت انتباهه، لأنه يدل على بلاغة الكلام، كما أن الجملة العربية لا تتأثر بالمحذوف إذا بقي في الكلام ما يدل عليه، وهو من الظواهر التي تختص العربية بها "حذفت العرب الجملة، والمفردة، والحرف والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه"⁽²⁾

ومن أمثلة الحذف التي توقفت عندها حذف المفعول، وهو من ألطف الحذف في بيت المتنبي:

لَمْ تُسَمِّ يَا هَارُونَ إِلَّا بَعْدَمَا اقْتَرَعَتْ وَنَازَعَتْ اسْمَكَ الْأَسْمَاءُ

"وتقديره: لم تُسَمِّ هَارُونَ يَا هَارُونَ فَاكْتَفَى مِنْ ذِكْرِ الْمَفْعُولِ الثَّانِي بِقَوْلِهِ: "يَا هَارُونَ"، لِأَنَّ نِدَاءَهُ إِيَّاهُ بِهِ دَلِيلٌ عَلَى أَنَّهُ اسْمُهُ. وَهَذَا مِنْ أَحْسَنِ الْحَذْفِ"⁽³⁾

ومن أنواع الحذف حذف المضاف، كما في قول المتنبي:

إِذَا امْتَلَأَتْ عَيُونَ الْخَيْلِ مَيِّ فَوَيْلٌ لِلتَّيْقِظِ وَالْمَنَامِ

قال ابن سيدة: "وأراد المتنبي: إذا امتلأت عيون فرسان الخيل، فحذف المضاف وأراد: فويل لها من التيقظ والمنام."⁽⁴⁾

ومن حذف الجملة قول المتنبي:

فَتَى يَشْتَهِي طَوْلَ الْبِلَادِ وَوَقْتَهُ تَضْيِيقُ بِهِ أَوْقَاتُهُ وَالْمَقَاصِدُ

قال ابن سيدة: "أي همته يقصر عنها الدهر، فهو يشتهي طول الدهر ليسع همته، وجيشه عظيم تضيق عنه البلاد، فهو يشتهي أن تتسع البلاد وتطول لتحمل جمعه...وفي البيت حذف، وتاممه لو اتزن له: فتى يشتهي طول البلاد لجيشه وسعة الأوقات لهيمته، فهمه تضيق عنه الأوقات، وجيشه تضيق عنه البلاد"⁽¹⁾

(1) المصدر السابق، ص: 284

(2) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت (د.ت) 360/2

(3) ابن سيدة: المصدر السابق، ص: 106

(4) المصدر السابق، ص: 67

(1) المصدر السابق، ص: 204

ومن حذف الحرف قول المتنبي:

أَقْرَّ جِلْدِي بِهَا عَلَيَّ فَلَا أَقْدِرُ حَتَّى الْمَمَاتِ أَجْحَدُهَا

قال ابن سيدة: "...أراد على أن أجحدها، فحذف "على" و"أن" ورفع الفعل لعدم العامل الذي كان ينصبه وهو "أن"، ونظيره قوله تعالى: {قُلْ أَغْيِرَ اللَّهُ تَأْمُرُونِي أَعْبُدُ أَي تَأْمُرُونِي أَنْ أَعْبُدَ فَحَذَفَ "أَنْ" وَرَفَعَ الْفِعْلَ. ولو كانت القطعة مفتوحة الروي لقال أجحدها، فَأَعْمَلَ أَنْ مُضْمَرَةً إِعْمَالِهَا مَظْهَرَةٌ..."}⁽²⁾

وكما تختص التراكيب بالحذف أيضاً بالزيادة، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، حتى لا يبقى الإبداع منحصرأ في دوائر مغلقة، فيعيش حياة السكون والجمود، وحين يتجاوز الشاعر المؤلف تنفتح أمامه الآفاق، وتعمق لديه الرؤية، وهذه حال المتنبي في تعامله مع اللغة، إذ كان يستغني عن بعض تراكيبها أو يزيد فيها ليفتح البنية على الاحتمال وتعدد الدلالة، وربما كان ابن سيدة يعي هذه الحقيقة، ولا يلومه حين يخالف المؤلف. قال المتنبي:

بِنْتُمُ عَنِ الْعَيْنِ الْقَرِيحَةِ فَيَكُمُّ وَسَكَنْتُمْ وَطَنَ الْفُؤَادِ الْوَالِهِ

وقال ابن سيدة: "...كان يغني من ذلك أن يقول: وسكنتم الفؤاد، ولكنّه وطأ بذكر الوطن صَنْعَةً وَتَسْبُباً إِلَى حِفْظِ إِعْرَابِ الْقَافِيَةِ، وجعل الهاء الأصلية في "الواله" صلة، لأن العرب تصل بها أصلاً"⁽³⁾

وقال أبو الطيب:

لِسَانِي وَعَيْنِي وَالْفُؤَادُ وَهَمَّتِي أُوْدُ اللَّوَاتِي ذَا اسْمُهَا مِنْكَ وَالشَّطْرُ

وقال ابن سيدة: "...لساني موافق للسانك يقول ما تقول، وعيني مطابقة لعينك تستحسن ما تستحسن، وفؤادي ملائماً لفؤادك يهوى ما يهواه، وهذه عمدة أعضاء الإنسان... وأما قوله "هَمَّتِي" فزيادة، لأن الفؤاد محل الهمة فهو يغني عنها"⁽⁴⁾

ومما تختص به التراكيب أيضاً التقديم والتأخير، أي تغيير رتب الكلام، وهو باب له محاسن كثيرة، تجعل الكلام أكثر تأثيراً في النفس، وقد تصرف المتنبي في بعض رتب ألفاظه، فغير مواقعها، جرياً على أساليب العرب، أو من أجل إحداث الغموض ومفاجأة المتلقي كقوله:

أولى اللئام كُوَيْفِيْرٌ بِمَعْدَرَةٍ فِي كُلِّ لُؤْمٍ وَبِعِضِ الْعَدْرِ تَفْنِيْدُ

قال ابن سيدة: "...أراد: أولى اللئام بمعذرة كويفير، لأن قوله: "بمعذرة" من تمام الاسم الذي هو أولى،

فكان ينبغي له أن لا يجرى بالخبر الذي هو "كويفير" إلا بع قوله: "بمعذرة" لتعلق الباء بأولى..."⁽¹⁾

وفي ضوء ما تقدم يتضح أن تراكيب المتنبي أثارت جدلاً واسعاً بين شراحه ونقادها، لما اتصف به من جرأة على مغايرة سنن العرب، وعياً بأهمية المتغيرات الزمنية والاجتماعية والذوقية للمتلقي، مما أدى إلى ظهور تيارين متباينين حيال شعره حاور أحدهم فنه

(2) المصدر السابق، ص: 36

(3) المصدر السابق، ص: 231

(4) المصدر السابق، ص: 145

(1) المصدر السابق، ص: 338

وأعجب بقدرته الإبداعية ، وحاول الآخر نقضه، ومن التيار الأول أغلب شراحه من الأندلس الذين أجازوا له الإبداع في التراكيب توسعاً، ولم يطعنوا في ألفاظه وتراكيبه وإن بدا بعضها مبيناً لطرق العرب، عكس المشاركة .

ج: الشرح النحوي

أولت الدراسات اللسانية الحديثة عناية لدراسة الجملة نحويًا، وقدمت مقاربات منهجية، انتقلت عبرها من نحو الجملة إلى نحو النص محاولة تحديد شبكات العلاقات الداخلية للنص. ولم يغيب عن شراح ديوان المتنبي دور الوظائف النحوية في تحديد الدلالة، بعدما تبين لهم أن بعض ما أشكل من ألفاظه له علاقة بالوظائف النحوية والصرفية "فإن ألفاظاً كثيرة في شعر أبي الطيب لم تستهم على الأذهان من أجل علاقتها بالدلالات التي وضعت لها، وإنما استهمت من أجل الوظائف النحوية التي تضطلع بها في الكلام، ومن أجل الصيغ الصرفية التي جاءت عليها"⁽²⁾

وبناء على هذا حاول شراح المتنبي فك ما في شعره من غموض استناداً إلى معاني النحو وأحكامه، لعلمهم أن الرجل على دراية واسعة بدقائق اللغة وأسرارها، ونظامها النحوي والصرفي. وقد وظف ابن سيدة هذه الآلية لإزالة اللبس عن بعض معاني المتنبي، كما في هذا البيت :

لا تعذّل المرضَ الذي بكِ شائقٌ أنت الرجالَ وشائقٌ علائها

وقال ابن سيدة " لا تعذل مرضك لأنك تشوق الرجال وتشوق عللها، ف"شائق" خبر مبتدأ مقدم و"أنت" مبتدأ، أي: أنت شائق الرجال وعللها، ولا يجوز أن يكون "شائق" مبتدأ و"أنت" فاعل بـ"شائق" لأن اسم الفاعل إنما يعمل عمل الفعل إذا كان على شيء قد عمل في الاسم قبله، أعني: كأن يكون خبراً لمبتدأ أو فاعلاً لفعل أو صفة لموصوف أو حالاً ونحو ذلك، فأما أيكون يعمل عمل الفعل وهو مبتدأ فلا يجوز. ولو قلت: ضاربٌ زيداً تريد اضرب زيداً كان خطأ"⁽³⁾

ولاحظ ابن سيدة أن المتنبي لم يحسن تأليف هذا البيت بسبب الفصل بين المبتدأ والخبر بأجنبي

أنى يكون أبا البرية آدمٌ وأبوك والثقلان أنت محمد

"...إنه لم يحسن تأليف البيت، ولم يوفق إقامة إعرابه، ألا تراه فصل بين المبتدأ والخبر بجملة أجنبية

في قوله:" وأبوك محمد والثقلان أنت محمد" وموضوع الكلام أبوك محمد والثقلان أنت"⁽¹⁾

وأشار ابن سيدة إلى تأنيث الفعل في البيت في قول المتنبي:

تُفدِّي أتمُّ الطير عُمراً سلاخه نورا الملاً أحداثها والقشاعم

" وقال: "نفدي" فأنث الفعل وإن كان لل"أتم". والأتمّ مذكر. حملاً على المعنى، لأنّ الأتمّ هو النسور في الحقيقة، ونظيره قول بعض العرب: فلان لعب جاءته كتابي فاحتقرها، أنث الكتاب لما كان في معنى الصحيفة، و"نسور الملاً" بدل من "أتم الطير"، و"أحداثها والقشاعم" بدل من النسور، وكلاهما بدل بيان"⁽²⁾

(2) حسين الواد: المرجع السابق، ص: 129

(3) ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي، ص: 141

(1) المصدر السابق، ص: 65

(2) المصدر السابق، ص: 272

د:شرح المعنى

يدخل المعنى ضمن اهتمامات الشارح ويُشكّل لديه غاية أساسية، لأنّه المحور الرئيس الذي تدور في فلكه جميع آليات الشرح ومكوناته اللغوية، من ألفاظ وتراكيب ونحو، إذ تتقاطع جميعاً في تحديد الدلالة، وتتعاقد الألفة بين النص والمتلقي، ولذا ينبغي أن يوجه القارئ نحو الطبيعة الدلالية للأدب، وأن التشكيل اللغوي بجمع مكوناته غاية كشف المعنى، وإزاحة أي غموض يحول بينه وبين المعنى الذي لا يكون الأدب عارياً منه، وعناية العرب بالألفاظ تأليفاً وتنظيراً مصروفة إلى خدمة المعاني كما يرى ابن جني " فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها... فلا تَرَيَنَّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ ، بل هي عندنا خدمة للمعاني"⁽³⁾

وإذا كان كشف المعنى هو المقصود من الشرح، فكيف ظهرت تجلياته عند ابن سيدة في تعامله مع شعر أبي الطيب؟ ينبغي التذكير أولاً أن ابن سيدة لم يشرح ديوان المتنبي كاملاً، وإنما شرح أبياته المُشكّلة، وأظهر قدرة عجيبة على استقصاء معانيها وتأويلها، مستعيناً بثقافته اللغوية والنحوية والفلسفية، فكان يتبع أوجه المعنى المختلفة، ويناقش ما يتعلق به من قضايا لغوية ونحوية وصرفية، ولا يخلص إلى المعنى إلا بعد مناقشات طويلة، ولذا كان شرحه مزيجاً من اللغة والنحو والمنطق والفلسفة. وقبل أن يصل إلى تحديد الدلالة يمر ببعض الفواتح أو الملفوظات المحددة للسياق الذي يضع البيت الشعري ضمنه، باعتباره حدثاً كلامياً يرتبط بقرائن غير لسانية مؤثرة، أو ما هو غير لغوي، تتصل بالنص كالتقديم للمعنى وذكر مناسبة القصيدة في أحيان قليلة.

وقد اشتمل شرح ابن سيدة لأبيات المتنبي على مقدمات هيأت القارئ لتلقي المعنى، وأسهمت في تشكيل أفق التوقع لديه، إذ التقديم "يضطلع بوظيفة تنبيهية، إذ أنه يقدم سلسلة من العلامات والمؤجّهات التي تسمح بإقامة فعل الإبلاغ وتوجيه التلقي"⁽³⁾ وقد ورد التقديم عند ابن سيدة بصيغ متعددة، فلا يكاد يخلو منه بيت، ويأتي في الغالب مصدراً بأداة التفسير "أي" أو "يريد" أو "يقول"، وقد جاء على أوجه عدة، فتارة يرد على وجه واحد كقوله في هذا البيت:

وفي الحرب حتّى ولو أراد تأخراً لأخّره الطبع الكريم إلى القدم

"أي: إن طبعه إتيان الفضائل وتنكب الرذائل..."⁽¹⁾

وقد يأتي على وجهين كقوله مقدماً لشرح هذا البيت:

لَمْ يَلْقَ قَبْلَكَ مَنْ إِذَا اشْتَجَرَ الْقَنَا جَعَلَ الطَّعَانَ مِنَ الطَّعَانِ مَلَاذًا

" إن شئت قلت: معناه... وإن شئت قلت: معناه..."⁽²⁾

وأحياناً يأتي على ثلاث أوجه كقوله في شرح بيت المتنبي:

طَوَالَ الرُّدَيْنِيَّاتِ يَفْصِفُهَا دَمِي وَبِيضُ السَّيْرِيَّاتِ يَقْطَعُهَا لَحْمِي

(3) ابن جني: المصدر السابق/1/217

(3) دي لنجو أندريه: في إنشائية الفواتح النصية، ترجمة: سعاد بن إدريس: مجلة نوافذ، العدد 10، ص 27 (النادي الأدبي الثقافي بجدة)

(1) ابن سيدة: شرح مشكل أبيات المتنبي، ص: 78

(2) المصدر السابق، ص: 74

" إن شئت قلت... وقد يكون... وقد يجوز..."⁽³⁾

وهذا التنوع في التقديم يعكس اهتمام الشارح بالمتلقي، كي يتضح له المعنى من جميع الجوانب، ولعله أثر من آثار تشبع ابن سيد بالفلسفة والمنطق. والدراسات الحديثة تولي أهمية لشعرية العتبات أو المرفقات النصية لأنها تعد مفاتيح أساسية لاستكشاف أغوار النص العميقة.

أما عناية ابن سيده بمناسبة القصيدة وأسباب نظمها فتكاد تكون نادرة، فلم يشر إليها إلا في مواضع قليلة عندما تضيق دلالة البيت، فيشير إليها باقتضاب لإيضاح ما خفي من الدلالة، ومن ذلك ما عرض له في شرح هذا البيت:

عُقبى اليمين على عُقبى الوغى ندمٌ ماذا يزيدك في إقدامك القسَمُ

"كان الدُستقُ آلى أن يلقي سيف الدولة، فلما لقيه انهزم فندم على قسمه، فجعله المتنبي مثلاً"⁽⁴⁾

وأشار أيضاً إلى مناسبة القصيدة أثناء شرحه لهذا البيت:

ولّى صوّارمه إكذاب قولهمُ فَهِنَّ أَلْسِنَةُ أفواهُها القِمَمُ

"كان زعيم الروم أقسم ليغلب سيف الدولة أو لا يبرح فكان الأمر بخلاف ما أقسم عليه ليكوننّ، فأعقب ما كان من ذلك القسم أشدّ ما يكون من الندم"⁽⁵⁾

وأحياناً يتصور ابن سيده مناسبة للبيت الذي يشرحه على نحو ما ذهب إليه في شرح هذا البيت:

فَلِمَ لا تلوّمُ الذي لامها وما فصُّ خاتمِهِ يذُبُّ

"كأنّ لائماً لام هذه الخيمة على عجزها عن الاستقرار على سيف الدولة والاعتلاء له حين

تقوّضت فيقول..."⁽¹⁾

وبعد أن استحضر الشارح سياقات إنتاج النص، وعقد صلة بين مقدماته والمتلقي، تحول إلى شرح المتن الشعري محاولاً الإمساك بالمعنى الكلي للبيت، والكشف عن ملامحه الصريحة والضمنية، بحيث تصبح المقدمات أشبه بنصوص موازية أو مرفقات مساعدة على كشف المعنى. ومن ذلك قوله في شرح هذا البيت:

يَتَدَاوَى من كثرة المال بالإقـ لال جُوداً كأنّ مالاً سقام

"يتشاقى بالجود حتى كأنّ المالَ مرضٌ يبغى إزالته والإقلالُ برءٌ يطلبه. وقوله: "كأنّ مالاً سقام" أراد: كأن وجود المال، لأنّ المال لا يقال له سقام، إذ هو جوهر والسقام عَرَض"⁽²⁾

(3) المصدر السابق، ص: 77

(4) المصدر السابق، ص: 298

(5) المصدر السابق، ص: 298

(1) المصدر السابق، ص: 225

(2) المصدر السابق، ص: 127

ولاشك أن الشارح سعى إلى تحديد معنى البيت، وقد وصل إلى القصد دون أن يمر بالشرح المعجمي، كون البيت صيغ بألفاظ واضحة لا تحتاج إلى معجم، وكأن الغاية من الشرح هو فك انتظامها بألفاظ أقرب إلى ألفاظ البيت، أي نقلها من جنس الشعر إلى جنس النثر، على شاكلة شرحه لهذا البيت:

إذا غدرتُ حسناءً أوفتُ بعهدِها ومن عهدِها أن لا يدومَ لها عهدُ

"شيمة المرأة الغدر، وهي التي عهدتُ عليه، فمتى غدرتُ فقد أوفت بعهدِها"⁽³⁾

وأحياناً يتعمق الدلالة، ويبيد قدرة عجيبة على تقصي احتمالات المعنى الممكنة، فيلجأ إلى التأويل الذي يجري عنده على عدة أوجه، أقلها واحد، وأكثرها ثلاثة. فأحياناً يذكر وجهين، دون ترجح أحدهما على الآخر، وكأن البيت يحتمل الوجهين معاً، كقوله في شرح هذا البيت:

تلجُ دموعي بالجفون كأنما جفوني لعيني كلِّ باكية خدٌ

"أي أن جفوني مسارب للدمع لا تخلو منها حتى كأنها خد لكل باكية، فالدمع يلزمها كما يلزم خد الباكية. وإن شئت قلت: ذهب في ذلك إلى غزر الدمع، أي: أن جفون دموعي مجتمع الدموع حتى كأنها خد لعيني كل باكية"⁽⁴⁾

وقال في شرح هذا البيت:

وليس مُودباً إلا ينصل كفى الصمصامة التَّعبَ القطيعا

"أي: أُرهب سيفُ الناس حتى ليس تفعل في أيامه ما تستحق عليه السوطَ فضلاً عن غير ذلك، فقد كفى سيفُ السوطِ التعب. وإن شئت قلت: فقد إن شئت قلت: أنه لا ينزل عقوبة بجبانٍ إلا القتل، لا يضره بسوط، فقد

استغنى بالسيف عن السوط، وكُفِيَ السوطُ التعبَ لذلك"⁽¹⁾

وأحياناً يذكر للبيت ثلاثة أوجه كقوله في هذا البيت:

طوال الرُدَيْنِيَاتِ يَقْصِفُهَا دَمِي وَبِيضُ السُّرِيْجِيَّاتِ يَقْطَعُهَا لِحْمِي

"إن شئت قلت: إن دمه يقصف الرمحَ بحدته وقوته، أي: إنه أقوى من الرمح، وبيضُ السرجياتِ يقطعها لحمي" أي: انه أحدُ من السيف، فهو يؤثر في السيوف تأثير السيوف في غيره. وقد يكون: إن الرماح والسيوف تنبو عنه فلا تؤثر فيه البتة، فكأن دمه كسر الرمح وكأن لحمه قطع السيوف. وقد يجوز أن يعني: انه من نفسه وعشيرته في منعة، فإذا أصابه طعنٌ أو ضربٌ في طلب ثأره حتى تنقص الرماح وتنقطع السيوف"⁽²⁾

فالشرح هنا قائم على استقصاء جميع أوجه الدلالة التي يمكن أن يحتملها البيت، وتقليبها على عدة أوجه، دون ترجيح وجه على آخر، وكأن البيت يقبلها جميعاً، فأبها أخذ المتلقي يكون قد أمسك بالمعنى.

(3) المصدر السابق، ص: 153

(4) المصدر السابق، ص: 147

(1) المصدر السابق، ص: 86

(2) المصدر السابق، ص: 70

وفي بعض الأحيان لا يكتفي الشارح باستقصاء أوجه الدلالة فحسب، بل يختار الدلالة الأقوى ويرجها على ما سواها. ومن أمثلة ذلك ما جاء في تفسيره لهذا البيت:

ما شاركته منيةً في مُهَجَةٍ إِلَّا لِشَفْرَتِهِ عَلَى يَدِهَا يُدُّ

" فمعنى البيت: أن لشفرته الأثر الأظهر، فإمّا أن يكون لأن تأثير السيف أظهر من تأثير المنية، لأن تأثير السيف جثماني عليه يقع الحس، وتأثير المنية نفساني لا يقع عليه حس، وقد يجوز أن تكون لشفرته اليد على المنية، من جهة أن المنية معلولة للسيف، والسيف علّة لها، والعلّة أشرف من المعلول، فوجبت المزية للسيف بذلك وقد يتوجه يد صاحبه، فإذا شاركت المنية سيفه فحكمه أمضى والأول عندي أقوى"⁽³⁾

وربما انفرد ابن سيدة من بين شراح المتنبي باللجوء إلى مفاهيم الفلسفة والمنطق لتفسير الدلالة الغامضة في شعر المتنبي، بسبب ميل الشاعر إلى تضمين شعره بعض المفاهيم الفلسفية، مثل "أن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده" نحو قوله في شرح بيت المتنبي:

وَلَجُدَّتْ حَتَّى كَدَّتْ تَبْخُلُ حَائِلًا لِلْمُنْتَهَى وَمِنَ السُّرُورِ بَكَاءُ

"إن شئت قلت: بلغ جودك الغاية، ومعروف أن الشيء إذا انتهى انعكس ضدّان فكذلك جودك لما انتهى فلم يك مزيداً كاد أن يستحيل بخلاً. وقوله: "ومن السرور بكاء" أعلمنا أن الشيء إذا انتهى عاد إلى ضده كالسرور إذا أفرط كان بكاء.."⁽⁴⁾

ه: التناسق وحوار النصوص

إذا كانت الغاية من الشرح بيان ما خفي من الدلالة، فإن شراح المتنبي سلكوا آليات متعددة للقبض على المعنى المستتر وراء مستويات التشكيل اللغوي، ولعل التناسق أو محاوراة النصوص من أهمها كون النص ليس بنية مغلقة، ولم ينشأ من فراغ البتة، بل له امتدادات عميقة داخل سياقات مختلفة تاريخية ودينية وانثروبولوجية تحيل على مرجعيات حتى غدا النص محضناً لنصوص أخرى تشربها ودخل معها في علاقة" إن النص الشعري يدخل في علاقة مع نص شارح، فيفقد استقلاله ويتحول إلى متن، ويبدأ فعل القراءة في صورة حوار بين متون النصوص ومتون الشروح"⁽¹⁾. وهكذا يؤسس "الطرفان نصية النص، أي كيفية قراءته"⁽²⁾. والشاعر في هذا لا يقوم بمجرد استحضار هذه النصوص وإنما يقوم بفتح حوار معها بهدف توظيفها وإعادة إنتاجها، برؤية مختلفة تحدث إضافة نوعية للمعنى.

وقد كان ابن سيدة يستدعي نصوصاً سابقة ويحاورها لفك شفرة نص المتنبي، ومن خلالها يتم العبور إلى متنه الشعري واستكشاف عوالمه الغامضة، وهو ما اصطاح على تسميته عند القدماء بالسراقات. وقد شكلت هذه القضية ملمحاً بارزاً في حقل النقد العربي القديم، ومثّلت موقفاً نقدياً أصّلت فيه مسألة التأثير والتأثر، حيث أقام النقاد على حوار النصوص تأييداً ومخالفةً، وحسبنا مثلاً ابن رشيق الذي ناقش القضية وفكك عناصرها، وبين أطرها، من خلال حوار مع نص للجرجاني "وقال الجرجاني - وهو أصح مذهباً، وأكثر تحقيقاً من كثير ممن نظر في هذا الشأن - ولست تعدّ من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرّ والغبص وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من

(3) المصدر السابق، ص: 64

(4) المصدر السابق، ص: 107

(1) سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002م، ص: 139-140

(2) ج.هيو سلفر: المرجع السابق، ص: 128

الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتدل الذي ليس واحد أحقّ به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباها السابق فاقتطعه"⁽³⁾

وكان ابن سيدة في حوارهِ للنصوص يهدف في الغالب إلى الدفاع عن لغة المتنبي، ورد تهمة السرقة عنه، إقراراً بعدم خروجه عن سنن العربية، وإن اجتراً على بعض أنظمتها، وصدّم الذوق العام، مبيّناً أن استعمالاته التي أثارت الخصومة والجدل لها نظائر في كلام العرب. والعلاقات الحوارية التي ينشئها ابن سيدة مع شعر المتنبي تتم وفق مستويين، حوار داخلي بين أشعار الشاعر نفسه، وحوار خارجي يفتح على نصوص أخرى، معبراً عن هذا التوجه بعدة صيغ مثل "هذا كقوله هو" و"قوله بعد هذا" و"ما أشبه هذا بقوله" و"يقويه قوله بعد هذا". ومن أمثلة الحوار الداخلي بين نصوص الشاعر ذاته قوله في شرح هذا البيت:

وكم من عائبٍ قولاً صحيحاً وأفتّه من القهْم السَّقِيمِ

"قد يكون القول صحيحاً في ذاته، ولا تلوح صحته إلى الجاهل به فيعيبه، لأنه يظنه على خلاف ما هو به...ويشبهه هذا البيت قوله هو:

وَمَنْ يَكُ ذَا فِيمِ مُرِيضٍ يَجِدُ مُرّاً بِهَ الْمَاءَ الزُّلْالاً⁽¹⁾

وكان ابن سيدة في مواضع كثيرة يتعامل مع شعر المتنبي وفق هذا المنهج محاولاً إقامة حوار داخلي بين نصوص الشاعر نفسه كقوله في شرح هذا البيت:

قاسمتك المنون شخصين جوراً جعل القسم فيك عدلاً

"أخذت المنون إحداهما وهي الصغرى وأبقت لك هذه الأخرى، وهذه المقاسمة جور...إلا أن القسم

صير نفسه عدلاً في ذلك الجور بأن أبقى لك الكبرى وسلبك الصغرى، كقوله:

قد كان قاسمك الشخصين دهرهما فعاش دُرهما المُفديُّ بالذهب"⁽²⁾

أما الحوار الخارجي فقد كان يتم بين شعر المتنبي وأشعار أخرى في مدونة الشعر العربي، مركزاً على المعاني التي شارك فيها المتنبي بعض الشعراء، وتَفوَّق على بعضهم، ممّا ينفي عنه تهمة السرقة، بحيث كان التنبيه إلى المعاني المشتركة أساس إدراك العلاقات التناسية كقوله في بيت المتنبي:

ولو لم أخف غير أعدائه عليه لبشّرتُهُ بالخلود

قال ابن سيدة: "غير أعدائه: الحمام الطبيعي. فيقول: لو لم أخف عليه الموت إلا من قبل أعدائه لتيقنت أنه خالد، لقصور عداه عنه، وهو نحو قول جرير:

زعم الفرزدق أن سيقتل مرزبعا أبشّر بطول سلامة يا مرزبعا

إلا أن قول أبي الطيب أبلغ، لأن جريراً بشّر مرزبعا بطول السلامة ولم يفصح بالخلود، وأبو الطيب أراد أن يبشّره بالخلد"⁽³⁾

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد معي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، 280/2

(1) ابن سيدة: المصدر السابق، ص: 160

(2) المصدر السابق، ص: 289

(3) المصدر السابق، ص: 184

وأشار ابن سيده إلى بعض مصطلحات السرقة مثل الإمام في شرح هذا البيت:

ناعمة الجسم لا عظام لها لها بنات وما لها رجم

"وقد ألم في هذا بقول ابن الرومي يستهدي سمكاً:

وبنات دجلة في قبابكم مأسورة في كل مغتربك

إلا أن المتنبي زاد عليه بقوله: "وما لها رجم" فأغرب" (4)

والعلاقة التناسلية بين المعنيين قائمة على أساس أخذ المعنى والزيادة عليه، هذه الزيادة التي جعلت

ابن سيده يستظرف معنى المتنبي لما يوحى به من أجواء غريبة صنعتها الاستعارة "ما لها رجم". فقد تمثل المتنبي البركة أمماً، والسّمك بنات لها، ثم استدرك أنها ليست أمماً حقيقية فزاد هذه العبارة، ولا شك أن الزيادة في المعنى من المعايير التي أقرها النقاد (1)

و: المعنى والرواية

عنى ابن سيده بتتبع الروايات المختلفة في شرحه، لأن كثيراً ما يتوقف عليها فاعلية توجيه المعنى وتحديده "فالرواية الأدبية من أهم جوانب شرح الشعر وأخطرها، وكثيراً ما يتوقف عليها توجيه المعنى وتحديده" (2)

وأشار إليها في بضعة عشر بيتاً، وكان يفاضل بينها، ويكتفي في الغالب برواية واحدة للبيت المشروح، ويغلب عليه المنهج الدفاعي، ويختار الرواية الأصح معنى. وتتجلى عنايته بها في عدة مظاهر منها مراعاة اتساقها مع مذاهب العرب، أو السياق الاجتماعي، وانسجامها مع قواعد النحو الصرف، أو مخالفتها لها. ومن أمثلة اتساقها مع مذهب العرب كلامه على بيت المتنبي:

وأن البُخت لا يُعْرِقْنَ إلا وقد أنضى العُدافِرةَ اللِّكَاكا

قال ابن سيده: "وقد رواه بعضهم اللُّكَاكا" وفُعال من الجمع العزيز إلا أنه له نظائر جمّة كعَرَقَ وعُراق، قنل وقُتّي، وقد ذكر سيبويه وأهل اللغة منه حروفاً جمّة وعليه وجه الفارسي قراءة من قرأ {إنا براء منكم} قال هو جمع برئ كقَيرير وفرار- يعني ولد البقرة- وجعل بعضهم الفرار لغة في القيرير" (3)

ومن أمثلة ربط الرواية بالسياق الاجتماعي، إشارته إلى أن نساء العرب يحبّون من الرجال الشجاعة والإقدام في الحرب. وأشار إلى هذه الظاهرة من خلال تحليله لرواية هذا البيت:

وما كلُّ من يهوى يَعِفُّ إذا خلا عفا في ويُرضي الجِبَّ والخيلُ تلتقي

قال ابن سيده: "ويروى " ويرعى الجِبَّ". فمن رواه: "يُرضي" فإن من شأن نساء العرب أن يُحبّين من محبّين الشجاعة والإقدام، كقول عمرو بن كلثوم:

ويقلنّ لستُم بُعُولتُنَا إذا لم تَمَنَعونا

(4) المصدر السابق، ص: 92

(1) ينظر أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1401هـ-1981م، ص: 218

(2) الوارث الحسن: التطور والتجديد في شرح الشعر العربي القديم، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2013، ص: 275

(3) ابن سيده: المصدر السابق، ص: 394

فيقول: أنا أعفّ كرمًا وأرضي محبوبي في الحرب بمشاهدته مني ما يهواه مني أو بإخباره ذلك عني، وليس

كل واحدٍ من العشاق يجمع عَفَّةً وشجاعة، إذ العشق والعفة والفتك عزيزة الاجتماع.

ومن رواه: "ويرعى الجبّ" فهو يقول: أنا أعفّ كرمًا لا فتورًا في هواي، بل إني مُراعٍ المحبوب حتى إني أذكره في الحرب وأراعيه أو أنّ الشّدة فكيف في حال السكون والهُدُون" (4)

ومن أمثلة مخالفة الرواية لقواعد النحو والصرف، مناقشته لرواية هذا البيت:

ومَلْمُومَةٌ سَيْفِيَّةٌ رَّبْعِيَّةٌ تَصِيحُ الحَصَى فيها صِياحُ اللِّقَالِقِ

ومن رواه "تصيح" أراد تصيح هذه الكتيبة الحصى، وكان يجب على هذه الرواية أن يقول "إصاحه اللقالق" لأن مصدر أفعَلَ إنما هو الإفعال، فإن كان الفعل معتلّ العين كان مصدره إفالة، تُحذف العين وتجعل الهاء عوضاً منها كقوله أقاله وإقاله وإقامه إقامةً، لكنه قال: "صياح" فجاء بالمصدر على غير فعله لأنه أراد: فتصيح صياح اللقالق، وفي التنزيل {والله أنبتكم من الأرض نباتاً أي: فنبتتم نباتاً، ومثله كثير قد أفرد سيبويه فيه باباً" (1)}

وبناء على ما تقدم فإن شرح مشكل أبيات المتنبي بشق عناصرها، وتشكلاتها اللغوية والفنية والمعرفية، تمثل مستويات القراءة في النقد العربي، وستظل حقلاً معرفياً وتحليلياً مادامت نصوص هذا الشاعر لا تبوح بأسرار إلا بالحفر في طبقاتها. كما أن ابن سيده في مقارنة معاني أبيات المتنبي، ربّما أثقل شرحه بالأراء الفلسفية والمنطقية والاستنتاجات البعيدة التي لا تنسجم مع طبيعة النص الشعري، فضلاً عن مبالغته في تتبع القضايا اللغوية والنحوية في شرح بعض الأبيات.

ومن خلال تصفحنا لشرح المشكل من أبيات المتنبي لابن سيده الأندلسي نخلص إلى ما يأتي:

- إن شرح ابن سيده ليس متناً معجمياً بسيطاً يروم بيان معنى البيت، وإنما كان قراءة واعية لشعر المتنبي وتحليل عناصره، والتوغل في بنيته العميقة، ومركزاته اللغوية والدلالية والجمالية.

- استطاع الشارح أن يرصد البيت الشعري من خلال بنية الكلمة المعجمية والتركيبية والنحوية والدلالية.

- حرص الشارح على أن يؤصل طريقة المتنبي، بردها إلى سنن العرب وطريقتهم في نظم الكلام، ملتمساً لها شواهد من القرآن الكريم وأشعار العرب وأمثالهم.

- استطاع بناء متن مواز للمتن الأصلي، وتحرك ضمن حقول متعددة، وهو ما تحرص عليه نظرية القراءة والتلقي التي تعتبر القراءة إعادة إنتاج للنص.

(4) المصدر السابق، ص: 252

(1) المصدر السابق، ص: 280، 281



خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية مقارنة في روايتي:
" رأس المحنة" لعز الدين جلاوي، و" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار
د. رجال عبد الواحد جامعة العربي التبسي- تبسة. الجزائر

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى ملامسة مفهوم " الغروتيسك"، وتتبع مسارات ارتحاله منذ نشأته خلال (ق15م) في الثقافة الغربية في شكل خطاب بصري تحتفي به فنون الرسم والنحت، إلى أن تموضع كمظهر من مظاهر التجريب في حقل الكتابة الروائية المعاصرة، يعكس رؤى الكتاب ويترجم مواقفهم إزاء الراهن، الذي يتم تقديمه إلى القارئ في شكل لوحات بشعة يتم صوغها في إطار كرنفالي، وتشكيل كاريكاتوري تهكمي فاضح يعبر عن قلق الإنسان المعاصر، ويكشف عن خوفه من الواقع المرعب.

ووفق التصور الباختييني للغروتيسك، وقع اختيار الدراسة على نموذجين روائيين، وتمت مقارنتهما من خلال الوقوف على تشكلات الخطاب الغروتيسكي المختلفة.

الكلمات المفتاحية: الخطاب؛ الرواية؛ الغروتيسك؛ التجريب؛ المفارقة؛ الكرنفال.

Abstract:

This study seeks to touch on the concept of "Grottesque" and follow the paths of travel since its inception during the (15 BC) in Western culture in the form of visual discourse celebrates the art of painting and sculpture, to be positioned as an aspect of experimentation in the field of contemporary fiction, that reflects the views of the book and translate their attitudes towards The current, which is presented to the reader in the form of ugly paintings to be developed in the framework of Carnival and the formation of caricature sarcastic expression of the concern of contemporary man and reveals his fear of the reality of horror.

According to the Grottesque visual perception, the study was chosen on two novel models, and they were approached by identifying the different formations of the Grottesque discourse.

Keywords: discourse ; novel; Grottesque; experimentation; carnival; Sarcasm

توطئة:

إذا كان "الخطاب" في الرواية هو في النهاية تشكيل لغوي، فإن اللغة تصير مرهونة بوظيفتها التواصلية (Interpersonnel)، سواء أكان ذلك على مستوى خطاب الأحداث، أم على مستوى خطاب الأقوال.

إلا أن اللغة مع الرواية الجديدة/ التجريبية لم تعد مجرد أداة تعبير تقف محايدة وراء حدود الحكي، كما لم تعد إطارا خارجيا يسيج المضامين، إنما صارت أداة بنائية بفعالها تحولت الرواية إلى نظام متسق يرتبط فيه المكون الروائي بالتعبير البنائي/ اللغة، فإذا كانت «البنية تتحكّم في بناء الرواية فكريا فتوجّه حوادثها وترسم ملامح شخصياتها، وتقودها إلى دلالات محدّدة، فاللغة هي التي تحمل عبء تجسيدها»¹، ومن هذا المنطلق صارت اللغة وعاءً ينصهر فيه الشكل والمضمون لتنعكس هذه الصّهارة في شكل مشاهد (Scènes) لغوية سيفسائية، جعلت الرواية تتلامح مع النص المسرحي ضمن تنوع يخلق بالقارئ بين عوالم متناقضة، الوعي واللاوعي، الواقعي والميتافيزيقي، الحقيقي والمجازي... وهو تنوع يهدّد بتفكيك جمالية المنظومة اللغوية التقليدية، لتغدو معه اللغة أداة بنائية يصير معها الشكل مخادعا، يريد أن يتخذ سمة المضمون الذي يحتفي بحضور المشهد بدل الحدث.

ضمن هذا السياق يأتي "خطاب الغروتيسك" لينجز "المشهد" المخالف وليكشف للقارئ عن القلق النفسي الذي يغالب الإنسان المعاصر المعذب بوطأة الراهن، حين تنزاح اللغة عن منطقتها وتفقد الأشياء طبيعتها وحجمها وشكلها، فتبدو اللغة مشاركا فاعلا في الحدث الروائي وليست مجرد ديكور، ويصبح-مع ذلك- وعي اللغة جزءاً من وعي المعرفة.

1- الغروتيسك، المفهوم والسياق:

ظهرت كلمة الغروتيسك (*grotesque*) في الثقافة الغربية خلال القرن الخامس عشر حين «سلط بعض الأركيولوجيين الضوء على حفريات أثرية تمثل رسوما لكائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية، أُطلق عليها اسم "غروستيكو" (*Grotesco*)، أو غروتيسكا (*Grotesca*) نسبة لكلمة (*grotta*) الإيطالية وتعني "الكهف" مكان العثور على هذه الرسومات، وفي القرن السادس عشر صارت كلمة الغروتيسك مصطلحا رائجا في الفنون التشكيلية ويطلق على اللوحات مشوهة المعالم والعجيبة الموحية بالتمثيلات البدائية، كلوحات جيروم بوش (*Jerome Bosch*)، وبيتر بروغل (*Pieter Bruegel*)، أو جاك كالو (*Jacques Callot*)، ثم كان لهذا المصطلح تأثير في الأدب حيث أطلق على كل تمظهرات التشوه الجسماني مثل الرجل-الحيوان، والأشكال الشاذة مثل الأقرام والعماقة، والحذب»².

وإذا كانت الرومانسية قد أبدت ذوقا جماليا مفرطا من هذه التشوهات الإنسانية، فإن الكلاسيكية كانت على خلاف هذا الذوق لارتباطها بقوانين فنية في الأعمال الأدبية وغيرها، مما جعل "الغروستيك" أكثر انتشارا في المرحلة الرومانسية،³ وقد ذهب فيكتور هيجو (*Hugo Marie-Victor*) إلى أن «الغروستيك المضحك في فكر المعاصرين يأخذ دورا كبيرا، ويتخذ بعدين: أحدهما مشوه ومخيف، والثاني هزلي فكاهي، ويتخذ من الكائنات الوسطية أشكالا متنافرة مضحكة كالتّي تعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله وأجنحة الخفاش»⁴، وتنكشف جمالية الغروتيسك حسب رأي الرومنسيين من خلال انتهاك حرمة المثالي عبر ما هو مشوه وشاذ،

¹ - سمر روجي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 202.

² -Maarten. Van Buuren, Witold Gombrowicz et le grotesque, revue littérature, paris 6, N48. Décembre 1982, la rousse, p.58.

³ -Victor Hugo, Préface de Cromwell, la société d'Editions Littéraire et Artistiques, Libraire Paul Ollendorff, Paris, 1912, p.72- 73.

⁴ - Ibid. p. 98.

ذلك لأن «ملازمة المشوهة منحت "الجليل" المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة وعظمة وأكثر جلالاً من الجميل القديم، وهذا يجب أن يحصل، فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يقود كل شيء بثبات إلى غايته»¹. وقد ذهب باختين (*M. Bakhtine*) إلى أن الغروتيسك لا يعبر عن الخوف والقلق من العدائية واللاإنسانية التي تسود العالم كما يراه الرومانسيون²، بل نوع من التهكم ورفع الكلفة بشكل مطلق، وقد حرّز الكرنفالات والاحتفالات الشعبية، ومن ثمة ارتبط مفهوم الغروتيسك بالطابع الكرنفالي التي يقوم على الإنزال (*Rabaissement*)، والجسدانية (*Corporalisations*)³، وانتهاك المؤلف، وتدني المقدس⁴ وتشظية الجسد وتحويل المتسامي الروحي إلى مادي أرضي، وتكافؤ الأضداد، لتتحول العملية إلى «هجو فاضح ذات طبيعة أخلاقية أو سياسية اجتماعية، ولأصبحت أحادية المستوى الدلالي، ولفقدت طبيعتها الفنية إذ تتحول إلى كتابة اجتماعية عامة publicity عارية»⁵، كما يقوم الغروتيسك على طقوس الضحك الكرنفالي الذي تتكافأ بداخله الأضداد *Ambivalence*، والمحاكاة الساخرة، وكسر القيود والمحظورات وإلغاء الألقاب والمراتب الاجتماعية وكل ما يتعلق به من خوف، وتبجيل، وخضوع، وآداب وسلوك، وكل ما يترتب عن عدم المساواة الاجتماعية والوظيفية بين الناس، وكل أشكال التمايز، وهذا من أساسيات الغروتيسك الذي يعكس الموقف الكرنفالي من العالم. ويخترق نظام الحياة الاعتيادية بعيداً عن الكلفة⁶.

2- الغروتيسك والكتابة الروائية:

إن الواقع الصادم بما يستبطنه من تناقضات، دفع بالرواية التجريبية إلى توظيف الخطاب الغروتيسكي كأداة تعبير تتكئ على المفارقة اللفظية⁷ (*L'ironie verbal*) لنقد هذا الواقع، انطلاقاً من شعور الكاتب بالتوتر والضيق تجاه تشوهات الحياة المعاصرة «فيعتمد وسائل متعددة بعيدة الدلالة موازنة بين العناصر اللسانية والوجدانية، إلى حدود الالتباس»⁸. والغروتيسك في الرواية ليس مجرد مظهر مشهدي/كرنفالي، بل هو فعل لغوي يسعى إلى التأي بالكتابة الروائية عن السطحية، ويؤسس لبعده في يحفر في المناطق النائية في الإنسان والمجتمع لتعرية الزيف الاجتماعي وفضح عبثية الحياة. وبهذا المعنى يصبح الخطاب الغروتيسكي تعبيراً عن موقف فكري، وفلسفة خاصة، نابعة من نظرة الكاتب تجاه لامعقولية الأشياء، حيث يصير الحزن متخفياً في أعماق الهزلي، والسرعة إلى الضحك تكون بديلاً عن السرعة إلى البكاء⁹، وذلك من خلال ترجمة المواقف الانتقادية الراضية لما يحدث في الواقع، والتي تحفز في القارئ الشعور بالاستهجان والمفارقة الدلالية الباعثة على الضحك والسخرية من خلال ما يحدث، نتيجة التناقض بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، واستناداً إلى هذه الوظيفة فإن لوكاتش

¹- Ibid. p. 104.

²- Mikhail Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, traduire par Andrée Robel, ed. Gallimard, 1970, p48.

³- Victor Hugo, Préface de Cromwell, p.29.

⁴- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط01)، 1986، ص180.

⁵- المرجع نفسه، ص184.

⁶- المرجع نفسه، ص179.

⁷- هي تحوّل ساخر يعبري تناقضات الواقع، والرواية التجريبية، اشتغلت على لغة المفارقة، للكشف عن التعارضات بين الأطراف، وعن اجتماع ثنائيات ضدية لا يجب أم تجتمع. للاطلاع، ينظر: حسن عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، (ط1)، 2009، ص01.

⁸- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، (ط02)، 2012، ص93.

⁹- ينظر: المرجع نفسه، ص96.

يرى بأن الغروتيسك ضرب من « التصحيح الدّاتي للهشاشة»¹، حيث يأتي الخطاب الغروتيسكي في الكتابة الروائية التجريبية في شكل مشهدي كرنفالي لمواجهة كرنفالية الحياة وازدواجيتها، مما يعني بأن الرواية هي تمثيل للحياة بشكل مسرحي كرنفالي، يقوم على مبدأ التدنيس.

استطاع خطاب الغروتيسك «أن يدخل إلى عالم الأدب على امتداد آلاف السنين، وبالذات إلى الخط الحوارى الخاص بتطور النثر الفني الروائي (...)» كما حمل هذا المبدأ معه منطق العلاقات غير المتكافئة ومنطق التحقير التدنيسية، وأخيرا، استطاع أن يمارس تأثيرا عظيما في تغيير الأسلوب اللفظي نفسه في الأدب»²

3-مظاهر التعالق بين الغروتيسك والرواية التجريبية:

أ- التجاوز:

إذا كان الغروتيسك يتأسس على التهكم ورفع الكلفة -حسب رأي لوكاتش- فينتهك القوانين والحدود ويتجاوز المراتب والألقاب والمحظورات الاجتماعية، فإن الرواية التجريبية تتأسس هي الأخرى على مبدأ كسر الميثاق السردي المتداول، والمعايير والجماليات الموروثة عن الرواية البلاغية/التقليدية، وتسعى إلى التحرر المستمر من حدود القوانين، عبر تشظية السرد، وكسر خطية الزمن، وتشويش الشخصية، وتقنية المونتاج، وتعدد الأصوات، والتناص، وتذويب الحدود الأجناسية.

وإذا كان المشهد الغروتيسكي في الرواية يقابله الاحتفال الكرنفالي كما يرى باختين، فإن هذا الأخير يقوم على منطق العلاقات غير المتكافئة؛ علاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالطبيعة بشكل تحقيري وغير متكافئ وبكيفية حرة يتماس فيها المقدس بالمدنس، والمتعالي بالوضيع، والعاقل بالمجنون، والملك بالعبد وهو ما يسميه باختين بنزع التاج، أو «التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالي حيث تكمن نواة الموقف الكرنفالي من العالم»³، ويتأسس هذا الموقف على ما هو غير مألوف من خلال السخرية والعجائبي وأنواع الشذوذ الجسماني، حتى أنه أحيانا «يتميز حتى باستخدام الأشياء استخداما عكسيا: ارتداء الملابس بصورة مقلوبة (أو وضعها في مكان هو عكس مكانها تماما) وضع البنطلون على الرأس، أو وضع الأواني في موضع أغطية الرأس، أو استخدام الأواني البيتية وكأنها أسلحة إلى غير ذلك»⁴ أما الرواية التجريبية فتقوم هي الأخرى على مبدأ عدم إشاعة الكلفة، حيث شكّلت بنيتها على انتهاك بنية الرواية التقليدية، فسميت تارة "اللارواية" وتارة أخرى "الرواية المضادة" بسبب تدنيسها لنقاء وخصوصية الرواية وذلك باستبداله بالنص الهجين، وتوظيف اللابل بدل البطل الملحمي أو البطل البلاغى، والمحاكاة الساخرة، وإلغاء العلاقة الفوقية التي تربط بين الراوي العليم والشخصية الروائية، واستعمال اللغة المهجنة والبديئة بدل اللغة المعيارية حيث «منطق التحقير التدنيسية استطاع أن يمارس تأثيرا عظيما في تغيير الأسلوب اللفظي نفسه في الأدب»⁵، مما يعني أن كرنفلة القيم الغروتيسكية كان له أثر واضح على مستوى الكتابة الروائية مما جعلها حقا كرنفاليا بامتياز.

¹ - جورج لوكاتش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سبحان، منشورات اللّ، الرباط، (ط1)، 1988، ص70.

² - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص 181، 180.

³ - المرجع نفسه، ص 181.

⁴ - المرجع نفسه، ص 184.

⁵ - المرجع نفسه، ص 181.

ب-الانفتاح:

حينما اعتبر باختين الخطاب الغروتيسكي هو بمثابة المرايا المشوهة - تطول وتصغر، وتلوي باتجاهات مختلفة وبدرجات متفاوتة لا تعرف الانسجام ولا تخضع لقانون، وبالتالي هو نمط كرنفالي من العالم¹ فهذا يعني أن المشهد الغروتيسكي في الرواية يستمد "طبيعته من مفهوم النسبية التي تجعله منفتحاً على كل الممكنات، وما دام الموقف الكرنفالي من الواقع يتسم بالإطلاق «ويرفض أي خاتمة نهائية، وكل خاتمة هي مجرد بداية جديدة»²، فإننا نجد الشيء نفسه في الرواية التجريبية التي تمثل بحثاً دائماً وسيرورة غير ناجزة، أحداثها تتناسل من بعضها بشكل لا نهائي، وللابطال الرئيسيين تقريبا نجد أكثر من صنو واحد بحيث «يموت البطل (أي يفنى) من أجل أن يتجدد أي من أجل أن يتطهر ويسمو على نفسه ذاتها»³

وما يتفق عليه النقاد هو عدم ثبات الشكل الروائي التجريبي، بحيث اعتبروه بنية غير ناجزة «لا تتضمن أي قانون خاص كنوع أدبي مكتمل»⁴، ولعل جورج لوكاتش يسوغ عدم هذا الاكتمال عندما يربط بنية الرواية ببنية الأوضاع التاريخية التي مرت بها، وما دامت الرواية كذلك، فقد «استحقت أن تكون النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة»⁵، ولعل الوسيلة في بناء هذا التجدد هو تحطيم العلاقة السببية بين الأشياء، والسير في طريق الهدم والبناء، ووضع الكتابة الروائية موضع تساؤل والسخرية الضاحكة من الواقع.

وموجب تكافؤ الأضداد (على حد تعبير باختين) في الكرنفال والرواية التجريبية، يمكن مشهده الوجه الخفي للواقع من وراء الرموز، ليكتشف المتلقي ذلك المعنى العميق والمجهول للحياة.

4/أ- "رأس المحنة..."⁶ غروتيسك الكشف والهدم

الرواية التجريبية لا تصف الواقع بقدر ما تسائله، رغبة منها في إعادة صياغته وفق رؤية جديدة، وبما أن خطاب الغروتيسك أصبح في الرواية التجريبية فعلاً إنتاجياً يختلط فيه الهجاء بالبهجة⁷ وأضحى أداة للتقصي والمساءلة، فإنه في رواية "رأس المحنة 0=1+1" لعز الدين جلاوي، يتأسس على المفارقة الاجتماعية، ويتكئ على تعرية الصراع بين الطبقات الاجتماعية، التي أفرزها زمن الاستقلال، يقول السارد: «ها هو منير متخرج من الجامعة، ماذا فعل بالشهادة التي يحملها؟ لا يكاد يكسب قوت يومه، وها هو أحمد املمد أشكال الدابة لا يحسن أن يرسم الواو الأعور يعيش كالمملك... عصر المادة يا والدي قيمتك قدر ما تملك من مال، لا ما تملك من علم ولا من خلق»⁸.

ومن الواضح إن خطاب الغروتيسك صار بمثابة الطريقة التي تنظم العلاقات بين شخصيات الرواية، وهذه الشخصيات حين تدين بعضها، فإنها أيضاً تعبر بدقة عن حالة التصادم بين أطراف المجتمع وهي تتشبه بمواقفها، كما تشخص حدة التعارض الذي يشكل بنية الواقع القائم على التمايز الاجتماعي، مما دفع بالشخصيات الروائية إلى إزاحة الألقعة عن بعضها، وإسقاط

¹ - ينظر، ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص 186.

² - المرجع نفسه، ص 243.

³ - المرجع نفسه، ص 187.

⁴ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط01)، 1990، ص 09.

⁵ - المرجع السابق، ص 10.

⁶ - عز الدين جلاوي: رأس المحنة 0=1+1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.

⁷ - ينظر، ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص 185.

⁸ - عز الدين جلاوي: رأس المحنة، ص 90.

الكلفة بطريقة تفصح عن رؤية الكاتب إزاء بشاعة الراهن خصوصا في مرحلة (المأساة الدموية)، وما أفرزته من تحولات غير موضوعية.

وخطاب الغروتيسك ذي التّبرّة الانتقادية الحادة، يقدّم للقارئ تشكيلا مشوها يضيف على الشكل الخارجي للإنسان مسحة عجائبية، يقول صالح الرصاصة: « ومديرنا هذا وطني حقا لما عيّنه كان كسلك الحديد.. كأنه مستورد من إثيوبيا.. البذلة الرمادية وحدها تمشي.. اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف.. سرواله القديم لا يسع إصبعه¹، وقد جاء غروتيسك الجسم ليفضح المفارقة الزمنية الحادة نتيجة التحولات اللامنطقية للواقع الاجتماعي، وهذه المفارقة تدعو إلى الضحك لأنها تستدعي عناصر اللوحة من عالم الحيوان، وبالتالي يصير الوصف الغروتيسكي في الرواية غير محايد، بل يستبطن مشاعر القلق والتوتر، ويتغيا وظيفة نقدية تقويمية « تبيّن لي من ملامحه أنه شيطان.. لحية مبعثرة كلحية تيس.. وعينان تزوغان يميننا وشمالا كعين إبليس²، وهنا تبرز اللغة لتشكّل أمام القارئ مشهدا كرنفاليا مفعما بالفوضى، وهو أشبه ما يكون بإيقاعات انفعالية ورمزية تتراصف تباعا لتشكّل وحدة واقعية ترسم أمام القارئ خريطة العالم المتوتر للإنسان المعاصر.

وإذا كانت « صورة الجسم الغروتيسكي تشترك في كثير من القواسم مع الكاريكاتور، مثل مبالغة الغروتيسك في السخرية وذلك بإبراز سمات المظهر الجسدي بحيث يبدو التوازي بينهما هادفا إلى الهجاء³ فإن شكل "العجوز عكّة" تحيله لغة السرد إلى حالة لا معقولة، نتيجة لتأثيرات الواقع الاجتماعي المتأزم الذي انعكس على مظهر هذا العجوز، ليشكّل مدخلا يسمح بالغوص في أعماق هذه الشخصية المضطربة، وهي تبدو ذات ملامح جسمانية مشوهة «خرجت العجوز عكّة وتدحرجت نحوي في تناقل كصهريج زفت.. فتحت النافذة.. سدّتها بجثتها.. وأنفاسها المبحوحة تكاد تنقطع.. مدّت يدها تصافحني.. دسست في يدها مبلغ مائة دينار.. أطلت من مغارة فمها ابتسامة عريضة سال لها لعابها⁴»

وإذا كان الغروتيسك مادة للتشكيل وصياغة المواقف والرؤى وتشخيص الواقع، فإن السارد لم يكتف بتشويه ملامح الشخصيات بطريقة كاريكاتورية، بل صوّر بشاعة الواقع وانحطاط الأخلاق وتدني القيم، فالواقع المأزوم يقدمه لنا السارد بأسلوب ساخر لا يتغيا الإضحك بقدر ما، يتغيا التعرية والفضح، ومن ثمّة يصبح الغروستيك عنصرا ناظما للعمل الفني، ويسهم في تأثيث فضاء الرواية وجعله وعاء ينضح بالتهكم والسخرية.

ويواصل السارد بلغة عنيفة مستهترة وجريئة، وصف الشخصيات في تفاعلاتهم اليومية، « فجأة ارتفع صوت أحدهم طالبا دلاكا... وهرعت إليه مُلبّيا.. كان الزبون طويلا عريضا متشخّما كجثة فيل ينبطح على بطنه.. حاولت أن أتعرّف عليه لكنني لم أستطع⁵»

ولا شك إن هذا المقطع السردي يبرز يضعنا أمام صورة الدّات الساردة في أعلى درجات التوتر، كانعكاس لعدم التوافق مع واقعها المأزوم، فيطفو هذا الاختلال النفسي على سطح الحوار، مما يجعل الهوة تزداد اتساعا بين الشخصيات بفعل تأثيرات

1- المصدر السابق، ص 32.

2- المصدر نفسه، ص 141.

3- Maarten. Van Buuren, Witold Gombrowicz et le grotesque, op. cit., p.60

4- عز الدين جلاوي: رأس المحنة، ص 171.

5- المصدر السابق، ص 75، 76.

اليومي، حيث انبثقت من هذا الراهن مواقف التهمك الدالة على خيبة الدّات وانكساراتها، ومن هنا تصبح هذه المواقف بمثابة النعمة التي تسود بناء الرواية كله.

وبطابع سجالي يتلقف الكاتب صورة كرنفالية مضمرة داخل كلّ شخصية تجاه نظيرتها، ليضع القارئ أمام مشهد التفاعل بين شخصيات الرواية وأحداثها، حيث العلاقات المتبادلة بين الشخصيات تبدو في شكل تركيب للمتناقضات، يقول امحمد املّمّد: «خرج صالح من مغارته كالشبح وقد اشتدّ سواده وتلاّأت عيناه كأن إسهاالا داهمه عاما كاملا.. كأنما عرفني فاندفع يفتح الباب ليركب.. كان الباب موصدا من الدّاخل لم أشأ أن افتحه (...). رايته أشبه بخنزير أليف.. قلت في نفسي: أبطرتك النّعمة يا ولد الكلب.. يا ولد الحركي (...). لم أشأ أن انحنى ولا أن ألوث يدي بمصافحته (...). ونزل خلفي يتبعني كالكلب»¹، فالمواجهة بين صالح "الرصاصة الوطني"، وامحمد املّمّد الانتهازي وابن الحركي، تسجّل بحدّة مفارقة الواقع وما يستبطنه من تناقضات تعميها ذات الشخصية، وتكابد آثارها بأسلوب هزلي ساخر.

ولعلّ هذه المواجهة التي اتخذت مشهدا غروتيسكيا، تتضح أكثر من خلال علاقة "صالح الرصاصة" بمدير المستشفى، وهي علاقة تصادمية تتسرّب منها وجهة نظر إيديولوجية، تبدو واضحة من إعلان "صالح الرصاصة" عن موقفه تجاه مديره الذي تعرّض كثيرا لمضايقاته، فانبثق غروتيسك المفارقة كأداة لمواجهته، «مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفّح الجرائد التي تشتري على حساب المشفى.. يوقّع الوثائق.. يتطلّع على المراسلات.. يرشف قهوة.. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها.. يتفق معها على موعد السهرة ويخرج. في الباب يلتفّ حوله العمّال المخلصون كالكلاب المدرّبة.. يرقصون بلا إيقاع.. يملؤون له السيارة بخيرات المشفى (...). أما المرضى المساكين فلا يُعطى لهم إلا العدس بالماء، فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران»²، وللإمعان في فعل الفضح تنتقل بنا لغة الرواية من غروتيسك المطهر إلى غروتيسك الفعل لتعرية الوجه المفارق، فيبترّ السارد عيوب الشخصية كالبعد عن الوطنية، وانعدام الضمير الإنساني، والإهمال، والفساد الأخلاقي، وإذا كان هذا المقطع يعلن عن هذه السلبيات بالتصريح تارة، وبالتلميح تارة أخرى، فإن خطاب الغروتيسك بدا من أبرز محمولات اللغة السردية، التي تمكنت من تحقيق الامتداد الدلالي للشخصية الانتهازية التي تمثّل إحدى مفرزات الواقع المتراجع.

ولعلّ غروتيسك الموقف يكون أشد تعرية وإفصاحا من غروتيسك الشكل الخارجي الذي يعتمد على التشويه الكاريكاتوري، خاصة لما يتخذ السارد موقفا غير محايد، فلا يكتفي بتوصيف الأفعال، إنما يعلن عن موقفه صراحة تجاه السلطة التي يمثلها مدير المستشفى، وامحمد املّمّد، ورئيس البلدية الفاسد، والسعيد محافظ الشرطة المرتشي، وهي نماذج تعكس تعفن الجهاز الإداري الذي يتولى قيادة المجتمع «أما نحن فليس لنا الآن إلا شهريرات تحكمنا على طول الخط.. لا يصدق فيها إلا قول الأديب الجزائري المسيلي ابن رشيق وهو يصف حكامه في نهاية القرن الحادي عشر:

ألقاب سلطنة في غير موضعها... كالمقط يحكي انتفاخا صولة الأسد»³

إن ما يعنيه غروتيسك المفارقة هنا هو الإحباط وخيبة الأمل، وقد تصدى له السارد بسلاح الهجاء موظفا في ذلك استراتيجية التناس، بحيث يرسم لنا البيت السابق تقاسيم لوحة هازئة تشي بجرأة رسّامها في نقده للسلطة، فيغوص في عمق الدلالة وهو

1- المصدر نفسه، ص 83، 82.

2- المصدر نفسه، ص 32.

3- المصدر السابق، ص 107.

يصف بسخرية طبيعة الحاكم المهزوم حين تراه مستأسداً، وهو في الحقيقة يخفي وراء هذا المظهر الزائف علامات الضعف والفتل.

إن الكاتب يقتنص فساد السلطة ويجعل منه حافظاً لتصوير مجتمع كرنفالي، يطفح بالمفارقات، كل ما فيه يدعو إلى السخرية والهجاء، فلم يعد يُنظر إلى الشخصية كذات، بل كنموذج مُشعّ بدلالات الظلم والفساد الذي ينخر المجتمع «إيه يا زمان نأنا!!»¹، مما يدل على أن المشهد الغروتيسكي في رواية "رأس المحنة" ليس مجرد صورة تتم الاستعانة بها للكشف عن الرؤى والتصورات، بل تصبح المهمة الفنية التي تسيطر على وعي الكاتب ويجري تفسيرها من خلال مادة الرواية نفسها، مما يجعل البعد الدلالي في الرواية يتأسس على أفكار الشخصيات الإيحائية كمبدأ يتكئ عليه تصوير الكاتب، ويحدد بنية العالم الروائي بشكل عام.

إن البعد الدلالي في "رأس المحنة" يتأسس على هذه الرؤية، فالكاتب يدين واقع المجتمع المرهون بالقيم الزائفة، والمؤسسات الرسمية في صورة أشخاص ذوي نفوذ، هي التي تحمي هذه القيم «رحم الله الشاعر العربي نزار قباني لما قال:

لبسنا قشور الحضارة والروح جاهلية

ضرب على المحسب وواصل:

- ماذا تنتظرين من مجتمع لا يضع الحضارة لكنه يستهلكها بغباء»²

إن التشخيص الساخر لأعطاب المجتمع ومفارقات الواقع، يتجلى كذلك من خلال رصد تمزقات الإنسان في "حارة الحفرة" وهي المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية، هذه الحارة التي صارت رمزا للفقر والضياع والجنون والنفاق، وقد انعكست هذه المعاني على الشخصيات التي تخترق هذا المكان، انطلاقاً من الألقاب الواصفة لهذه الشخصيات، والتي منحت للرواية نكهة واقعية خاصة، يصير معها اليومي أداة لتشكيل بؤرة الحكي، لأن اللقب (*Surnom*) في طرحه الدلالي والرمزي، مستمد من عمق التفاعل الاجتماعي، ثم يتم ترسيمه على مستوى الوجدان الجماعي المحلي، ليصير مصدراً للسخرية وأداة لغوية ووظيفية، تفصح عن مجتمع "حارة الحفرة" كنموذج مهمّش، ذي المستوى التعليمي المحدود، والمشكلات النفسية والاجتماعية المترابطة.

إن الشخصيات الفاعلة في مسار الأحداث، هي التي يكشف عنها السارد بألقابها التي تحيل بدلالاتها في مدار التواصل الاجتماعي إلى مرجعية اجتماعية فـ" إبراهيم جحا، وأمحمد الملمد، والخير البلوط، والعجوز عكة" كلها ألقاب تفسر الوعي الاجتماعي الذي حددها، ثم رسّخها في الذاكرة المحلية وفق معطيات اجتماعية محدّدة، بحيث لا يمكن أن تخرج عن السياق الاجتماعي الذي وُجدت فيه، كما أن هذه الألقاب تفتح على دلالة لا تفسر طبيعة صاحبها فحسب، بل تمثل أيضاً إطاراً مرجعياً للواقع الاجتماعي المشوّه.

وبقدر ما تشير هذه الألقاب إلى التهكم ورفع الكلفة كما ذكر (باختين)، بقدر ما تفصح عن مواقف وسلوكات تتصل بالعلاقات الاجتماعية، وقد وجدت "حارة الحفرة" في هذه الألقاب وسيلة لترجمة موقف السارد تجاه الصورة المقلوبة التي بدا عليها الراهن الجزائري، فـ" البلعوط" ملفوظ يتحرك على مستويات دلالية عديدة، ويحمل معاني الحيلة، النفاق، الكذب، الغش، وهذه المعاني تستقطب الانتباه لمسألة تشظّي الانسجام السلوكي، ممّا يزيد في تعميق الهوية داخل البناء الاجتماعي.

¹ - المصدر نفسه، ص 105.

² - المصدر نفسه، ص 184.

و"الخَيْرِ البلعوط" عازف على آلة "الزّرنّة"، ومن صانعي زمن الشيطنة في "حارة الحفرة"، يعود كلّ مساء إلى بيته مخمورا، ويلقاه الصّبيّة بالحجارة، وإذا كان "البلعوط" قد اكتسب هذا اللقب نتيجة مظهر سلوكي، فإن "العجوز عكّة"، قد اكتسبت لقبها من مظهرها الخارجي، وقد شاع هذا اللقب بين الناس، حتى تحوّل بمرور الزمن إلى اسم تعرف به، ولا تُعرف بغيره، وبعض الناس معروفون في المجتمع بألقابهم وتتلاشى أسماءهم من الذاكرة، تحت وطأة اللقب وسعة انتشاره، و"عكّة" تنم عن رسم كاريكاتوري فاجع فشكلها يماثل شكل العكّة، (وهي وعاء جلدي يستعمل لتجميع السّمّن)، قصيرة القامة، ضخمة الجسم، سوداء اللون، تجول بين النّاس وتشتّم الأخبار، ثم تجمعها لتعيد صياغتها بطريقتها الخاصة، تحترف السّحر، وتبيع قلوب الكلاب للنساء اللواتي يُردن إذلال أزواجهنّ، ولقب "عكّة" يكشف بدقة دلالاته البلاغية عن سلوك العجوز وطبيعة تفاعلها مع مجتمع "حارة الحفرة".

أما "إبراهيم جحا" بائع الشاي بالنعناع داخل استراحة الحّمّام فقد كان مرحا مع الناس «يمسح عن جفون حارة الحفرة أتراحها وأحزانها (...) حتى قيل إنه يضحك الموتى»¹، لكنه كان يعيش حياته الخاصة حزينا، فقد طلق زوجته، وتم اغتصاب ابنته من طرف ذوي النفوذ، وإذا كان لقب "جحا" يختزل بدلالاته معاني الفرح والضحك، إلا أنه كان يعيش بنفسية مقهورة، سرعان ما تنفصل عنه حينما يتصل بالناس، وهو بهذا المعنى يقدّم للقارئ مفارقة صادمة، فهو يضحك الناس لكنه حزين، ويسعد المجتمع لكن هذا المجتمع اغتصب يوما ابنته، وهذه صورة لواقع متناقض يضعه أماننا السارد في كامل عُريه.

وفي سياق كرنفالي يقوم على "الإنزال" و"التدنيس" يتجلى لقب "امحمد املمد" رئيس البلدية، الذي يسمح للقارئ أن يرسم إطارا تصوّريا للعلاقة القائمة بين هذا اللقب والمرجعية الثقافية للمجتمع على المستوى الشعبي، ف"لمد" بمعنى "جمع" والجمع هنا يتلخّص في ما تشبعت به هذه الشخصية من قيم سلبية، فهي شخصية انتهازية حيث ألصق بمنبر تهمة تؤدي به إلى الإعدام.. منافق يمارس الإرهاب ويتهم الناس به²، يستغل نفوذه لنشر الفساد والظلم، قام باغتصاب "عليّة الحلوة" بنت "إبراهيم جحا"، وقد حكم عليه بالبراءة، بعد شهادة زور من طرف أحد الوجهاء، يتظاهر بالخير ويلقّب الناس بالحاج، لكن دواخله الشريرة، كانت تفضح سلوكياته على أرض الواقع.

إن شخصية "أمحمد املمد" تبدو من خلال الحكى، ذاتا تتراكم في دواخلها القيم المنحطّة، وإذا كان السارد يقدّم إلينا هذه الشخصية كبعد فردي/ ذاتي، ينطلق من واقع ضيق لا يتعدى حدود "حارة الحفرة"، إلا أن رمزيتها تنفتح على أفق أوسع، لتضع أمام القارئ صورة تكشف عن عالم منحطّ.

واشتغال الرواية على هذا النموذج الاجتماعي بشكل ساخر، إنما هو محاولة « لاستعادة الحقيقة الأصلية للعالم (...)[وتهيئة] الجوّ لتصوّر العالم من خلال روح السلب التي تساعد على تجاوز ذلك العالم»³.

لعلّ رؤية "عز الدين جلاوي" في روايته "رأس المحنة 1+1=0" قد اتضحت وهي تتوشّح الخطاب الغروتيسكي الذي يلتقط من خلاله الكاتب مفاتيح الواقع، ويضخ عبره طاقة إبداعية تجريبية نهض بوظيفة تقويمية، من خلال تعبير الشخصيات عن مواقفها ضمن علاقاتها ببعضها، فنرى "جلاوي" يصطاد لحظات الضحك من عمق التوتر والقلق الذي سيّج حياة الإنسان في المجتمع الجزائري المعاصر، وهو بذلك يرسّخ أسلوبا جديدا في الكتابة الروائية الجزائرية يحقّق من الواقعي والخيالي منجزا روائيا، يشتغل

¹ - المصدر السابق، ص 74.

² - ينظر، المصدر السابق، ص 175.

³ - قيس هادي أحمد: الإنسان المعاصر عند هيربرت ماركيز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 1980، ص 144.

على صناعة المشهد الغروتيسكي لخلق المفارقات المثقلة بالسخرية الموجهة، والثائرة على عبثية المعيش، والداعية إلى تعميق الإحساس بالراهن، وإعادة صياغة واقع جديد.

4/ب. "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"، "الغروتيسك باستجلاب المفارقة:

تبدو رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" مشبعة بالروح الكرنفالية، وتستثمر الغروتيسك كأداة إبلاغية تترجم انكسارات الراهن العربي، وانهبأر أحلامه، فكان خطاب الخيبة مهيمنا على مفاصل الأحداث ليجعل من خيبة الذات العربية في واقع منهار هي البؤرة السردية التي تؤسس للرواية، والسارد في ذلك يسلط الضوء على هذا الواقع المتراجع، وسط سياسة دولية يوجهها منطق القوة.

وبرؤية ساخرة، تقدّم لنا الرواية هذا الواقع على هيئة ظلام تتخبّط فيه الشعوب العربية، إذ «بدأت الكتلة في أبعادها الثلاثة، مرة في شكل جلد بعير، ومرة في شكل شكوة أوقربة، ومرة في شكل حبة بلوط كبيرة»²، وهنا نلاحظ بأن المشهد الغروتيسكي هو نتاج سياقات الواقع العربي إذ يبدو المشهد جارحا خصوصا لما يتم تشخيصه بلغة تتكئ على معجم البيئة العربية البدوية (القربة- جلد البعير- الشكوة)، وهذا الظلام الدامس كما اكتشفته الأقمار الصناعية الغربية كان سببه «كرة مستديرة في شكل بطن منتفخة، ومرة تتحدث عن شيء مستطيل أشبه ما يكون بقربة معز مشعّرة»³، لقد صار الواقع العربي بمحمولاته مدعاة للتهكم، حينما يتمظهر على شاكلة البطون المنتفخة للزعماء والقادة العرب، وفي صورة الأشياء ذات الاستعمال اليومي، كالقربة التي كانت في الماضي تستعمل لتبريد الماء في فصل الحرّ.

ويغوص بنا السارد إلى العمق وهو يستثمر خطاب الغروتيسك، ليزيل الأقنعة ويعري حقيقة الواقع، حيث المشاريع العربية التي تدعي التمرد على الغرب، والثورة على الواقع السياسي، بدت موهومة وفاشلة، فأسلحة الدمار الشامل العراقية في عهد صدام ما هي إلا أكذوبة، عادت على العراق بالوبال، وتهديدات القاعدة الموجهة للغرب، كانت سببا في خراب العالم الإسلامي «من بين المعلومات الأخيرة التي تواجدت في ليبيا والجزائر، أن صدام حسين استورد من شمال إفريقيا كميات معتبرة من البلوط، وأوضحت التحليلات التي أجراها الخبراء، في أمريكا وفي إسرائيل أنّ البلوط، إذا ما استهلك بكميات كبيرة ووصفات معينة، ينتج عنه نوع من الغاز الملوّن، يدمر الحياة بشكل واسع وشامل، ويظهر أنّ مفعول البلوط، استعمله أنصار صدام، وجماعة القاعدة»⁴ وهنا تتضح المفارقة الساخرة من خلال معنيين متعارضين، يتعلّق الأول بأسلحة الدمار الشامل التي في حوزة "صدام" و"بن لادن" بغرض استعمالها ضد إسرائيل وأمريكا، والحقيقة إن هذه الأسلحة المزعومة لا تتعدى مفعول البلوط الذي يتسبّب في انتفاخ البطن والاكنتفاء بإخراج غازات كريهة، وهنا تتضح دلالة الغروتيسك باعتباره «محاكاة بصورة ساخرة تعني تكوين ازدواج مفضوح»⁵.

كما عمد السارد إلى كرنفلة المشهد السياسي العربي ليعري من خلاله عبر معنى ظاهر غير مقصود، الأنظمة العربية مستعملا في ذلك خطاب البيان السياسي الكاذب «وقد جاء في بيان لقيادة حزب البعث السوري، إن الأمة تستعين بكل قواها الفاعلة من أجل الوحدة والحرية والاشتراكية، ومن أجل فلسطين وكل الأراضي العربية المحتلّة بما فيها لواء الإسكندرون، وسبته،

1- الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موقم للنشر، الجزائر، (ط1)، 2007.

2- المصدر نفسه، ص43.

3- المصدر السابق، ص31.

4- المصدر نفسه، ص42.

5- ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ص186.

ومليبية، والجولان»¹، فالنظام السوري صار محلّ سخرية من طرف الكاتب، جعل منه نظاما ثائرا يصدر خطابات الوحدة والحرية لاسترجاع كل الأراضي العربية التي تعيش تحت سطوة الاحتلال في المشرق والمغرب.

كما أن العجز المسجل على مستوى المواقف الرسمية، كان حافزا على "رفع الكلفة" والتهكم من سياسة الحاكم العربي التي فشلت في الإجابة عن انتظارات الشعوب العربية « تنتقل إلى الخرطوم (...) حيث و افانا من هناك مراسلنا عبد الرحيم فقراء، بما مفاده (...) أن القيادة السياسية انضمت إلى المعارضة، وأعلنت الحرب على الولايات المتحدة الأمريكية»²، وهذه المفارقات السياسية بقدر ما هي باعثة على الضحك فإنها ترسخ معاني البشاعة والاحتقار في وعي القارئ، تجاه هذا الحاكم المنبسط أمام مخططات الغرب الموجهة للسيطرة على الشعوب العربية واستغلال مقدراتها.

إن السخرية اللفظية في الرواية، تتغيأ تغيير معتقدات القارئ العربي تجاه سياسة الحاكم العربي، وتعلن المفارقة التي تفتح مساحة شاسعة للسخرية الموقفية الشاهدة على التناقض بين ظاهر الأشياء وباطنها وبين المعلن والمخفي، وما يتولّد عن ذلك من أفعال تفضح برامج القادة والزعماء وتعري تناقضات الانفتاح على الغرب، خصوصا الولايات المتحدة الأمريكية « ليبيا تضيف وكالة الأنباء الأمريكية، إذ تدين بشدة الاستعمار والامبريالية، تضع ثقتها التامة في الولايات المتحدة الأمريكية (...) وتنصح إيران بالاستماع إلى نصائح العالم الجليل، ضرطوخ، فتحذو حذو ليبيا، وتتخلص من توجيهها النووي. وقد صرح القائد قائلا:- طز في الأسلحة النووية، وفي من يسعى إليها، وحاشا من يمتلكها»³.

ولعل سياسة الحاكم العربي توسع دائرة المفارقة بين الواقعي والحلمي وتصير باعثا على الازدراء، فالقائد الليبي الذي كان يرّد في خطابه الحماسية عبارة (طز في أمريكا) يسلم مصانع التسليح النووي إلى الولايات المتحدة، ثم ينصح إيران بالسّير على منواله، وهو يرّد (طز في السلاح النووي، وطز في من يحاول امتلاكه).

ولعل الدلالة الأخرى التي يكشف عنها غروستيك المفارقة في هذه الرواية، تتمثل في التسرّ على الحقيقي في الواقع الفلسطيني، والتصريح بما هو حلي « هنا الأفراح تندلع من كلّ بيت فلسطيني. النّواح ينبعث من كلّ بيت يهودي. نعم نعم فقد عمّ بسرعة البرق خبر حلّ الدّولة العبريّة، ورحيل جميع اليهود الو افدين، وإعطاء الخيار لليهود من أصل فلسطيني في البقاء أو الرّحيل»⁴، ولاشكّ إن لهذه المفارقة معنيان، المعنى الظاهر، الذي توهم به المفارقة، وهو نهاية الدولة العبرية، والمعنى الخفي الذي ينفي المعنى الأول ليؤكد ضديته في الواقع « خليفة المسلمين، أمير المؤمنين الصديق العزيز أسامة بن لادن، أعرض عليه وعلى كافة المسلمين، أن تكون عاصمة الخلافة، القدس الشريف، الله أكبر والعزة للمسلمين، الجلسة مرفوعة»⁵.

إن خطاب الغروتيسك يؤدي وظيفته التّهكمية، من خلال إظهار التعارض القائم بين ظاهر المعنى وباطنه، وبين سطحه وعمقه، ولعل غاية السخرية هنا هي إيراد معنى إقامة خلافة إسلامية في البلاد العربية تحت قيادة زعيم القاعدة أسامة بن لادن، والمقصود بهذا المعنى، هو مغايرة دلالة الظاهر من المقول، حيث يستبعد الكاتب استقلال فلسطين وحلّ الكيان الصهيوني، وإقامة خلافة إسلامية، في ضلّ السياق العالمي المعاصر.

1- الطاهر وطّار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 74.

2- المصدر نفسه، ص 74، 75.

3- المصدر السابق، ص 41.

4- المصدر نفسه، ص 100.

5- المصدر نفسه، ص 103.

كما يرسم لنا السارد مشهداً غروتيسكياً آخر حين يصف الحركات الإسلامية العربية بـ"منظمة العبي" وينطلق هذا التهكم من موقف الكاتب تجاه هذه الحركات في مصر والجزائر واليمن، ولعل رؤية الكاتب هنا لا تختلف كثيراً عن المواقف العربي الرسمي، وحين يوظف النص القرآني دون أن يقصد ظاهر الدلالة فلعلّه يكشف عن وعي رافض لثقافة لهذه الفئة وقيمها «تبقى إذن الآمال معلقة على العبي، الذين نشطوا والذين أضحوا خطراً لا يُستهان به في بعض البلدان، مثل مصر والجزائر (...) والعبي أمها السادة والسيدات، عوّضهم المولى عزّوجلّ عن أبصارهم بالبصير الحادة وصدق الله العظيم، إذ يقول: لا تعنى الأبصار ولكن تعنى القلوب... وهم شديداً الذكاء بالغوا الحيلة والمكر»¹.

إن موقف الكاتب من هذه الحركات الساعية، إلى بسط نفوذها في البلاد العربية، جعلها محلّ سخيرة في الرواية، وتؤول السخيرة من هذه المنظمات، إلى شعور بالاستخفاف نابع من الموقف تجاه أساليب الخطأ والعجز التي تمارسها هذه المنظمات، سواء أكان ذلك على مستوى الحكم أم على مستوى المعارضة، « يقول مراسلنا من مصر والجزائر، أن هذين البلدين وخاصة الجزائر لهما تجربة كبيرة في حركات المكفوفين، فتنظيماتهم قوية، تنبثّ على كل المناطق، وما من كفيف جزائري إلا ويحمل بطاقة المنظمة»².

إن الخلفية التي تؤطر هذا الخطاب الغروتيسكي، قد تكون سياسية بالأساس، حيث منظمة العبي قد تنسحب بدلالاتها على الطبقة الحاكمة أيضاً، الفاقدة لأبجديات الحكامة، والخطاب الغروتيسكي يشير إلى استخفاف بالمؤسسة السياسية الرسمية « فمن خلال السخيرة تُنتقد بعض المؤسسات الاجتماعية والسياسية وبعض الشخصيات والسلوكيات، كذلك بهدف خفض التوتّر، أو تصحيح بعض الأوضاع الخاطئة، ما دام الإحباط هو أحد أهم مصادر»³ السخيرة، حيث لا توجد سخيرة ما لم يكن هناك ضعف أو عجز، وتكون السخيرة في مثل هذه المواقف، بديلاً عن الخطاب النقدي المباشر الموجه إلى بؤر الفساد، وأساليب التّقص « أمّا مؤسسات الأمن المدنية، فبدءاً من وزارة الداخلية، إلى آخر نقطة شرطة في تراب الجمهورية، هي تحت الإشراف التام للعبي ومَن والاهم»⁴.

إن رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" تحاول أن تعبّر عن الوضع الاجتماعي العربي وفق رؤية جديدة تضع حدوداً لدوائر الوهم والحلم على مستوى الطبقة الحاكمة في المجتمع، وتواجه الواقع السياسي كما هو، لتضع القارئ في علاقة تصادمية مع هذا الواقع، فبالإضافة إلى الأنظمة السياسية الفاسدة، هناك تراجع أخلاقي سائد، حيث خطاب الغروتيسك يصير أداة لتعرية الواقع والكشف عن عورة الذات العربية، وعليه يصير هذا النوع من الخطابات أحد رهانات الكتابة الروائية لدى "الطاهر وطار"، ومكوّناً أساسياً للكتابة الروائية لديه.

لهذا فإنّ المفارقة في هذه الرواية تمّ استغلالها كتقنية تسمح بتحويل المعيش إلى معطى لغوي، يطغى بمحمولات سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ويسعى إلى النَّأي عن السرد المباشر، ممّا يدفع القارئ إلى التفاعل بجديّة مع الحدث الروائي، وكذا الشخصيات التي تحتكم في غالبيتها إلى بنية صدامية، ضمن المحكي العربي والإسرائيلي، والعربي والغربي، والجماهيرية والرسمي.

1- المصدر نفسه، ص 59.

2- المصدر السابق، ص 60.

3- عبد الحميد شاكر: الفكاهاة والضحك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 289، 2003، ص 36.

4- الطاهر وطار: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 66.

وإذا كانت الرواية تسعى دوماً إلى تبئير اليومي، وفق رؤية فنية تطمح إلى خلق عالم بديل، فإن رواية "الولي الطاهر..." أبدت مرونة في استيعاب الواقع العربي، وحاولت استنباط ملامحه موظفة خطاب الغروتيسك كمكان فني وجمالي يحث على إثارة انفعالات القارئ إزاء المشهد الاجتماعي.

ومن وراء المشهد الكاريكاتوري يفصح الكاتب عن موقفه الساخر، فالتشوه العضوي الذي تبدو عليه الشخصيات في الرواية يبعث على الإضحك خاصة لما يتسبب هذا الوصف بالإيديولوجي لأن «الوصف يرتب ويصف ولا يكون أبداً محايداً وهو يشفّ دوماً عن وجهة نظرها ويدرج قيمة»¹، والسخرية الواصفة لدى "وطار" تكشف عن حالة من التصادم والمواجهة، خاصة لما يصير الموصوف هو رئيس الولايات المتحدة الأمريكية "جورج بوش" يقول السارد: «كما أن هناك رسوماً كاريكاتورية، تُظهر الرئيس الأمريكي فأراً يقرض ورقة من فئة ألف دولار. أو تظهره وهو يُقَاد إلى سجن أبو غريب بالعراق منزوع السروال»²، ولعلّ الحديث عن سجن "أبو غريب" هو إيحاء بالمفارقة الساخرة، ومحاولة من الكاتب الهروب من ضغط الواقع المفجع؛ واقع العراق المغمور بالأسى والأمل الخائبة، وإلا كيف يمكن أن يُزجَّ بالرئيس الأمريكي في سجن أبو غريب، وهو الذي صنعه لتعذيب العراقيين؟!

وحين يضعنا السارد في أجواء كاريكاتورية، وهو يصف شخصياته الروائية، فليس ذلك سوى حركة تمرّد ونقد للواقع، المرتبط في هذه الرواية بهجوم الإنسان العربي (العراقي) وهو يعاني وطأة الاحتلال الأمريكي، ولذلك يلجأ إلى تقنية الرسم والتشكيل، التي تقرب القارئ من الحقيقة التي يستهدفها السارد.

واللغة هنا تصير بمثابة الألوان، التي يرسم بها الكاتب لوحاته الباعثة على السخرية، ويضعنا من خلالها في عوالم الرسوم المتحركة «قالت مستشارة الرئيس الأمريكي للأمن القومي، وقد ظهرت للمرة الأولى كما تشاهدونها في هذا التسجيل، دون زينة وفي لباس رياضي بيّ داكن، فتبدو في سنّ غير تلك التي كانت تبدوها، كما أن فمها، تخلص من مرّ اقبتها له، فبدأ عريضاً جداً، يظهر كامل أسنانها الناصعة البيضاء كلّما فتحت، ويجعل ذقنها تظهر وتختفي كلما تحركت وأنفها الغريب يعجز عن الاستقرار في وجهها، بينما ازدادت عينها ضيقاً وصغراً وحدة، فتكشفان عمّا يكمن في رأسها من عدوانية واحتقار»³

استناداً إلى هذا الوصف الكاريكاتوري المكثّف، الذي يشوّه ملامح بعض الشخصيات، يمكن القول بأن "الطاهر وطار"، يجعل من السخرية فلسفة للتصدي والمقاومة، اعتماداً على تقنية الوجوه المشوهة (*Grotesque faces*) في الفن التشكيلي حيث تصير التقاسيم إيماءات لتصيد الضحك من وسط القمامة، وترسخ انقلاباً لصالح الدلالة المرتبطة بموقف الإنسان العربي، وبنيتته الذهنية، ومن هنا تؤوّل الكتابة الروائية إلى أداة للمجابهة.

وحين يعمل السارد على تحويل صورة الحياة اليومية، إلى حركات تعبيرية قلقة بشكل مضحك، فإنه يكشف أيضاً عن نبرة انتقادية ساخرة، ولعلّ هذا القلق والتوتر المصاحب لحركة الشخصية، يكون صدى لقلق اليومي في حياة الإنسان العربي المعاصر، فهذه هو الشعب اليميني عندما تجفّ أوراق القات يعيش «مناحة كبرى (...) النَّاس يَلْطَمُونَ خُدُودَهُمْ، وَيَمْرُقُونَ جِيُوبَهُمْ، وَيَذْرِفُونَ الدَّمْعَ الحَارَّ، وَهُمْ حِيناً يَحْتَضِنُونَ بَعْضَهُمْ، مَوَاسَاةً وَعِزّاً، وَأحياناً يَتَمَرَّغُونَ عَلَى الأَرْضِ، ضَارِبِينَ رُؤُوسَهُمْ عَلَى كُلِّ مَا صَادَفَهُمْ، وَقَدْ تَسَاقَطَتْ مِنْ رُؤُوسِ الكَثِيرِينَ مِنْهُمْ، العِمَائِمُ، كما تَسَاقَطَتْ قِطْعُ القِمَاشِ التي يَلْقُونَ بِهَا نِصْفَهُمِ السِّفْلِي،

1 - امحمد نجيب عمامي: فنّ الوصف بين النظرية والنص السّردى، دار امحمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2005، ص 180.

2 - الطاهر وطار: الولي الطاهر، ص 50-51.

3 - المصدر نفسه، ص 84.

فيبدون، حفاة عراة في منتهى الهزال عجفا ضامرين، يذگروننا بغاندي رحمه الله»¹، وهذا الموقف الكرنفالي الناقد يسهم في الكشف عن الجوانب الخفية من الطبيعة البشرية فلإنسان اليميني عبر ما هو ملموس.

والسخرية من الواقع العربي تدخل ضمن جلد الذات بما تحمله من تقاليد وقيم تدعو إلى الغرابة، بحيث يتجاوز هذا النقد ما هو سطحي إلى تعريّة العمق، وتمكين القارئ من مواجهة المشهد العربي، المضمخ بمعاني الزيف والرداءة.

ولعلّ ما يبرّر هذا الكشف والفضح، هو أن الكاتب في الوقت الذي يحلم فيه بواقع عربي أفضل، يجد واقعا فعليا قد أفضى إلى ما هو أسوأ، وهنا تحصل المفارقة وتعيش الذات الساردة حالة التوتر، لتتحول هذه الحالة إلى نوع من الثورة التي تعري الواقع بلا هوادة.

كما تتعدى سخرية "وطار" إلى استخدام الأسماء الغريبة في الرواية، ف "حنزليقة" دكتور وباحث عربي مختص في الشؤون الإسرائيلية « في حين ركزت على وجهة نظر الدكتور حنزليقة رغم ما فيها من أحكام مسبقة»²، والمفارقة هنا تبدو في عدم انسجام الاسم مع المكانة العلمية لهذه الشخصية المرجعية في رسم التوجهات الدبلوماسية، وهو ما يفصح عن الرؤية الناقدة للمشهد السياسي العربي الذي تصنعه مثل هذه الأسماء، بأفكارها وآرائها حتى صارت « المرجع الوحيد في الأزمة»³.

إضافة إلى ذلك نجد "ضرطوخ" وهو منظر للسياسة العالمية، وغالبا ما تستعين الدبلوماسية العربية بخبراته، وتستضيء باستشرافاته وتوقعاته، « ويبدو أن جامعة الدول العربية، وطبعا من ورائها بعض الدول، والسلطة العربية بالذات، تميل إلى الرأي الصادر عن الساحر الإسرائيلي الكبير، الدكتور ضرطوخ»⁴ وأقل ما يمكن أن يقال عن هذا الدكتور صاحب اللقب المذموم، إنه كبير السحرة الذين يخططون ويرسمون ملامح الزمن العربي والعالمي المأساوي.

وإذا كانت الأسماء الغريبة دالّة على مسميات مضحكة، فإن حضورها في الرواية كملفوظات ساخرة دالة على صفات توجي بالدونية، فإن ذلك يرسّخ موقف الرفض الذي يتخذه الإنسان العربي لهذا تجاه سداجة الواقع السياسي الذي هو في الأخير صنيعه "حنزليقة" و"ضرطوخ"، ذات الدلالات المهزوزة والمشوهة، والتي لا تصنع سوى المواقف الساخرة المهزوزة مثلها.

الخاتمة:

- الغروتيسك مفهوم نبت في حقل الثقافة الرومانية القديمة، تحول من خطاب بصري تحتفي به فنون الرسم والنحت إلى خطاب لغوي توظفه الرواية في نقد الواقع البشع ورسم مشاهد السخرية والاشمئزاز.
- يستبطن خطاب الغروتيسك نسقا من أشكال التحقير وإشاعة روح عدم الكلفة والتوفيق بين الأضداد والتشكيل الكاريكاتوري ورسم المواقف الكرنفالية.
- يحتفي خطاب الغروتيسك بنقد الواقع عبر الربط بين صورة الحياة الاجتماعية والمشهد الكرنفالي الذي تنقلب فيه الأشياء، وتتلاشى القوانين والمحظورات التي تسيج نظام الحياة كما يلغى نظام الألقاب والمراتب وما يتبعها من خوف وتمجيد.

1- المصدر نفسه، ص 89.

2- المصدر السابق، ص 46.

3- المصدر نفسه، ص 110.

4- المصدر نفسه، ص 39.

- خطاب الغروتيسك انعكس تأثيره على بنية اللغة الروائية، حيث التعبير يجري مجرى الملموس، ومعه تصير اللغة إنجازاً يؤسس لبناء الصورة ومشاهد التشويه والتهريج ومواقف الخوف والسخرية.
- يتعاطى خطاب الغروتيسك مع العالم بالمفهوم الكرنفالي والهجاء السياسي والاجتماعي والأخلاقي الفاضح.
- يتقاطع خطاب الغروتيسك مع الرواية الجديدة/ التجريبية في مسألة التجاوز، وانتهاك المؤلف، وعدم إشاعة الكلفة، وكذا الانفتاح على كل الممكنات، ورفض الناجز.
- تبنت الكتابة الروائية الجزائرية ذات النزوع التجريبي خطاب الغروتيسك، ووظفته كأداة لنقد الواقع الاجتماعي والسياسي من خلال تجربة عز الدين جلاوي في روايته " رأس المحنة"، وتجربة الطاهر وطار في روايته " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".
- من أبرز ملامح الغروتيسك التي وظفها عز الدين جلاوي وهو يرصد المفارقات الاجتماعية ويعري الصراع الطبقي في المجتمع الجزائري، التشوه الجسدي عبر الرسم الكاريكاتوري، والاحتفاء بالجسم الغروتيسكي المبالغ في السخرية.
- أما رواية " الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" للطاهر وطار، فقد أسست مساراتها السردية على نقد الواقع السياسي والاجتماعي والأخلاقي العربي، ووظفت في سبيل ذلك المشهد الكرنفالي، واللغة ذات السخرية العنيفة، والتشوه العضوي وربطه بالإيديولوجي، وتحويل تفاصيل الحياة اليومية العربية إلى حركات تعبيرية قلقية ومضحكة.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

- جلاوي عز الدين: رأس المحنة 1+1=0، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
- وطّار الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر، الجزائر، (ط1)، 2007.

2- المراجع:

أ- المراجع العربية:

- العمري محمد: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، (ط02)، 2012.
- الفيصل سمر روجي: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (ط01)، 1990.
- عبد الجليل حسن: المفارقة في شعر عدي بن زيد، دار الوفاء لندنيا للطباعة، الإسكندرية، (ط1)، 2009.
- عمامي امحمد نجيب: فنّ الوصف بين النظرية والنص السردية، دار امحمد علي للنشر، تونس، (ط1)، 2005.
- هادي أحمد قيس: الإنسان المعاصر عند هيربرت ماركيز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (ط1)، 1980.

ب- المراجع المترجمة:

- باختين ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (ط01)، 1986.

- لوكاتش جورج: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التّل، الرباط، (ط1)، 1988.

ج- المراجع الأجنبية:

-Maarten. Van Buuren, Witold Gombrowicz et le grotesque, revue littérature, paris 6, N48. Décembre 1982.

-Mikhaïl Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, traduire par Andrée Robel, ed. Gallimard, 1970.

-Victor Hugo, Préface de Cromwell, la société d'Editions Littéraire et Artistiques, Libraire Paul Ollendorff, Paris, 1912.

د- الدوريات:

- شاكر عبد الحميد: (الفكاهة والضحك)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 289،

2003.

التوسلات في الشعر العربي النيجيري : أسباب واتجاهات

الدكتور موسى عبدالسلام مصطفى أبيكن، المحاضر بقسم الدراسات العربية والإسلامية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ولاية كوفي - أينبا - نيجيريا

الملخص بالعربية:

بدأ المقال بمفهوم الأدب ومكانته لدى علماء نيجيريا، ثم دار المقال على الشعر الإسلامي النيجيري وأغراضه، وعوامل ازدهاره بإيجاز، وقد ذهب جزء منه إلى البيان بين التوسل والإنكار، وموقف علمائنا منه. بعد ذلك، أتينا بستة من نماذج من التوسلات بالنبي الكريم، والشيخ عبد القادر الجيلاني، والشيخ أحمد التجاني، وشيوخ آخرين، والمبشرين بالجنة، وختمناه بنموذج من التوسل بالقرآن. الكلمات المفتاحية: الشعر، القرآن، التوسلات، النبي، العلماء.

SUPPLICATIONS IN THE NIGERIAN ARABIC POETRY

The article discusses the concept of literature, and its position among Nigerian scholars. Thereafter, it dwell on The Nigerian Islamic Poetry, Its themes and factors elevating it among the scholars including the stand of Nigerian 'Ulama were studied. Thereafter, we examined six different examples from this direction focusing on supplications through prophet Muhammad, sheikh Abdulqadir, Shaikh Ahmad Tijjani, other 'ulama, companions of prophet particularly those that were informed to enter paradise. It concluded by another supplication through some verses from the Glorious Book.

Key Words: Poetry, Holy book,(alquran) Supplications, Prophet, Scholars

التمهيد:

الأدب يرتبط بالمجتمع ارتباطاً قوياً، فهو في حقيقته تعبير عن المجتمع وكل ما يجري فيه من نظم وعقائد ومبادئ وأوضاع ومواقف وأفكار. ولما كان الأديب فرداً من أفراد المجتمع نشأ فيه ويعيش فهو يصدر أدبه عن كل ما يرى ويسمع ويحس فيه، صانعاً مادته الأدبية من مراثياته ومسموعاته واحساساته¹

إن الإنتاج الأدبي - شعره ونثره- يقوم على النضوج العلمي وتطبيقه حيناً بعد آخر، وإن بلاد العجم على سبيل المثال - نيجيريا - تختلف تماماً عن بلاد العرب في ماهيته وممارسته إذ الإسلام هو الذي يمهّد السبيل للأدب العربي في بلاد العجم غالباً، وإنما يتعلم المسلمون اللغة العربية ليفهموا بها أصول دينهم أولاً، أما تعلمهم العربية للإنتاج الأدبي ففي الدرجة الثانية. ولاشك أن الأصول هي التي تمد الفروع، والبيئة هي التي تخلق الأديب، فلاغرو إذن أن يتجه الأدب العربي النيجيري إلى الاتجاه الديني، وان يصطبغ بصبغة الإسلام من ناحية، ويتأثر بطريقة من الطرق الصوفية من ناحية أخرى.

الشعر الإسلامي النيجيري :

ليس من السهل أن نفرق في نيجيريا بين العلماء السنيين، والأدباء المفوهين، فالعلماء هم الأدباء، وهم قادة الفكر، وهم الذين يقومون بتدريس الدين واللغة والأدب، وإلقاء المحاضرات العامة أمام الخواص والعوام، وليس هناك فرق عندهم بين الدراسات العربية والعلوم الإسلامية، وإن الفنون كلها تهدف إلى غاية واحدة، وهي الإسلام فهدهم الرئيس في التعليم كله هو أن يتفقهوا في الدين، لأنهم كانوا يريدون أن يحيوا حياة دينية، فتعليم اللغة العربية ليس هي الغاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لفهم الإسلام. ولقد عكف العلماء على تعلم اللغة العربية، وتعلموها لغة وأدباً، وألفوا بها كتباً كثيرة في شتى الفنون² وكان من بين العلماء نزر مألوا بطبيعتهم إلى الأدب، فدرسوا ما وصلهم من كتب الأدب دراسة وافية، وجعلوا يتذوقونه ويستلذونه ويحاولون محاكاته، ولكنهم في كل ذلك لم يكونوا يدرسون الأدب بوصفه مستقلاً بنفسه، بل على أنه جزء من تلك الثقافة الدينية التي يهدفون إليها، وذلك لأن لغتهم لم تكن العربية، ولكن تمسكهم بالدين كان يدفعهم إلى تعلمها وإتقانها، ثم جعلهم الشعور ينتمون إليها عن طريق التأليف الأدبي، شعراً ونثراً³

وقد ألف الشيخ عثمان بن فودي، المجاهد الأكبر في غرب أفريقيا ما يزيد على ثمانين كتاباً في مختلف الفنون والعلوم، وكتب أخاه الشيخ عبد الله بن فودي مائتي كتاب، وكذلك محمد بلو، نجل الشيخ عثمان ما لا يقل عن سبعين كتاباً على رغم تضافر مهامه الجهادية والتعليمية، والوعظ والإرشاد في آن واحد. ومن الأهمية بمكان أن اللغة العربية في نيجيريا لم تكن إلا لغة ثالثة أو رابعة للمسلمين المواطنين، فاللغة الإنجليزية هي اللغة الرسمية للبلاد ثم لغة الأم، وتليهما اللغة العربية لأنها لغة الدين، ولغة الثقافة الدينية للمسلمين، يتعلمها المسلمون للقيام بأنشطة إسلامية، فالشاعر النيجيري إما أن يكون عالماً أغرته دراساته العلمية بمحاولة تقليد النماذج الشعرية التي يلتقي بها خلال قراءته لكي يكون ذلك دليلاً على براعته في العربية، وتمكنه منها فيجئ شعره مطبوعاً أو متكلفاً، وإما أن يكون شاعراً مطبوعاً فيقرض الشعر بلغته المحلية أولاً ثم يتثقف بثقافة عربية إسلامية وتجيش عواطفه ومشاعره، بعد ذلك، يقرض شعراً باللغة العربية. وأن كان يمر الشاعر النيجيري المسلم في طور نشأته وتكوينه ببيئتين تؤثران غالباً على تكوين شخصيته الأولى هي البيئة الإسلامية التي نشأ فيها، وترعرع على أدبه، وهديه. ثم البيئة التعليمية

¹ عبد الرحمن، محبوب، الأدب والمجتمع، "مجلة الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة صكتو، العدد الأول، 1982-1981، ص 160.

² شيخو، أحمد سعيد غلادني، حركة اللغة العربية وأدائها في نيجيريا، الطبعة الثانية، شركة العبيكان للطباعة والنشر، الرياض، ص 101.

³ المرجع نفسه، ص 101.

الخاصة حيث يدخل الكتاب في سن مبكرة ويتعلم القرآن الكريم ، والدروس العربية الإسلامية ثم ينتظم في إحدى المدارس العربية النظامية الابتدائية فالإعدادية فالثانوية فالجامعية.

أغراض الشعر العربي في نيجيريا:

كان شعراء نيجيريا يقرضون أشعارهم في الأغراض المشهورة عند شعراء العرب القدماء ، وذلك لشدة تأثرهم بشعراء العصر الجاهلي ، وعصر صدر الإسلام مثل امرئ القيس ، والنابغة الذبياني ، وعنزة بن شداد ، وحسان بن ثابت ، وكعب بن زهير والخنساء وغيرهم . ولما كان الباعث لعلماء نيجيريا إلى تعلم العربية هو الإسلام كان لابد أن ينبع أديهم من منابع الدين ، وأن يدور حول أغراض يبررها الدين ، لذلك ، نجد لشعرهم الأغراض الآتية : الثناء على الله ، والوعظ والإرشاد ، والمدح والتهنئة ، والرثاء ، وشعر الجهاد ، والحكم والأمثال وشعر الدعوات والتوسلات والهجاء ، والوصف ، والغزل ، والحث على طلب العلم ، والشعر التعليمي ، والزهد ، والشكوى والحنين .

1- الثناء على الله :

غرض قد روجه العلماء الكبار في دواوينهم ، وهذا النوع من الغرض ، يعرض فيها الشاعر صفات الله ، ويذكر بوجه خاص واجباته ومستحباته ، ويتفنن فيه إلى آخر الأبيات . ولعل أحسن قصيدة في الثناء على الله هي النونية التي قالها الشيخ عبد القادر بن عثمان الذي كان من كبار العلماء المعاصرين بالشيخ عثمان فودي يقول فيها :

حمدا لربي الخالق المنان سبحانه وعلا عن الأكوان¹

إن العوالم حادثات فانيا ت والإله مغاير الأزمان

حي قديم ليس فيه بداية يا صاحبي كن أخذا البرهان

باق وليس يناله عدم ولا نقص تعالى الله عن ذي الشان

فحوى صفات للمعاني كلها والمعنوية دع اولى الطغيان

عشرون وصفا أوجبت في ربنا أضدادها تنفي خذوا ببيان

وقد احتفظ الشاعر بعرف العروض ، حيث جعل الحرف الأخير من الصدر والعجز حرفا واحدا من مطلع البيت إلى آخره .

2- المدح :

لقد عملت عوامل متعددة لنشر المديح النبوي في نيجيريا نجمل أبرزها في النقاط الآتية :

1- انتشار الإسلام واللغة العربية يوما بعد يوم في أنحاء نيجيريا .

2- حرصهم الشديد على القيام بالحفلات الإسلامية المختلفة . فالمولد النبوي مناسبة مهمة لتنظيم

المدائح النبوية ، فهي تذكرهم بعظمة الرسول وفضله على أمته .

¹ علي ، أبوبكر ، الثقافة العربية في نيجيريا من 1750 إلى 1960 م ، الطبعة الأولى ، مؤسسة عبد الحفيظ البساط ، بيروت ، 1971 م ، ص 328.

- 3- اهتمام الناس بكل ما يتعلق بشخصية الرسول من آثار وحوادث تثير مشاعر الشعراء لتمجيد قائد أمتهم .
- 4- افتتاحان الشبان والشابات بالمغنين المطربين المحليين فيميل الشعراء الإسلاميون فيصوغون المدائح النبوية بالعربية حيناً ، أو باللغات المحلية أحياناً أخرى ثم يحثون المسلمين منهم على حفظها .
- 5- التمرن على فهم العربي الإسلامي ، والإقبال إليه كلما جادت بهم القريحة .
- 6- تأسيس الجمعيات الإسلامية ، والمنظمات الصلواتية المحمدية المكوّنة من كبار موظفي الحكومات النيجيرية المركزية والوطنية والأهلية ، عامل قوي في ازدهار وانتشار الإسلام في أنحاء نيجيريا .
- لم يكن العلماء الذين نظموا في هذا الميدان يمدحون للتكسب ، لأن ذلك لم يكن يليق بمنزلتهم العلمية ، ولا بمكانتهم المرموقة . فالمدح الذي نشأ منهم إما المديح الديني الذي يشيد بالإسلام والرسول أو ما يشبههما كمدح العلماء والشيوخ والتبرك بهم ، ويصف المادح ممدوحه في الغالب بصفات كان الناس يستحسنونها مثل الكرم والشجاعة كما يصفه بالعلم وخدمته ، وبالتدريس والتأليف والتقوى والتمسك بالدين وغير ذلك من الفضائل .

ومن أشهر المدّاح في نيجيريا الشيخ محمد عتيق استمع إليه يقول في إحدى أمداحه لرسول الله :

يا رب صل على هاد البريات وصحبه الغرأرباب الهدايات¹
 محمد أحمد المشهور في القدم وحامد الله محمود السليقات
 وهو الوحيد وماح الكفر حاشرنا ذو المعجزات القديمة المنيرات
 وعاقب طه ياسين حبيبك طا هر مطهر أصحاب الجهلات
 ومقتف ومقضى الأنبياء أتى أخيرهم فحوى كل الكمالات
 رسول راحتنا من كل متعبة وكامل الوصف إكليل الوجاهات
 مدثر بدثار العز سيدنا مزمل بثياب للوقايات
 عبد الإله حبيب الله صفوته نجية وكليم طاهر الذات
 وخاتم الأنبياء والرسل ء اخرهم محي القلوب بأنوار المبررات
 نبي رحمة مولانا الحريص على هداية الخلق قل نبي نوبات
 بشير من يتقي المولى برحمته مبشر بالمنى وبالمسرات
 نذير أهل المعاصي منذر لهم ليتقوا كل أسباب الشقاوات
 نور الإله سراج الله سيدنا مصباح أهل التقى أهل الكرامات
 داع إلى الله بالقول الفصيح إلى توحيده وإفراذ العبادات

¹ عتيق أبوبكر، النور اللامع، نشر هذا الكتاب تلميذ المؤلف الحاج معاذ بن عثمان، مكان النشر غير مذكور، ص 2-16.

وهو العفو وليّ الله ناصره وعفوه تركه أهل الجنائيات

إلى أن قال :

صلى عليك إله العرش خالقنا والأل والصحب مع أزكى التحيات

مع السلام عداد الرمل ما اختتمت يارب صل على هاد البريات

اقتطفنا هذه الأبيات من كتابه الموسوم بـ "النور اللامع في مدح حبيبه الشافع"، والقصيدة تنيف على مائة بيت، وكلها في مدح الرسول، وكراماته، وغزواته، إلى آخره.

3- الرثاء :

كان العلماء يبكون أمواتهم بالرثاء، حيث يذكرون الأحياء بالموت وغدره، ويذمون الدنيا وغرورها، فهي - طبعاً - دار فناء، لا يصفو فيها العيش، ولا يرتاح فيها البال، ويشيرون كذلك إلى محاسن الميت، يصفونه بالعلم والتقوى، وبالكرم والشجاعة، ومساعدة الضعفاء وغير ذلك من الأوصاف التي يستحسنونها، فلا يموت عالم أو أمير مشهور إلا أطلق الشعراء ألسنتهم، ونظموا قصائد يرثون بها الميت، ويتضح ذلك من ميمية الشيخ آدم عبد الله الإلوري في رثاء شيخه آدم النمعاجي الكنوي، يقول:

همومي هاجها نوح الحمام وحزني عاق عن أكل الطعام¹

لموت نماج يا أسفي عليه ويا حزني وهي بالالتزام

فمالي لا أنوح ولا أرثي على فقد المربي للأنام

سيبكي كل من يدره حقا بهذي الأرض من كل الهمام

سيبكي كل أهل الأرض طرا على فقد الطوالع كل عام

طويل كامل هادي البرايا كثير الخير مصباح الظلام

مليح الوجه والمشي الهوينا بريق السن عند الإبتسام

لقد مات الحكيم الفيلسوف بكل علومه وفي المرام

أيا أعداءه قد مات عنكم فحيوا لامتوتوا بالدوام

وما من عالم يقضي نحبه وله تلاميذ نجباء إلا ويبكونه بكاء حارا. والرثاء في أشعارهم كثير جدا.

4- شعر الجهاد

كان الجو السياسي والديني والاجتماعي مملوء بالاضطرابات الشديدة في أوائل قيام الدول الإسلامية بمملكة صكتو - شمال نيجيريا- على يد الشيخ عثمان بن فودي، وكانت الحروب تدور رحاها في أنحاء المملكة والمجاورة لها، فكانت البيئة كلها شديدة الاضطراب، قليلة الاستقرار. ولقد هيأت هذه المعارك ميدانا فسيحا للشعراء والنظام، فجعلوا يقرضون الشعر في هذا المجال

¹ عبد الباقي، شعيب أغاكا، الأدب الإسلامي في ديوان الإلوري، الطبعة الثانية، مركز نشر المخطوطات العربية، إلورن، نيجيريا، 2003م، ص 170-

، وإن كانت الأهداف الرئيسية لهذا النوع من الشعر تسجيل الانتصارات الكثيرة التي كان المسلمون يفوزون فيها ضد أعدائهم ، وتحريض جماعتهم ، وإثارتهم للقيام بالدفاع عن أنفسهم ، وعن عقيدتهم الإسلامية ، والتنديد بالأعداء ، وتخويفهم بالترهيب والإنذار.

وفي هذا الغرض يقول الشيخ عبد الله بن فودي ، أحد قواد الحرب وحامل الراية الإسلامية بكل حماسة يقول في إحدى انتصارات جماعته قائلا:

بدأت ببسم الله والشكر يتبع على قمع كفار علينا تجمعوا¹
ليساصلوا الإسلام والمسلمين من بلادهم والله في الفضل أوسع
فقلت وفالي مثل أمر محقق لدى سينفى ينفى بالذل يرجع
إلى أن تراءينا وزاد اقترابنا رموا فرميناهم فولوا وأقشعوا
بنصر الذي نصر النبي على العدى ببدر بجمع لملائك يجمع
فيا أمة الإسلام جدوا وجاهدوا ولا تهنوا فالصبر للنصر مرجع
فقتلكم في جنة الخلد دائما وراجعكم بالعز والمال يرجع
فقد تم وعد الله في نصر دينه ولم يبق إلا شكره والتضرع

ولم يكن شعر الحرب مقصورا على الرجال وحدهم ، فقد أخذت النساء أيضا نصيبهن فيه ، تقول مريم بنت الشيخ عثمان هذه الأبيات – على سبيل المثال – شاكرة لله على جهاد قام به والدها وانتصر فيها :

نحمد الله ربنا قامع الكفر والظلم²
هازم الكفر ماحيا ظلما الجهل إذ دجم
فربا والذي طغى وتولى مع الخدم
إذ لقي أسد شيخنا ضاربات على اليهم
نصر الله جندنا حيث كانوا على العجم
بشفيح الورى الهدى أحمد سيد الأمم
وبأل وصحبه وبمن فهم انتظم
5- الشعر التعليبي

¹ آدم ، عبد الله الإلوري ، الإسلام في نيجيريا والشيخ عثمان بن فودي الفلاني ، 1978م ، ص 111.

² شيخو ، أحمد سعيد غلادني ، المرجع السابق ، ص 120.

من أغراض الشعر التي طرقها الشعراء في نيجيريا الشعر التعليمي ، فقد نظموا فيه واستخدموه في نشر الثقافة العربية ، وبث التعاليم الإسلامية ، ويمكن القول بان أغلب العلماء المتفانين قد استخدموه في حلقات التدريس ، والوعظ فلا تكاد تجد عالما متبحرا ، أوفقيها متعمقا إلا وقد أخذ نصيبه في هذا المجال . واستمر العلماء والفقهاء ومشايخ الطرق الصوفية يتسابقون في هذا المجال ، ينتج كل منهم على حسب تخصصه العلمي ، وميله الفني ، وقلما يخرج ذلك عن دائرة الفقه والحديث والتوحيد والنحو والتصوف والوعظ والإرشاد . ومن الأفاضال الذين ألفوا في هذا المضمار ، الشيخ عبد الله بن فودي ، وقد نظم كتابا في النحو ، سماه "البحر المحيط" ، ويبلغ عدد أبياته أربعة آلاف وأربعمائة بيت ، وكتابا آخر في علم التصريف سماه "الحصن الرصين" وتبلغ عدد أبياته إلى ألف بيت ، وفي مستهل الكتاب الأخير جاء فيه :

الحمد لله الذي تعرفنا إلى عباده بما تصرفنا

و أنطق اللغات في البوادي البلغاء اللسن الهوادي

وعم بالروائح الأيادي مع الغوادي المجتدي والجمادي

إذ أرسل الرسول للعباد يرشدهم مهابع الرشاد

محمد سيد كل ناد أفصح كل ناطق بالضاد

صلى عليه ذو الأيادي الهادي وآله وصحبه الزهاد

مانحت الحمائم الشوادي وصاح بالأنغام صوت الحادي

وللشيخ عبد الله بن فودي كتب تزيد على عشرين كتابا على طراز الشعر التعليمي .

6- الوصف :

لقد خطا الشعر العربي النيجيري خطوة للأمام في وصف ما شاهدوه من قريب لهم أو بعيد عنهم ، أو مما لاتمسسه يد أو تراه العينان . ولقد بدأ بعضهم يشقون طريقهم نحو التجديد في الوصف ، وكانت تجاربهم عميقة ولاسيما في المستحدثات من المراكب ، والأدوات اللازمة ، يقول مثلا مصطفى سعيد اولاومي في الجوال :

بسم الزمان وطاب فيه الحال لما أتانا هاتف نقال¹

وغدا الخلاق ينعمون وكلهم متبششون ومالهم إهمال

حيث المسافة قصرت بحدودها وتقربت من بيننا الأميال

فتتألف الكبراء والصغراء في كل البلاد و أفلح الأجيال

هو آلة ذات العجائب عندنا وبلحنها يتمتع الأقيال

ولها فوائدها التي لاتستوى بفوائد المكواة ياعمال

¹ مصطفى ، سعيد اولاومي ، شدا الأزهار في خطي الأشعار ، الطبعة الاولى ، مطبعة الحكمة للتصميم والنشر ، 2005م ، ص32.

إني أهيّم لأمرها ولشأنها حتى تكثر حولها الأقوال

هي أعجب أهل الفهوم بسحرها فتناولت من أجلها الآمال

إيلو للفظ ذائع بين السورى قد جن من إفصاحه الأطفال

فقد ترك الشعراء تلك المحاكاة العمياء بشعراء القدماء ، وراحوا يتناولون وصف ماحولهم من المخترعات الحديثة ، ويبتكرون في وصفها ، ويرسمون صورة صادقة لما يحسون به ، وفي كل هذا ، يختار الشاعر ألفاظا ملائمة ، ومعاني مألوفة للصورة التي يصفها.

7- الحكم والأمثال :

وقد أدلى علماؤنا بدلوهم في الحكم والأمثال ومصدرها تجارب استقوها من الحياة لتقدم سنهم ، أو عثروها من وجوه شتى من ميادين العلم ، ولعل القصيدة التي تمثل هذا الجانب ، هي المقطوعة التي قالها الأستاذ أبو بكر الملقب بالمسكين في الحكم مانصه :

من غض عن معائب الإخوان جفنا يرالستر من المنان¹

لاتفش يا صاح من العيوب ما ستر العلام للغيوب

واعلم بأن من سعى إليك لا بد أن يسعى غدا عليك

فكم غني بات أفقر السورى وكم فقير ظل أغنى من يرى

وقد يكون للحسام نبوة كما يكون للجواد كبوة

عليك بالجار قبيل الدار لتستريح من عنا الجوار

وموت زمرة من الأشراف خير من ارتفاع نذل جاف

واعمل لدنياك كباق أبدا واعمل لأخراك كهالك غدا

لا يعرف الشوق سوى من كابدته ولا صبابة سوى من شاهده

فالأمثال معظمها مأخوذة من الأحاديث النبوية ، و أقوال الحكماء ، ومن أشعار العرب أيضا ، فالبيت الأخير مأخوذ لفظا ومعنى من قول القائل :

لا يعرف الشوق إلا من يكابده ولا الصبابة إلا من يعانها

8- الوعظ والإرشاد:

وهو توجيه الناس إلى مافيه سعادتهم في الدنيا والآخرة ، و صرفهم عن غرور الدنيا وزخرفتها وتذكيرهم بالموت وما بعده ، ولكن الشعراء أكثروا من استعمال بحر الرجز مطية لهم ، مثال ذلك أرجوزة الشيخ محمد والي بن سليمان الباغرمي :

أوصيكم بامعشر الإخوان عليكم بطاعة الديان²

¹ علي أبو بكر : المرجع السابق ، ص 167.

² آدم ، عبد الله الإلورى ، مصباح الدراسات الأدبية في الديار النيجيرية ، الطبعة الأولى ، 1967م ، ص 30.

إياكم أن تهملوا أوقاتكم فتندموا يوما على ما فاتكم
 وإنما غنيمة الإنسان شبابه والخسر في التوان
 ما احسن الطاعة للشبان فاسعوا لتقوى الله يا إخوان
 واغتنموا أوقاتكم بالطاعة والذكر كل لحظة وساعة
 ومن تفتته ساعة في عمره تكن عليه حسرة في قبره
 ومن يقل إني صغير أصبر حتى أخاف الله حين أكبر
 فإن ذاك غره إبليس وقلبه مغفل مطموس
 لا خير فيمن لم يتب صغيرا ولم يكن بعينه بصيرا
 أما علمت الموت يأتي مسرعا وليس للإنسان إلا ما سعى

نماذج هذا الغرض كثيرة جدا في الشعر العربي النيجيري ، ونجدها كثيرا عند العلماء السنيين ، والشعراء الفلقين منهم
 9- الغزل :

ولقد قال في الغزل أدباء نيجيريا ، ولكن ما قيل فيه قليل جدا بالمقارنة إلى أغراض أخرى مما جادت بها قرائهم . وهناك نماذج
 كثيرة لهذا الباب ، ولكنه يظهر فيه التكلف والمحاكاة في اللفظ والمعنى في كثير مما قيل في هذا النوع ، وخير شاهد هو مقالته الشيخ
 أبوبكر محمود غومي ، رئيس المحكمة الشرعية العليا بكدونا سابقا:

ظبية بل مراحة الشارب جيدا لحظها ظلمها الشاهد¹
 باسم أخصم أحذب خاصب ثغرها بطنها الأنف والساعد
 فاحم ناعس مقمر لاهب شعرها جفنها وجهها الواعد
 بانه زهرة أهب اللاعب ساقها لونها ربحها القائد
 لين أبيض مفعم كاعب جسمها جلدها ثديها الناهد

من الواضح أن هذه القصيدة مصوغة بطريقة جديدة ، التزم فيها الشاعر قافيتين ، أحدهما أحدهما آخر الشطر الأول ، والثانية
 آخر الشطر الثاني ، كما أنه سلك فسخا طريقة اللف والنشر ، ففي البيت الأول ، ذكر ثلاثة أشياء هي الظبية والمها وراحة الشارب
 ثم قابلها بثلاثة أشياء يعود أولها للظبية ، وثانها المها ، وثالثها راحة الشارب ، وهي الجيد واللحظ والظلم . والقصيدة من بحر
 المتدارك .

10- الزهد

¹ شيخو ، أحمد سعيد غلادني ، المرجع السابق ، ص 167.

لشعراء نيجيريا باع طويل في هذا الفن ، وقد لجأوا إليه فرارا من زخارف الدنيا وملذاتها ، وهذا النوع من الشعر لا يتناوله إلا عالم تقي ورع زاهد متقشف ، ومن أحسن ما قيل في هذا الصدد ما قاله الحاج عمر بن أبي بكر الكبوي الأصيل ، الكنوي المولد ، يقول وهو يرسم صورة الدنيا قائلا:

هل الدنيا وما فيه جميعا سوى رؤيا المنام أو الغبار¹
هل النعماء فيها إن نظرنا سوى ظل يزول مع النهار
تفكر أين أرباب السرايا اولو خير ومير و المنار
وأصحاب المدائن من ملوك وأرباب الصوافن والعشار
و أين الأعظمون ندى وبأسا نعم ذهبوا إلى دار القرار؟
و أين الأولون ذوو الكرامه و أين السابقون لدى الفخار؟
و أين القرن بعد القرن منهم من السادات أصحاب القطار
سألتك أين من نصر الرسول من الخلفاء والشم الكبار
كأن لم يخلقوا أو لم يكونوا سوى آثارهم أهل الخيار
وفاز الأنبياء وأولياء وهل شيء يصابن عن البوار

وقد ذهب بعض العلماء يفتتحون مجالس وعظهم بهذا النوع من القصيدة تنفيرا عن الدنيا ، وترغيبا في الآخرة ، ومنهم من يحولها إلى الأشعار المحلية ليفهمها الجميع ، تباينت الأحوال والمقصد الرب .

11- الشكوى والحنين :

وقد تناول شعراء نيجيريا هذا الغرض بكثرة ، على اختلاف حوافرهم إليه ، ومنهم من يشكو جور الزمان وتعسفه عليه ، ومنهم من لجأ إليه لمرض ألم به ، وهناك عدد لا بأس به من خاض في الموضوع لسوء حالته المعيشية على أساس أنه تفرغ لطلب اللغة العربية والدراسات الإسلامية لا غير ، فأصبح يعيش على هامش الحياة في بيئة لا تعرف لهما حقا ، ولا تعترف لأهلها حرمة ولا جاهها ، اسمع إلى أحدهم شاكيا :

يارب قد ضقت ذرعا بالهموم وقد رجوت فضلك يارحمن لم أزل²
أرجوك والحال لا يخفى عليك على ما كان بي من حياة البؤس والعطل
لقد تعلمت علم الدين في لغة أنزلت فيها كتاب الذكر والمثل
صرفت فيه حياتي من بدايتها إلى أواسطها والنفس في شغل

¹ عمر، بن أبي بكر، القصائد العشرية، الناشر: الحاج محمد طن أيجي سوكتو، ص150.

² عبد الباقي ، شعيب أغاكا: الأدب الإسلامي في ديوان الالوري، المرجع السابق ، 217.

لكن على غير جدوى في الحياة وقد ظلت معيشتنا ضنكا على الفشل
 وانهار عيش بني الإسلام يا صمد كأنهم في ضلال الدين والخطل
 اولاك شعب النصرارى واليهود لقد نالوا حظوظا الدنا من قسمة الأزل
 أعطيتهم كل خير في الهوى وفي بروجهر، وفي سهل وفي جبل
 فما لنا غير قرآن وحكمته ونقل كل حديث الخاتم الرسل
 هل أجبروك على توفير حظهم ومنعنا حظنا حتى من العمل
 يا خالق الخلق يارحمان قاطبة يامن يرى ماخفى يا عالم الجمل
 أصلح له الحال وارفع مستواه إلى أعلى المكان كمن أعليت في زحل
 يسرله العيش والأرزاق مسرعة يا خالق الخلق أدرك صاحب الزلل

وممن قيل في شكوى الزمان وما وصل إليه الناس من الفساد ، وانتهاك حرمة الدين من المستهترين به هذه الأبيات :

قد أفسدوا الدين والدنيا جميعهما ولالهم منهما بقرولا شاء
 غدا تتبع عورات الخلائق من أخلاقهم حسن الأقوام أم ساوا
 الخير ما فعلوا والشر ما تركوا والرأي ما قد رأوا يا بئس آراء
 لا ينصحون جليسا في معاشرة ظنوا التعلق نصحا بالدهياء
 يا رب يارب إنا لاثنون بمن هو الملائد إذا ما اشتد ضراء
 محمد كاشف الكربات سيدنا من لاذ حقا به جاءته سراء

وهكذا ظل الشعراء يسرون على هذا الدرب ، راسمين حالة الناس من الفساد الخلقى ، مصورين أعمالهم لقريب إليهم أم بعيد عنهم . وقد أسهم العلماء في أغراض أخرى كشعر الدعابة والمناظرة والهجاء، ولكن إسهاماتهم فيها قليل بالمقارنة إلى الأغراض المذكورة .

التوسل بين التأييد والإنكار

ومن المسائل التي احتدم حولها الجدل مسألة التوسل إلى الله تعالى الذي جاء في القرآن من قوله تعالى "يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وابتغوا إليه الوسيلة وجاهدوا في سبيله لعلكم تفلحون" سورة المائدة: 35. وقد أفرد ابن تيمية كتابا في التوسل ، وفصل الموضوع تفصيلا شافيا وقال :

"" ابتغاء الوسيلة إلى الله إنما يكون لمن توسل إلى الله بالإيمان

بمحمد وأتباعه . وهذا التوسل بالإيمان به وطاعته فرض على كل أحد في كل حال ، باطنا وظاهرا في حياة الرسول عليه الصلاة والسلام وبعد موته . وقسم أنواع التوسل إلى ثلاثة . الأول : التوسل بعمل الإنسان إلى ربه .

الثاني : التوسل إلى الله بدعاء الغير واستغفاره .

الثالث: التوسل بذات أو بشخص غائب بذكر اسمه أثناء الدعاء أو القسم بع على الله .

أما الأول: فقال العلماء إنه مشروع، واستدلوا على ذلك بحديث الثلاثة من بني إسرائيل الذين انطبقت عليهم الصخرة في الغار، فتوسلوا بأعمالهم، فنجوا كما في الصحيحين¹.

أما الثاني فهو التوسل بدعاء الغير، فقد قال العلماء بجواز ذلك، واستدلوا عليه بتوسل سيدنا عمر بدعاء العباس في الاستسقاء بقوله " اللهم إنا نسألك بنبيك فتسقيننا، وغنا نتوسل إليك بعم نبينا فاسقنا "

أما النوع الثالث فهو التوسل بذات النبي وشخصه وهو غائب، والتوسل بشخص الأولياء والصالحين، وذكر أسمائهم في الأثناء الدعاء، سواء كانوا أحياء أم أموات، فقد منعه ابن تيمية، وذكر مانسب إلى النبي من أنه قال " إذا سألتم الله فأسأله بجاهي فإن جاهي عند الله عظيم² وقد شن بعض العلماء هجوما على المتوسلين بالنبي أو غيره، ومنهم الشيخ عبد العزيز بن عبد الله، رحمه الله إذ يقول ردا على شاعرة تقول في شعرها متوسلة بالنبي عليه أفضل الصلاة والسلام:

يارسول الله أدرك عالما يشعل الحرب ويصلي لظاها³

يارسول الله أدرك أمة في ظلام الشك قد طاب سراها

يارسول الله أدرك أمة في متاهات الأسى ضاعت رؤاها

إلى أن قالت:

عجل بالنصر كما عجلته يوم بدر حين ناديت الإله

فاستحال الذل نصرا رائعا إن لله جنودا لاتراها

فقال الشيخ عبد العزيز..... هكذا توجه هذه الشاعرة نداءها، واستغاثتها على الرسول صلى الله عليه وسلم، طالبة منه إدراك الأمة بتعجيل النصر، ناسية أو متجاهلة أن النصر بيد الله وحده، وليس ذلك بيد انبي ولا غيره من المخلوقات كما قال الله في كتابه العزيز " وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم⁴.

والتوسل إلى الله تعالى في الحاجات ببركة الأنبياء والأولياء وحرمتهم وشرفهم وقربهم من الله حين الموت وبعد الممات يراه كثير من علماء نيجيريا مباحا لابس من فعله بحجة أن بني قريظة كانوا يستفتحون على الأوس والخزرج برسول الله صلى الله عليه وسلم قبل مبعثه قاله ابن عباس وقتادة أنهم يطلبون من الله تعالى أن ينصرهم على المشركين كما روى السدي أنه إذا اشتد الحرب بينهم وبين المشركين أخرجوا التوراة، ووصفوا أيديهم موضع ذكر النبي صلى الله عليه وسلم وقالوا إنا نسألك بحق نبيك الذي وعدتنا أن تبعث في آخر الزمان أن تنصرنا على عدونا اليوم فينصرون⁵

¹ آدم، عبد الله الإلوري، توجيه الدعوة والدعاة في نيجيريا وغرب أفريقيا والطبعة الأولى، 1979م، مطبعة الأمانة، القاهرة، ص 89-90.
² المرجع نفسه، ص 90.

³ شيخ، عثمان كبرا، الشعر الصوفي في نيجيريا، النهار للطبع والنشر والتوزيع، ص 17

⁴ المرجع نفسه، ص 176.

⁵ حمد الله، الداوي: البصائر لمنكري التوسل بأهل المقابر، ص 26-27.

وروي عن أنس رضي الله عنه أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان إذا قحطوا ، استسقى بالعباس بن عبد المطلب فقال :إنا كنا نتوسل إليك بنبينا فنتسقين ، وإنا نتوسل بعم نبينا فيسقيننا رواه البخاري¹ إن في هذا صريحا في جواز التوسل بالذوات . ومن الذين توسلوا بالنبي الأعظم من شعراء العصر المملوكي ، شرف الدين محمد البوصيري على داء ألم به ، وشفاه الله منه في برده . وقد جاء في الفصل التاسع منه بعنوان "في المناجات وعرض الحاجات قوله :

يا أكرم الخلق مالي من ألذ به سواك عند حلول الحادث العمم²

ولن يضيق رسول الله جاهك في إذا الكريم تحلى باسم منتقم

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا واغفر لنا ماضى يا واسع الكرم

واغفر إلهي لكل المسلمين بما يتلوه في المسجد الأقصى وفي الحرم

بجاه من بيته في طيبة حرم ومن اسمه قسم من أعظم القسم

موقف علماء نيجيريا من التوسل :

وإذا كان التوسل هو التقرب إلى الله تعالى بما يرضيه ويحبه أو التماسا لحاجة ما بواسطة النبي صلى الله عليه وسلم وبغيره من الأنبياء والصالحين لعلو قدرهم عند الله تعالى ومحبتهم له³ أو بعبارة أخرى هو التقرب إلى الله بشخص واتخاذ وسيلة لتحصيل مطلوب أو إبعاد مرهوب أو التبرك بدعائه لكشف كرب أو التقرب على اللبقول أو فعل يرضي به⁴ أما التوسل بالنبي وبغيره من الأولياء والصالحين ، وقد يراه الجمهور من علماء نيجيريا مباحا ، فما من عالم كبير طبقت شهرته في مشارق نيجيريا ومغارها إلا وأجاز التوسل بالأولياء لطلاب ، وأما إذا كان شيئا من شيوخ الطرق الصوفية فهذا عندهم مباح لآمانع من فعله . وشعر الدعوات والتوسلات متعدد الأطراف ، ولكن الغاية منها واحد . فهناك شعر التوسلات بالنبي الكريم ، وبمؤسس الطرق الصوفية ووسلاطين البد الذين خدموا الإسلام نفسا ونفيسا ، والمستشهادين من كبار العلماء في سبيل رفعة منار افسلام ، وهناك نوع آخر من التوسلات بينهم وهو التوسل بعشرة المبشرين بالجنة بما في ذلك التوسل بسور من القرآن لقضاء حاجة من الحاجات . وقد علموا أن قضاء الحوائج تقضى بواسطة المتوسل به . وقد ينظم بعضهم ديوانا كاملا في هذا الفن كما فعل الوزير الجنيد⁵

1- التوسل بالنبي الكريم :

قد توسل شعراء نيجيريا بالنبي الكريم ، وقد يطول وقد يكثر حسب إمكانية الشاعر وموهبته في الميدان ، وقد عثرنا عشرات من البيض الحسان لشعراء نيجيريا في هذا المجال ، ومن الأفضال الذين خاضوا في غمار الميدان ، وتفننوا فيه الشيخ محمد الناصر الكبري الكنوي وزعيم رابطة الطريقة القادرة في نيجيريا قاطبة . وقد كان له عدة قصائد قالها في الدعوات والتوسلات بالأنبياء

¹ المرجع نفسه ، ص 25.

² شرف الدين ، أبو عبد الله محمد البوصيري، بردة المديح في مدح خير البرية ، الناشر ، الحاج عبد الله اليسار ، ص 15-16.

³ شيخ ، عثمان كبرا ، الشعر الصوفي في نيجيريا ، المرجع السابق ، ص 174.

⁴ آدم ، عبد الله الإلوري ، توجيه الدعوة ، المرجع السابق ، ص 104-105.

⁵ تشير البحوث العلمية التي قام بها الباحثون بداخل نيجيريا وخارجها إلى أن الوزير جنيد قد ترك ما لا يقل عن ستين ترانا في مختلف الفنون والعلوم بين منظوم ومنتثور ، وقد كرمته الحكومات المحلية والولائية والفيدرالية بأوسمة وجوائز وطنية قبل وفاته عام 1998م.

والأولياء ، ولكن بأثيته في هذا الغرض تنال شهرة فائقة من غيرها ، وهي تحتوي على خمسة وخمسين ومائة بيت ، وإليك جانباً من توسلاته في القصيدة .وتذهب الرواية إلى ان مناسبة القصيدة هي تحقق رؤية رآها الشاعر في المنام بأنه وقع في مستنقع عميق ، وحاول أن يخرج منه، وحين وصل إلى ضفته أحس أنه يرجع إليه مرة أخرى فقال في الحين " يارسول الله خذ بيدي " فجاء إليه الرسول صلى الله عليه وسلم ، وأمسك بيده ، وأخرج من المستنقع ، فنظم القصيدة بعد الرؤيا¹ جاء فيها :

يارسول الله خذ بيدي وتداركني فأنت أبي²
هذه كفي متى بسطت واستمدت منك لم تخب
ولو التقريب خص بمستأهل لم يخط غيرني
وإذا النيران تحدى بي يارسول الله فلتجب
سكرات الموت تفرعني ياسول الله فلتجب
ظلمات القبر تخوفني يارسول الله شأنك بي
يارسول الله يا سندي هالني يا كاشف الكرب
يا رسول الله باسندي أتا في هم وفي نكب
يارسول لله يا سندي أنا في غم وفي نصب
ليس لي يا له من عمل لرضا مولاك ينهض بي
ضاققت السباب واضطربت كن لصب فيك مضطرب
وغذا الأعمال تبطى بي أترى الانساب تسرع بي
غير أن الكيمياء له في البرايا أيما عجب
فنجاسي إن لطفت به صار إبرايرا من الذهب
أفترض عثرتي وبها إن عثرت الكون يعثري
فدموع العين في سكب وأجيج الصدر في لجب

من شكا ولا يرق لها غير ملح مانع الأرب

وهذه شذرات توصل فيها الشيخ محمد الناصر بالنبي الكريم واصفا إياه بأباه وملجأه في الفراح والأتراح ، فكفه التي بسطت لاترد خائبا بجرمة الرسول ، وقد اتخ رسول الله عدة له في المخوفات كلها عاجلا وأجلا ، حيا وميتا ، فهذه الخصائص - كما وصفها المتوسل - أعطاه الله نبيه الأمين دون غيره .تجدد الإشارة إلى أن توسلات الشيخ في أشعاره تتحلّى بالالة فكرة ومنهجاً ، وقد ولدتها غزارة علمه وأدبه واعتراه بأهله .

¹ شيخ، عثمان كبرا، الشعر الصوفي في نيجيريا ، المرجع السابق ، ص338.

² محمد الناصر ، الكبرى، سحبات الأنوار من سحبات الأسرار ، الطبعة والسنة غير مذكورين ، ص74-85.

2- التوسل بالشيخ عبد القادر الجيلاني :

كان نشاط الطرق الصوفية في نشر الإسلام من العوامل التي ساعدت على انتشار الإسلام في غرب أفريقيا بشكل عام ، وفي نيجيريا بشكل خاص ، فهم كغيرهم من الدعاة والمعلمين ، وقد كانت دعوتهم تعتمد على الإرشاد ، وحب الجار والمسامحة بالجاني ، وكل وسائل الترغيب في نشر الدين وابتغاء مرضات الله وحسن الثواب ، وذلك بتأسيس المساجد ، وفتح المدارس ، والزوايا ، والمصاهرة مع أهالي البلاد التي يترددون عليها أو يستوطنونها. وقد دخلت الطرق الصوفية في أفريقيا الغربية في القرن الخامس عشر الميلادي على أيدي رجال من توات بضم التاء الذين استقروا بتمبكونو ، ومن هذه المدينة انتشر نشاطهم إلى نيجيريا ، وقد كانت الطريقة القادرية أوسع انتشارا من الطريقة التجانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي¹ للطريقة القادرية أعلام بلغوا في العلوم والمعارف مبلغ التأليف والاجتهاد ، ولهم أتباع كثيرون من العوام والخواص ، ولكل من الشيوخ المنتمين إلى هذه الطريقة قصائد كثيرة في هذا الاتجاه . وقد نظم في ذلك الشيخ عثمان بن فودي باللغة العجمية فعرها شقيقه الشيخ عبد الله بن فودي قائلا :

يارب يا متفضلا لعباده صلني بفضلك عند عبد القادر²
 إن المسمي لدى الأكلبريلتجيء فلجات عند الشيخ عبد القادر
 إن كنت لم أحسن فشيخي محسن إني لمنتسب لعبد القادر
 إيماننا مع سنة في طاعة زدني بها بالشيخ عبد القادر
 والكفروع بدع ومعصية عني بعد بكثرة جاه عبد القادر
 صني من الشيطان من إنس ومن جن بجاه الشيخ عبد القادر
 حسن أموري في الدنا وفي الآخرة بمكان من يدعى بعبد القادر
 يارب يسر لي إجابة منكر ونكيره بمكان عبد القادر
 يارب من تعذيب قبرنجني يارب من درجات عبد القادر
 يارب جاوزني صراط جهنم يارب من درجات عبد القادر
 يارب أدخلني شفاعة احمد خير الوري بمكان عبد القادر
 يارب زوجني بحور عينها يارب من درجات عبد القادر
 وأجب دعاء رجالنا ونساءنا يارب من درجات عبد القادر
 ودعاء كل المؤمنين تقبلن نظمي وسيلتنا بعبد القادر
 عربت ما لأخي وشيخي عجمة متوسلين معا بعبد القادر

¹ علي، أبوبكر، المرجع السابق، 67-68.

² عبد الله، بن فودي ، تزيين الورقات ، المرجع السابق ، ص 44.

إن دلت هذه الأبيات على شيء، فإنما يدل على أن التوسل بأولياء الله الصالحين مباح عندهم. فالشيخ عثمان نفسه - صاحب القصيدة العجمية - عالم كبير، ومجاهد عظيم، أقام الدولة الإسلامية بنيجيريا التي دامت قرناً واحداً (1804-1903)، وله تأليف عديدة في مختلف الفنون، ثم الشيخ عبد الله بن فوديو، الملقب بنادرة الزمان، وعلامة السودان، وحيد عصره. ويقال إنه لم يكن في غرب أفريقيا من هم اعلم منه في ذلك الحين¹، ومع ذلك لم ير للتوسل مانعاً، وإنما هو أباح التوسل بأصفياء الله منهم كما فعل هو بنفسه، فإذا لا مانع من فعله.

ويبدو من القصيدة غث، والسبب في ذلك يرجع إلى طبيعة التعريب، لذلك، لم يستطيع الشاعر أن يسبح في بحار علمه، وأغوار خياله.

2- التوسل بالشيخ أحمد التجاني:

ومن الطرق الصوفية التي لها أثر بعيد في نشر الدعوة الإسلامية في غرب أفريقيا عامة، وفي نيجيريا خاصة الطريقة التجانية، وقد نشأت هذه الرابطة الروحية على يد الشيخ أحمد التجاني، وأعظم من نشر هذه الطريقة في غرب أفريقيا هو الحاج عمر الفوتي ثم الشيخ إبراهيم عبد الله الكولخي السنغالي ووقد زار نيجيريا لأول مرة الشيخ إبراهيم عام 1937، ولقي حفاوة كبيرة لدى المسلمين عموماً، والتجانيين خصوصاً. وأكثرهم نفوذاً في نيجيريا بعد الشيخ إبراهيم هو الشيخ أحمد التجاني بن عثمان الكنوي، والشيخ يوسف عبد الله اللكوجي، والشيخ أبوبكر عتيق. ولعل خير شاهد في هذا الصدد لامية الشيخ أبوبكر عتيق في التوسل بالشيخ أحمد التجاني، إذ قال:

يا ذا المقام الأفضل يا من له فضل جلي²
يا قطبنا المكتوم يا بدر الحقيقة يا ولي
يا البرزخ المختوم يا ختم الولاية أنت لي
هذي الشدائد أقبلت أرجو بجاهك تنجلي
يا شيخ مالي شافع إلاك في ذا المعضل
يا شيخ يا سندي ويا كهفي ملاذي موئلي
يا شيخنا مالي سوى حي لذاتك فاقبلي
إني اقتصرت عليك لا أرجو سواك أيا ولي
إني ببابك واقف بتضرعي يا مأملي
فاكشف غطا قلبي فها أنا ذا عليك توكلي
لا تتركني مهملاً يا شيخنا كن كافلي
يا شيخ أبا العباس جد جد لي بفيض واصل

¹ شيخو، أحمد سعيد غلادني، المرجع السابق، ص 71.

² محمد الأمين، عمر، الشيخ أبوبكر عتيق وديوانه هدية الأحياب والخلان، مطابع الزهراء للعلم العربي، القاهرة، ص 115-118.

إن لم تكن لي كافلا أو من أراه يكون لي
شيخي ابا العباس جد بتكرم وتفضل
فبحق جدك خير خلق الله أفضل مرسل
وبأله مع صحبه والتابعين ومن يلي
ثم السلام عليهم ترى بدون تمهل

فهذه المختارة ترسم صورة الشيخ أحمد التجاني ومكانته عنده بصفة خاصة ، والتجانيين عامة . فالشاعر عالم كبير ، وصوفي متحقق ، ومؤلف عظيم ، وقد بلغت مؤلفاته خمسين كتابا ، تدور معظمها في التصوف والعقيدة واللغة¹ ومع ذلك ، لم ير للتوسل - إلى هذا الحد- بأسا . وقد شهد له المجتمع الإسلامي نفوذا وبعدا في العلم والعمل به ، وله أتباع مالا يعد ولا يحصى بداخل نيجيريا وخارجها . وقد أسلم على يده عدد غفير من المسيحيين والوثنيين .

4- التوسل بالعلماء الكبار والمجاهدين المستشهدين :

إن التوسل غير محصور على مؤسسي الطرق الصوفية والأنبياء والرسول في دعواتهم وتوسلاتهم ، فقد امتد إلى الآخرين من كبار العلماء الذين أسهموا في تقدم الإسلام في نيجيريا إسهما كبيرا . ويعد الشيخ عثمان بن فوديو ، المجاهد الإسلامي الكبير ، رمزا في هذا الميدان ، وقد أقام الدولة الإسلامية بعهد ، وأحيا السنة المحمدية من الشرك والانحطاط بالتأليف والتدريس والوعظ والإرشاد في كل جهات ، إلى انقادت له الرض بعد جهاد دام بضع سنين بينه وبين ملوك الوثنيين ، فلا غرو ، أن نرى أحد فطاحل العلماء الذين يشار إليهم بالبنان في البيان توسل به قائلا على رموز قوله تعالى "" ولو أنهم ظلموا أنفسهم جاءوك فاستغفروا الله واستغفر لهم الرسول لوجدوا الله توابا رحيمًا "" مطلعها

وجدت رسول الله أكبر ملجأ و أفضل مرجول كشف الملمة²

إلى أن قال :

ظلمت ولم اطلب سوى نفسى التي على ظلمها لاترعى بالمامة
لذلك لم اطلب سواك ولم أقف بباب سوى عثمان غوث القطابة
مقامي مقام لا أرى فيه أكلة ولا شربة إلا سرا بابا ببيعة
ولولا رجائي فيك عثمان لم أزل ينوسا لما بي من كباثر حوية
أعثمان إني لم أزل بك والها عسى عطفة منكم إلينا بجذبة
نود لم أنا تحت قببتكم نرى حذاء مجاذيب لديكم بقبة
فوالله قد ناحت بقربي حمامة وقد سبقتنا نوحتي في جماعتي

¹ المرجع نفسه ، ص 26.

² محمد الناصر ، الكبرى : كتاب التوسل العظيمين ، قام بطبع هذا الكتاب محمد الثاني شاويش كلسور كرمي ، كنوص-12-15.

سأندب ما لم تنظرني لحمامتي إلى أن تراني أو تصيح لنوحتي
هو الحب من يظفر به فاز بالمى ومن لم يجده لم ينل اي بغية
محبك لا يحلو من الخبردائما ولو كان في أرض نراها بعيدة
جمعت هوائي فيك بعد انتشاره وذكرني معناكم كل صكتي
أتيت إلى عثمان من أرضنا كنو عسى ولعل الله يقضي لبانتي
أيحسن أن آتيك عثمان بانسا وأهواك بالإحشا وتخذل وجهتي
وحقك ان لم تخف بي وتبال بي ولم ترضني عثمان واطول حسرتي
كفاني فخرا أنني متمسك بحبلك حتى تعتريني منيتي
وحق الهوى إني بربي مؤمن وبالمصطفى والشيخ عثمان عدتي
أقول وقد طال الهوى مترقبا أعثمان هل من نفحة صكتية ؟
سئمت تكاليف الهوى ومطاله ألا ياولي الله انظر سأمتي
تراكمت الأهوال وازداد خوفها على الدين والدنيا فمن بالإغائة؟
غرقت ببحر الذنب من لي بأخذ يجريدي حالا إلى الاستقامة
فيالك من شيخ تفضل في الورى به خالق الأكوان رب البرية
رءوف بنا برلطيف بخلقه ولي في الدنيا ويوم القيامة
وليبي في الأحوال سبحان رازقي على مالدى من عظم جرمي وحوبي
ألقت اياديه ونعماه سرمدا علي وكل الخلق فوق البسيطة
لك الله أشكو ما دهاني وراعي بقبة عثمان بن فودي دعوتي
لديه انتهى شكواى إذهووالدي وأمي وجدي وافتخاري وعدتي
إليه انتهى سيرى وشوقي ولوعتي ونارغرامي في هواه استطارتي
هو الجسم مني بل هو الروح في الهوى هو الكل مني في طريق الصببة

نظم الشيخ محمد الناصر هذه التائية التي وصلت إلى ثلاثة وسبعين بيتا توسل بها الشيخ الناصر بالشيخ عثمان بن فودي على طريقة القادرين ، منه هذه المقطوعة . وقد بدا القصيدة بالمدح الذي أثنى على رسول الله قائلا ، إنه رسول ، يستلذ به عند نزول المصائب ، و أفضل إنسان يرجى منه الخير لمقامه عند الله . ثم استطرد الشاعر فقال إنه قد ظلم نفسه ولم يردعه اللوم عنه فلذلك ، باح بحاجته لمن يقضيها ، والاولى به هو الشيخ عثمان بن فودي ، وغوث الأقطاب ، ولولا رجاءه منه لظل حائرا بانسا من الأثام التي اقترفها ألمم الله ، ولكن عطف شيخه به ، وشفقته عليه يناله منه لنقاء الصداقة والمودة بين المتوسل والمتوسل إليه . ثم تمنى الشاعر بأنه لو وجد في مضجع الشيخ عثمان ما يزيده انجذالا ، وقد بكاه القريب والبعيد بموته وهو ولي الذي يظفر برؤيته

، ويخسر من خذله ، ومن أحب هذا الولي ينال الخيرات ، إن بعدت عنه الدار. وبعد ذلك ، ذكر الشاعر الغاية القصوى من زيارته من كنو - مسقط رأسه - إلى مركز الخلافة الإسلامية الصكوتية الذي هو التبرك بقطبه في الطريقة القادرية ، عسى الله أن يجيب دعاءه ، وإن لم تصادف الزيارة غاية مطلبه فياخسراه . وعلى كل حال ، يكفيه فخرا ، أنه ينتهي إلى طريقته الصوفية ، ولا يزال عليها إلى أن يفارق الدنيا ، ويكفيه فخرا أيضا أنه يؤمن بربه وبرسوله وبعثمان عدة له عند النوائب.

5- التوسل بسلاطين المسلمين الأجلاء :

وقد توسل شعراء نيجيريا ببعض سلاطين المسلمين الذين رأوا فيهم تضحية لامثيل لها في خدمة الإسلام وأهله ، بل من الذين خلفوا أثارا طيبة ، وقدوة حسنة للسلاطين المتعاقبة في العلم والتقوى والورع ، وإن كانوا قليلين . ومن الذين توسلوا بهم من الأمراء هو السلطان محمد بلو بن عثمان الذي يعتبر علما فذا في الجهاد ، وعلما في العلوم ، وعلما في المؤلفات الإسلامية، نثرا وشعرا . وترجع المصادر التاريخية إلى أنه كتب ما لا يقل عن سبعين كتابا في ميادين العلم ، وقد ظل كتابه " إنفاق الميسور في بلاد التكرور" ¹ مصدرا عاما في تاريخ نيجيريا ، يقول عنه الوزير الجنيد متوسلا به :

أيا سيدي بل الإمام عمادنا دعوتك أدركني وجد لي بالمتنا ²
دعوتك أدركني بهمتك التي ورثت من الشيخ بن فودي غوثنا
دعوتك أدركني فإني لأئذ بذيلك يا بل الإمام ملاذنا
بهميتك العليا تدارك وكن معي فإني في هم وغم وفي ضنا
تحير قلبي وانفردت بوحشتي ببابك قد أوقفت سؤلي مذعنا
بجاهك عند الله أرجو تفرجا وإن كنت لم أحسن وقد كنت محسنا
تدارك أيا بل الإمام للاند ببابك يرجو من نذاك بلاعنا
تشفع لعبد مذنب متحير ذليل حقير مسه الخوف والضنا
تشفع لعبد عند ربك كي يرى انفراج همومي عنه والكرب والعنا
تدارك أيا بلو اقامم لخائف فسلمه من كل الشرور وأمنا
وكن معه في كل وقت ولحظة كما كنت مع أجداده قبل أزمتنا
وكن معه في كل وقت ولحظة ليسلم من كل الشرور ويأمننا
فإنك كهفي ياملأذي وعمدتي فكن لي معيننا في أموري بلاعنا
حباك إله العرش رضوانه مع الكرامة في دار الكرامة والمننا
بجاه رسول الله صل عليه من يجيب لمضطر ويظفر بالمننا

¹ علي ، أبوبكر ، المرجع السابق ، ص 285.

² ديوان الوزير الجنيد، محمد بن البخاري، مخطوط ، ص 33-34.

مع الآل والأصحاب والتابعين ما دعا الله داع فاستجب بلاعنا

وهكذا يتوسل الشعراء بسلاطين البلاد إذا كانوا من أهل العلم ، وأرباب القلم . وأما إذا لم يرتدوا لباس العلم والقلم فلا نصيب لهم من انتاجاتهم فيكفهم الثناء .

6- التوسل بعشرة المبشرين بالجنة :

هذا النوع من التوسل قليل في أشعارهم ، وقد تنامله بعضهم ببركا بأولئك الصحابة الكرام ووترغيبا في الاقتداء بهم في الأعمال الصالحة ، وإليك نموذجا لهذا القبيل ، يقول الوريث الجنيدي بن محمد البخاري متوسلا بهم :

توسلت ربي بالمبشرة العشرة لتكفيني مما يريدني الفجره¹

وأنت ترى ما حل بي من أذاهم وأسوأ لقوال تبينها جهره

إلهي قني من شرهم وأذاهم ورد عليهم مكرهم لاتدع ذره

ولاتخزني يارب فارحم لفاقتي ومسكنني يارب إني لفي الحيره

فمن كادني يارب كده على الوحا ورد عليه وسط صدرله مكره

وصني واسترني بسترك دائما بجاه النبي والمبشرة العشرة

عليه صلاة الله ثم سلامه كعد الحصى والرمل والحب والذره

مع الآل والأصحاب طرا وتابع لهدبهم ما صب من الحيا قطره

وكثيرا ما يرى الشعراء أمارات الاستجابة إثر توسلاتهم بالأشخاص المعنية ، وها هو الوزير الجنيدي يقول في إحدى مقالاته " فليعلم الواقف على هذه الدعوات والتوسلات بأني قد رأيت نفعها عيانا ببركة من توسلت بهم فيها " ² ولئن دلت هذه القطعة على شيء ، فإنما تدل على أن التوسل عندهم له تأثير إيجابي فعال .

7- التوسل بسور من القرآن :

ونوع آخر من توسلات شعراء نيجيريا هو شعر التوسلات بسور من القرآن الكريم ، وقد خاض في غمار الموضوع كثير منهم إيماننا منهم بكتاب الله العزيز ، وإعجابا بالمعجزات التي أوضعها الله فيه ، وفي سرعة تذليل الصعوبات ، وتيسير الخطوب لمن دعاه الله تبارك وتعالى بقوله " ادعوني أستجب لكم " . وقد جرب العلماء عظمة القرآن في استئزال الأمور العظام ، فوجدوه حصنا رصينا ، وعلاجا شافيا ، بل وقاية لا وقاية بعدها ، لذلك ، كثرت التوسلات بسور القرآن ، ودفع مضرات من افنس والجن . ولعل أرجوزة القاضي إسماعيل إبراهيم بن عثمان خير مثال لهذا الغرض . فقد توسل بسور القرآن كلها في ثلاثة وستين ومائة بيت و بادئا بسورة الفاتحة ، والبقرة ، يقول في مستهلها :

توسلي بالسبع من مثنان في دفع كل حاسد وشأن³

¹ المرجع نفسه ، ص 63.

² المرجع نفسه ، ص 39

³ علي ، أبوبكر ، المرجع السابق ، ص 565.

وهي التي قد وسمت بفاتحه رابحة في كل خير ناجحه
بسورة يذكر فيها البقره تعوذي من العتاة الفجره
توسلي في طلب التعمير بأل عمران ذوي التطهير
تعوذي بسورة النساء من كل واقع من البلاء
بسورة تذكر فيها المائده أفوز بالمير و كل الفائده
توسلي بسورة الأعراف في طلب المنه والإنعام
توسلي بسورة الأنفال في فتح ما أغلق بالأقفال
بسورة تذكر فيها التوبه أبرىء من ظلم وشتم الحمبة
بسورة يذكر فيها يونس أنجى من الوحشة ثم اونس
بسورة يذكر فيها هود يدوم لي من الإله الجود
بسورة يذكر فيها يوسف أنال عزا , وعدوي يخسف
بسورة تدعى بإبراهيم دعوت ربي الأمن والتسليما
بسورة مضافة للحجر تصقيل ذهني مع نور الفكر
بسورة يذكر فيها النحل يعذب نطقي ويطيب الفعل
توسلي بسورة الإسراء إلى سلوك النهجة الغراء
بسورة يذكر فيها الكهف أكون كهفا ويزول اللف
وهكذا توسل الشاعر بسورة تلو أخرى إلى أن قال :
بسورة تضاف الإخلاص أختم بالتوحيد ذا استخلاص
بسورة مضافة للناس تعوذي من فتنة الخناس
توسلي بكل هذي السور إلى الإله كي يحقق الوطر
ياربنا ياربنا ياربنا يا ربنا يا ربنا
فقد دعوناك بقيد رمزها ونحن نرجو نرجح سؤلنا بها
وكل خير أعطنا ونجنا من كل شربقضاك رضا
بجاه من به ختمت المرسلين صل عليه يا إله العالمين
وآله وصحبه الأطهار وتابعهم منتهى الأعصار
وتابع التابع والزوجات وتابعتهن بالخيرات

والقصيدة برمتها تتسم بالألفاظ الرقيقة العذبة ، لا يضطر القارئ إلى المعاجم العربية قبل أن يدرك مغزاها لسهولة لغتها و انسجامها . فالموضوع ذاته جذاب ، والمعاني الإسلامية الاتجاهات ، نبعت من روح شاعر مسلم ، آمن بالله ربا ، وبالكتاب دليلا ، وبالنبي رسولا .

الخاتمة:

لقد ترك علماءنا من الشعر العربي ما لا يستهان به إذا عرض على ضوء النقد الديي بحيث لو اطلع عليه العربي القح أو الناقد النزيه لما وسعه إلا ان يطأطئ رأسه ، إعجابا بالقريحة التي جادت بها رغم بعد الدار بينهم وبين بلاد العرب ، إضافة إلى عدم توفر التسهيلات الحديثة¹ وأهم الأغراض التي نظموا أشعارهم فيها المدح والرثاء والشعر التعليمي والوصف والحكم والأمثال والوعظ والإرشاد ، والغزل والزهد والشكوى والحنين والتوسلات إضافة إلى شعر المناسبات . وشعر الدعوات والتوسلات إنما سمة من سمات انتاجات مشايخ الطرق الصوفية لأنهم تناولوها بإسهاب ، خصوصا في القرن التاسع عشر والعشرين الميلاديين ، يظهر ذلك جليا في دواوينهم وكتبهم . فلا يكاد ينبغ عالم صوفي كبير في الشعر والنثر إلا ولهم إسهام فيه .

والقصائد التي قبلت في هذا الغرض إنما جادت بها قرائح قادة الفكر الإسلامي في نيجيريا الذين يمثلون الثقافة العربية في هذا الوطن النفيس بداخل البلاد وخارجها ، في آمالها وآلامها ، و أفراحها وأتراحها . فالهجوم عليهم وعلى تراثهم إنما هجوم مباشر أو غير مباشر على رفعة منار الإسلام والمسلمين في نيجيريا ، لأنهم لا يتقاضون أجرا شهريا من أية حكومة أو منظمة ، وإنما تجشموا كل ذلك العبء الثقيل لابتغاء مرضات الله ، ونيل ثواب الآخرة .

¹ آدم، عبد الله الإلوري ، مصباح الدراسات ، المرجع السابق، ص9.

الآراء النقدية بين الأدب واللغة في كتابي "البيان والتبيين" و"الكامل في اللغة والأدب"

د . قاسم قادة بن طيّب، قسم اللغة العربية معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي - تيسمسيلت - الجزائر

ملخص

في بحثي هذا تتبعتُ ما جاء من آراء نقدية في كتابين من أمّهات كتب الأدب الأربعة: "البيان والتبيين" و"الكامل في اللغة والأدب" للمبرّد مبيّنا أهمية الفعل المنجز من قبل المؤلفين، وما له من أثر ترقوي على مستوى الفكر واللغة العربية من جهة، وعلى مستوى القارئ لهما من جهة أخرى.

لقد ركّزت على الجانب الإجرائي من خلال البحث والتنقيب على عينة من الأمثلة النقدية والتطبيق عليها، مُستهلاً ذلك بما جاء من نقد أدبي في كتاب البيان والتبيين، ثمّ ما جاء من نقد لغوي في كتاب الكامل، بين النّقدين: الأدبي، واللّغوي وقفت متسائلاً تارة، ومُجيباً تارة أخرى عن فحوى ومضمون العملية النّقدية والمنهج المعتمد.

إنّ تتبّعي لنماذج من النقد الأدبي واللّغوي من الكتابين، وحرصني على تصنيف الأمثلة التي وقفت عليها، وضيبتها، وتحليلها قد يعمل على تمكين القارئ من استنباط أثر المظهرين النّقديين في الكتابين، وما لهما من أثر في ترقية الذّوق الأدبي السليم، واللّغوي الصّحيح.

الكلمات الدالّة: النّقد الأدبي - النّقد اللغوي - كتاب "البيان والتبيين" - كتاب "الكامل" في اللغة والأدب - التّصنيف - المنهج -

مقدمة

من المؤلفات التي نقرأها، وتبقى قراءتنا لها حيّة باقية معنا، تلك التي تثير فينا شيئاً من الاهتمام، وتأخذ بأيدينا إلى تمحيص القضايا المطروحة هي تلك التي يلجأ أصحابها إلى جمع معارف أدبية في مجالات مختلفة مع غرلة قضاياها المطروحة بشيء من الدقة والعلمية، الأمر الذي يجعل من مثل هذه الكتابات حقلاً معرفياً خصباً يمكن البحث في أجوائه .

مثل هذا المظهر نقف عليه في كثير من المؤلفات الأدبية، واللغوية ذات الصلة بالتراث العربي القديم، حيث دأب مؤلفوها إلى اعتماد التعقيب على ما تمّ جمعه من نصوص أدبية، ولعلّ خير دليل على هذا التوجّه ما يقف عليه القارئ في كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ و "الكامل" في اللغة والأدب للمبرّد، من تعقيبات نقدية قد تعمل على توضيح الرؤى للنصوص المعقّبة عليها، كما تأخذ بيد القارئ وتعمل على توجيهه أدبياً، ولغوياً.

لقد حرصا الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين"، والمبرّد في كتابه "الكامل" في اللغة والأدب إلى التعامل مع النصوص الأدبية بشيء من التعليق عليها من الوجهة الأدبية، واللسانية اللغوية، وفي بحثي هذا حاولت أن أُجيب على الإشكال التالي :

- هل ما اعتّمده الجاحظ، والمبرّد كتعقيب أدبي، ولغوي على النصوص الأدبية يدخل في إطار النّقد الأدبي واللغوي؟
ومن الأسئلة التي يمكن أن تدخل ضمن إطار إشكالية بحثنا هذا ما يلي :

- ما طبيعة النّقد الأدبي، واللغوي المعتمد في كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ، و "الكامل" للمبرّد؟
- هل تناوّل الكاتبين للقضايا الأدبية ونقدها من الوجهة الأدبية، واللغوية بمثابة مظهرين سارا عليهما في مؤلّفهما؟
- إلى أي مدى يمكن اعتبار المنجز النقدي الأدبي، واللغوي للنصوص والفقرات الأدبية رافداً لهذين الكتابين؟
- كيف يمكن لقارئ "البيان والتبيين" و "الكامل" التعرف على المظاهر النقدية المعتمدة من الكاتبين؟
- هل لهذا المنحى شيء من التأثير على القارئ في ترقية حسّه الأدبي، واللغوي؟

مثل هذا الطّرح جدير بالبحث والتنقيب، ومن هنا تأتي دراستنا التي نتوسّم فيها طابع الجدّة، حيث سنبحث وباختصار في كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الكامل" للمبرّد، كما سنبحث عن النقد الأدبي واللغوي، لنصل بعد ذلك إلى استنباط بعض الظواهر النقدية الأدبية، واللغوية الصّريحة الواردة في الكتابين، والتعليق عليها-كلّما اقتضى الأمر ذلك-ولقد ناسبنا في دراستنا هذه المنهج الوصفي.

المبحث الأوّل: بين كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ و"الكامل" للمبرّد

ممّا يقف عليه القارئ في شأن مواصفات الكُتب وبيان قيمتها ما أورده ابن خلدون في المقدمة التي بيّن فيها أهمّ كُتب الأدب في قوله: "وسمِعنا من شيوخنا في مجلس التعليم أنّ أصول هذا الفنّ وأركانه أربعة دواوين، وهي: "أدب الكاتب" لابن قتيبة، وكتاب "الكامل" للمبرّد، وكتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، وكتاب "النوادر" لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع عنها،"⁽¹⁾ ومحاولة منّا في تسليط الضوء على الجوانب النقدية المتضمّنة في كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الكامل" في اللغة والأدب للمبرّد تأتي دراستنا هذه للوقوف على مظهرين مختلفين من النّقد أحدهما يتّصل بالنّقد الأدبي، والثاني بالنّقد اللغوي، وباجتماعهما في بحثنا هذا نكون قد وقفنا على تميّز مثل هذه الكتب نتيجة تجاوز اعتماد أصحابها على الجمع والوقوف على الكثير من المظاهر النقدية التي تعمل على تنوير للقارئ .

¹- ابن خلدون، المقدمة، المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر العربي بيروت، طبعة محققة 2002م، ص552.

أ - «البيان والتبيين» للجاحظ بين الماهية والتعريف

كثيرة هي المؤلفات التي ألفها الجاحظ،⁽¹⁾ ولعل أشهرها البيان والتبيين⁽²⁾ ويخطئ من يحكم على هذا المؤلف باكتفاء صاحبه على جمع المادة، إذ لا يُعقل أن ينال شهرته بفعل الجمع فحسب، ولعل للقراءة الواسعة الأثر الكبير في إكسابه فكراً فاحصاً، الأمر الذي ترتب عليه أن يقف أمام الكثير من القضايا الأدبية الفكرية مؤقف الموقف الناقد لها.

بهذا الفهم لمنحى الكتابة والتأليف عند الجاحظ يمكن لنا موافقة ما توصل إليه بعض الباحثين الذين خصّوا مؤلفاته بالبحث والتنقيب، ففهم من أقر " بنقل الجاحظ لموضوع الأدب من معناه الضيق المحدود إلى أوسع معنى، فجعله شاملاً لكل شيء، جعله الحياة كلّها، فالحياة عنده هي مادته، وهي موضوعه، فكان الأدب في رأيه هو الحياة نفسها، أو تعبيراً عنها، مرّة تصويراً لها، ومرّة نقداً وتوجيهاً،"⁽³⁾ وبهذا الاستنباط يكون الجاحظ قد ميّز بنظرته لمفهوم الأدب الذي ينبغي أن يكون مُتضمّناً لتصوير الواقع مع نقده وتوجيهه.

ب - «الكامل» في اللغة والأدب للمبرد بين الماهية والتعريف

كتاب «الكامل»⁽⁴⁾ من أشهر ما ألفه المبرد،⁽⁵⁾ ولقد تخيّر صاحبه في مُصنّفه هذا أقوال العرب من الشعر والنثر، ولم يتوقف عند عملية الجمع بل راح يُعقب على ما جمعه من التّصوص إمّا شارحاً، أو مُبيّناً ما فيها من فوائد لغوية، كما اهتمّ فيها ببيان المشكلات اللغوية، والتّحوية المستنبطة من تلك التّصوص.

¹ - هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانى البصري، عميد الكتاب... ولد بالبصرة، ونشأ ببغداد، ودرس على أبي إسحاق النّظام، ونظر في علوم الفلاسفة، واشتغل بالكتابة والتأليف، تنوّعت مؤلفاته بين الكتب والرسائل، من أشهرها كتاب «البيان والتبيين».

لُقّب بشيخ كتاب العربية، وإمام الأدباء في القرن الثالث الهجري، وهو من كبار المعتزلة، بلغ من الجمع والتحصيل من ثقافات الفرس واليونان، والأمم الدخيلة، وأخبار العرب، وقد تضرّع في علوم العربية وأداها قدرًا لم يسبقه إليه أحد من معاصريه، حتى قيل ممّا فضّل به الله به أمة محمد - صلى الله عليه وسلّم - على غيرها من الأمم / عمر بن الخطاب بسياسته، والحسن البصري بعلمه، والجاحظ ببيانه.

(- حامد حفي داود، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأوّل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982م، ص 93-94).

² - وهو كتاب في الأدب حوى مختارات من أي القرآن والحديث والشعر والحكمة وضروب الأمثال، وقد مزجها بأرائه في المسائل المختلفة التي كان يدور حولها الجدل في عهده. (- عمر أبو النصر، آثار الجاحظ، الطبعة الأولى 1969م، ص 17).

ممّا بيّنه الجاحظ وعرف به مضمون كتابه «البيان والتبيين» قوله: " هذا سوى ما رسمنا في كتابنا هذا من مقطّعات كلام العرب الفصحاء، وجمل كلام الأعراب الخُلص، وأهل اللّسن من رجالات قُريش والعرب، وأهل الخطابة من أهل الحجاز، وتُتف من كلام النّسّاك، ومواعظ من كلام الرّهّاد، مع قلة كلامهم، وشدة توقّيمهم. " (- الجاحظ، البيان والتبيين، 2 / 7).

³ - محمد عبد المنعم خفاجي، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتاب اللّبناني بيروت، ص 202.

⁴ - ممّا جاء في مُقدّمته: " هذا كتاب أُلّفناه يجمع ضروباً من الآداب، ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة. والنية فيه أنّ نُفسّر كلّ ما وقع في هذا الكتاب من كلام غريب، أو معنى مُستغلق، وأن نشرح ما يعرض فيه من الإعراب شرحاً شافياً، وحتى يكون هذا الكتاب بنفسه مُكتفياً، وعن أن يُرجع إلى أحد في تفسيره مُستغنياً. (- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، «الكامل» في اللّغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية 2004م، 1 / 06).

ممّا وصفه به الأزهري في مُقدّمة التّهذيب قوله: " كان محمد بن يزيد أعذب الرجلين بيانا، وأحفظهما للشعر المحدث، والتأدرة الطريفة، والأخبار الفصيحة، وكان من أعلم الناس بمذاهب البصريين في النحو ومقاييسه. " (- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللّغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النّجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1 / 27).

⁵ - " أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر المعروف بالمبرد ينتهي نسبه بتمّالة، وهو عوف بن أسلم من الأزد، ولد يوم 10 ذو الحجة 210هـ 825م، وتوفي عام 286هـ 889م، أحد العلماء الجهابذة في علوم البلاغة والنحو والنقد، عاش في العصر العباسي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي).

كان المبرد واحداً من العلماء الذين تشعبت معارفهم، وتنوّعت ثقافتهم لتشمل العديد من العلوم والفنون، وإن غلبت عليه العلوم البلاغية، والنقدية والنحوية، فإن ذلك ربّما كان يرجع إلى غيرته الشديدة على قوميته العربية، ولغتها، وأداها في عصر انفتحت فيه الحضارة العربية على كل العلوم والثقافات، وظهرت فيه ألوان من العلوم والفنون لم تألفها العرب من قبل.

وهو بهذا التعريف لمضمون كتابه يكون قد ضمّته مُزاوجة فعلية بين ما استُخسّنه من مآثور القول، وما قام بتفسيره، وشرحه حتى يجعل من كتابه هذا سهل التناول، وبذلك يضمن استغناء القارئ عن الاحتماء بغيره من الكتب في معرفة مضمونه .

من الباحثين من أثبت انتماء المبرّد إلى مدرسة البصرة من خلال القضايا النحوية التي طرحها في كتابه الكامل، "وكشفت القضايا النحوية التي طرحها في مُصنّفه هذا عن مقدرة لغوية ونحوية وأدبية تمتّع بها، فاستحق أن يكون إمام العربية في بغداد وإمام نحاة البصرة في زمانه،" (1) الأمر الذي جعل الكثير من العلماء يشهدون له بالمكانة العلمية، وقد وصفه الخطيب البغدادي بأنه "شيخ أهل النحو، وحافظ علم العربية ... وكان عالمًا فاضلاً موثوقاً في الرواية، حُسن المحاضرة، مليح الأخبار، كثير النوادر"، (2) ومن أشهر ما خلفه المبرّد بالإضافة إلى كتابه الكامل: كتاب الأمالي- الفاضل- المقتضب- شرح لامية العرب - ما اتّفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد- المذكر والمؤنث...

المبحث الثاني : بين النقد الأدبي والنقد اللغوي

أ - النقد الأدبي

قد لا نختلف في شأن تنوّع الفعل النقدي، إلا أنّ تركيزنا على النقد الأدبي عن غيره من الأفعال النقدية الأخرى إنّما أردناه ليقدم المقام المتضمن في كتاب "البيان والتبيين"، وإنّ هذا التوجّه في الحركة النقدية يُفضي إلى شيء من الفحص والتّمحيص لقضايا الأدب والفكر المطروحة في الكتاب، وهو ما ينتج عنه تنوير القارئ، وتنبيهه لما قد يخفى عنه، ومن هذه المسألة دعا بعض الباحثين إلى وجوب " العمل على فعالية النقد الثقافي انطلاقاً من النقد الأدبي، وعبر أدواته التي حازت على ثقنتنا بعدما أخضعناها للمعايير المعروفة عالمياً، ولا شك بأنّه بات للنقد الأدبي في بلادنا العربية من الحضور والسّمة ما يؤكّد على أهميته في حياتنا الثقافية والأدبية،" (3) وقد يرجع الفضل في ذلك للسابقين الأوّلين من الأدباء والناقدين الذين عملوا على ترسيخ نهجه في مؤلفاتهم عبر الزمن .

إنّ الذي ينبغي أن نتفق عليه هو أنّ "النقد الأدبي لا يمكن أن يكون علماً، وكلّ ما يمكن هو أن نستعين عليه أحياناً بطرق العلم في يسر ورفق وهوادة وأناة، من الممكن أن نخوض في النقد بطرق العلم، ولكن بشروط :

1 - أن يكون الناقد ضليعاً في اللغة، واسع الاطلاع في الأدب والأخبار...

2 - أن تكون عنده ملكة النّقد وذوقه الفنّي ... " (4) وبذلك يمكن أن نقف على ما يقدم الفعل النقدي المتميّز نتيجة عدم تقيد الناقد في هذا المجال بالضوابط العلمية التي تصبح موجّهة لعمله النقدي، وقد أكّد ذلك البحث في المجال حيث أثبت أنّ التعليق على العمل الأدبي في عمومه

ولد المبرّد بالبصرة، ولقب بالمبرّد قيل: لحسن وجهه، وقيل: لدقّته وحسن جوابه، ونسبه بعضهم إلى البرّدة تمكماً، وذلك غير وحسداً.

تلقى العلم في البصرة على يد عدد كبير من أعلام عصره في اللغة والأدب والنحو منهم: أبو عمر صالح بن إسحاق الجرمي، وكان فقيهاً عالماً بالنحو واللغة، وأبو عثمان بكر بن محمد بن عثمان المازني الذي وصفه "المبرّد" بأنه كان أعلم الناس بالنحو بعد سيّويه، كما تردد على الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، وسمع منه وروى عنه حتى عد من شيوخه، وأخذ عن أبي حاتم السجستاني، وكان من كبار علماء عصره في اللغة والشعر والنحو، كما تلقى عن التوزي- أبو محمد عبد الله بن محمد- وكان من أعلم الناس بالشعر. " (- <https://ar.wikipedia.org/wiki/>)

¹ - <http://alwatan.com/details/26602>

² - الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 3/ 380.

³ - رشيد العلوي، النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي، مجلة دروب العدد 22، سبتمبر 2009م، ص 35.

⁴ - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1985م،

يعتمد على " القواعد والقياسات والصيغ المقننة، واستنادا إلى سامي الأعمال الماضية وأرقاها وفي الطريق المعهودة، وباسم الذوق والمعقول والنزول إلى مستوى القارئ البسيط، " (1) يمكن للعمل النقدي الأدبي أن يُفيد القارئ، ويوجّه قراءته إلى ما هو أسمى .

ب - النقد اللغوي

من موضوعات النّقد ما له ارتباط بالعناصر اللغوية، حيث يسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى التّركيز على ما هو لغوي محض، وهو بذلك يتتبع النّصوص الأدبية من حيث بنيتها، وتركيبها اللّغوي، فالناقد اللغوي لا يعنى بجو القصيدة وخيال الشاعر بقدر عنايته بلغته، ومتابعة مواطن أخطائه، والتحقّق من صحة استعماله في اللّغة والنحو والصرف، (2) فالمجال النقدي في هذا الاتجاه فضاءه اللّغة، وما يتّصل بها، وهي في نظر ابن خلدون "عبارة المتكلم عن مقصوده"، (3) وإذا أردنا أن نُحدّد مفهوم "عبارة المتكلم" بصورة دقيقة، فما علينا إلا أن نتمثل كلّ ما يدخل في بناء الجمل المتواصل بها بين المتكلم والمستقبل، سواء أكانت بنيات مُستقلة: أسماء - أفعال - أدوات - حروف.. أم مُركّبة جمل اسمية - فعلية.. والناقد في هذا المجال لا يتعدّى تقويمه الضوابط اللّغوية للنّص الأدبي .

إنّ من تعريفات اللّغة التي التفت إليها الدّرس اللّساني المعاصر ما وقفنا عليه في كتاب مبادئ اللسانيات البنيوية حيث اعتبرها "مجموعة من العلاقات والقوانين تحكم مجموعة العناصر المنتظمة في تناسق، وأنها نظام من العلامات لا قيمة لوحاداتها وسائر مكوناتها إلاّ بالعلاقات القائمة فيما بينها"، (4) ومن هذا المنحى يمكن اعتبار اللغة جملة من المستويات: "دلالي - نحوي - صوتي - صرفي"، وهي في تألفها فيما بينها تؤدي إلى نسق جملي مُتكامل، ومن هذا المنظور فإنّ فعل النقد للّغة لا يتجاوز هذا الفضاء، وهو بذلك يُمثل الميزان والحكم، وبتفصيل آخر هو منهيح تُدعمه نظريات تتناول مدارس، أو أدباء، أو خصومات بالمناقشة للتبصير بمناقها من جمال وقبح، (5) فتقوم بذلك الأعمال الأدبية، وتوضّح للقارئ جماليات، ونقائص ما في نصوصها .

إنّ الذي ينبغي أن نُشير إليه هنا هو أنّ فعل النّقد اللّغوي المنجز من الناقد ينبغي بالإضافة إلى إلمامه باللّغة أن يكون مُبدعا؛ لأنّ "المعرفة التي يملكها النحوي، أو اللغوي لا تصنع الناقد اللغوي"، (6) بل لا بُدّ من أن يكون على درجة من الإلمام بعناصر أخرى كتقنيات تجعل منه فعلا ناقداً، وإذا سلّمنا باهتمام النّقد اللّغوي إلاّ بما هو فعلا يتّصل باللّغة، فإنّ ما يصدرُ من النّاقِد في هذا المجال يكون مشدودا بمعالم وضوابط تجعل من أحكامه تقترب إلى الموضوعية خاصّة حينما يقف على محاولات الأديب، أو الكاتب الداعية إلى التّجاوز والتّطاول عن القاعدة اللّغوية، فالناقد من هذا المنظور هو فعلا " الناقد المحايد الذي لا تسمح له ثقافته بأن تتأرجح به الأهواء، ويضع في تقديره طبيعة العمل المنفرد، " (7) وهو بهذا المسعى يعمل على تصويب ما وقع فيه الشاعر من تجاوز، ولا يبالي بما تدعو إليه الضرورة الشعرية التي تفرضها العناصر الشعرية .

إنّه حينما يسعى النقد اللغوي بتقويماته الموضوعية الدّاعية إلى تصويب العناصر اللغوية في النّصوص الأدبية، يُصبح الأديب على درجة من الاهتمام بكلّ ما يتّصل باللّغة، وعندئذ يصدر منه إنتاج أدبي أقلّ ما نقول عنه إنّه سليم من الناحية اللّغوية، "وإذا كان الشعر ذاتيا، يُصوّر تجربة ذاتية للشاعر يختصّ بها، ولها سماتها ومعالمها التي تخصّه وحده، فإنّ على الشّاعر أن يتخذ هذه التّجربة الدّاتية موضوع تأمله يُحكّم فيها عقله، وينقُدُ فيها ببصيرته ويعرضها على تفكيره، ليقبل منها ما يرضاه عقله، ويرفض منها ما لا يرضاه، " (8) سواء أتلحق ذلك بالفكرة التي عالجه،

1 - محمد مصاييف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984م، ص 412.

2 - إيداد عبد المجيد إبراهيم، الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، الطبعة الأولى، مؤسسة الوراق للنشر، 2001 م، ص 419.

3 - ابن خلدون، المقدّمة، ص 565.

4 - الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية إبستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، د. ط، د. تا، ص 51.

5 - أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأقباس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1980م، ص 06.

6 - نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984م، ص 01.

7 - أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص 107.

8 - أحمد أحمد بدوي، بين النّقد والأدب (المجموعة الرابعة)، مكتبة نهضة مصر بالفضالة، د. تا، ص 152.

أم بالمبنى الذي يحملها، قد تقف أمام الشاعر " صعوبة في التعبير عن الحالة الدّاخلية، ونقل ذلك الغيب النفسي من الشعور إلى حيز الشّكل في الألفاظ والصّور". (1)

مثل هذا العائق يسعى النقد اللغوي إلى تذليله، وتصويبه بُغية إفادة القارئ وإبعاد كلّ خلل، أو خطأ في البنية اللغوية، باعتبار " أنّ الرّموز اللغوية كلّها تكون بغير معنى إلاّ إذا وضع الرّمز في قضيّة، لماذا؟ لأنّ قوام العالم الخارجي هو كائناته الجزئية وهي مُجمّعة بعضها مع بعض في وقائع، والواقعة الواحدة لا تُصوّرُها إلاّ جملة تكون كلماتها مقابلة للجزئيات التي هي أطراف الواقعة،" (2) والبحث في النقد اللغوي يتتبع النصوص الأدبية من حيث تشكيلاتها اللغوية في أفرادها وتركيبها مُريداً بذلك تصويبها وتصحيح أخطائها.

مهما كانت شخصية الأديب من حيث المهارة اللغوية، إلاّ أنّ الضرورة الشعرية قد تُملي عليه تراكيب لغوية وفق مقاسات مُخالفة لما هو معروف في القاعدة، الأمر الذي يدفع بالتأقّد اللغوي إلى تصويب ما ورد من الخطأ في النصوص الأدبية، وهو ما سَأحاول بيانه في المبحث الموالي من خلال ما وقف عليه المبرّد من تعقيبات على النصوص الأدبية في كتابه "الكامل"، بُغية ضبط توجهاتها وفق ما يتماشى والقاعدة اللغوية.

المبحث الثالث

بين الظواهر النقدية الأدبية واللغوية في كتابي: "البيان والتبيين" و"الكامل" في اللغة والأدب

أ - من الظواهر النقدية الأدبية في كتاب "البيان والتبيين"

ما كان لكتاب "البيان والتبيين" أن يستحقّ بهذه التسمية إلاّ لكونه أنّه تضمّن الكثير من المسائل الأدبية التي خصّها الجاحظ بالبيان والتوضيح، ومن منطلق هذه المسلمة التي يمكن اعتبارها ركيزة قائمة فيه انصاع الكثير من القراء إلى تبنيّ فحواه باعتبار ما جاء فيه أخضعه الجاحظ لرؤاه الفكرية والنقدية التي يُمكن أن يقف عليها القارئ بين الحين والآخر، ولعلّ منها ما وقع عليه نظري وأنا أتتبع مضامينه نحو قوله: " وقال أبو النّجم فيما هو أبعد من هذا، ووصف العير والمعيوراء، وهو الوضع الذي يكون فيه الأعيار: * وظلّ يُوقِي الأكمّ ابنُ خالها * فهذا ممّا يدلُّ على توسّعهم في الكلام، وحملِ بَعْضِهِ على بعض، واشتقاق بعضه من بعض." (3)

إنّ تعقيب الجاحظ على قول أبي النّجم، وما أراده كفكرة بيّن لنا إمكانية فعل التوسّع الذي قد يقع كنتيجة حتمية تتولّد من خلالها الأفكار، بل قد ينتج عن الفكر الإبداعي في مجال الأدب طرح نقدي يمتاز بمواصفات الجِدّة والإبداع كذلك، وهو ما وقف عليه البحث في هذا المجال الذي أثبت لنا أنّه كلّما ظهرت أعمال مُتقنة وأخضعت لتصميم مُحكم، وصيغت بدقة، نتجت، وتولّدت عنها أحكام نقدية أكثر موضوعية، (4) وبهذا يصبح للأدب الراقى الأثر الكبير في ارتقاء الفعل النقدي.

إنّ القارئ لما جاء به الجاحظ في قوله: " والمعلمون عندي على ضربين: منهم رجال ارتفعوا عن تعليم أولاد العامّة إلى تعليم أولاد الخاصّة، ومنهم رجال ارتفعوا عن تعليم أولاد الخاصّة إلى تعليم أولاد الملوك أنفسهم المرشّحين للخلافة، فكيف تستطيع أن تزعم أنّ مثل عليّ بن حمزة الكسائيّ، ومحمد بن المستنير الذي يقال له قطرب، وأشباه هؤلاء، يقال لهم حمقى، ولا يجوز هذا القول على هؤلاء، ولا على الطّبقة التي دُونهم... " (5) والمتّضمن لدفاعه عن فكرة دور المعلّم نتيجة إيمانه بأهميته في حياة الناس.

¹ - إيليا الحاوي، في النّقد الأدبي، دار الكتاب اللّبناني بيروت، الطبعة الرابعة 1979م، 1 / 119.

² - عاطف أحمد، نقد العقل الوضعي، الدّار الطليعة للطباعة والنّشر بيروت، الطبعة الأولى 1980م، ص 82.

³ - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1 / 229 - 230.

⁴ - ينظر: أحمد محمد توفيق، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس، دار النوادر سوريا، الطبعة الأولى 2010م، ص 29.

⁵ - الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / 251.

مثل هذا الموقف الذي سجّله الجاحظ يمكن اعتباره تقويماً لما كان سائداً في أذهان الناس حول المعلم، فالنقد في مثل هذه المواقف لا يمكن اعتباره " من الفنون الفكرية العديدة، بل يُصبح هو العمل الفكري برمته،" ⁽¹⁾ وحينما يرتقي الفعل التقدي إلى هذه المواصفات تُعدّل الكثير من الانحرافات الفكرية على المستوى العام، فتستقيم به نظرة الناس .

مما استوقف الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" أثر حسن انتقاء اللغة، وربط صيغها وأساليبها بمقام الحديث، إذ كلما كانت اللغة المنسوجة مشدودة بواقع وظيفي أدت أثرها في ترقية المعنى، ومنها قوله: " ومن الأسجاع الحسنة قولُ الأعرابية حينما خاصمت ابنها إلى عامل الماء فقالت: " أما كان بطي لك وعاء؟ أما كان ججري لك فناء؟ أما كان ثدي لك سقاء " فقال ابنها: لقد أصبحت خطيبة - رضي الله عنك - ؛ لأنها قد أتت على حاجتها بالكلام المتختر كما يبلُغ ذلك الخطيبُ بخطبته،" ⁽²⁾ وبهذا يكون تعقيب الجاحظ متضمناً لإقراره بأثر انتقاء الوحدات اللغوية في بيان المراد من الأفكار .

إنّ اعتماد الجاحظ على مثل هذه التّصوص هو إقرار منه على أنّ " المنهج التاريخي يبقى من أكثر المناهج اعتماداً في ميدان البحث الأدبي؛ لأنّه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب،" ⁽³⁾ وتوظيفه له تتجلى الكثير من الرؤى .

لقد التفت الجاحظ في ثنايا نقده للأفكار، وربط سموها ورفعتها بإيجازها وحسن انتقاء ألفاظها، كالذي نقف عليه في قوله: " وقال عليّ - رحمه الله - "قيمة كل امرئ ما يُحسّن" فلو لم نقف من هذا الكتاب إلا على هذه الكلمة لوجدناها شافية كافية، ومُجزئة مُغنية... وأحسنُ الكلام ما كان قليلاً يُغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه،" ⁽⁴⁾ مثل هذا التعقيب قد يفيد القارئ ويعمل على توجيهه إلى ما هو أحسن في التعامل مع اللغة قصد إجلاء الأفكار والمعاني أكثر، باعتبار "دراسة الآداب العليا فرع من فروع المعرفة... وغايتها البحث المجرد عن الحقيقة،" ⁽⁵⁾ وبهذا المنحى تتجلى الكثير من الحقائق.

من مواطن التّقد الفكري ما عمد به الجاحظ في "البيان والتبيين" كمنهج منه غير مباشر في إصلاح المجتمع صحياً، ومنها قوله: " وقال عمر: " الرّاحة عُقلّة، وإياكم والسّمنة فإنّها عُقلّة " ولهذه العلة قُتل خالد بن سعيد بن العاصي، حين غشيه العدو وأراد الرّكوب ولم يجد من يحملّه، ولذلك قال عمر حين رأى المهاجرين والأنصار قد أُخصبوا، وهم كثير منهم بمقاربة عيش العجم: "تمعددوا، واخشوشنوا، واقطعوا الرّكب، وانزوا على الخيل نزوا،" ⁽⁶⁾ فهو في مثل هذه الحالات يسبق الحكم، ثم يليه بما شاع وما عُرف عنه، بعدها يخصّ القارئ بتوجيه في المجال، وبهذا الأسلوب المفعم بالجانب المنهجي يمكن أن يصبح هذا التوجيه فعلاً فيه من التّسق ⁽⁷⁾ نتيجة تضمّنه لجوانب إجرائية ملموسة .

من التّقد الأدبي في كتاب "البيان والتبيين" ما هو عام، حيث يكتفي الجاحظ بإصدار حكم نحو قوله: " ومن جيّد الشّعْر قول جرير :

¹ - ربنيه ولبليك، النقد الأدبي نظرة تاريخية ضمن كتاب (ما هو النقد) ترجمة : سلامة حجازي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1996م، ص308.

² - الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / 408.

³ - الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفتيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2001م-2002م، ص38.

⁴ - الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / 83.

⁵ - الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات بيروت للطباعة والنّشر 1983م، ص11.

⁶ - الجاحظ، البيان والتبيين، 3 / 23 - 24.

⁷ - وهو مجموعة من " العناصر المترابطة المتفاعلة المتميزة، وتبعاً لهذا، فإنّ كلّ ظاهرة أو شيء ما يعتبر نسقاً دينامياً " (- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، الطبعة الأولى بيروت، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي 1999م، ص135 .)

لإن عمّرت تيمّ زماناً بغيرة *** لقد حُدِيت تيمّ حُداء عَصْبُصبا
وتيمّ يشمّون الفريس المنّيّا (1)
فلا يَضْعَمَنَّ اللَّيْثُ تَيْمًا بَغِيرَةً ***
وإنّ اكتفاهه بإيراد الحكم دون تبرير ومعاينة مواطن الجدّة في قول جرير، فيه من التأثير على القارئ ودفعه إلى محاولة معرفة المضمون، الأمر الذي يترتب عليه مدارس النصوص الأدبية والحرص على معرفة جيدها من رديتها، وهذا الأسلوب تُكتسبُ معايير الدّوق والتّمييز .

لقد كان لرؤية الجاحظ في المجال النّقدي الأدبي من البعد الذي مكّنه من التّمييز بين آداب الأمم، وهو ما يتجلّى في قوله: "إننا لا نعرف الخطب إلا للعرب والفرس، فأما الهند فإنما لهم معانٍ مدوّنة، وكتبٌ مُخلّدة، لا تُضاف إلى رجل معروف، ولا إلى عالمٍ موصوف، وإنّما هي كتبٌ مُتوارثة، وآدابٌ على وجه الدّهر سائرة مذكورة"، (2) مثل هذا الرّأي حرص صاحب البيان على تدليله بُغية إقناع القارئ بما ذهب إليه، وعموماً يبقى "النّصّ الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى"، (3) وبذلك تنطبع الكثير من النصوص الأدبية في مضمونها ببيئتها، ويبقى "انتقال مادة أدبية من أدب إلى أدب قومي آخر ليس مسألة عشوائية، بل هو علاقة تاريخية قائمة على السببية". (4)

مما التفت إليه الجاحظ في محطاته النّقديّة الأدبية إشارته الصريحة لتحقيق الفعل البلاغي الذي ينبغي أن يتجاوب فيه موقف القائل بتطلعات المتكلم، وهو ما نقف عليه في قوله: "وتكلّم رجلٌ عند الحسن بمواعظٍ جمّة ومعانٍ تدعو إلى الرّقة، فلم ير الحسنُ رقّ، فقال الحسنُ: إمّا أن يكون بنا شرٌّ أو يكون بك! يذهبُ إلى أنّ المستمع يرقّ على قدر رقة القائل، والدليل الواضح، والشاهد القاطع، قولُ النَّبِيِّ - صلى الله عليه وسلّم - "نُصِرْتُ بالصّبَا، وأعطيتُ جوامعَ الكَلِم" وهو القليل الجامع للكثير،" (5) إذ كلّما كان المُتكلّم على درجة من القناعة بالفكرة حصل بينه وبين المستمع شيئاً من التوافق الذي يُفضي إلى حدوث التّجاوب، وهو ما أثبتته البحث في مجال النّقد الأدبي حيث رأى أنّ "العمل الأدبي الخاص عنصر تابع ومن ثم لا ينفصل عملياً عن المحيط الأدبي،" (6) وفي حال التوافق بينهما ينتج تحقّق فعل التّبليغ .

من تعليقات الجاحظ على النّصوص الأدبية ما يدعو إلى التماس ضعفها، وعدم تأثيرها، نحو قوله: وأما قولُ الأخطل:

وقد سرّني من قيسي عيلان أنّي *** رأيتُ بني العجلان سادوا بني بدر

فإنّ هذا البيت لم ينفع بني العجلان، ولم يضرّ بني بدر، " (7) ولعلّ سكوت الجاحظ، وعدم إفصاحه لسبب موقفه النّقدي دليل على عدم فاعلية فكرة البيت الشعري، ويبقى "المعنى الذي يريد الأديب أن يتحدّث عنه له عناصر شتّى، ونواح كثيرة، فينبغي للأديب أن يعرف هذه العناصر والتّواحي، وأن يبذل جهده في الكشف عنها، ثمّ يعرف قيمة كلّ عنصر وناحيته، فمهما ما هو في صميم الموضوع يجب عليه أن يتناوله بالعرض والدراسة والتّحليل، ومنها ما هو عرضي ليس في صلب الموضوع، فيتناوله برفق، حيث لا يطغى على ما هو أصيل،" (8) وهذه الطريقة تصل الأفكار إلى الغير .

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، 3/ 222-223 .

2 - المصدر نفسه، 3/ 27.

3 - سعد الباعوي وميجان الروولي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2000م، ص46.

4 - يوسف بكار - خليل الشيخ، الأدب المقارن، الطبعة 12 الشركة العربية المتحدة مصر 2008م، ص09.

5 - الجاحظ، البيان والتبيين، 4/ 29 .

6 - ك. م نيوتن التاريخ الأدبي ومناهجه ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى على المذكوب، الطبعة الأولى القاهرة 1996م، ص29.

7 - الجاحظ، البيان والتبيين، 4/ 37 .

8 - أحمد أحمد بدوي، بين النّقد والأدب (المجموعة الرابعة)، ص122.

ب - من الظواهر النقدية اللغوية في كتاب الكامل في اللغة والأدب

لقد تضمن كتاب الكامل للمبرّد الذي اعتمده في دراستي أربعة أجزاء: الجزء الأول استهلّه بباب عنوانه: وصف رسول الله للأَنْصار، أمّا الجزء الثاني فقد بدأه بباب عنوانه: في المختار من أشعار المولّدين، والباب الأول من الجزء الثالث عنوانه ب: من الحزن إلى السهل ومن الجدّ إلى الهزل، وفيما يتعلّق بالجزء الرابع فقد عنون بابه الأول ب: في اختصار الخطب والمواعظ،⁽¹⁾ وقد حاولت في بحثي هذا أن أتتبع الظواهر اللغوية التي خصّها المؤلّف بالنقد والتعليق، ولكثرتها ركّزت على استخراج نماذج صريحة في النّقد اللّغوي، مُريداً بهذه المحطات النّقدية اللّغوية إثبات أجرأة صاحب الكامل للفعل النّقدي اللّغوي، ومن الأمثلة على ذلك:

" قال الرَّاعي: حتى أضياء سِراحُ دُونَهُ بَقَرٌ *** حُمُرُ الأناْمِلِ عَيْنُ طَرْفِها سَاحٍ

وقوله: " طَرْفُها سَاحٍ " ولم يقل " أطرافها " لأنّ تقديرها تقدير المصدر من طَرَفْتُ طَرْفاً، قال الله عزّ وجلّ: (ختمَ اللهُ على قُلُوبِهِم وعلى سَمْعِهِم) سورة البقرة، الآية 07: لأنّ السَّمع في الأصل مصدر، قال جرير:

إِنَّ العُيُونَ التي في طَرْفِها مَرَضٌ *** فَتَلْتَنّا ثُمَّ لَمْ يُجِيبَنَّ قَتَلاناً " (2)

يقف المبرّد في نقده اللغوي أحياناً تارة مؤيداً لبناء القول حيث يقوم بعرض الشاهد (البيت الشعري) ثمّ التركيز على ما بدا له من الناحية اللغوية كإشكال، ويتجلّى دفاعه لما جاء به الشاعر كبناء من خلال تبريره على صحّة ما ذهب إليه الشاعر، بعدها يقوم بتدعيم منحاه مُستدلاً بنصوص من القرآن والشعر لتأكيد صحّة موقفه، وهو ما يقوم به جوهر النّقد الأدبي حيث يُركّز " أولاً على الكشف عن جوانب النّضج الفنّي في النتاج الأدبي وتمييزها ممّا سواها على طريق الشّرح والتّحليل، ثمّ يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها. " (3)

مثل هذا الفعل التعاملي في المنهج النّقدي اللّغوي المتّبع من قبل المبرّد يُوحى للقارئ سعة إطلاعه، ومعرفته لخبايا اللّغة العربية، ثمّ إنّ الفعل الافتراضي منه في قوله: وقوله: " طَرْفُها سَاحٍ " ولم يقل " أطرافها " هو بمثابة تنبيه للقارئ، والأخذ بيده إلى المظهر اللّغوي الجدير بالالتفات في البيت الشعري، وهو بهذا المنحى يعمل على إثارة القارئ لما هو جوهر في الحقل اللّغوي، بعدها يقوم بعرض إجابته للقضية المطروحة، مع إردافها بشيء من التّدليل.

لقد حرص المبرّد في طرحه لقضايا النّقد اللّغوي على الدّقة، ومن أمثلة ذلك ما وقفنا عليه في قوله: " وقال أعرابيّ أنشدنيهِ أبو العالِية:

أَلأَسأَلُ المَكِّيَ ذا العِلْمِ ما الذي *** يحلُّ من التّقبيلِ في رَمضانِ ؟

فقال لي المَكِّي، أمّا لِزوجةٍ *** فسبِّعْ، وأمّا حُلّةٍ فثمانِي

قال أبو الحسن: وفيه عيب آخر أنّ " أمّا " ليست من العطف في شيء وقد أجرى " حُلّة " بعدها مجراها بعد حروف العطف حملاً على المعنى، فكأنّه قال لزوجة كذا، ولحُلّة كذا. " (4)

1 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية 2004م.

2 - المصدر نفسه، 1/ 213 - 214.

3 - محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى 1982م، دار العودة بيروت، ص 11.

4 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 1/ 216 - 217.

مثل هذا النَّقد فيه من التصويب لما أورده الشاعر في شأن وظيفة "أما" التي عدّها عاطفة، وهو ما أعابه عليه المبرّد. مثل هذا مُفيد في فهم النَّصّ الأدبي، وهو ما أقرّ الكثير من النّقاد في حاجتنا "الماسّة إلى دراسات تتناول الصّرف، والنحو، والإنشاء، وتستند إلى القواعد،" (1) وهو ما يرتبط بالنّقد اللّغوي.

إنّ دقّة ملاحظة النّاقِد تكمن في تتبّعه لقضايا قد لا يُعيرها القارئ اهتماماً، أو أنّ علاقة القارئ بالمستوى اللّغوي لا ترقى حتى يتمكن من اكتشاف الخلل في البناء اللّغوي، الأمر الذي ينجّر عنه تقويم بناء النَّصّ الشّعري بناءً يتماشى وسلامة اللّغة العربية.

إذا اعتبرنا أنّ وظيفة النَّقد اللّغوي محصورة في الأساس على تتبّع العناصر اللّغوية وتقويمها تقويماً يتماشى والأصل اللّغوي العربي الصحيح، فمعنى ذلك أنّ ما يصل إلى القارئ بعد تمحيصه من النّاقِد اللّغوي تلتقي فيه عملية الإبداع الفنّي بالتقويم اللّغوي، وعندئذ تجتمع في النَّصّ الأدبي صفة الإبداع بسلامة اللّغة العربية.

لم ينحصر اهتمام المبرّد في المجال النّقدي اللّغوي الذي تضمنه كتابه الكامل في مستوى لُغوي مُعيّن، وإنّما جاء مُتنوّعاً حسب الخلل المُلاحَظ في النصوص الأدبية، ومن ذلك: "هل أنتم غير أوشاب زعانفـة*"

فالأنشابة جماعة تدخل في قوم وليست منهم، وإنّما هو مأخوذ من الأمر الأُشب، أي: المُخلِط، ويزعم بعض الرّواة أنّ أصله فارسي أُعرب، يُقال بالفارسية: وقع القومُ في آشوب أي: في اختلاط، ثمّ تصرّف فقيل: تأشّب التّبْتُ فصنّع منه فعل. (2)

إنّ وقفة المبرّد في مثل هذه الحالات هي وقفة المتأمل لما يحول دون فهم القارئ للنّصّ، وهو في هذا القول استوقفته كلمة أوشاب، وبعد أن تتبّع دلالتها أثبت غرابتها، وبيّن أصلها الفارسي، وفي العملية النّقديّة البحث عن الحقيقة هو الهدف المقصود، ولن نصل إليه إلاّ "بالحجة والبرهان، أو الدليل والإقناع." (3)

مثل هذه الوقفة النّقديّة اللّغوية في شأن المستوى الدلالي هي بمثابة إثبات للقارئ بتنوّع المعرفة اللّغوية عند النّاقِد اللّغوي الذي ينبغي أن يكون مُلمّاً بأصول المفردات ومعانيها.

مما يقف عليه القارئ لكتاب "الكامل" كنقد لُغوي صريح من المبرّد قوله:

"ولكنك أغريت بعثمان المهاجرين" فهو من الإغراء وهو التّحضيض عليه، يقال أغريته به، وأسدته عليه، وأسدت الكلب على الصّيد أو أسدته إيساداً، ومن قال: أشليت الكلب في معنى أغريت فقد أخطأ، إنّما أشليته دعوته إليّ، وأسدته أغريته،" (4) بمثل هذا الفصل في دلالة الكلمة يقف القارئ على حقيقة الفعل النّقدي اللّغوي، والمبرّد في مثل هذه المواقف قام بإثبات بيان الصواب من الخطأ فيما له علاقة بدلالة الألفاظ، وهو بهذا الفصل في استعمال دلالة الكلمات يكون قد أثبت إمامه بالدلالة الصحيحة للمفردات أثناء الاستعمال.

إنّ طبيعة النَّقد اللّغوي الذي تضمنه كتاب الكامل يوحي تضلع صاحبه في مختلف علوم اللّغة، ومن ذلك ما وقفنا عليه: "ففي الأرض عن دار المدلّة مذهبٌ *** وكلّ بلادٍ أوطنت كبلادي"

كذا وقعت الرّواية بضمّ الهمزة وكسر الطّاء، والأصحّ "أوطنت" بفتح الهمزة وفتح الطّاء، قاله ش. (5)

1 - كارلوني و فيللو، تطور النَّقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة: جورج سعد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة، ص 76.

2 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 2/ 336.

3 - حلمي مرزوق، تطور النَّقد والتّفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت 1982م، ص 09.

4 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 1/ 244.

5 - أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 2/ 367 - 368.

إنّ وقوف المُبرّد على مثل هذا التّقويم هو إثبات منه أنّ قراءته للتّصوص الأدبية فرضت عليه طابع الرّؤية والتّأني وهو في مثل هذه الحالات التفت إلى حركة البنية اللّغوية وصوّمها، ومثل هذا العمل المتضمن للتّصويب في مجال ضبط حركة الأفعال والأسماء له من التأثير الإيجابي في الحفاظ على سلامة البناء اللغوي العربي .

كثيرة هي الوقفات التّقديمية اللّغوية المتّجزئة من المُبرّد في كتابه الكامل، ومنها:

" ولا تُهَيِّنَ الكَرِيمَ عَلَكَ أَنْ *** تَرَكَعَ يوماً والدّهْرُ قد رَفَعَهُ

أرادَ " ولا تُهَيِّنَنَّ " بالنون الخفيفة، فحذفها لالتقاء الساكنين، وهذا الحكم فيها. " (1)

في مثل هذه الوقفات التّقديمية اللّغوية يكتفي المُبرّد بما أراده الشاعر ويسعى إلى توضيحه؛ ومثل هذا المنحى الذي يأخذ بيد القارئ إلى المعرفة السليمة للغة العربية، يعكس تتبّعه للعناصر اللّغوية المتضمنة في التّصوص الأدبية وتتبعها بشيء من التعقيب .

من مظاهر النّقد المعتمدة في كتاب الكامل التي تجعلك تحسّن بليونة التصويب، وربط البديل بأسلوب إقناعي من خلال اعتماد صاحب المُدوّن على التّدليل لبلوغ التأثير في القارئ واستمالته لتقبّل التصويب اللّغوي، وهو ما يقف عليه القارئ نحو: " لَهُ صَرِيْفٌ صَرِيْفٌ الْقَعُو بِالْمَسَدِ

أي: يصرفُ صريفاً، فما كان من هذا نكرةً فنصبُهُ على وَجْهَيْنِ، على المصدرِ، وتقديره: يَصْرِفُ صريفاً مثلَ صريفِ جملٍ، وإن شئت جعلتهُ حالاً، وتقديره؛ يُخْرِجُهُ في هذه الحالِ، وما كان معرفة لم يكن حالاً، ولكن على المصدر، فإن كان الأوّل في غير معنى الفعل لم يكن النصبُ البتّة، ولم يصلح إلا الرّفْعُ على البديل، تقول: له رأسٌ رأسٌ ثورٍ، وله كفٌّ كفٌّ أسدٍ، فالمرتفع الثاني إذا كان نكرة كان بدلاً أو نعتاً، وإذا كان معرفة كان بدلاً ولم يكن نعتاً؛ لأنّ النكرة لا تُنعتُ بالمعرفة، وكذلك إذا كان الأوّل ابتداءً لم يجزُ إلا الرّفْعُ ... " (2)

مثل هذا النّقد المتعلّق بالحركة الإعرابية لكلمة صريف الثانية لجأ المُبرّد إلى بيان أولوية رفعها خاصة إذا تأكد لدينا وقوع " صريف الثانية " في غير معنى " صريف الأولى " ، مُعقّباً على حكمه هذا بالتمثيل، والدليل، ولتجاوز مثل هذه السقطات رأى بعض النّقاد وجوب " إحاطة الأديب بفصيح اللّغة وتمكنه من استعمالها في تنزيل الكلام، ومعرفة الإعراب، والأبنية، والتّصارييف، وبعد النّظر في معاني البلاغة، وأساليب الفصاحة، والاعتدال عليهما نظماً ونثراً، ثمّ معرفة الرّجال ومراتبهم وطبقات كلامهم ، وأثارهم واختلاف العصور بهم مع البصر بالنقد ومواضع المؤاخذاة إلى الطبع السمع والفتنة المواتية حتى لا يكون برماً بالحجة إذا نوزع بها، ولا ضعيف الدليل إذا حاول. " (3)

وقف المُبرّد موقف المنبّه للقارئ فيما يستشكل من الأقوال، نحو: " سَبِيّ الحِمْيَا وَابْتَهِي عليها

إنّما يُريدُ: أُمّهتِها، فوضع " ابْتَهِي " في موضع " اكذبي " فمن ثمّ وصلها بـ " على " (4)

مثل هذا التعامل مع الأقوال يُدلّل للقارئ صعوبة التعامل مع التّصوص الأدبية، ويعمل على تمكينه من التّجاوب معها، وهي من وظائف النّقد اللّغوي .

ومن التّقد اللّغوي الذي يقف عليه القارئ في كتاب الكامل ما أثبت فيه المُبرّد موقفه الصريح من البناء اللّغوي للتّصّ الأدبي، نحو: " بالكلب خيراً والحِمْيَا شراً

1 - المصدر نفسه، 390/2.

2 - أبو العباس محمد بن يزيد المُبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 494 / 2 .

3 - حلي مرزوق، تطور النّقد والتّفكير الأدبي الحديث ، ص386.

4 - أبو العباس محمد بن يزيد المُبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، 70 / 3 .

كلامٌ مَعِيْبٌ عند النَّحْوِيِّينَ، وبعضهم لا يُجِيزُهُ، وذلك لِأَنَّهُ عَطَفَ على عاملين : على الباء، وعلى الفعل...⁽¹⁾ مثل هذا الإجراء يجعل من القارئ لمثل هذه النَّصوص على درجة من الوعي في بناءها اللَّغوي، وخاصَّةً حينما يعتمد على تسبيق الحكم، وموالاته بالتَّعليق .

مظاهر التنوع النَّقدي اللَّغوي مُتجلية في كتاب الكامل، وهو ما يوحي إمام المُبرِّد بخبايا اللغة العربية، نحو :

" بَرَأْتُ أَصْلَادَ الْجَبِينِ الْأَجْلَهْ

يُرِيدُ الْأَجْلَحَ، والعربُ تقولُ : جَلَحَ الرَّجُلُ جَلْحاً، وَجَلِهَ يَجْلُهُ جَلْهاً، وَجَلِيَ يَجْلِي جَلِي، والمعنى واحدٌ. " (2)

كثيرة هي الحروف العربية التي يقع فيها التَّبديل نتيجة تقارب مخارجها، وباعتبار حروف الحاء والهاء من الحروف الحلقية يحدث فيها التبادل، والمُبرِّد في موقفه هذا يبيِّن للقارئ أنَّ كلمة " الأجله " هي نفسها " الأجلح "

إنَّ اعتماد المُبرِّد على تقنية بلورة الظاهرة اللَّغوية وفق ما تقتضيه اللغة العربية هو منحى نقدي يقف عليه القارئ في كتاب الكامل، نحو :

" يا زَيْدُ زَيْدِ الْيَعْمَلاتِ الدُّيَلِ *** تطاولَ اللَّيْلُ عَلَيْكَ فأنزِلْ

فإن لم تُردُ التَّوكيد والتكرير لم يَجْزُ إلا رفع الأَوَّلِ " يا زَيْدُ زَيْدِ الْيَعْمَلاتِ، " (3)

مثل هذا النَّقد اللَّغوي المنجز من المُبرِّد في شأن صدر البيت نحوياً يوحي بتتبُّعه الواعي للنَّصوص الأدبية المختارة في كتابه، وهو في بيانه لجواز الرفع على النَّصب الوارد في الاسم الأَوَّلِ من قول الشاعر : " يا زَيْدُ زَيْدٌ " اشترط ذلك بعدم إرادة التوكيد منه، بعدها أكَّد هذا المسعى النَّقدي بمثال لتبرير ما ذهب إليه .

خاتمة

ومجمل القول فإنَّ الفعل النَّقدي بنوعيه: الأدبي واللغوي يحتاج من النَّاقِدِ للنصوص أن يكون - بالإضافة إلى إلمامه بمختلف القضايا الأدبية، والمستويات اللَّغوية : نحواً، وصرفاً، ودلالة، وصوتاً - على درجة من النباهة والفتانة أثناء النقد لها، كما ينبغي أن يسعى إلى تقويمها وفق فنيات يفرضها العمل النَّقدي، وهو ما يصل إلى القارئ العادي، أو المتخصِّص فيُحدِّث بذلك تنبيهاً وتصويباً لما يتَّصل بالقضايا الأدبية، والعناصر اللَّغوية، الأمر الذي ينجِّر عنه تفعيل قراءة جديدة للنَّصوص الأدبية، وبمثل ما وقفنا عليه من وقفات نقدية في الكتابين يمكن نعت مثل هذه المؤلفات بالكتب المعلمة، نتيجة تنبيه قارئها إلى قضايا قد تخفى عليه في حقل الأدب واللغة.

مثل هذه الاستنباطات النقدية التي وقفنا على نماذج منها في بحثنا هذا، هي بمثابة إجابة عن إشكالية مدى تضمن " البيان والتبيين " و" الكامل " في اللغة والأدب لقضايا نقدية مهمَّة، ومن النتائج التي يمكن الوقوف عليها بعد تحليلنا لهذا البحث ما يلي :

- إنَّ طبيعة النَّقد الأدبي، واللَّغوي المعتمدين في كتابي "البيان والتبيين" للجاحظ، و" الكامل" للمُبرِّد عفوية صادرة عن عالَمين لهما من الاطلاع الواسع في المجال الأدبي واللَّغوي، وهي تعكس سعة علميهما في المجال.
- إنَّ تناول الكاتبين للقضايا الأدبية ونقدها من الوجهة الأدبية، واللغوية يمثل مظهراً مُميِّزاً للفعل النَّقدي بنوعيه الأدبي واللغوي الذي سارا عليه في مؤلَّفَهما.

1 - المصدر نفسه، 72 / 3 .

2 - المصدر نفسه أبو العباس محمد بن يزيد المُبرِّد، الكامل في اللغة والأدب، 3 / 104 .

3 - المصدر نفسه، 3 / 155 .

- يمثل الفعل النقدي الأدبي، واللغوي للنصوص وال فقرات الأدبية في "البيان والتبيين" و"الكامل" في اللغة والأدب رافداً مُميّزاً لهذين الكتّابين، الأمر الذي يجعل منهما على درجة من الاستقطاب.
- تجلّي الموضوعية، والأمانة العلمية في كتابي "البيان والتبيين" و"الكامل" وذلك من خلال تمكين القارئ من التعرف على الأقوال الأدبية والوقفات النقدية.
- مثل هذا المنحى الذي وقفنا عليه في الكتّابين له من التأثير على القارئ الواعي حيث يجعل منه على درجة من المعرفة الأدبية واللغوية، وبمثل هذا الأسلوب المعتمد في الكتّابين نضمن حبّ القارئ للغة العربية الذي ينتج عنه ذيوها وتوسّع استعمالها.

مصادر ومراجع البحث:

أ- المصادر:

- أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية 2004م.
- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهرى، تهذيب اللغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، راجعه محمد علي النّجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع.

- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

- ابن خلدون، المقدمة، المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذي الشأن الأكبر، دار الفكر العربي بيروت، طبعة محققة 2002م.

ب- المراجع:

- أحمد أحمد بدوي، بين النّقد والأدب (المجموعة الرابعة)، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، د. تا،

- الأدب واللغة، إعداد المكتب العالمي للبحوث، منشورات بيروت للطباعة والنّشر 1983م.

- إياد عبد المجيد إبراهيم، الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، الطبعة الأولى، مؤسسة الوراق للنشر، 2001م.

- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأقباس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 1980م.

- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس، دار النوادر سوريا، الطبعة الأولى 2010م.

- إيليا الحاوي، في النّقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني بيروت، الطبعة الرابعة 1979م.

- حامد حفني داود، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982م.

- حلمي مرزوق، تطور النّقد والتّفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت 1982م.

- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

- الربيعي بن سلامة، الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة 2001م-2002م.

- رينيه ويليك، النقد الأدبي نظرة تاريخية ضمن كتاب (ما هو النقد) ترجمة: سلامة حجازي، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1996م.

- سعد الباعوي وميجان الروويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2000م.
- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري - دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1985م .
- الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية إبستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، د. ط ، د. تا.
- عاطف أحمد، نقد العقل الوضعي، الدار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى 1980م .
- عمر أبو النصر، آثار الجاحظ، الطبعة الأولى 1969م .
- محمد عبد المنعم خفاجي، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتاب اللبناني بيروت .
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى 1982م، دار العودة بيروت.
- محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، الطبعة الأولى بيروت، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي 1999م.
- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984م .
- نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي بين التحرر والجمود، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد 1984م .
- يوسف بكار - خليل الشيخ، الأدب المقارن، الطبعة 12 الشركة العربية المتحدة مصر 2008م.

المراجع المترجمة :

- ك. م نيوتن التاريخ الأدبي ومناهجه ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى على المذكوب، الطبعة الأولى القاهرة 1996م.
- كارلوني و فيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة: جورج سعد يونس، منشورات دار مكتبة الحياة.

المجلات :

- رشيد العلوي، النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي، مجلة دروب العدد 22، سبتمبر 2009م.

المواقع الالكترونية :

-) <https://ar.wikipedia.org/wiki/> (/

-<http://alwatan.com/details/26602>

توظيف الفنون في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج

سمية بيدي. باحثة سنة ثانية دكتوراه. جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

ملخص الدراسة :

تتناول هذه الدراسة موضوع توظيف الفنون في رواية "رماد الشرق" لواسيني الأعرج ، إذ انفتحت هذه الرواية بفعل التجريب وتطور الخطاب السمعي البصري على عدة فنون لغوية وغير لغوية منها: الموسيقى وما انطوت عليه من شعر وأغنية وسيمفونية ، وفنون التمثيل كسينما والمسرح ، و الفنون التشكيلية من رسم والنحت ، وفني التصوير و الرقص ، حيث استعارت الرواية مختلف تقنيات وأساليب هذه الفنون ، وقد توقفت عند ما أضفاه كل فن من الفنون المتناولة من وظيفة جمالية أثرت على معمار الرواية وعلى أبعادها التركيبية والدلالية.

الكلمات المفتاحية : توظيف ، الفنون ، رواية رماد الشرق ، واسيني الأعرج ، الموسيقى ، فنون التمثيل ، الفنون التشكيلية .

تشهد الرواية الجزائرية المعاصرة ظاهرة تداخل وتفاعل بين الخطاب الروائي والفنون بأنواعها اللغوية وغير لغوية ، ومن بين هذه الفنون نذكر:الموسيقى ، الفن التشكيلي ، المسرح ، السينما ، الرقص وفن التصوير ...، وهذا التداخل جاء استجابة لمتطلبات الرواية الحداثية أو ما يعرف بالتجريب الروائي فتطور الفنون والخطاب السمعي البصري ، جعل الأدباء يسعون لتوظيف ذلك والاستفادة من التقنيات المختلفة الموظفة من قبل الفنون ، ومن بين الروائيين الجزائريين الذين وظفوا الفنون في أعمالهم نجد : واسيني الأعرج إذ وقع اختيارنا على روايته "رماد الشرق" ، فالقارئ لهذه الرواية يجدها حافلة بمختلف أنواع الفنون كالموسيقى والفن التشكيلي ، والرقص وفن التصوير بالإضافة إلى إفادتها من بعض تقنيات السينما والمسرح كالفلاش باك والحوار وحركية المشاهد والمونتاج والكولاج ...

فتوظيف واسيني الأعرج للفنون في روايته "رماد الشرق" لم يأت اعتباطيا بل له أسبابه وخلفياته ، إذ ارتأيت أن هذه مسألة مهمة وجديرة بالدراسة ، وهذا ما سأحاول الاجابة عنه من خلال طرح التساؤلات الآتية :

كيف استثمر واسيني الأعرج الفنون في روايته رماد الشرق ؟ وأين تجلى توظيف الفنون في روايته هذه ؟ وما الذي دفعه لهذا ؟ هل هو بحث عن الموضوع أم تقنيات التعبير ؟

ولإجابة على هذه الاسئلة سأتطرق إلى العناصر الآتية :

- البناء الموسيقى للرواية (شعر ، أغنية ، سيمفونية)
- توظيف فنون التمثيل في الرواية (تقنيات السينما، تقنيات المسرح)
- توظيف الفن التشكيلي في الرواية (الرسم ، النحت)
- توظيف فن التصوير في الرواية
- توظيف فن الرقص في الرواية

أولاً: البناء الموسيقي للرواية: يتجلى البناء الموسيقي لرواية "رماد الشرق" من خلال توظيفها لعدة أشعار وأغاني و سيمفونية ، إذ تضافرت فيما بينها لتحقيق المغزى الجمالي والدلالي الذي أراد الكاتب تضمينه لروايته حيث وظفها كآلاتي :

1. توظيف الشعر: لقد لجأ "واسيني الأعرج" إلى تطعيم روايته "رماد الشرق" ببعض المقاطع الشعرية إيماناً منه بدور المهم الذي تضيفه هذه المقاطع الشعرية على الرواية ، إذ "يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلاً من أشكال التمازج بين الألوان الأدبية ، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد ، كما يمكنها أن تشكل ملمحاً ميثاقياً سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص ، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية"¹ ومن بين الأشعار التي ضمنها واسيني الأعرج روايته مقطع من قصائد سليم الجزائري التي حفظها لاستيفان قبل أن يموت :

ههنا نسج حرفاً لم يقل

وهنا نكتب شعراً لا يطال

هذه أشرعتي مبحرة نحو المحال

ورياحي همسات الوجد لما ليس يقال²

هذا إضافة إلى توظيفه لأناشيد الكنيسة نذكر منها :

...المسيح قام من بين الأموات

ووطئ الموت بالموت

ووهب الحياة للذين في القبور...

ناح الحمام على نشت أهلها ...

لهفي على أمة قتلت راعيها ...³

فتوظيف "واسيني الأعرج" لهذه الأشعار لم يكن اعتباطياً بل كان توظيفاً لغاية جمالية وخدمة لسياق السرد داخل الرواية ، فهو " يسبر أغوار اللحظة ويبحر في نسج التكوين الوجداني للشخصية بما يضئ الموقف ويستشرف آفاقه الآتية ، وهو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنه متداخل مع النسيج الإبداعي لها"⁴، هذا إضافة إلى الإيقاع أو الرتم الذي تحدثه هذه الأشعار في نفسية المتلقى تكسر بها رتابة السرد .

2. توظيف الأغنية: تحرص الأغنية. كبعد موسيقي. باعتبارها معينا سرديا أو ملفوظا يتوالد نصيا عبر مونتاج سمعي. مقروء بهاجم أذناننا بسيل من المؤثرات الصوتية تعمل على مستوى لا وعي السارد، إن الموسيقى / الأغنية توحى بعواطفه الباطنية و تحدد ملامح شخصيته⁵، إذ نجد في رواية رماد الشرق عدة أغاني منها مقطع للمغنية بديدة مصابني: صح النوم ، ما تقوم يا حبيبي ،

¹. ينظر: محمد حمد ، الميثاق في الرواية العربية (مرايا السرد الترجسي) ، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ، أكاديمية القاسمي (ج م) ، باقة الغربية ، 2011 ، ص 140

². واسيني الأعرج ، رواية رماد الشرق ، ج2 ، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت. لبنان ، 2013 ، ص 85

³. رواية رماد الشرق ، ج 2 ، ص 182

⁴. محمد صالح السنطي ، تداخل الأنواع في الرواية الأردنية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) ، دط ، جامعة اليرموك ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، عمان. الاردن ، 24/22 تموز 2008 ،

مجلد 2، ص 71

⁵. ينظر: حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، دط ، مجلة العربية ، الرياض. المملكة العربية السعودية ، 1431 هـ ، ص 98

ريق ريقك ع الحليب .

يالبن قشطة و حياة حبك ،

لو داقه العيان ليطيب¹.

وكذلك وظف الأعرج أغنية أخرى لجون كندر (john kander) وفريد ايب

:(Fred Ebb)

نيويورك...نيويورك ...

أخبروا الجميع باني سأرحل اليوم إلى نيويورك ،

زادي، حذائي وحقيبي مثل الجوال

أريد أن أفتح عيني في مدينة لا تنام (...)

نيو...يووووووك...²

فقد جاءت الأغاني هنا مرافقة للمشاهد السردية وذلك من أجل رغبة الروائي في مضاعفة الحدث الدرامي وتفعيل مجرى السرد، إذ "يشكل النسق الموسيقي بامتداداته المختلفة (غناء ، أداء ، لحن) رافدا من روافد البناء والمعرفة الروائية ومظاهر الهارمونية: الهارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة"³

3.توظيف السيمفونية(Symphony): تعد السيمفونية "قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد أصوات الآلات الموسيقية المختلفة ، وإعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت الذي يصدر منها ، ثم اعطائها أدوارا في النسيج الموسيقي ، فأصبحت السيمفونية عملا يناظر المسرحية أو القصة من حيث أن حوار الممثلين هو الذي يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الآلات المنفردة أو المزوجة معا بعناية ، وحرص لتكون كتلا صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعضها في التعبيرات الصاخبة والانفعالات الدرامية العنيفة مؤدية تركيبات لحنية أو تألفات صوتية يضعها المؤلف لإحداث المناخ العاطفي أو البطولي وفقا للموضوع أو الموقف"⁴، وهذا ماتجلى في رواية "رماد الشرق" إذ راهن "جاز" على عزف سيمفونية تشهد على الأعداء والحروب التي عاشها جده على امتداد قرابة قرن من الزمن والتي أنهكت الأمة العربية وكانت وراء ضياع فلسطين ثم الهجرة إلى أمريكا وهو مانجح في تحقيقه بالفعل فقد قدم سيمفونيته التي سماها "رماد الشرق" رفقة صديقه ميترا وأعضاء فرقته الموسيقية في دار أوبرا بروكلين وتتجلى هذا في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب: (أصداء الزمن المستعاد) الذي خصصه الكاتب لعزف هذه السيمفونية التي كانت بمثابة حلقة مفقودة في تاريخ الأمة العربية عمل "جاز" على تخليدها وقد قدمها على الشكل التالي :

بريلود افتتاحي

الحركة الأولى : مشانق الربيع الدامي

الحركة الثانية : خيبات ميسلون

الحركة الثالثة: رماد الشرق اليتيم

¹.رواية رماد الشرق ، ج 2 ، ص 43

².رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 96

³.حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 105

⁴.المرجع نفسه ، ص 75

الحركة الرابعة: شبابيك اليس أيلند

مقطع اختتامى¹

فقد قدمت السيمفونية في شكل أربع حركات جوهرية مع بريلود افتتاحي ومقطع اختتامى وذلك وفقا لتيمات التي تعالجها وهي : الاعدامات ، الثورة ، مأساة فلسطين، ثم الهجرة إلى أمريكا ، وأخيرا الصمت ، حيث أرفقت كل مقطوعة من هذه السيمفونية بمشاهد تترجمها وتعبّر عنها .

ثانيا:توظيف فنون التمثيل : ونقصد بفنون التمثيل في السينما و المسرح إذ أفاد الأعرج من مختلف تقنياتها كالآتي :

1.توظيف تقنيات السينما :لقد حرصت الرواية على الافادة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخيلي ، و"عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة"²، إذ أصبحت الرواية توظف مختلف الأساليب السينمائية مثل الفلاش باك والمونتاج والكولاج وحركية المشاهد وهذا ما عمل الأعرج على تحقيقه في روايته التي تلاحمت فيها مختلف هذه التقنيات وهذا ما سنعمل على تتبعه داخل الرواية إذ نجد فيها التقنيات السينمائية الاتية :

الفلاش باك: يعد الفلاش باك من الأساليب السينمائية الأكثر استعمالا في الرواية وهو "استرجاع الماضي سواء كان كشفا أوليا أو مدخلا أو موزعا"³، إذ عمل الأعرج على تلاعب بالزمن من خلال شخصية الجد "بابا شريف" الذي قام باستحضار الزمن الماضي بكل مآسيه ، من ساحات الاعدام التي أعدم فيها الأتراك والده "سليم الجزائري" ورفقاؤه ، إلى الحروب الفاشلة ومعاهدة سايكس بيكو وضباع فلسطين وموت عائلته ولجونه إلى أمريكا رفقة ابنته مايا فرارا من الموت .

ونلمسه أيضا في استرجاع "جاز" لذكرياته الجمالية مع والدته "مايا" المتوفية الشغوفة بحب الرسم ، إذ لم يمنعها مرضها من رفع التحدي ومتابعة موهبتها حيث قام "جاز" باستحضار هذه الذكريات منها: "رأى أنامل أمه الرقيقة وهي تعجن الألوان الصفراء والأجورية والبنفسجية على الرغم من الآلام التي كانت كل يوم تأكل مساحة جديدة من جسدها ، كانت ترسم في الحديقة أو داخل الصالة الواسعة عندما تمنعها الأمطار من متعة الرسم في الخارج"⁴، وأيضا "كانت كلما أرادت أن ترسم أحاسيسها المرتبكة ، عبرت الجسر العديد من المرات كمن يبحث عن شيء ضيعه ، المكان الوحيد الذي لا يمكن أن تمل من عبوره وهي تكتشف تفاصيله الصغيرة في كل مرة بشكل مخالف المدينة ياجاز ، مثل النهر ، لا نمر عليها مرتين متشابهتين هكذا كانت تقول مايا كلما عبرت الجسر مفتوحة العينين"⁵

ويعد الاستباق أيضا من التقنيات السينمائية إذ نلمسه في قول "مايا" لأبها "جاز": "عندما تكبر ستضيف لها أراضي أخرى ، بعضها غريب وبعضها منك، وتسكنها لأنها تصير وقتها أرضك وجزيرتك الجميلة التي لن ينافسك فيها أحد ..."⁶، وكذلك نجده في قول "جاز" لصديقته ميترا "أنا متأكد أن كلام جدي سيغير لدي الشيء الكثير . أنا أرى بالفعل ما يحدث يمكن أن يتحول إلى أوبرا من الطراز الرفيع أو كوميديا موسيقية ، تخيلي للحظة كوميديا موسيقية في برودوي ؟ ألا يغير هذا نظرة الناس إلى الأشياء السهلة ويدفع بهم على الأقل نحو التفكير قليلا ؟"⁷ ، وكذلك قوله أيضا: "في شيء قريب من هذا لم تتضح بعد معاملته بشكل جيد ، كله مرتب على

1.رواية رماد الشرق ، ج2 ، ص 286

2.صلاح فضل ، أساليب السرد في الرواية العربية ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق .سوريا ،2003، ص195

3.أ.أ. مندلاو ، الزمن والرواية ، تر: بكر عباس ، مراجعة: احسان عباس ، ط1 ، دار صادر ، بيروت .لبنان ، 1997، ص 67

4.واسيني الأعرج ، رواية رماد الشرق ، ج1، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت .لبنان ، 2013 ، ص 14

5.المرجع نفسه ، ص 64

6.المرجع نفسه ، ص 71

7.المرجع نفسه ، 79

تعامل جدي معنا وعلى مرونة فيليب غلاس . أن أبقى في نفس مسار السيمفونية واستغلال الوسائل السمعية البصرية الحديثة ، شاشة كبيرة مثلا توضع في خلفية الفرقة أو على جوانب تجسد كل المراحل التاريخية التي تضبطها الايقاعات ، أعتقد أن ذلك ممكن من الناحية التقنية . لن يروق طبعاً للمدارس الفيلارمونية المغلقة في نيويورك وخارجها العمل سيكون مقنعا وكبيرا وأعتقد جميلا كذلك"¹.

وتكمن جمالية توظيف الأعرج لتقنية الفلاش باك في جعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح "بين الحاضر والماضي بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور"² ، إذ تعمل هذه التقنية على تحطيم خطية السرد وتخصيبه بالأحداث الماضية والمتخيلة في الوقت نفسه . المونتاج : هو "تقنية لجمع مقاطع متناقضة ومتنافرة لتكون في النهاية بنية متناسقة"³ ، وللمونتاج مجموعة من الأساليب التي يسلكها في أدائه فمنها المونتاج القائم على اللقطات المتناقضة ، وهناك المونتاج القائم على التوازي ، وفيه يتم تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم اللقطات بالتبادل ، ومن أنواعها المونتاج القائم على أساس التماثل ، وفيه يتم تقديم اللقطات متتابعة يربطها موضوع واحد ، وأخيرا المونتاج القائم على تكرار لقطات معينة الحاحا على فكرة خاصة⁴ ، والملاحظ من الرواية المدروسة أن الكاتب اعتمد بكثرة على أسلوب المونتاج القائم على التوازي إذ جمع الكاتب بين حدثين متوازيين متداخلين وحرص على تقييم اللقطات بينها بالتناوب ، فقد جمع بين صور عزف السيمفونية في دار أوبرا بروكلين وكيفية أدائها من قبل جاز وصيدقته متيرا رفقة أعضاء فرقتهما الموسيقية وبين صور الشاشة الخلفية المصاحبة لهذه السيمفونية بتقديمها صوراً من التاريخ الماضي تكون بمثابة ترجمة أو شرح لهذه السيمفونية حيث تجلت هذه التقنية بكثرة في الفصل الأخير من الرواية المعنون ب : (أصداء الزمن المستعاد) بداية من بريلود الافتتاحي مروراً بحركات الأربعة التي تليه إلى المقطع الاختتامي ، وسأكتفي باستشهاد بالمونتاج المستعمل في البريلود الافتتاحي :

- ارتفع أنين الكمان هادئا و متموجا . تمايلت ميترا قليلا برأسها ، يميناً ، ثم يساراً ، أغمضت عينيها وتركت أصابعها تنساب داخل نعومة القصبه التي كانت تنزلق بسلاسة على خيوط الكمان ... في الخلفية ، ارتسمت على الشاشة في اللحظة نفسها تدفقات نهر هودسون في صور متلاحقة بالأبيض والأسود . أحصنة تركض مذعورة من هدير السفن الحرفية التي تحتل الجوف ، ووجوه لا خيار لها إلا الحرية التي لا حدود لها ... تركض الأحصنة نحو رجال سيدتهم الشجاعة والحكمة والغليون الطويل . كانوا محاطين بأقوام لاحصر لها ، ... لم يكن النغم مرتبكا ولا متلعثما ، ولكنه كان جميلا كجرح خيبة حب كبير . شعرت ميترا بنفسها تغوص في عمق الألوان ...⁵

فقد عكس هذا المقطع من الرواية قدرة الكاتب على تمثل تقنية المونتاج وتحكم في أساليبها باستعماله لأسلوب المونتاج القائم على التوازي أو مايسمى بالمونتاج المتناوب .

الكولاج : أي اللصاق الذي "يعتمد على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد ، بحيث يتم مسح ماعلق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلي الجديد"⁶ إذ لجأ الأعرج إلى المزاجية بين وحدات السرد الروائي ووحدات التوثيق الصحفي ووظف كذلك الرسائل ووثائق التاريخية ، فالنسبة لتوثيق الصحفي فنجد

¹.رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 83 ، 84 .

² عطا. عدي ، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفلم السينمائي ، ط1 ، دار البداية، الأردن ، 2011 ، ص.129

³ حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 13 ، 14 .

⁴ ينظر: بشرى البستاني ، وحدة الإبداع وحوارية الفنون ، ط 1 ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان .الأردن ، 2015 ، ص 27

⁵.رواية رماد الشرق ، ج 2 ، ص 395 ، 396

⁶.صلاح فضل ، أساليب السرد في الرواية العربية المعاصرة ، ص 212

في المقطع الآتي: "الرحلة رقم 11 اصطدمت بالبرج الشمالي أفلعت من بوسطن . الرحلة 175 التي اخترقت البرج الجنوبي أفلعت هي كذلك من بوسطن ...¹، أما بالنسبة لتوظيفه الرسائل فقد وظف صور لرسالتين: رسالة بعث بها "الأمير محمد السعيد" للأمير فيصل" بشأن الوساطة لإنهاء حقن الدماء بين الأتراك والعرب ونجد هذا في (ص 217) من الرواية ، أما الرسالة الثانية فكانت من "الأمير فيصل" إلى حضرة "جمال باشا" نجد هذا في (ص 219) ، ووظف أيضا مقطع من قصة "الساحرة الفارسية" أخذها من كتاب "الملوك لشهنامة" نذكر منها: "فلما سمعت الساحرة صوته استبشرت وفرحت وقالت: قد ظفرت بصيد ثم تصورت في صورة حورية بيضاء ذات مقلة كحلاء وقامة هيفاء... فاستحالت في الحال في صورة سبع عظيم...²، هذا إضافة إلى تضمينه عدة وثائق تاريخية . حركية المشاهد: يعد توظيف المشاهد الحافلة بالحركة في الرواية وليدة فن السينما ، إذ حرص الأعرج في سرد أحداث روايته ، على رصد الحركات و الأصوات ضمن مشهد حي يخاطب فينا حاسي السمع و البصر ويضفي على الحدث طابعا دراميا أقرب إلى دينامية السينما منه إلى سكونية الأدب مثل هذه المقاطع من الرواية: "بدأت الطرقات الواسعة تكتظ بالسيارات وسيارات الاسعاف التي كانت أصواتها تسمع وهي تأتي من أمكنة ليست بعيدة"³، ونجده أيضا في :

" كانت سيارات الاسعاف تخترق كل الشوارع بعويلها . والأدخنة تزداد كثافة وثقلا . الناس مثل النمل ، يتجهون في كل الأمكنة ."⁴ ، وكذلك في : "بحركة الية سحبت ميترًا محفظتها وبحثت عن مفاتيح سيارة شيروكي 4x4 ، قبل أن تلحق بجاز الذي كان قد وقف عند مدخل الباب الخارجي ليطلب المصعد"⁵.

المشاهد التفصيلية: أو ما يعرف "بتقريب الصورة (close-up) له نظائره في القصة كالأوصاف الواقعية في أعمال الطبيعيين الفرنسيين"⁶، إذ اشتغل الأعرج على تقنيات التجريب البصري من خلال تقديمه للشخصيات عبر صور مرئية لغوية ترصد أدق التفاصيل التي تنتاب الشخصية حتى غدت الرواية عند الأعرج "كتابة بالصورة (كالسينما)"⁷، إذ صار القارئ لهذه الرواية يشعر بأنه أمام عدسة كاميرا لا تفلت شيئا من تفاصيل الصورة والصوت والديكور، وكأنها معدة للإخراج والتصوير، يعترضنا مثل هذا كثيرا عند الأعرج حيث الحرص على استيفاء أبعاد المشهد يوجي بوجود نزعة سينمائية ترفد فعل السرد كما نلاحظ في هذه المقاطع: "جلست عائشة في الكرسي الخلفي للسيارة ، بينما استراح بابا شريف بجانب جاز وهو يقفل حزام الأمن"⁸، وأيضا "عندما التفت نحو ميترًا كانت شبه غارقة في تأملاتها ، تحتضن من جديد الكمان . كان شعرها يتألألأ تحت ألوان الشمس الصباحية الكثيفة التي انكسرت على مربعات زجاج النافذة المشرعة وهي تحاول أن تستعيد علاقتها بالكمان الذي استعصى بين يديها"⁹.

2. توظيف تقنيات المسرح: لقد لجأت الرواية المعاصرة إلى استعارة بعض تقنيات فن المسرح واستخدمتها في بنائها منها: الحوار و المونولوج و المشهد والديكور وغيرها ، إذ "يضيف الشكل المسرح للسرد بعدا جديدا ، إذ أن السرد الذي يقترب من النص المسرحي يعني شيئا أكثر من كونه لغة مشابهة للغة المسرح ، وحسب تحليل ايخناوم الشكلاني فإننا في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال

1. رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 21

2. المرجع نفسه ، ص 57

3. رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 20

4. المرجع نفسه ، ص 23

5. المرجع نفسه ، ص 25

6. أ.أ. مندلاو ، الزمن والرواية ، ص 67

7. حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 33

8. رواية رماد الشرق ، ج 2 ، ص 380

9. رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 18

كأفعال محكية ، وإنما كما لو كانت تتخلق أماناً على الخشبة¹ ، وقد عمل الأعرج على تمثيل مختلف التقنيات المسرحية في روايته "رماد الشرق" منها :

الحوار المسرحي : يعرف الحوار بأنه "حديث يدور بين إثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات وهو نمط تواصل : حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص ، على الإرسال والتلقي"² ، والملاحظ من المدونة المدروسة أن الأعرج ناوب بين السرد والحوار هذا الأخير الذي وظفه بكثرة خاصة حوار "جاز" مع جده ومع صديقه "ميترا" ، وهذا ما سنلاحظه من خلال حوار "جاز" مع صديقه "ميترا" :

- ميترا ؟ تريد أن نجرب مرة أخرى ؟ المشكلة أن الوقت الذي بين أيدينا يتقلص كل يوم قليلاً...

- لا يا جاز . أنت تعرف أحسن مني ، في الموسيقى لا توجد معاودة . كل شيء نقوم به وكأننا نفعله لأول مرة³ .

- أنت لم تحدثني عن هذا من قبل .

- أنت تعرفين أن قصة جدي في غاية التعقيد ، مسكون بأندلسيته التي ورثها له جدته⁴ .

يمثل الحوار في المدونة المدروسة امتداد وتكملة للسرد " فاستعانة السارد بالحوار تعني الكشف عن الشخصيات وإطلاع القارئ على أفكارها ومزاجها وطبائعها لأنه مرتبط بها ، فضلاً عن إسهامه في بنائها ، وله دور مهم أيضاً في بناء الحدث وتحريكه عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات⁵ ، فعن طريق حوار إذن تتحقق وظيفتي التواصل والتعبير بين شخصيات المدونة المدروسة .

المونولوج : يعرف المونولوج بأنه "كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشعر أو خيال الحبيبة... ويفرض فيه الإبانة عن الموقف ، والكشف عن خبايا النفس"⁶ ، وقد تجلى المونولوج بكثرة في هذه الرواية كما تبينه هذه المقاطع : "ردد جاز في أعماقه بحيرة بادية على ملامحه « عائشة أخبرني بأن الطائفة لن تتأخر إلا ربع ساعة . كانت في الطائفة عندما كلمتني لآخر مرة من الموبايل قبل أن تطفئه ، وكانت الطائفة قد أغلقت الأبواب وتستعد لإقلاع ؟ »"⁷ ، وأيضاً « أي عيد ميلاد وسط خراب كهذا بدأنا نخرج من ركامه بصعوبة ؟ تساءل جاز وهو يبحث لها عن مبررات : من يدري ؟ ربما لأنها هي كذلك مأخوذة معي بنفسها هاجس السيمفونية التي يجب أن أنتهي منها . هذا وحده كاف لأن يخلق حيرة كبيرة لدى الإنسان ويحجر فكره ونباهته المعتادة في دائرة ضيقة هو الأقدر على الإحساس بها.⁸ »

المشهد : تتميز الرواية العربية الجديدة وبما فيها الرواية الجزائرية "بانسياب وتلاحق المشاهد الروائية ، والأحداث فيها تجري متشابكة أمام أعيننا (وكاننا أمام عرض مسرحي)⁹ ونمثل للمشهد بهذا المقطع من الرواية :

- أنت مرهق ... ما رأيك في كأس شاي ساخنة ؟

- فكرة جيدة . أشكرك .

تناول جاز كأس الشاي بالليمون الذي قدمته له مونيكا . احتسى منه قليلاً ، شعر بقوة الحرارة تخترق أمعاءه وبلذة خاصة . فجأة سرى الدفء في كامل جسده .

1. فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت. لبنان 2009 ، ص 121

2. فانت غانم ، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشري البستاني نموذجاً ، ط1 ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان. الأردن ، 2015 ، ص 175

3. رواية رماد الشرق ، ج1 ، ص 18

4. المرجع نفسه ، ص 105

5. فانت غانم ، المرجع نفسه ، ص 176.175

6. جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ط2 ، دار العلم للملايين ، لبنان. بيروت ، 1984 ، ص100

7. رواية رماد الشرق ، ج2 ، ص 376، 377

8. رواية رماد الشرق ، ج1 ، ص 80

9. حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 183

. أنت متعب ، لم تنم منذ البارحة . من الأفضل أن ترتاح قليلا وإذا حدث أي شيء سأوقظك .
تمدد بظهره على الكرسي الطويل المخصص لاستراحة الجراحين وعمال المستشفى وغفا قليلا قبل ان يستيقظ على عويل احد الجرحى .¹

فقد حوى هذا المقطع إذن عدة مشاهد متتابعة مما حقق سمة العرض المسرحي ومواكبة الحدث الدرامي في هذه الرواية.
ثالثا : **توظيف الفن التشكيلي** : لقد تنوعت مرجعيات السرد الروائي عند الأعرج في روايته رماد الشرق فضلا عن توظيفه لعدة الفنون من شعر وموسيقى وسينما ومسرح لجأ إلى استثمار الفنون التشكيلية ، إذ يرى "كونراد" أن الرواية : « كي تحقق ما تصوبوا إليه من تأثير ونجاح ، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس . باستخدام التشكيل واللون وغيرها»² ، وقد راهنت رواية رماد الشرق على محاوره الفن التشكيلي مستفيدة من مختلف تقنياته منها :
1. **الرسم** : تعج الرواية المدروسة بلوحات فنية سردية رسمت بالكلمات إن صح التعبير إذ توحى اليك هذه الكلمات المنتقاة بعناية أن اللوحة التشكيلية مطروحة أمامك وكأنك تراها على صورتها الواقعية ويتجلى ذلك في عدة مقاطع من الرواية إذ اكتفيت باستشهاد بثلاث لوحات وهي :

اللوحة الاولى : " رأى صورة بلون حائل بين الصفرة العميقة واللون الرمادي الباهت . كتب تحتها : فلسطين 15 مايو 1948 . طفلة تركض في فراغ غير محدود . شعرها المبعثر ينتشر في الهواء ويختبئ قليلا من ابتسامتها . في يدها لعبة صغيرة لم تظهر في الصورة إلا الخيوط التي تقبضها . المؤكد أنها طائرة ورقية"³

اللوحة الثانية : " ثم وقف لحظة مع ميتر يتأملان الأضواء الملونة التي كانت تعلن عن سيمفونية رماد الشرق ، لربيع نيويورك الموسيقي . الذي أنجز اللوحة الاشهارية كان حساسا وشاعرا : وجه ميتر المليء بالأنوار وهي تسند رأسها إلى الكمان ، يتمادى حتى الذوبان في حركة جاز الذي لا يظهر إلا جزء جانبي من وجهه ويده اليمنى وهي ترفع القصبه الذهبية التي أحدثت خيطا من النور تشكل فوق رأس ميتر كهالة . في الخلفية البعيدة ، الفرقة الفيلارمونية لأوبرا بروكلين"⁴

اللوحة الثالثة : " وضعت في كل المعابر والمحطات والمطارات وأنفاق الميترو ، في نيويورك نفس اللوحة الإشهارية ، بعنوانها الكبير : سيمفونية رماد الشرق للموسيقي جاز كاليفي . وتحتها كتب بخط ناعم: خريف المائة عام الأخيرة ، سنوات التيه والانكسار والبحث المحموم عن الشرق المسروق"⁵

فقد مارس الأعرج هنا ما يعرف بالرسم بالكلمات شأنه في هذا شأن كتاب الرواية العربية الجديدة الذين "يمارسون الرسم بالكلمات مستخدمين الجانب التقني للوحة (الإطار ، الخلفية ، المشهد ، المرسوم داخل اللوحة ، الكولاج ، الألوان المعبرة والموحية ... الخ) فرواياتهم تطفح بهذه العلاقة بين الصورة واللغة ، مما يجعلها لوحات سردية تتفاعل فيها الكلمة والصورة واللوحة تتشارك في بلورة وعي بصري جديد . لقد اقترن التشكيل والرسم بالسرد وعانقه ليحرره من سلطة الانغلاق رغم اختلاف لغتهما"⁶ ، فملاحظ إذن أن رواية رماد الشرق تمثل نموذجا لتلاقح فنين وتشابك آلياتهما : الرسم بالكلمات والرسم بالفرشاة ، فثقافة الكاتب التشكيلية مكنته من ملامسة جمالية هذا التلاقح .

¹.رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 35

².حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 108

³.رواية رماد الشرق ، ج 1 ، ص 68

⁴.رواية رماد الشرق ، ج 2 ، ص 352

⁵.المرجع نفسه ، ص 353

⁶. حسن لشكر ، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، ص 142

2. النحت: يعد النحت "فرعاً من فروع الفنون المرئية وفي نفس الوقت أحد أنواع الفنون التشكيلية"¹، و"يرتكز هذا الفن على تكوين مجسمات بأبعاد ثلاثية، وتتم ممارستها على المعادن، والصخور، والخشب والسيراميك، ومواد أخرى متنوعة"²، وقد استثمر الكاتب فن النحت في روايته المدروسة من خلال وصفه لمنحوتات المدينة من: بنايات وأقواس الأسواق ومدخل الفنون ومنحوتات الكسندر كالدير، وكذلك النحوت التي على الطاولات ويظهر هذا في عدة مقاطع من الرواية منها: "بعض بنايات المدينة، أقواس الأسواق، ضيق طرقاتها، بعض ممراتها وحاراتها وحتى مدخل الفنون بأعمدته الستة، الذي يحتضن لوحات رونوار ومنحوتات الكسندر كالدير ومجموعة الفنون الزجاجية، تبين أن قليلاً من عطر الأندلس قد وصل إلى هنا وعبر هذه الشوارع الضيقة"³، وأيضاً "الطاولات المعشقة بزجاج دمشق وماس الخليج وخشب جزيرة كريت"⁴

رابعا: فن التصوير: وهو أحد أهم الفنون الجميلة الحديثة، والتي تتمثل في التقاط لحظات مُعَيَّنة تشمل مناظر وظواهر طبيعية أو بشر أو حيوانات؛ إذ يستخدم المصوّر كاميرته لإلتقاط وتجسيد لحظات جميلة يعيشها، وبطريقة فنية⁵، إذ استثمر الأعرج تقنيات هذا الفن وتتمثل في استعماله لتقنية الصورة من خلال عرض باب شريف لعدد من الصور الفوتوغرافية كانت بحوزته، لحفيده جاز منها: "أخرج صورة كانت لأمه: ماما صفية: امرأة جميلة ترسم على محياها ابتسامة ساخرة كان من الصعب عليها كتمها. ووجهها مشرق كوجه الروسيات شرق آسيا. شعر كثيف وملامح واضحة ودقيقة وعينان غارقتان في الكحل والسواد."⁶ وأيضاً صورة أخرى ل"جمع من البشر يتقدمهم رجل بشارين طويلين وطربوش وعصا يتكأ عليها بيسراه وفي يده الأخرى بقايا سيجارة، وفي الخلفية رجال أشبه بالروس القوقازيين، إلى جانبهم الأيمن رجل انجليزي يقبعته ولباسه القصير وحذائه الطويل وآخر في الخلفية يستند إلى بندقية ذات ماسورة طويلة. في الخلفية بعيدة قليلاً، يرفرف علم أبيض..."⁷، فقد أحسن الكاتب تمثل هذه التقنية بحيث أنه نقل للمتلقي الصور بلغة فنية جميلة وكأنه يشاهد هذه الصور حقيقة أمام عينيه.

خامساً: توظيف فن الرقص: يعد الرقص في أبسط تعريفاته ذلك "التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنه حركة الجسد وهو ينظم الفضاء ويعطي إيقاعاً للزمن في وحدة منسجمة مع طبيعته التكوينية"⁸، ولقد عد الرقص "وسيلة من وسائل الإبداع إذ تكمن فيه تقاليد الشعوب ولغتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجمالي من أهم أبعاد الرقص"⁹، وهناك أنواع كثيرة للرقص "تؤدّى بشكل فردي أو ثنائي أو يؤدونها مجموعة من الأشخاص ومن هذه الأنواع رقص الباليه، والتانغو، والسالسا، والشرقي والتعبيري الإيمائي"¹⁰.

وملاحظ من الرواية المدروسة أن "الأعرج" ذو ثقافة عالمية مكنته من محاوره تقنيات رقصه التانغو الأرجنتينية التي لها تقاليدها الخاصة إذ نلمسها في الرقصة التي أدتها ميترا مع صديقها جاز في سهرة عيد ميلاده وتجلّى هذا في الرواية من خلال المقطع التالي: "مدت له يدها اليمنى فاحتضنها في عمق يده اليسرى، كعصفور هارب، وعندما قبضت قليلاً بيدها اليسرى على ذراعه الأيمن، كان

¹ ويكيبيديا الموسوعة الحرة، نحت / <https://ar.wikipedia.org/wiki/نحت>

² هايل الجازي، تعريف النحت / <http://mawdoo3.com>، تاريخ النشر 18 يناير 2016

³ رواية رماد الشرق، ج 1، ص 106

⁴ المرجع نفسه، ص 263

⁵ ينظر: فاطمة القضاة، تعريف الفنون الجميلة / <http://mawdoo3.com>، تاريخ النشر 28 يناير 2016

⁶ رواية رماد الشرق، ج 2، ص 18

⁷ المرجع نفسه، ص 18، 19

⁸ بشرى البستاني، في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة)، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2010، ص 122

⁹ فتن غانم، تداخل الفنون في الخطاب النسوي، ص 354

¹⁰ فاطمة القضاة، تعريف الفنون الجميلة، <http://mawdoo3.com>، 28 يناير 2016

يمد هو كفه مفتوحة عن آخرها على ظهرها العاري . سحبا قليلا نحوه ...تذكر حركة الايقاع خطأ خطوة نحو الجهة اليمنى مع التفات خفيف باتجاه اليسار في آخر الحركة الثالثة ليترك رجليه تتماذى بين حافتي ساقهما وبين اللباس المنفتح حتى الأعلى . وقبل أن يستقر على الوضع تنسحب هي في حركة شبه مماثلة ، ترفع قدمها اليمنى ...ثم تنسحب قليلا إلى الوراء ، تتحرر قبل أن تعود إلى نفس وضعية الأسر . ضغط جاز على الأرضية ، توازن قليلا ، ثم سحبا نحوه ن وقيل أن تصل إليه تراجع قليلا بشراسة ثم تنسحب قليلا إلى الوراء ، تتحرر قبل أن تعود إلى نفس وضعية الأسر . ضغط جاز على الأرضية ، توازن قليلا ، ثم سحبا نحوه ...ثم تنسحب دون أن تترك رؤوس أصابع يده اليمنى التي شددت عليها بقوة ...¹، فقد خصص الكاتب أكثر من صفحة في وصف طريقة رقص التانغو، وبهذا "انتقلت اللغة من وظيفتها السمعية لتتأخر إلى الوظيفة البصرية لتسهل في تقديم الصور الحركية التي يضطلع بها الرقص"².

وقد استثمره الأعرج في بناء نصه السردي بصورة مباشرة بذكر فعل الرقص وتجسيد الحركات والأفعال التي تقوم عليها رقصة التانغو من البداية حتى النهاية وهذا ما تجسد كما رأينا في رقصة "جاز" وصديقتة "ميترا".

وختاما يمكن القول أن رواية "رماد الشرق" "لواسيني الأعرج" قد انفتحت على عدة فنون هي: فن الموسيقى وفن السينما وفن المسرح والفن التشكيلي وفن التصوير وفن الرقص ، إذ حاورتها وأفادت من تقنياتها المختلفة ، زيادة على انتقاء الروائي لشخصيات فنانة مثل "جاز" وصديقتة "ميترا" الموسيقيين وأمه "مايا" الرسامة ، وكذلك تضمينه لعدد من الفنانين ومختلف الآلات الموسيقية والمسارح ودار الأوبرا ، وبهذا كان توظيف الفنون في رواية رماد الشرق بحثا عن الموضوع بحكم أنها تتناول قضية فنان راهن على عزف سيمفونية تحاكي تاريخ جده من جهة ، ومن جهة أخرى هو تقنيات تعبير فرضتها متطلبات الرواية الحداثية أو ما يعرف التجريب الروائي الذي فتح المجال واسعا أمام الرواية فكانت بهذا ملتقى لجميع الخطابات والفنون .

مصادر البحث ومراجعته :

المصادر:

واسيني الأعرج :

رواية رماد الشرق ، ج1 ، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت .لبنان ، 2013

رواية رماد الشرق ، ج2 ، ط1 ، منشورات الجمل ، بيروت .لبنان ، 2013

المراجع :

أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية ، تر: بكر عباس ، مراجعة : احسان عباس ، ط1 ، دار صادر ، بيروت .لبنان ، 1997.

بشرى البستاني :

1. في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقة) ، ط1 ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان .الاردن ، 2010 .

2. وحدة الابداع وحوارية الفنون ، ط1 ، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان .الأردن ، 2015.

. جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ط2 ، دار العلم للملايين ، بيروت .لبنان 1984 .

. حسن لشكر : الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، دط ، مجلة العربية ، الرياض .المملكة العربية السعودية ، 1431 هـ .

¹ رماد الشرق ، ص 85 ، 86

² .فاتن غانم ، المرجع نفسه ص 354

صالح فضل ، أساليب السرد في الرواية العربية ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق .سوريا ،2003 .

عطا عدي ، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو و صناعة الفيلم السينمائي، ط1، دار البداية، الأردن،2011.

فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،

بيروت .لبنان 2009.

فاتن غانم ، تداخل الفنون في الخطاب النسوي شعر بشرى البستاني نموذجاً ، ط1،

دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان .الأردن ، 2015 .

محمد حمد ، الميثاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي) ، ط1، مجمع القاسمي للغة العربية وأدائها ، أكاديمية القاسمي

(ج م)، باقة الغربية ، 2011.

محمد صالح السنطي ، تداخل الأنواع في الرواية الأردنية ، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) ، دط ، جامعة

اليرموك ، مؤسسة عبد الحميد شومان ، عمان .الأردن ، مجلد 2، 24/22 تموز 2008.

المواقع الالكترونية :

فاطمة القضاة ، تعريف الفنون الجميلة ، <http://mawdoo3.com> ، 28 يناير 2016

هايل الجازي ، تعريف النحت ، <http://mawdoo3.com> ، تاريخ النشر 18 يناير 2016

ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، نحت / <https://ar.wikipedia.org/wiki>



مستويات العدول في حُطبة

(الشباب الجزائري كما تمثله لي الخواطر) لمحَمَّد البشير الإبراهيمي

د/ نسيم حرّار، دكتوراه تخصص تحليل الخطاب

قسم اللُّغة والأدب العربي، جامعة عبد الرَّحمن ميرة - بجاية - الجزائر.

Abstract:

الملخص:

It requires those who are studying the effects of al-Bashir al-Ibrahimi to be aware of the glamorous and authentic Arabic food. Therefore, I try to draw the stylistic features achieved by Ecart on the level of study of rhetoric and the study of metaphors and stylistics which are concerned with the manner of word combinations. In the speech of "Algerian youth as I am represented by the thoughts", which the preacher had to associate with the authentic Islamic-Arab depth.

I studied the science of the statement in order to memorize the manifestations of the change in the graph of the language of rhetoric.

At the level of the science of study metaphors and stylistics, she studied how to achieve the Ecart, and to clarify the expressive energies And to clarify the expressive energies of the effect on the recipient.

Key words: Stylistic; Ecart; study of rhetoric; the study of metaphors and stylistics.

يتطلّب الوقوف على دراسة آثار محمّد البشير الإبراهيمي معرفة صاحب الطّبع الصّقل، وغذي لبن العربية الأصيل، لذا أحاول استخلاص السّمات الأسلوبية التي حقّقها العدول على مستوى علم البيان وعلم البديع، اللّذان يهتمان بطريقة تألف الألفاظ لتشكيل المعنى سواء كانت الدّلالة في اللفظ أم في الجملة أم في الخطاب، في حُطبة "الشباب الجزائري كما تمثله لي الخواطر"، التي عمد الخطيب إلى ربطها بالعمق العربي الإسلامي الأصيل.

فدرست على مستوى علم البيان الاستعارة والكناية والتّشبيه، بغية استظهار تجلّيات العدول في التّشكيل البياني للغة الخطابة.

أمّا على مستوى علم البديع درست الطّباق والمقابلة والجناس والتّورية، وكيفية تحقّق العدول، وإيضاح الطّاقات التّعبيرية التي تحملها ألوان البديع للتأثير في المتلقّي.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوبية؛ العدول، علم البيان؛ علم البديع.

توطئة:

تتعدّد السّمات الأسلوبية في لغة التّخاطب (التعبير) بتعدّد مستويات العدول، لذا أحاول أن أبيّن مستويات العدول في علم البيان وعلم البديع وكيف كانت دلالاتها في الخطابة، باعتبار أنّ الأسلوبية عمادها اللّغة، والسّمات الأسلوبية تختلف باختلاف خصائص كل جنس أدبي.

للأسلوبية أنواع و تعاريف كثيرة، ارتأيت اختيار تعريف "إبراهيم محمود خليل" «إن علم الأسلوب يعني بدراسة الوسائل التي يستخدمها المتكلم للتعبير عن أفكار معينة ، وأن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب»¹، وهذا يعني أنّ الأسلوبية تهتم بالتمّظهرات التي تُصاغ فيها اللّغة من استعمال لوحات لغوية ذات دلالة وتنوع في استعمالها باختلاف السياقات والمخاطب، كما لا يعني أنّ الأسلوبية تهتم فقط باللّغة المنطوقة فقط، بل تهتم باللّغة المكتوبة أيضاً، وهي تستقي بعضاً من ارتكازاتها من اللّسانيات باعتبار كلا العلمين مهتمان بدراسة اللّغة، كما تعدد الأسلوبية على واحدة من أهم الثنائيات التي صاغها "دي سوسير" وهي ثنائية (اللّغة/الكلام) فاللّغة في عُرْف "دي سوسير" «هي مجموعة من الاتفاقات الضرورية التي وضعها العرف الاجتماعي ليسمح باختيار أو استخدام ملكة الكلام لدى الأفراد»²، أي هي ملكة نشأت على الاصطلاح بين مجموعة من الناس والوضع لمسميات الأشياء، أمّا الكلام فربطه سوسير بالمتكلم وقصد به الأداء الفعلي للّغة والتّعبير عن مفرداتها ووسيلة المتكلم فيها اللّسان.

أولاً: العدول على مستوى علم البيان :

تُحقّق الصور البيانية لذّة تكمن فيما يتحده العدول من إمكانيات تتجاوز الحواجز النمطية، وما تفصح عنه الصور البيانية من معانٍ وقيم جمالية تُحضّر خيال المتلقي لتحليلها ومعرفة معانيها، هذه المعاني التي تحملها الصور البيانية يمكن أن تكون معانٍ مجازية في غالب الأحيان و حقيقية في قليل من الأحيان، ومن هنا تتجه هذه الصور إلى مظاهر العدول ويسمى هذا النوع "العدول الاستبدالي" وهو يقوم على محور الاستبدال ونعني به استبدال لفظ مكان لفظ آخر في عبارة فنية وتوجد على هذا المستوى احتمالات تعبيرية عديدة في تبليغ المعنى، يلجأ إليها المبدع لتحميل المعنى بُنية دلالية عميقة تفوق معظم الدلالات التي يُؤدها الكلام العادي في معناه البسيط، من خلال هذا سأحاول أن أضيء الجوانب البيانية وقدرتها في إنتاج العدول بجميع تمفصلاته.

أ- الاستعارة:

هي استعمال اللفظ في غير ما وُضع له في الأصل، وعرّفها القُدّامي «الاستعارة من حيث إنّها من فروع التشبيه، لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللازم، بل لا بد فيها من تقدمته تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له»⁽³⁾؛ أي أنّها تقوم على دعامتين أساسيتين هما: التجاوز الدلالي لللفظ والتشابه فلا يمكن بذلك أن تتحقّق صورة استعارية بوجود طرف واحد، لذا ففي معرفتنا للتفاعل الحاصل بين أجزاءها والسياق الذي قيلت فيه نستطيع أن نلمس درجة معينة من العدول لأطراف الصورة، وهذا ما سنوضّحه.

¹ - إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص149.

² - Ferdinand de saussure (1916): cours de linguistique générale , wade baskins translation, p 25.

³ - السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص331.

نجد الاستعارة بأنواعها حاضرة بقوة في خطبة الإبراهيمي " الشباب الجزائري كما تمثله لي الخواطر " مثل قوله: « أتمثله متساميا إلى معالي الحياة»⁽¹⁾، استعارة مكنية شبّه لنا الحياة (شيء معنوي) بشيء مادي يُصعد إليه، فذكر المشبّه وحذف المشبه به وترك خاصية من خصائصه (متساميا) على سبيل الاستعارة المكنية، و معنى الكلام أن يمتلك الشباب الرغبة قصد تحقيق النجاح في الحياة، و تمثّل العدول في هذه الصورة على مستوى محور الاستبدال في الأبعاد الإستعارية لكلمة الحياة وهنا تحدّد (الانحراف) العدول الدلالي للكلمة في الجملة ويمكن أن نضع لها معاني دلالية تفيد المعنى الذي وُضعت فيه مثل: النَّجَاح، التَّأَلُّق التَّمَيِّز... الخ.

أمّا على المستوى التركيبي فتحدّد العدول في احتياج الكلمة (الحياة) للفظ آخر يحمل بعدا دلاليا يُعَبِّر عن المعنى الذي عدلت إليه الكلمة في السِّياق، تمثّل في كلمة (متساميا) كما نجدها في الشطر الأوّل من بيت المتنبي الذي استشهد به في قوله: «و أهوى من الفتیان كل سميذغ»⁽²⁾، نلاحظ أنّ الطَّرْف الآخر من الصورة (الفتيان) لا يلاءم الطرف الثاني من الصورة (سميذغ) إذا أخذ اللفظين بمعناهما الحرفي.

أمّا إذا أخذنا معناهما الثاني فهما يستعيدان هذه الملاءمة، والشكل يوضح أهم الفوارق بينهما.

الجدول رقم (1): الفروق الدلالية بين كلمتي الفتیان والسميذغ:

الفتيان	سميذغ
جمع	مفرد
إنسان	حيوان
ذو قدمين	ذو أربع قوائم
ذكر	ذكر
له لغة	له أصوات - زئير-
متحضر	مفترس
له نظام غذائي متكامل	لحوم

المصدر: إعداد نسيم حرّار.

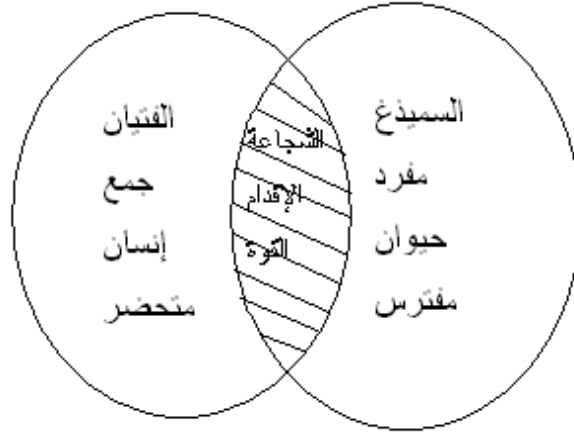
ما يلاحظ أنّ صفات (الفتيان) لما أُضيفت إلى صفات الأُسدية أصبحت الكلمة تحمل أكثر من دلالتها الوضعية فانتقلت من عالم الإنسان إلى عالم يجمع بين الإنسانية والأُسدية، كذلك كلمة (سميذغ) أصبحت لا تدل علي معاني الأُسدية فحسب، وإنّما فقدت بعض دلالتها الوضعية كالوحشية والافتراس والمخالب لتحمل دلالات إنسانية من خلال مقارنتها بلفظ (الفتيان)، وهو

1- أحمد طالب الإبراهيمي، أثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 509.

2- أحمد طالب الإبراهيمي، أثار الإمام محمّد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 510.

ما حَقَّق عدولا في الصورة تمثَّل في الاتساع الذي مسَّ معاني كل كلمة لتصبح متضمنة في كلمة أخرى ومتداخلة معها ونمَّثل لهذه العلاقة بالشكل رقم (1).

الشكل رقم (1): رسم يمثِّل الصفات المشتركة بين كلمتي (الفتيان والسميدغ).



المصدر: إعداد نسيم حرار

ب- الكناية:

عرَّفها عبد القاهر الجرجاني بأنَّها: «وَأَنَّكَ إِذَا سَمِعْتَهُمْ يَقُولُونَ أَنَّ مِنْ شَأْنِ هَذِهِ الْأَجْنَاسِ أَنْ تَكْسِبَ الْمَعْنَى مَزِيَّةً وَفَضْلاً، وَتُوجِبَ لَهَا شَرْفاً وَتُبَلَّأَنَّ أَنْ تُفْخَمَهَا فِي نَفُوسِ السَّامِعِينَ، فَإِنَّهُمْ لَا يَعْنُونَ أَنْفُسَ الْمَعْنَى الَّتِي يَقْصِدُ الْمُتَكَلِّمُ بِخَبْرِهِ إِلَيْهَا كَالْتَقْوَى وَالشَّجَاعَةَ وَالتَّرَدُّدَ فِي الرَّأْيِ، وَإِنَّمَا يَعْنُونَ إِثْبَاتًا لِمَا تَثْبُتُ لَهُ وَيُخْبِرُهَا عَنْهُ، فَإِذَا جَعَلُوا لِلْكِنَايَةِ مَزِيَّةً عَلَى التَّصْرِيحِ، لَمْ يَجْعَلُوا تِلْكَ الْمَزِيَّةَ فِي الْمَعْنَى عَنْهُ وَلَكِنْ إِثْبَاتَهُ لِلَّذِي ثَبِتَ لَهُ ... إِنَّكَ إِذَا كُنَيْتَ عَنْ كَثْرَةِ الْقُرَى بِكَثْرَةِ رَمَادٍ كُنْتَ قَدْ أَثْبَتْتَ كَثْرَةَ الْقُرَى بِإِثْبَاتِ شَاهِدِهَا وَدَلِيلِهَا»⁽¹⁾، أي أنَّه يقصد أنَّ المعاني الظاهرة في الكناية ليست هي التي أُريدت وإتَّما المعنى الخفي لها، كأن تقول: (زيدٌ كثير الرماد)، فهذا دليل على جوده وكرمه .

أثرت من خلال هذا الشَّاهد الحديث عن الضلال الفنيَّة للكناية باعتبارها عدولا، وقدرتها على إضافة قيم جمالية انطلاقاً من تغطيتها مساحة واسعة من الدلالة عن طريق منحى العدول وقدرتها البلاغية وذهابها بالمعنى إلى حيث يجب أن يستقر، ومن جملة ما وجدناه في هذه الخطبة من كنايات نذكر مثلاً: «طاغيا عن القيود العائقة دونها، جامحا عن الأعتة الكابحة في ميدانها

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صحَّحه محمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1987، ص52.

متّقد العزمات»⁽¹⁾، كلّها كناية عن الإرادة و الطمّوح، وفي (متّقد العزمات) كناية عن قوّة العزم و الصبر على التّحمل، وفعل الاتقاد يخصّ (النّار) دون غيرها لكنّنا نجد أفاد فعل الإصرار وذلك قصد إنارة طريق النجاح وقد أفادت هذه الكناية عدولا عن المألوف والعادي تمثّل في تجاوز الدوال (متّقد) أصلها المعجمي إلى دلالة إيحائية مع احتفاظ اللفظ بدلالته الأصلية فارتبطت الدوال بمدلولين الأوّل معجمي غير مقصود والثاني رمزي إيحائي غير معجمي وهو المقصود، وقد أتاحت هذه الكناية للخطيب أن ينقل المحسوس إلى عالم مجرد ومعنوي، كشفت عن أفكار الخطيب وابتعاده عن المباشرة والتقريرية، وأمّا في قوله: «أتمثله واسع الوجود»⁽²⁾، فهي كناية عن سعة الفكر والعقل، كما نجدها في قوله: «أتمثله كالغصن المروّح، مَطْلولا بأنداء العروبة، مُخضوضر اللّحا والورق ممّا امتصّ منها، أخضر الجلدة والآثار»⁽³⁾، وقد جاءت هذه الكنايات متراحمة، حتى يظنّ المتلقي أنّ الخطيب قصد اعتمادها قصد تزيين الكلام، لكنّه لم يلجأ لاستعمالها إلّا لكونه أمام طائفة من الشباب الجزائري الذي يغار لوطنه وقوميته وما يمكن أن تنفته فيه الحضارة المزوّرة، فكان أسلوبه متّفقا مع الفترة، لذلك اتّجه الإبراهيمي إلى أسلوب قديم مشرق لم يقصد به الهتاف على جمهوره بصوّر بيانية لإغراقه فيها، وإنّما لإبراز الجانب الخفي أيضا في آلامه وهذا ما اعتمده في تعبيره، ف(مطلولا بأنداء العروبة) كناية عن اعتزازه وحنينه للماضي، (مخضوضو اللّحا) كناية على محاسن الأخلاق (أخضر الجلدة) كناية على صلة الرحم، وذلك قصد صناعة قبول لدى المتلقي وخلق صور ذهنية تحرك ذكائه وتتكاثر في النهاية لتشكّل معنى ثابتا يطمئن إليه العقل ويتأثر به قلب المتلقي، وهذه إحدى نواتج العدول في الكناية فكما نجد الخطيب يفكر ويأمل في صناعتها نجد المتلقي أيضا يسعى لتفكيكها وتحليلها لمعرفة معناها، لأنّها مخاطبةً لذكائه فلا يُذكر فيها اللفظ لمعنى ظاهرا وإنّما من خلال إمعان النظر لكشفه.

أظهرت الكنايات التي أشرت إليها أنّها أبلغ من الإفصاح على المعنى الحقيقي لها، فالمعنى الخفي هو الذي يشدّ انتباه السامع ويُحرّك قُدْرته للإمساك بالمعنى الحقيقي ويقوم العدول فيها بالمراوغة وإخلال النظام بين الدال والمدلول ما يجعل فعل تتبع عدولية التشكيل الكنائي تنتقل من المعنى الحقيقي للكلام إلى المعنى المجازي خطوة واحدة، الأمر الذي يُحفّز على الرغبة في الاستكشاف عن طريق إتباع الإشارة الواردة في الكناية على ذلك المعنى، لاعتن طريق تتبع معاني الكلمات في المعاجم والأصل المتواضع عليه.

ج- التّشبيه:

يعيش الإنسان في دنياه ساعيا إلى تكيّف يجعله مقبولا لدى الآخرين، كما يودّ أن يكون الآخرون على صلة به، وفي ضوء ذلك يسعى إلى أن يوائم بين هذه الرغبة والواقع المعيش، فيستخدم العقل والمال وكل الوسائل المتاحة له، ومن هذه الوسائل التي تعين الإنسان على التكيف الاجتماعي والوجداني والنفسي اللّغة التي تحمل في مصطلحاتها وتراكيبها مضامين الحياة التي تتشكل من العادات والتقاليد، والاعتقادات، والديانة، وذلك حرصًا منه على تقريب ما يريده إلى غيره بشتى الوسائل منها المجرّدة المباشرة، ومنها الرامزة الإشارية، ومن هذه الصور المكتوبة أو المنطوقة التشبيه.

بعض العلماء لم يعتبروا التشبيه مجازا، الأمر الذي قد يُوهّم بقلّة أهمية تناوله أثناء الحديث عن العدول، إلّا أنّ جمهور علماء البيان يعدونه من المجاز، لكن مقتضى هذه الدراسة لا يُشجع على الخوض في هذه الاعتبارات الاصطلاحية، التي عرّفت تطورا كبيرا خلال رحلة البلاغة العربية، بل محاولتنا إظهار بعض ملامح العدول من خلال التشبيه القائم على أربعة أركان هي: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه، هذا التنامي الخطي جعل التشبيه قريب المأخذ، يفصح عن المراد منه بسهولة ويسر،

1 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 509.

2 - المصدر نفسه، ص 509.

3 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 513.

حتى رأى الكثير من البلاغيين أن: «كل تشبيه ينقل فيه من المشبه إلى المشبه به من غير حاجة إلى تفكير وتأمل، بسبب وضوح وجه الشبه فيهما...»⁽¹⁾.

نحاول من خلال هذه الخطبة استخراج بعض التشبيهات وإظهار العدول فيها ومن جملة ما ورد مثلا في قوله: «أتمثله مقبلا على العلم والمعرفة، ليعمل الخير والنفع، إقبال النحل على الأزهار والثمار لتصنع الشهد والشمع»⁽²⁾، تشبيه مؤكّد ذلك لعدم ذكر الأداة، حيث تمثّل الشباب (كالنحل) في الجد وتحصيل المنفعة على الآخرين، ويتجلى لنا في هذه الصورة أنّ الخطيب عدل عن أصل التشبيه وذلك من خلال استغناءه عن الأداة، ما عمّق العلاقة بين طرفي التشبيه (الشباب والنحل) إلى حدّ المطابقة بينهما في جميع الصفات والأحوال، ولحاجة الخطيب الفنيّة لاستعمال مثل هذا النوع من التشبيه قصد تمكين المتلقي من المزج بين جملة هذه الأطراف دون خشية من مقتضيات منطوق الأشياء.

الشيء نفسه في قوله أيضا: «مقبلا على الارتزاق إقبال النمل تجدّد لتجدد»⁽³⁾، أما في التشبيهات الآتية: «أتمثله كالغصن المرّوح، مطلولا بأنداء العروبة»⁽⁴⁾ و«أتمثله كالدينار يروق منظرا، وكالسيف يروع مخبرا، وكالرمح أمدح ما يوصف به أن يقال ذابل... وكالماء يمرّ فيكون هناءً يروي... وكالراية بين الجيشين تتساقط حولها المرح وهي قائمة»⁽⁵⁾، وُرد أدوات التشبيه وُرد المشبه بضمير الهاء في آخر كلمة أتمثله فهو تشبيه تام لتوافره على الأركان الأربعة، أما في الفقرة التي تليها فنلاحظ أنّ الخطيب لجأ إلى أسلوب تعبير آخر وهو إيراد التشبيهات دفعة واحدة فيشبه الشباب بعدة أوصاف منها: الدينار، السيف، الرمح، الماء، الراية، دون حاجة منه إلى إعادة ذكر المشبه (الشباب) بل لجأ إلى حذف كلمة "أتمثله" وتشبيه المشبه بعدة مشبهات قصد إحداث تجاوب خاص مع المتلقي، وتحفيزه على طلب المزيد من الصور ذلك لأن: «المعاني إذا وردت على نفس هذا المورد كان لها ضرباً من السرور خاصاً وحدث لها فرحاً عجبياً، فكانت كالنعمة لم تكدرها المنّة والصنعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها»⁽⁶⁾، وقصد دفع الملل الذي قد ينجم من ذكر كلمة أتمثله عند ربطه بكل مشبه به لينتج العدول الذي يقضي على الرتابة، ويخلق صوراً وربطاً جديداً لهذه العلاقات، وما يلاحظ على هذه التشبيهات هو لجوء الخطيب إلى تشبيه الشباب الجزائري بالرمح، والسيف، والماء، والراية وهي كلمات تحيلنا إلى أيام العرب وحياتهم البدوية التي قضوها في الحل والترحال، ما يعبر على تمسك الخطيب بهويته وأصالته، ما جعلها تكون صوراً رائعة تنقل المعنى وتبعث في ثناياها عاطفة الشاعر الجياشة فتغدو أكثر تأثيراً وترجمة لأحاسيسه، ما جعل صور التشبيه تكون ومضات فنيّة إبداعية، وما تولّده في المتلقي من نشوة وانفعال.

و ممّا سبق؛ نخلص إلى القول أنّ الإمام والخطيب محمّد البشير الإبراهيمي كان أمةً وحده في نصاعة الأسلوب، وشرف البيان العربي الأصيل، واستمرار للأساليب القديمة لتميّزه بجزالة اللفظ ووضوح معناه وحرصه أيضا على التأنق في الأسلوب، وكان العدول في التشكيل البياني سمة أساسية أيضا، فوجدت العدول بارزا في الكناية والاستعارة وكذا التشبيه، وغايتي في دراسة العدول على هذا المستوى أيضا إبراز الخصوصية التي تجعل من هذا النص (الخطابة) نصا شاهدا على اكتمال ونضج الأدب الجزائري من خلال التجديد والتميز في استعمال المضامين والتي هي شهادة على التفوق والنبوغ الجزائري.

1 - عبد الفتاح أحمد لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 2000، ص87.

2 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص509.

3 - المصدر نفسه، ص509.

4 - المصدر نفسه، ص513.

5 - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص516.

6 - شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984، ص206.

فُدم لنا العدول في التشكيل البياني قصد تقريب المعنى للقارئ وتوضيح الصورة له وترجمة العواطف والأحاسيس، وما أود أن أشير إليه هنا أيضا أنني لا أقرُّ فقط بوجود العدول في اللُّغة المثالية وإنما يمكن أن نجده في لغة الناس العادية، فمثلا يمكن أن يُطلق أحدنا على شخص حاد الذكاء (بأنشطائين)، ويمكن لشخص آخر أيضا ليس من نفس المكان أن يُطلق نفس الكلام في نفس المقام ذلك لأنَّ لغة الناس العادية تعتمد أيضا على الكنايات والتشبيهات.

ثانيا- العدول على مستوى علم البديع:

كانت فنون البديع تجمع أكثر مباحث البلاغة، لأنَّه مرتبط بتزيين الكلام وتحسينه من خلال السجع والجناس والطباق والتورية.... الخ، من هنا نحاول إلى تحسُّس بعض هذه المحسنات وما يتولَّد عنها من عدول ناتج عن طبع وعفوية، ذلك لما تحمله اللُّغة العربية من طاقات تعبيرية، وقدرة البديع في احتوائه للعدول، ورصد هذه الظاهرة من مختلف المحسنات البديعية ليس يسيرا، لذلك ارتضيت اختيار الطباق والمقابلة والجناس والتورية.

أ- الطِّبَاق:

أصل الطِّبَاق الجمع في الكلام بين الشيء وضدِّه لتوضيح الغاية وتعميق الفكرة والتأثير في المتلقي أو هو اختلاف وتضاد وحدتين لسانيتين في المعنى، وسنقف على استعراض بعضها منه لبيان قيمته العدولية في هذه الخطبة والبداية بهذه الجملة «مقدِّرا موقع الرِّجل قبل الخطو، جاعلا أوَّل الفكر آخر العمل»⁽¹⁾، نلاحظ ورود الطِّبَاق بين كلمتي (أوَّل وآخر) وهو طباق إيجاب، فالعلاقة بين (الأوَّل والآخر) هي علاقة ضدِّيَّة تعبر عن طول المسافة الحسيَّة أو الوهمية بينهما، (فالأوَّل) كلمة تحمل شحنة إيجابية وصفة محبِّبة للناس، أمَّا (آخر) فتحمل شحنة سلبية ليست محبِّبة عند أكثر الناس، لكن في خطبة الإبراهيمي نجدُهما حملا طاقة تعبيرية إيجابية لافتران الأوَّل بالفكر والثانية بالعمل، وعدم وجود مسافة تحدُّ بينهما وهذا هو مظهر العدول في هذا المحسن، أمَّا الطِّبَاق الموجود في قوله «ولا تُبالي ما دامت دائبة أن ترجع مزة منجحة ومزة خائبة»⁽²⁾، كذلك طباق إيجاب بين كلمتي: (منجحة و خائبة) فجاء اللَّفظ الأوَّل صريحا بالمعنى (النجاح)، والثاني يحمل معنى خفي ذلك أنَّ النجاح نقيضه الفشل، فوظف أحد لوازم الفشل هو الخيبة، ونفس الشيء يقال على الطِّبَاق الوارد في الجملة «أتمثله حنيفا فيه بقايا جاهلية... يدَّخرها لميقاتها ويوزعها على أوقاتها يرد بها جهل الجاهلين»⁽³⁾، (فالإدِّخار) نقيض (الإنفاق) ونقيض (التوزيع) هو (الجمع)، لكنَّ هذا لا يعني أنَّ كل أشكال الطِّبَاق الموجودة في الخطبة وردت على نفس الصيغة، بل نجد الطِّبَاق بمعناه الصريح وألفاظه المتباينة منها: (يغور ودافقا، صبيا ويافعا، حقيقة وخيال)، قصد توضيح الفكرة بمتناقضاتها، ذلك أنَّ اللَّفظ ومعناه في المخيلة يستحضر نقيضه، ونجد طباق السِّلب نهاية كل مقطع من الخطبة يتكرَّر في العبارة "يا شباب الجزائر، هكذا كونوا... أو لا تكونوا" بين كلمتي (كونوا و لا تكونوا) فالأخلاق التي يتمثَّلها الخطيب في جمهوره أخلاقا حميدة، سواءً من الأيام العربية الخالية التي صنعت مجده أم من الأخلاق السامية التي سمت بعروبته، ووجودها أو توافرها فيه هي الغاية المنشودة التي يأملها الخطيب، فظاهر اللَّفظان يظهرهما متقابلان، لكن مجرد إمعان النظر وقراءة الخطبة يُلاحظ أنَّهما مترابطان ببعضهما، ففعل التكوين أو الوجود ينتج من العدم، وهذه الهندسة التي ابتدعها الخطيب في خطبته التي افتتحها بمكارم الأخلاق واختتمها بفعلي الأمر (كونوا) والنهي (لا تكونوا) ما هو

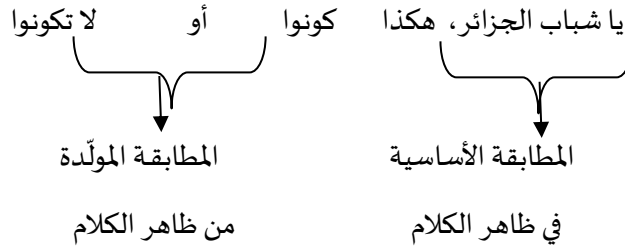
1- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام البشير الإبراهيمي، ج3، ص509.

2- المصدر السابق، ص509.

3- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج3، ص509.

إلا ترغيباً منه للشباب على وجوب توافر الأخلاق العالية، وفعل الترهيب عن التحلي بالأخلاق الدينية التي تعود عليه بالمضرة، ونلاحظ في العبارة الاحتواء على مطابقتين يُوضّحهما الشُّكل الموالي.

شكل رقم (02): يوضّح المطابقة المولدة بين لفظي "كونوا ولا تكونوا".



المصدر: إعداد نسيم حرّار.

فشباب الجزائر الذي يخاطبهم الخطيب منهم المثقف والأقوي، ومنهم الكبير والصغير، ومنهم المواطن والمناضل... الخ، أي الخطاب موجّه للكل، وفي الأمر (كونوا) والنهي (لا تكونوا) تولّد في أساسه من مخاطبة الشباب، ذلك لأنّ المثقف والمتخلق وكل الشباب الذي يتحلّى بالصفات الحميدة لا يحتاج إلى توعية.

يتجلى لنا إذن أنّ الطّباق يسهم بصورة فاعلة في إنتاج الدلالة، حيث نجد الخطيب في مواقع عدّة يحدث تعارضاته ومقابلاته الظاهرية والباطنية، قصد إبراز الدلالة المقصودة، ما أسهم في إنتاج العدول قصد مساعدته في عقد المقارنة بين الدلالات المتقابلة للوصول إلى المقصود، وما ساعد في ذلك براعة الخطيب في الارتجالية، وطول نفسه، واستعمالها كان تعبيراً عن حالته الشعورية وتوعية جمهوره.

ب - المقابلة: المقابلة هي: «المواجهة والتقابل مثله، ومقابلة الكتاب ومعارضته»⁽¹⁾، أي هي نوع من الطباق تقتضي توافر معنيين أو أكثر ليؤتى بمقابلاتها الضدية مع مراعاة الترتيب والتجاوز الذي ينسق الأفكار فيما بينها.

نجد في هذه الخطبة (الشباب الجزائري كما تمثّله لي الخواطر) مُحمّلة بمجموعة من المقابلات وسنحاول استخراج بعضها منها وشرحها ومعرفة المعنى الذي خرجت إليه (العدول)، ففي العبارة «أتمثّله مقداماً على العظائم في غير تهور، محجّماً على الصغائر في غير جبن»⁽²⁾، نجد فيها (مقدّماً) نقيض (محجّماً) و(العظائم) نقيض (الصغائر)، وهو ما أوجد تقابلاً تجاورياً ثنائياً بين الكلمات وأضدادها، فالمقابلة التي قامت عليها الجملة تحمل معنى مباشراً مستمداً من الدين والأخلاق الإسلامية التي أساسها العقل الراجح، وتَمثّل العدول في هذه الجملة في مُتممات الجملة لما ربط الخطيب فعل الإقدام بالترثُّث والإحجام بالعقل، وفي هذه الحال كان بإمكانه أن يقول: (أتمثّله مقداماً على العظائم متريثاً، محجّماً على الصغائر عاقلاً) دون الإخلال بمعنى وصورة المقابلة الواردة، أو ربط الإقدام والإحجام بقريئة واحدة فتصبح العبارة كالآتي: (أتمثّله مقداماً على العظائم ومحجّماً على الصغائر من غير تهور) ويبقى نفس المعنى، ففي هذه الصورة الضدية التي رسمها لنا إبراهيمي نلاحظ ثراء اللُّغة وقبولها التمظهر بعدّة صيغ دون الإخلال بالمعنى المراد، ما يدل على حسن اختيار الألفاظ وانتقاءها من محور الاختيار لاصطفائها على محور التراكيب، ورصيده اللُّغوي الواسع وذوقه في توزيع الألفاظ ووضعها في أماكنها المخصوصة، فهذه المقابلات مزدوجة التأثير على مستوى الخطابة تمثل

1 - أحمد طالب إبراهيمي، آثار الإمام: محمد البشير إبراهيمي، ج 3، ص 509.

2 - المصدر السابق، ص 509.

تضاداً بين معنيين متناقضين مثل: (حلف عمل المتناقضة مع حليف بطالة) في قوله: «أتمثله حلف عمل لا حليف بطالة، وحلس معمل لا حلس مقهى، وبطل أعمال لا ماضغ أقوال، ومرتاد حقيقة لا رائد خيال»⁽¹⁾، و(بطل أعمال المتناقضة والمتقابلة مع ماضغ أقوال) وهذا الضرب من المقابلات يخلق تضاداً وصراعاً واسعاً في فضاء الخطبة. والملاحظة على مثيلات هذه المقابلة أنّها لم ترد مقرونة بمكملات لها لبيان معناها، بل اكتفت بالثنائيات الضديّة فقط، ما جعلها تحمل معانٍ مباشرة وهي ضرورة توافر الأخلاق بما يسمح به الدين الإسلامي.

يمكننا القول إذن أنّ الخطيب أورد كثيراً من المقابلات في خطبته، فأحياناً بربطها بمكملات للجملّة وأحياناً نجد المقابلة مكتفية بذاتها لكثرتها تفيد المعنى الذي أرادها لها قائلها، والغاية التي ينتظرها في متلقيه وهي التغيير نحو الأفضل.

ج- الجناس:

نوع من أنواع البيان يقوم على اتفاق لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما ويختلفان في المعنى، ذلك أنّ الأصوات التي تتألف منها الوحدات اللسانية محدودة في كلّ لغات العالم، لذلك نجد في اللغة العربية جملة من الألفاظ تتشابه كلياً أو جزئياً في الأصوات فيحدث الاشتراك بين المعاني المتقاربة أو المختلفة في اللفظ الدال عليها.

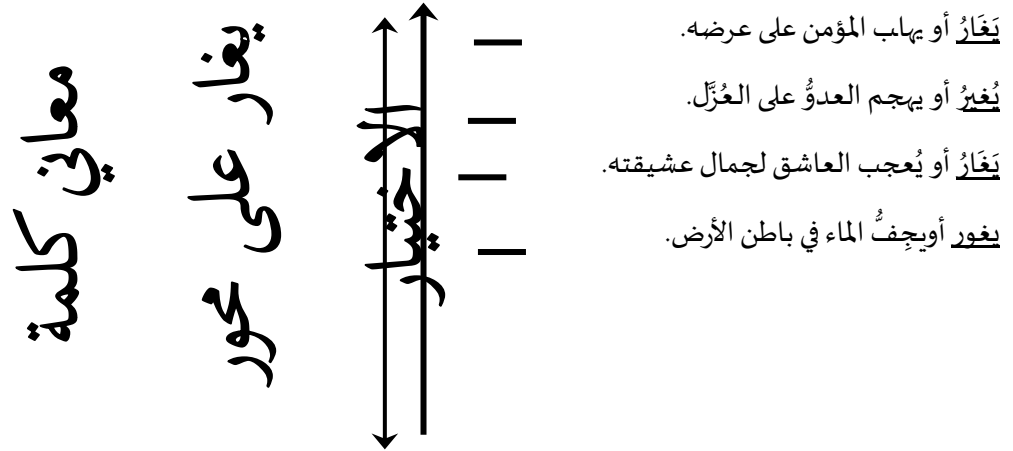
نجد في الخطبة الجناس حاضراً في مواقع مختلفة مثل: «أنّنت شمائله وخنّنت طباعة مقبلا على الارتزاق إقبال النمل تجدّ لتجد وتدّخر لتفتخر»⁽²⁾، فالجناس في الكلمتين (أنّنت وخنّنت) جناس ناقص لاختلاف اللفظين في حرف واحد وهو الحرف الأول منهما، وإفادتهما نفس المعنى، (فأنّنت) تفيد معنى التحول من الرجولة إلى الأنوثة، كما تفيد كلمة (خنّنت) أيضاً نفس المعنى، ما يدل على غزارة المعاني التي يمكن أن يعبر بها الخطيب كيفما شاء لخلق سنن أسلوبية وقلب الحروف لإفادة نفس المعنى، كما نجد في الجملة «يفار لبنت جنسه أن تبور وهو يملك القدرة على إحصائها، ويفار لماء شبابه أن يغور وهو يستطيع جعله فياضاً بالقوة دافقاً بالحياة، ويفار على هواه وعواطفه أن تستأثر بها السلع الجليلة والسحن السلبية»⁽³⁾، بالنظر إلى التمثيل الدلالي الذي تثيره كلمة (يفار) في مواقعها الثلاثة أوجد تقارباً دلالياً ينبثق خلال تكرار كلّ كلمة حيث أنّ الكلمة الأولى (يفار) أفادت معنى الرجولة، وفي كلمة (يفور) دلّت على الجفاف والزوال وتحقّق هذا المعنى لاقترانها ب(الماء) ويعني به الحياة والجمال، وأمّا في الجملة (يفار على هواه...) فتعني الحرص والتحكّم، نلاحظ إذن أنّ الخطيب في كلامه هذا لجأ إلى استعمال الكلمات نفسها لكنّه حملها دلالات متنوعة ممّا ربطها بوحدات لغوية أخرى لتوضيح المعنى، وهو ما حقّق عدولاً تحقّق من خلال احتوائها في سياق الكلام، وإذا ما لاحظنا معاني كلمة (يفار) على محور الاختيار وجدناها كما يوضحه الشكل رقم (03).

1- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 509.

2- المصدر السابق، ص 509.

3- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص 515.

الشكل رقم (03): يوضِّح معاني كلمة (يفغار) على محور الاختيار.



المصدر: إعداد نسيم حرّار.

من خلال الشَّكل الذي أظهرناه والمثال الأخير الذي أعطيناه، يتبيَّن لنا إذن أنَّ الجناس قائم على أساس المغالطة، عكس ما أشرت إليه في الأمثلة السابقة، فحين يسمع جمهور الخطيب اللفظ الأوَّل يحتفظون بمعناه في شكل أثر تُخزّنه الذاكرة قصيرة المدى ثم يظهر اللفظ مرّةً أخرى في سياق مخالف، فيطرح المتلقي المعنى الأوَّل ويحاول إعطاء معنى آخر لللفظ نفسه بحسب السياق الذي ورد فيه، ولجوء الخطيب إلى هذا النوع قَصَدَ به التشويش في ذهن المتلقي وإيقاعه في المغالطة، وبذلك فهذه المفارقة بين المعاني التي تتولد عن الجناس تُفهم من سياق الكلام إذ الأصل فيه أن يُطابق الدَّال مدلوله، لكن الجناس أحياناً يُشوش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة الصوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب ولكنّها تُخفي الدلالة فتكون للمتلقى لدَّتَان هما:

1- لدَّة صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس قصد لفت الانتباه.

2- لدَّة دلالية إذ يبحث عن المعنى الخفي وراء التشابك الصوتي والصيغي.

ما يساهم في إحداث عدول عن الاستعمال العادي للغة إلى استعمال أسمى، طبقاً لمبدأ الاختيار الأسلوبى وذوق وبراعة الخطيب (المبدع) في إخراج المعنى بأوجه مختلفة.

د- التورية:

ذُكرت كتب البلاغة عدّة تعاريف للتورية منها: «أن يَذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد، ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويُوري عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أوَّل وهلة أنّه يريد القريب وليس ذلك»⁽¹⁾، فهذا التعريف يُوضِّح أنَّ التورية تكون في لفظ له دالتين، دلالة متواضع عليها ومعروفة لدى العامّة من النَّاس، ودلالة لا تظهر لتعطي مضمونها إلاّ للمتَّبصِّر الحاذق، وقد ذُكر هذا النوع أيضاً في الخطبة مثل: «أتمثله... متقد العزمات، تكاد تحتدم جوانبه من ذكاء القلب وشهامة الفؤاد»⁽²⁾، ففي قوله (ذكاء القلب)

1- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1974، ص115.

2- أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص509.

تورية لطيفة، فالذكاء مرتبط عادة بالعقل، وهذا هو المعنى القريب الذي قصده والمراد، وأمّا المعنى البعيد الذي أفادته هو: صحّة الجوارح التي أساسها القلب الذي إذا صَلَحَ، صَلَحَ الجسد كلّهُ وإذا فسَدَ فبالعكس، كما نجد التورية في قوله: «أتمثله شديد الغيرة، حديد الطّيرة»⁽¹⁾، فالتمهيد لذكر لفظ (حديد) ب(شديد) يتبادر إلى ذهن المتلقي أنّه ذلك المعدن شديد الصلابة أمّا ما أفادته فهو قوّة وفطنة الشباب أي أن يكون (حادّ الذكاء) وهو المعنى البعيد المروى عنه وهو المراد.

وهنا تكمن شعيرة التورية وتحقيقها العدول الذي أساسه تكسير الرتابة ولفت انتباه الجمهور بطاقتان تعبيرية انفعالية وقدرته على الخلق والإبداع على المستوى الفني، ما يمكن اعتباره سمة أسلوبية في أدب الإبراهيمي قائمة على أساس الصّياغة المختلفة والتنوع في أساليب الجذب والإغراء لتحقيق الدلالة في معنيهما: القريب والبعيد.

خلاصة:

نُشير في ختام هذه الدّراسة أنّي رصدت فقط بعضاً من ألوان البديع ومعرفة ما تولّد عنها من عدول وهذه غاية الدّراسة المتمثّلة في معرفة قيم العدول في إنتاج الدلالة بالاعتماد على البديع.

تتجلى عدولية المعنى البياني بصورة خاصّة في المقابلة والتورية لما لهما من قيم أسلوبية تسهم في تشكيل الخطاب، ولما للتورية أيضاً من فاعلية في كشف ثنائيات: الحضور والغياب، أمّا الجناس فهو الآخر قادر على إنتاج العدول متى فُعلت قراءته وتمّ تحسُّس أبعاده الدلالية.

استطاع كشف العدول في علم البديع معرفة العقلية وطبيعة الثقافة التي أفرزته.

التجنيس مظهر من مظاهر التكرار الجليّة، وهو وسيلة من وسائل التّوصيل المتميّزة، فهو إحدى صور خطاب (الإبراهيمي).

ورد كلّ من الطّباق والمقابلة بشكل مُلفت؛ لكون الطّباق والمقابلة من أهم وسائل اللّغة لنقل الإحساس بالمعنى نقلاً صادقاً عن طريق الثنائيات المتضادة التي تلعب دوراً أساسياً في تقويض انفعالات المبدع إلى جانب إضفاء الجمالية الأدبية.

حقّقت الكناية عدولاً عن المألوف تمثّل في تجاوز الدوال أصلها المعجمي إلى دلالات إيحائية مع احتفاظها بدلالاتها الأصلية.

تميّز أسلوب الخطيب بطابعه القصصي قصد فيه كشف تجربة الأجداد، وقد نتج عن ذلك توليد غايتين جماليتين في الأسلوب هما: حُسن انتقاء المفردات وتنظيمها على المستويين (الاستبدالي والتركيبي)، وكذا إشاعة التوتّر في نفوس المخاطبين.

المصادر والمراجع:

¹ - إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

² - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمّد البشير الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.

³ - السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

⁴ - شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1984.

¹ - أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج 3، ص515.

- 5- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1974.
 - 6- عبد الفتاح أحمد لاشين، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 2000.
 - 7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صحَّحه محمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1987.
- 8-Ferdinand de saussure(1916):cours de linguistique générale, wade baskins translation.

العنف ولغة الجسد في رواية "زوايا الصفر" للكاتبة الجزائرية آسيا بودخانة

عيسى مروك - طالب دكتوراه - جامعة الجزائر 2

تعد ظاهرة العنف من الظواهر الاجتماعية والنفسية التي لفتت نظر المختصين بعد تزايد حدتها، ولأن الأدب يعكس بيئة الأديب تأثراً وتأثيراً، فإن التطرق للظاهرة لا يجب أن يغفل دور الأديب وتعاملهم معها سلباً أو إيجاباً. وتركز دراستنا هنا على الرواية النسوية باعتبار أن المرأة أكثر عرضة لهذه الظاهرة، فقد عانت وتعاني قسوة الرجل وظلمه من خلال الصورة النمطية التي تم قولبتها فيها، واعتبار الرجل المعيار الأكمل الذي تقاس به سلوكياتها من جهة، والشعور بالنقص والدونية والحط من قيمتها وإن ترقى المراتب، وفي المقابل مارست عنفاً موازياً تجلّى من خلال الكتابة الإبداعية كرد فعل عما يمارس ضدها نظراً لطبيعة معاملة المجتمع للمرأة ككل والمبدعة بصفة خاصة، وتعد الكتابة بالجسد من أهم السمات المميزة للأدب النسوي بما تمتلكه هذه اللغة من شحنات دلالية عنيفة كردود أفعال على ممارسات الذكر المهيمن على الكيان الأنثوي.

الكلمات المفتاحية: العنف، الرواية النسوية، الجسد، العنف الرمزي.

الجسد ولغة العنف:

يمارس العنف على الجسد الأنثوي بالتنصل منه وإنكاره نظرا للتشوه البسيكولوجي وعقدة الخشاء كما يرى فرويد، ونتيجة العوامل التربوية التي تحيط بتنشئة الأنثى والسياس الشائك من الأفكار والطابوهات والموروثات العقائدية والاجتماعية، فتترسخ فكرة الجسد الأنثوي (العييب) في حين يعامل الذكر عكس ذلك بما يمنح من حرية التصرف والرفع من قيمته الاجتماعية ووضعه فوق القوانين والأعراف فلا يسأل عما يفعل، وتغفر أخطاؤه عكس الأنثى التي تجرم أخطاؤها وإن كانت بسيطة بل تحمل الخطأ حتى وهي الضحية، "فأصبحت كتابة الجسد مرتبطة أشد الارتباط بالخرق السوسيو -ثقافي للمجتمع الذي أرسى خطابا نمطيا لجسد الأنثى" (1) خطاب ضاقت به الأدبيات ذرعا، وحاولن الثورة عليه وتغييره. وهو ما يضعنا أمام إشكالات منها:

كيف مارست الكاتبة عنفها ضد الآخر؟ وكيف وضفت الجسد وكتبتته وكتبتت به؟ وما هي الصورة التي رسمتها للرجل من خلال المتن المدروس؟

هذا ما تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة عنه وغيره من الأسئلة.

يعدّ الجسد أيقونة ذات حدين، فمن جهة هي نقطة قوة لدى المرأة انطلاقا من تمايزها عن الرجل وتميّزها، غير أنّ النسق الثقافي حوله إلى عورة يمارس من خلالها الاضطهاد عليها لأن "التراث الفكري والثقافي العربي خضع لنسق ثقافي مضمر، تولى صياغة الرأي وتوجيه الموقف من المرأة. وقد تمثلت أبرز الغايات التي وجهت البحث في الكشف عن مظاهر تحيز الثقافة العربية ضد المرأة، وتحديد الآليات التي اعتمدها النسق التراثي من أجل تبرير وتوسيع النظرة المحافظة والمنتقصة من المرأة جسدا وخطابا" (2) فالجسد الأنثوي ليس له كيان خاص بل هو ملك للرجل في حين أن الجسد الذكوري كيان خاص وعصي محاط بهالة من القداسة. وبذلك صور المرأة على أنّها كائن ناقص وقاصر وليس من حقّه التصرف في هذا الجسد الذي تملكه الرجل عنوة بقوة العرف، فصاغ خطابها مركزا "تركيزا واضحا على جسد المرأة في جانبه الشبقي، باعتباره موضع الفتنة والاستيلاء؛ وكأن هذا الملمح هو الأصل في المرأة. أما العقل، فعارض وثنائي" (3) مما أدى إلى حصر المرأة في المعطى البيولوجي وإهمال جانب الكينونة الاجتماعية لها وحجب العقل والفكر عنها، تصورا في المخيال الجمعي يربطها بكل الشرور والخطايا وهو ما "عملت الثقافة معززة بنصوص مقدسة من أجل إحكام السيطرة عليها، لا سيما على جسدها، وغلق الأبواب دونها ... درءاً للفتنة التي يمكن أن يسببها الجسد" (4) فالفتنة لصيقة بالأنثى من عهد آدم وخروجه من الجنة إلى يوم القيامة، كما دجاء في كثير من النصوص الدينية التي تحذر من فتنة النساء على الرجال.

كل ذلك يرسّخ لدى المرأة فكرة أنها لا تحتاج إلى رأس وعقل بل يكفيها ما دون ذلك فالمجتمع لفتها أن لا حاجة لها بعقل يفكر، فغاية ما تطلب جسم جميل يمتّع الرجل الذي أسند له التفكير والتدبير و"تم اختزال المرأة في الجسد الجميل الذي يمنح اللذة ويحقق الإمتاع. ولذلك، استحسن فيها الجمال مع قلة التفكير وغياب العقل، لأن التفكير يجهد النفس ويذهب بنضارة الروح وطراوة الجسد" (5) فإذا كان امرؤ القيس يتغزل بالأنثى الممتلئة ويركز على خصلة يراها محبوبة عند معشر الرجال وهي البله والغباء فلا تبدي رأيا ولا تناقش موضوعا ولا يزيد كلامها عن الجواب إذا سئلت وإلا فالصمت زينتها.

(1) عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، ص 6

(2) مصطفى الغرافي، المرأة ونظام الثقافة: هيمنة الذكورة، مجلة ذوات، المغرب، العدد 15 أكتوبر 2015 ص 77

(3) المرجع نفسه، ص 78

(4) إلهام البوزيدي، الأنثى/المرأة بين أسر اللغة والثقافة، مجلة ذوات، ص 36

(5) المرجع نفسه، ص 82

يقول امرؤ القيس:

"وصادتك غراء وهنانة *** ثقال فما خالطت من عجل
رقود الضحى ساجيا طرفها *** يميلها حين تمشي الكسل
عظيمة حلم إذا استنطقت *** تطيل السكوت إذا لم تسل
بلهاء من غيرعي بها *** يرى لها ظاهرا من عقل" (1)

وهذا ما انعكس في الأدب العربي انصياعا بحكم تأصل في ثقافة المجتمع ومسايرتها للعرف السائد حيناً، ورفضاً وتمرداً أحياناً أخرى لما تجده في نفسها وما تحسه من ضيم وهضم لوجودها الإنساني من خلال تكريس النزعة الذكورية في الحياة عموماً وفي الثقافة خصوصاً، وهي نزعة توثق تفوق الرجل بيولوجياً وبالتالي اجتماعياً وثقافياً.

1- الجسد المنتهك:

يرتبط الجسد المؤنث في الثقافة السائدة بصورة نمطية تجعله مجرد كومة إذا ما نزع عنه العقل ولكنه يحتفظ بالأجزاء التي تؤدي الوظيفة المنوطة بها اجتماعياً والمؤدية إلى إمتاع الرجل وتحقيق مأربه، جسد يتيح لها الرقص والإغراء لا غير ومفاتيح تمنحها الحضور المادي، "الرجل يرغب في امتلاك المرأة والسيطرة عليها تبعاً للموروث التقليدي تحت ضغط المفهوم الذكوري" (2)، ولا يمكنها التمرد على وضعها وسجنها الذي حبستها فيه العادات والتقاليد، تعدّ نفسها وتجملها لتحقيق رغبة الذكر. ويتم التركيز على أعضاء محددة كونها مصدر الجمال والشهوة تقول الروائية "كانت نظراته لا تتوه عن نهدي لحظة وإن تاهت فتركز على شفتي مباشرة" (3)، وهو ما يدفعها تحت تأثير الوعي الاجتماعي إلى ستر هذا الجسد والتنصل منه بل يعرضها للعقاب وكأنها المخطئة، وتتحمل عواقب إغواء الرجل كما حملت من قبل أمها حواء خطيئة آدم "كثيراً ما تعرضت للضرب المبرح من أخي، لا لشيء سوى لأنني اشتهيت أن أرى كحلا يغازل جفني، أو أحمر شفاه يبوس شفتي، أو لباساً مفصلاً حسب تقاسيم جسدي ينحت جماله لأشبع به نرجسية أنوثتي" (4)، هو نفسه هذا الآخر الذي تروضه زوجته ويصبح ملبياً لطلباتها دون تردد بعدما أن يتحرر من هيمنته أمه، الأم/ الأنثى التي تشرّبت هذه العادات والتقاليد والنظرة الدونية للمرأة التي تعتبر عاهرة في عرف المجتمع إن اصغت لنداء الطبيعة واستجابت للفطرة التي جبلت عليها، إن المرأة مساهمة فعالة في إعادة إنتاج الهابتوس الاجتماعي من خلال تنشئة ابنتها وإقناعها بما تربت هي عليه "وكأن أنوثتنا عاري يجب أن نحكم مداراته حتى في غرف نومنا، أغرب عن المرأة فزعا، وأرى صورة جسدي بين قطعتي منامة تحرص أمي أن يكون سروالها فضفاضاً كي لا يحدد جزئي السفلي وقميصها طويل الذراعين ودائري الرقبة، كي ترضي عرفها وترحمها من دور الرقيب المداوم دون انقطاع..." (5)، هذا الحرص ناشئ عن أعراف وتقاليد نسجت حول جسد المرأة الفتنة الذي يجب ستره وستر عقلها أيضاً فلا تفكر لنفسها ولا تتخذ قراراتها بل تخضع للمجتمع وقوانينه مهما كانت جائرة في حقها وهي دوماً في دائرة الاتهام مهما كانت الأسباب عكس الرجل المنزه عن الخطأ وإن وقع فيه فالسبب هي المرأة الغاوية اللعوب "عودتي في هذا الوقت للقريبة مرببة جداً بالنسبة لمجتمع منغلق وأعرافه تدين المرأة التي تبيت خارج

(1) ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط5، ص296.

(2) رشيدة بنمسعود، المرأة وسؤال الكتابة: سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف، ص114

(3) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، الرابطة الولائية للفكر والإبداع، الوادي، الجزائر، 2016، ص53

(4) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، ص58

(5) المرجع نفسه، ص13

بيتها مهما كان السبب"⁽¹⁾، هكذا يعامل المجتمع المرأة بدونية وامتهان يدفعها للتمرد والثورة على أعرافه وتقاليده والضرب بها عرض الحائط.

2- الجسد المتمرد

يصبح الجسد تيمة ذات دلالة في المتن النسوي حين توظفه كمادة حكاية وسردية وتصبح الفضاءات الترميزية رهينة هذا الجسد المتمرد على كل ما سبق وأن قيده وامتهنه وصادر حرته في التعبير عن ذاته ذلك أن "الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا إنسانيا، ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة، ككل العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد، وسجل الأشياء، إن أي محاولة لفهم هذه الدلالات والامساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها وضدها"⁽²⁾ فتتجسد ثورتها وتمرداها من خلال توظيف هذا الجسد والكشف عن تفاصيله وممارسة الإغواء في أقصى صورته وأقساها داعية إلى تحريره من مكبوتاته "أهم باستحضار تفاصيله الحزينة... لتمتصها الحمى الكامنة بأنوثتي الصامتة ظاهريا، والتي أخوض معها معارك تمرد ضارية كلما اختلى بي باب وحدتي الموصد"⁽³⁾، ولكن هذا الباب لن يظل موصدا ولن تظل الثورة كامنة فالضغط يولد الانفجار ولا بد للمقهور من ثورة تتيح لها التحرر مما ألزمها المجتمع التستر عليه وإن خالف فطرتها وطبيعتها "الساتان الناعم أشعره يداعب جسدي فيثير بداخلي شحنات الرغبة"⁽⁴⁾، رغبة في الإفصاح ورغبة في السرد وتقفي أثر جدتها شهرزاد التي غيرت مفاهيم شهريار، إنها دعوة للتحرر والرفض لواقع كرس معاناتها جعل منها حمقاء وبلهاء لا عقل لها "يسخرمني وعيي وكأن صراعي غيبوبة، شعرت بأني حمقاء وأنا أتصارع مع ذاتي على ثوب نومي وأنا وحيدة"⁽⁵⁾. إنها في تمرداها تقف ضد ما تشربته من قيم تصارع نفسها قبل صراعاها مع الآخر، صراع لتحرر إرادتها أولا قبل أن تحرر جسدها، إنها من غذت ابنها ليستعيد أخته والزوج ليستعيد زوجته لم تعمله الحب لأنها لم تذقه فكرست من خلال إعادة إنتاجه "اللجنة كل شيء يلبسني ثوب الاستعباد له، ألم يحن الوقت لألبسه ثوب إرادتي؟"⁽⁶⁾.

3- صورة الرجل المشوهة:

سعت الروائية إلى إعادة الاعتبار بنات جنسها من خلال رسم صورة سوداوية عن الرجل في الرواية واستبدال فاعليته بالمرأة التي تملك زمام أمرها فصوته عاجزا وراضخا ومستسلما، بل قتلته وهو على قيد الحياة لتسلم شؤون الأسرة للزوجة تسييرها ولكن وفق نظرة القبيلة والعقلية الذكورية، فالرجل عندها لا ينظر إلى أنثاه ككائن يشاركه الحياة بل جسدا للمتعة لا غير "هو كغيره من بني آدم، الأنثى تساوي المتعة"⁽⁷⁾، أي أنه كائن جنسي لا يحفل بأدمية شريكته، همه اشباع غريزته الحيوانية، فيصبح بذلك عبدا لشهواته، فتستغل الرواية نقطة الضعف هذه لتسييره كما تشاء، ومادام لا يقيم لعقلها وزنا فلن ترحم ضعفه "ترتجف رجولتي لك أشعرك طفولة تنسل من ضعفي، أرغب لو ألقى بكلي لك، أترجاك ترميم روجي العالقة بجسدي الممتن لشبق

(1) المرجع نفسه، ص 60

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات، (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 2003، ص 141

(3) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، ص 13

(4) المرجع نفسه، ص 13

(5) المرجع نفسه، ص 13

(6) المرجع نفسه، ص 67

(7) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، ص 17

اللحظة⁽¹⁾، وبين الضعف والاستسلام وانعدام الشخصية في حضور الاثنى تدور شخصيات الرواية "سليمان" و"كريم" أما الوالد رمز الهيمنة الذكورية والحافظ لأعراف القبيلة فقد جعلت منه جسدا بلا روح، وكتلة بلا حراك "أصبح والدي مجرد جسد فاقد الصلاحية، لا نسمع له حسا ولا حركة"⁽²⁾.

وبذلك تكون قد جعلت المرأة مركز الرواية وأحالت الرجل على الهامش في إعادة ترتيب للواقع الذي تصوره في محالة للانتقام من منظومة اجتماعية همشت المرأة ومارست عليها القهر مستغلة إمكانيات اللغة وما تختزنه من عنف من جهة وتطويعها للسرد بوصفه معبرا وجسرا تخترق من خلاله المنظومة الاجتماعية "تعامل المرأة مع اللغة، في سبيل التحول من كونها موضوع أو مجاز لغوي، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل الضمير المؤنث على المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها في سجن اللغة، ويتقابل المسجون مع السجن، ويتبارى الرجل والمرأة، في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة"⁽³⁾

4- عنف اللغة من الإيحاء إلى الاستفزاز:

اللغة ظاهرة اجتماعية حاملة لأفكار المجتمع وتصوراتها ومشحونة بحمولاته المعرفية المبنية على تراتبية اجتماعية معينة تضع المرأة في مرتبة دونية وتعلي من شأن الرجل، فهي استجابة للشروط الاجتماعية وانعكاس للعلاقات السائدة، وهو ما يجعل المرأة نفسها عاجزة عن تحميل مشاعرها للغة ذكورية منحازة تحتاج لجهود كي تطوِّعها وعقود لتروضها، لغة اكتسبت فحولتها من ممارسات المجتمع الأبوي، هذا العجز يتحول إلى استفزاز لاستخراج مكونات اللغة وحمولاتها العنفية في تحد صاخر للسلطة المجتمعية التي تجبر المرأة على التحفظ والتلطف في القول عكس الرجل الذي يسمح له باستعمال قاموس أكثر عنفا ويميل في كثير من الأحيان إلى خدش الحياء بألفاظ نابية وما استعارتها من الروائية على لسان البطلة سراب إلا استفزاز للذكورة المهيمنة و تحد للقيم الاجتماعية التي تعاملها بدونية وتشدد القيود عليها، وإذا كانت هذه اللغة "توحي بدلالة القبح والواقعية الفجة التي تستحضر الصفات المذمومة والمبتذلة"⁽⁴⁾ فذلك لأنها ثورة على ما ترسب في الذهن مجتمع لا يرى المرأة إلا فاجرة وعاهرة يجب تأديبها وردها إلى بيت الطاعة "أنا لست عاهرة... أنا هنا لأبحث عن ذاتي المفقودة"⁽⁵⁾.

حين توظف الروائية الجسد فإنه يتحرر من المعنى المعجمي ويشحن بدلالات كثيرة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن الموازية لتمثلات للجسد، كما تسهم أعضاء الجسد في التحولات الدلالية المتشعبة التي تثرى السرد وتشحنه بالحركية والتكثيف، تتكون بذلك التراكيب في معظمها من مفردات المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكل دعامة لبنائه، فتسهم في تفعيل العوالم السردية المشحونة بالحلم والحب والجنس ولا تكتفي بذلك فتعمد إلى الزج باللغة العامية والسوقية منها لتشكيل رافد للعنف الذي تضمه الساردة للبنية المجتمعية المتسلطة في محاولة لفضح الممارسات الذكورية وتعريضها ونقدها اجتماعيا فنجد ظاهرة المعاكسة التي تنتشر بين الشباب "أكثر رواد السوق هم النساء، الرجال القلة الذين فيه لا أحد منهم يقترب من بائع أو سلعة، كلهم يتوقفون قبالة الصبية التي يمثي خلفها مباشرة والتي توقفت لاقتناء شيء ما، إذن

(1) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، ص 25

(2) المرجع نفسه، ص 44

(3) عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006، ص 180

(4) أحمد يوسف، يتم النص: الجينياالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 221

(5) آسيا بودخانة، زوايا الصفر، ص 112

ما سبب وجود الرجال في السوق؟ النتيجة واحدة " التحكال "...⁽¹⁾ تعمد الروائية إلى توصيف ظاهرة المعاكسة والتحرش المنتشرة في الأسواق بكلمة واحدة " التحكال " بكل ما تحمله من عنف ومن حمولة دلالية يستعر المجتمع من ذكرها. ولأن المرأة محل شبه فإنها متهمه دائما في أخلاقها وما هو مسموح به للرجل محرم عليها، ويصب المجتمع عليها لعناته إن خالفت التقاليد التي وضعها الذكر المهيمن، فخطواتها محسوبة وأنفاسها معدودة، "كنا نسير في الشارع وكأننا بأثاع هوى، مشيتنا البطيئة المتململة جعلت كل من يمر بنا كان راكبا أم راجلا يعرض علينا صحبته مقابل مبلغ ما إضافة إلى إغرائنا أنه يتقن فن الدلال جيدا مؤكدا أنه سيمتعنا كما لم نستمتع قبلا" وهل كان قبلا لنطمع في بعده" نقول هذه العبارة في آن واحد لنضحك كثيرا فتزيد من الشبهات حولنا..."⁽²⁾، وهو ما يدفع الكاتبة للثورة على هذه الأحكام المسبقة ورفضها لأنها انتهاك لخصوصيتها وحد لحرمتها التي تسعى لافتكاكها، لأن الخلل في الدهنية التي تضع الأحكام المسبقة وتحكم على مظاهر أحكام مشيئة دون مبرر منطقي فتأتي لغتها صادمة مثل تصرفاتها المستفزة.

الخاتمة:

يمكن إرجاع العنف إلى مسببات نفسية أو إلى عوامل التنشئة الاجتماعية غير أنه في الأدب عموما والنسوي خصوصا يكتسي أهمية خاصة باعتبار السرد النسوي ينتمي إلى أدب الهامش الذي يناضل لكشف واقع فئة تعاني القهر والحرمان والتسلط الذكوري ولأن العنف يولد عنفا مضادا يختزن هذا الأدب شحنات دلالية عنفية تتبدى من خلال الأساليب والبني التي توظفها الساردة من جهة، وتشريحها لواقع الحال وما تكرسه الأعراف والتقاليد من ممارسات تهضم حق المرأة ككائن كامل وتفضح الصورة النمطية السائدة التي تجردها من العقل وتجعلها مجرد جسد لا أكثر، ويتجلى رد فعلها من خلال الصور السلبية التي ترسمها عن الرجل الشهواني وأسير شهواته والخاضع للأنثى اللعوب أو المسترجلة، كل ذلك لا يؤسس لعلاقة سوية بين الجنسين قائمة على أساس الاحترام وحفظ إنسانيته ومعاملته بندية، موظفة في ذلك لغة جريئة تفضح سلوكيات اجتماعية مرضية تتسبب بالأذى للمرأة ولا ترى فيها إلا جسدا منتهكا .

(1) المرجع نفسه، ص126

(2) المرجع نفسه، ص88

النقد الأدبي في المجالس الأندلسية: " بهجة المجالس و أنس المجالس " أنموذجا

اجلايلة كوثر طالبة باحثة بسلك الدكتوراه
جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط. المغرب

ملخص:

عرف النقد الأدبي تطورا ملحوظا خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، وذلك بالاعتماد على نظيره المشرقي في إرساء قواعده الأولى إلا أنه استقل ليحقق كيانه وذاته المتأثرة ببيئته في مجالسه الأدبية، حيث نشطت هذه الحركة (الحركة النقدية) وتطورت في ظل جهود أمراء وشعراء المجالس الأدبية الأندلسية.

مقدمة:

لم يعرف النقد الأبي في الأندلس خلال القرن الهجري الأول أدبا ولا نقدا، كما هو الحال بالنسبة للأدب العربي في المشرق الذي اعتمد في عهده المتأخرة على الموروث الأدبي الجاهلي والإسلامي بعده. ومعلوم أن الأندلس قد عرفت منذ العقود الأولى التي تلت الفتح (عصر الولاة والإمارة بعده) طائفة من الأمراء والشعراء، منهم الوافدون عليها من المشرق، أمثال جعونة بن الصمة، أبي الخطار حسام بن ضرار الكلبي الملقب بعنترة الأندلس، أبي المخشي الذي تردد على الأندلس غريبا طارئا، والمشهور بمدائحه في عبد الرحمان الداخل الذي كان بدوره أديبا شاعرا جيدة القريحة متبحرا في الشعر وسابرا لأغواره.

كما عرفت الأندلس بعد ذلك مجموعة من الشعراء ينتسبون إليها ميلادا ونشأة وعطاء، يمثلون الجيل الأول من أدبائها، أمثال عباس بن ناصح، و الشاعرة حسانة التميمية بنت أبي المخشي الشاعر أنف الذكر.

وعلى الرغم من كون بعض هؤلاء الشعراء يصنفون في طبقة فحولة شعراء العصر الأموي، ويوازن بهم من حيث الإجابة، كما يذهب ابن حزم في " رسالة فضل الأندلس وذكر رجالها " حيث يقول: " ونحن إذا ذكرنا أبا الأجر جعونة ابن الصمة الكلابي في الشعر، لم نأبه به إلا جريرا والفرزدق ... ولو أنصف لاستشهد بشعره، فهو جار على مذهب الأوائل لا على طريقة المحدثين،¹ فإنه مع ذلك لم يكتب لمعظم هذه البواكير الأندلسية البقاء، وإنما ضاعت في ثنايا الزمن.

أما شعراء الجيل الثاني الأندلسيين، جيل يحيى الغزال وأحمد ابن فرج الجياني صاحب كتاب " الحقائق"، ومحمد بن هاني وأضرابهم إلى الإلتفاف إلى الشعر المشرقي، والاكباب على التراث الأدبي الوافد على الأندلس من المشرق بوجه عام، فقد ألقى هذا

¹ - نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تأليف أحمد بن المقرئ التلمساني، حققه إحسان عباس، المجلد 1، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى 1968 - طبعة جديدة 1997، ج 3، ص 177.

الجيل من الأدباء نفسه مضطرا ليغترف من ذلك النبع الذي انبجس أمامه ثرا دافقا، والذي كان يمثل في شعر المحدثين، أمثال أبي نواس والمنتبي وأبي تمام والبحثري، وسواهم من شعراء هذه الطبقة.

وهناك عامل ثان يكمن وراء اقتداء الجيل الثاني من شعراء الأندلس بشعر المحدثين - لدرجة يعز معها تبين الشخصية الأندلسية فيما أبدعه من شعر- هو أن المتكأ الحضاري ونظيره المشرقي كان متشابهها وهذه حقيقة كبرى تقرب بين الأديبين.

فإلى أي مدى استطاعت المجالس النقدية الأدبية الأندلسية أن تستفيد من نظيرتها المشرقية؟ وهل استطاعت المجالس النقدية الأندلسية أن تثبت وجودها؟.

النقد الأدبي في المجالس من خلال: "بهجة المجالس وأنس المجالس"

لقد ارتكز النقد الأدبي الأندلسي في بداياته الأولى على نظيره المشرقي، حيث نجد يحيى الغزال كان صورة نواسية في الأندلس مع اختلاف في جزئيات هذه الصورة أو في بعض ملامحها، وابن هانئ صورة متنبئية في الغرب الإسلامي، والشاعر الجياني المعروف بتيس الجن صورة نواسية كذلك، قال عنه الضبي "شاعر خليع يجري في وصف الخمر مجرى الحسن بن هانئ، لم أجد من شعره إلا فيما¹". وتكاد تكون هذه الحقائق قضايا بديهية ومسلمات لا تحتاج إلى إثبات بنماذج وأمثلة تؤكدتها، فحسب الدارس أن ينظر في كتب المجالس الأدبية وخاصة كتاب "بهجة المجالس وأنس المجالس وشخذ الذاهن والهاجس" ليتبين مدى التماثل في المنحى الشعري المشرقي والأندلسي معا.

والملاحظ أن شعر بعض أعلام حركة التجديد في المشرق قد أصبح متداولاً في الأندلس، وهم لا يزالون على قيد الحياة، فشعر أبي تمام، نراه يحظى بعناية خاصة من لدن شعراء قرطبة وأدبائها، ويعود الفضل في إطلاعهم عليه-لأول مرة- إلى الشاعر القرطبي عثمان بن المثني (ت 273 هـ) الذي "رحل إلى المشرق، فلقي حبيب بن أوس. فقرأ عليه شعره وأدخله الأندلس"².

أما البحثري فقد أدخل شعره إلى الأندلس - فيما أدخل من شعره مشرقياً- أبو اليسر إبراهيم أحمد الشيباني (ت 288 هـ) وهو من الوافدين عليها " كان قد لقي الجاحظ والمبرد وتعلبا وابن قتيبة، ولقي من الشعراء أبا تمام والبحثري و دعبلا وابن الجهم، وهو الذي أدخل إلى إفريقية والأندلس رسائل المحدثين وأشعارهم"³.

أما ديوان المنتبي فقد صادف في الأندلس عامة وقرطبة خاصة بيئة صالحة وقبولاً مشهوداً، منذ أدخله أديب طارئ من أهل الجزائر يدعي أبا يحيى زكرياء بن الأشج، الذي قابل أبا الطيب في المشرق، ودرس عليه شعره، ثم قفل راجعاً إلى الأندلس حاملاً معه الديوان"⁴.

فكانت الحركة النقدية والأدبية التي أثارها أدب هؤلاء المشاركة في الأندلس قد أسفرت عن ظهور مؤلفات نقدية في مستوى كتابي "الموازنة" و "الوساطة". وأما تفضيل بعض أدباء الأندلس لطريقة أحد المحدثين على طريقة غيره، والإعجاب بشاعر محدث دون آخر، فأمر وارد تعكسه الأخبار والآثار النقدية التي نعثر عليها في ثنايا بعض المؤلفات، كقول الزبيدي يصف ثقافة الشاعر الخيطي

1- بغية الملتبس، ص 164.

2- فهرست ابن خيرة، ص 397.

3- نفع الطيب، ج3، ص 134.

4- فهرست ابن خيرة، ص 103-104.

(ت338هـ) " الخيطي أبو حفص عمر ابن يوسف، كان من أهل العلم بمعاني الشعر، حسن التكلم فيه، وكان يتعصب للبحثري"¹ وكقوله يصف ثقافة ابن الأصفري أبي عبد الله محمد (ت391هـ) " كان له حظ من علم النحو، وبصير بمعاني شعر حبيب وغيره من أشعار المحدثين"². وكقول ابن بشكوال في حق ابن الأفلح (ت441هـ) " عظيم السلطان على شعر حبيب الطائي وأبي الطيب، كثير العناية بهما خاصة"³.

كما تجلى تأثير هؤلاء المحدثين على أدباء الأندلس- خلال القرن الرابع الهجري خاصة- في ثلاثة مستويات ذات صلة بالنقد هي :

أ- مستوى المعارضة: كمعارضات ابن دراج - في مدحه للمنصور ابن أبي عامر- لسيفيات أبي الطيب، وذلك في غير ما قصيدة من الديوان، مما حمل الثعالي على القول بلغني أن أبا عمر القسطلي كان عندهم بصقع الأندلس كالمثني بصقع الشام..."⁴

ب- مستوى الشرح والتحليل: كشرح ابن الأفلح لديوان المتنبي، الذي أطراه ابن حزم بقوله " شرح أبي القسم بن محمد بن الأفلح لشعر المتنبي... وهو حسن جدا"⁵.

ج- مستوى النقد والاستدراك: كاستدراكات الطبري (352هـ) وملاحظاته النقدية التي اشتمل عليها شرحه لديوان مسلم بن الوليد⁶ وكذلك استدراكات ابن سيده المرسي(458هـ) التي اشتمل عليها كتابه "شرح مشكل أبيات المتنبي"⁷.

لقد لاحظنا كيف واكبت الدراسات الأدبية الأندلسية الأدب المشرقي ونهلت من منابعهم الفياضة وتأثر بهم تأثراً شديداً على المستوى الأدبي نظراً لتشابه المعطيات بين البيئتين الأدبيتين من جهة، ولتوفرها على مناخ ثقافي خصب أسعف على ازدهار الأدب وتطور الحركة النقدية من جهة أخرى.

وإذا كانت الآثار النقدية التي تخلفت إلينا عن مرحلة ما قبل القرن الخامس الهجري، لا تسعف- في عمومها- على إقامة الدليل على نزوح النقد الأندلسي خلال ذلك الدور المبكر من التاريخ، فإن ذلك لا يعني بالحتم أنه كان أثناءه بسيطاً ساذجاً " يعتمد على الذوق، ويتلفت في أغلب الأحيان إلى اللغة"⁸ كما يذهب بعض المختصين في الدراسات الأندلسية.

إن الحركة الإبداعية شعرية كانت أم نثرية مرتع خصب للنظر النقدي ومجال مسعف على التأمل والاقتراح. و الرصد النقدي التقويمي يعتبر أهم البواعث على تطور عملية الخلق الفني، ونقلها من المجالات الضيقة إلى آفاق أرحب وأوسع، والسمو بها إلى مستويات أرقى وأرفع.

ونظراً للعلاقة القائمة بين الإبداع الفني ونقده، فإننا لا نستطيع أن نتصور قصيدة أو مقامة أو رسالة أو خطبة، أو غيرها من النصوص الإبداعية، بمعزل عن المتلقي في المجالس الأدبية الذين يعيدون إنتاجها من خلال تفسيرهم لها، وتمثلهم لمضامينها

¹ - طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف، الطبعة الثانية 1984م، ص 305.

² - نفس المصدر، ص 303.

³ - الصلة، ج1، ص 93.

⁴ - يتيمة الدهر، ج1، ص 4.

⁵ - نفع الطيب، ج3، ص 172.

⁶ - تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، تأليف محمد رضوان الداية، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية 1981م، ص 80-90.

⁷ - نفس المرجع، ص 166-177.

⁸ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، تأليف إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981م، ص 471.

وتفاعلهم معها، واستدراكهم علميا إيجابيا أو سلبيا. وهذه الحقيقة تدفعنا إلى التساؤل عن مستوى الوعي النقدي الذي صاحب النشاط الأدبي في المجالس الأدبية العلمية الذي عرفته الأندلس خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين.

فإذا كانت الحلقات الأولى للنقد تبدأ من المبدع نفسه، قبل أن ينقل تجربته إلى المتلقي، فإننا نجد أنه أحرص ما يكون على تعهدها وإخراجها للناس في أجمل صورة وأبهى معرض، وأسسى بيان، وقد أهله حرصه هذا أن يكون أعلم من سواه بمواطن القوة والضعف فيما يبديه أو يبدهه غيره من الأدباء، وهذا هو ما ألمح إليه ابن رشيقي بقوله "وأهل صناعة الشعر أبصر من العلماء بآلته من نحو غريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك"¹.

ولعل مما ضاعف حرص شعراء الأندلس خاصة، وأدبائها عامة على تعهد شعرهم وتوخي الإتقان فيما يبديعون، ومراعاتهم لأحوال مخاطبيهم، واعتبارهم للموقف التواصلية وظروف الإنتاج. فقد كانت قرطبة خاصة و سائر مدائن الأندلس عامة، بيئة أدبية نادرة المثيل، وكان للحكام مشاركة أدبية سواء على مستوى الإبداع أم على مستوى التذوق والنقد.

كما يمكن الاعتماد على ذلك الكم الكبير من أسماء المؤلفات الأندلسية وعناوينها التي وصلتنا عن مرحلة ما قبل القرن الخامس الهجري، وهي كتب التراجم الأدبية وكتب الطبقات والاختيارات الشعرية التي يغلب على الظن أنها كانت تشتمل على آراء وشذرات نقدية شأنها في ذلك شأن نظائرها في المشرق.²

ومن القرائن التي تسند هذا الترجيح ما يؤثر عن الأندلسيين من ملاحقة نقدية للملمين والطارئين على بلادهم من أدباء المشرق وشعرائه، أمثال أبي علي القالي الذي تعرض لسياسات النقد من طرف أدباء الأندلس بمجرد ما وطئت قدمها أرضها سنة 330 هـ، على عهد عبد الرحمان الناصر³، ولم ينجح صاعد البغدادي الوافد على قرطبة زمن العامريين من المصير نفسه، فقد أوكلوا رئاسة ديوان الشعراء لأديب وناقد هو عبد الله ابن مسلمة الذي قال عنه الحميدي: "من أهل العلم والأدب، ناقد من نقاد الشعر... في ديوانه كان زمام الشعراء، وعلى يديه كانت تخرج صلاتهم، وعلى ترتيبه كانت تجرى أمورهم"⁴.

¹ - العمدة، ج1، ص 117.

² - ومن تلك المصنفات- التي ضاعت فيما ضاع من التراث الأندلسي- نذكر على سبيل المثال: كتاب "طبقات الشعراء في الأندلس"، لأبي عبد الله بن عبد الرؤوف المتوفى سنة 343 هـ، والذي يقول عنه الزبيدي "جود في ذلك وبلغ الغاية في الاتقان". أنظر طبقات النحويين واللغويين، ص 309. كتاب "طبقات الشعراء بالأندلس" لحرقوص عثمان بن سعيد الكتاني أورد فيه أخبار شعراء الأندلس حتى عصره، توفي قريبا من سنة 320 هـ أنظر طبقات النحويين واللغويين، ص 288. كتاب "أخبار الشعراء بالأندلس" لمحمد بن هشام بن عبد العزيز بن محمد بن سعيد الخير بن الأمير الحكم بن هشام، المتوفى سنة 340 هـ أنظر جذوة المقتبس ص 95. "طبقات شعراء الأندلس" لعثمان بن ربيعة، مات قريبا من سنة 310 هـ أنظر جذوة المقتبس ص 305. "طبقات الكتاب بالأندلس" لمحمد بن موسى بن هشام النحوي المعروف بالأفستين، ذكره أبو محمد علي بن أحمد بن حزم. أنظر جذوة المقتبس ص 127. كتاب "الجدائق" لأحمد بن الفرج الجبائي (ت 350 هـ) وهو -فيما يبدو- كتاب تراجم ومختارات أدبية، ذكره ابن بسام في مقدمة "الذخيرة" فقال: "لم أعرض لشيء من أشعار الدولة المروانية، والمدائح العامرية. إذا كان ابن فرج قد رأى رأيي في النصفه وذهب مذهبي في الأنفة، فألمي في محاسن أهل زمانه كتاب "الجدائق". الذخيرة ج1، ص 13. كتاب "في التشبيهات من أشعار أهل الأندلس" لأبي الحسن علي بن محمد بن أبي الحسين الكاتب، قال عنه الحميدي "مشهور بالأدب والشعر وله كتاب في التشبيهات من أشعار أهل الأندلس.... كان في الدولة العامرية، وعاش إلى أيام الفتنة. أنظر جذوة المقتبس ص 257. فهذه المؤلفات في الطبقات والتراجم والاختيارات التي ضاعت فيما ضاع من التراث الأندلسي، ولم يصلنا منها سوى عناوينها- اللهم إلا ما كان من نقول عن بعضها نثر عليها في تصانيف بعض المؤلفات- نرجح أن تكون قد تضمنت نقدا أدبيا عاما، يغلب عليه الجانب التوثيقي كالذي نثر عليه في طبقات الزبيدي.

³ - أنظر قصته مع ابن رماجس مبعوث الحكم المستنصر، الذي اختبره في طريقه إلى قرطبة، فاكتشف بعض مواطن ضعفه الأدبي، أنظر نفع الطيب، ج2، ص 70-71.

⁴ - جذوة المقتبس، ص 257.

ثم بعد ذلك تطور الحس النقدي عند الأندلسيين إذ المتأمل لهذه الأحداث ولهذا التطور يلحظ أنها أصبحت تتناول قضايا وأصولاً أساسية في التفكير النقدي، والتي كانت تمهيدا لما تلاها من تطور في الرؤية النقدية عند الأندلسيين ومنها: - إشكالية السرقة الأدبية: هذه القضية كبرى من قضايا النقد الأدبي قديمه وحديثه، نجدها واضحة في نقد الأندلسيين، فقد كونت عندهم موضوعاً من أهم موضوعاته، واستأثرت باهتمام منذ فجر تعاملهم مع القطاع الأدبي وإثارتهم لظواهره وقضاياها. ولعل ابن عبد ربه القرطبي (ت 328هـ) أول ناقد أندلسي نجده يولي مسألة السرقات الأدبية هذه عناية خاصة، ذلك ضمن مؤلفه "العقد الفريد" الذي تحدث فيه عن قدم هذه الإشكالية النقدية التي يسميها "استعارة" ويبين بعض أنواعها، قال: "لم تزل الإستعارة قديماً في المنظور المنثور، أحسن ما تكون أن يستعار المنثور من المنظوم، والمنظوم من المنثور، وهذه الإستعارة خفية لا يؤبه بها، لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال. وأكثر ما يجتلبه الشعراء، ويتصرف فيه البلغاء، إنما يجري فيه الآخر على مذهب السنن الأول، وإما في منظوم وإما في منثور. أن الكلام بعضه من بعض"¹.

كما تحتفظ لنا المصادر - على مستوى الإجمالي - بصورة ونماذج من السرقات الأدبية، وخاصة الشعرية منها، لاسيما تلك التي كانت تكتشف في مجالس المنصور بن أبي عامر الأدبية والفكرية، ونجتزئ منها ما يسوق هذا الاقتباس نقلاً عن ابن بسام، الذي يرى أنه قد "أدخل على المنصور يوماً وردة في غير أيامها، لم تستتم فتح كماها، فقال فيها صاعد على الارتجال:

أَتَتْكَ أَبَا عَامِرٍ وَرَدَّةٌ يُدَكِّرُكَ الْمِسْكَ أَنْفَاسَهَا

عَذْرَاءٌ أَبْصَرَهَا مُبْصِرٌ فَعَطَّتْ بِأَكْمَامِهَا رَأْسَهَا

فسر بذلك المنصور، وكان ابن العريف حاضراً فحسده، وجرى إلى مناقضته، وقال لابن أبي عامر: إن هذين البيتين لغيره، وقد أنشدنهما بعض البغداديين بمصر لنفسه، وهما عندي على ظهر كتاب، فقال له المنصور أرنيه، فخرج ابن العريف... حتى أتى مجلس ابن بدر، وكان أحسن أهل وقته بديهة، فوصف له ما جرى فقال:

عَشَوْتُ إِلَى قَصْرِ عَبَّاسَةٍ وَقَدْ جَدَلَّ النَّوْمُ حُرَّاسَهَا

فَأَلْفَيْتُهَا وَهِيَ فِي خِذْرِهَا وَقَدْ صَرَخَ النَّوْمُ أَنْاسَهَا

فَقَالَتْ: أَسِيرَ عَلَى هَجْعَةٍ؟ فَقُلْتُ: بَلَى، فَرَمْتُ كَأْسَهَا

¹ - العقد الفريد، ج 5، ص 338.

..فطار بها ابن العريف، ودخل بها على المنصور، فلما رآها اشتد غيظا على صاعد..¹

ولعل أهم ما يستلفت النظر في نص ابن بسام هو أن الذوق الأدبي قد تطور في زمن العامرين عنه في بداية القرن الرابع الهجري، فاختلفت تبعاً لذلك المقاييس والمواقف النقدية، فبينما كان ابن عبد ربه، يتساهل في مسألة السرقة الأدبية ويبررها، نجد المنصور يتشدد فيها ويرفضها في مجالسه الأدبية. وقد أورد ابن عبد البر نموذجاً على ذلك في "بهجة المجالس وأنس المجالس" بين جرير وعبد الله بن معاوية حيث نجد جرير يقول:

أَلَا تَخَافَا نَبُوتِي فِي مُلِمَّةٍ وَخَافَا الْمَنَابَا أَنْ تُفُوتَكُمَا بِنَا

تعرضت فاستمررت من دون حاجتي فحالك إني مستمر لحاليا

وَإِنِّي لَمَغْرُورٌ أَعْلَلُ بِالْمَنَى لِيَالِي أَرْجُو أَنْ مَالِكٌ مَالِيَا

فَأَنْتَ أَخِي مَالِمٌ تَكُنْ لِي حَاجَةٌ فَإِنْ عَرَضْتَ أَيْقَنْتَ أَلَا أَخَالِيَا

وهذا البيت من شعر جرير هذا قد أدخله عبد الله بن معاوية عبد الله بن جعفر في أبياته التي يقول فيها، فلا أدري من تقدم صاحبه إليه:

رَأَيْتَ فُضَيْلًا كَانَ شَيْئًا مُلَفَّفًا فَكَشَّفَهُ التَّمْحِيصُ حَتَّى بَدَا لِيَا

فَأَنْتَ أَخِي مَالِمٌ تَكُنْ لِي حَاجَةٌ فَإِنْ عَرَضْتَ أَيْقَنْتَ أَلَا أَخَالِيَا

فَلَا زَادَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ بَعْدَمَا بَلُوتَكَ فِي الْحَاجَاتِ إِلَّا ثَنَائِيَا²

¹ - الذخيرة، ج 4، ص 17-18.

² - بهجة المجالس، ج 2 ص 711-712.

- ثنائية اللفظ والمعنى: يعتبر ابن عبد ربه أول ناقد قرطبي نفع عنده على رأي حول ثنائية اللفظ والمعنى، حيث يقول: "واعلم أن العلماء شبهت المعاني بالأرواح والألفاظ بالأجساد واللباب، فإذا كتب الكاتب البليغ المعنى الجزل، وكساه لفظا حسنا، وأعاره مخرجا سهلا، ومنحه دالا موقفا، كان في اللقب أحلى وللصدر أملا"¹.

نستشف من هذا النص أن ابن عبد ربه يمد الجسور بين الشكل والمضمون في العمل الفني، ويقيم العلاقة بين طرفي المعادلة الإبداعية، ومما يزيد ذلك وضوحا عنده قوله "لاسيما إذا كان المعنى البديع مترجما بلفظ موقن شريف، لم يسمه التكلف بميسمه، ولم يفسده التعقيد باستهلاكه"²، فهذا الربط بين العنصرين (المعنى واللفظ) على هذا النحو يعتبر خطوة جريئة يخطوها ناقد أندلسي أوائل القرن الرابع الهجري.

و أما تأثر المضمون بقالبه الشكلي ففكرة نفع عليها عند الجاحظ قبله، ولا يستبعد أن يكون قد تأثر به في ذلك. وهذا ما مثل له ابن عبد البر في "بهجة المجالس وأنس المجالس"، قال مالك بن دينار: كيتيه من أوله نطفة مذرة، وآخره جيفة قدرة، وهو فيما بين ذلك حامل عذرة. أخذه أبو العتاهية فقال:

مَا بَالُ مَنْ أَوْلَهُ نَطْفَةً وَجِيفَةً وَأَخْرَهُ يُفَخَّرُ

أَصْبَحَ لَا يَمْلِكُ تَقْدِيمَ مَا يَرْجُو وَلَا تَأْخِيرَ مَا يَحْدَرُ

وَأَصْبَحَ الْأَمْرُ إِلَى غَيْرِهِ فِي كُلِّ مَا يُقْضَى وَمَا يُقْدَرُ³

- الإبداع الفني صناعة ألها الطبع والموهبة: وهذه هي الشذرات النقدية الأساسية التي نعثر عليها في "العقد الفريد" وفيها يبين المؤلف رفضه قبول الأدب الإبداعي الذي يكون وليد التقليد الأعمى، أو التكلف المقيت، موضحا أن الإبداع شعرا كان أم نثرا، يعتاص على غير المطبوعين، لأنه وليد الموهبة الفطرية، فضلا عن كونه صناعة لا يستطيع الامساك بزمامها إلا من امتلك الأداة، وفي ذلك يقول: "واعلم أنه لا يصح لك شيء من المنثور والمنظوم، إلا أن يجري منه على عرق وأن تتمسك منه بسبب، فأما إن كان غير مناسب لطبيعتك، غير ملائم لقريحتك، فلا ترضن مطيتك في التماسه، ولا تتعب نفسك إلى انبعائه باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإن ذلك غير مثمر لك، ولا مجد عليك، مالم تكن الصناعة مازجة لذهنك وملتحمة بطبعك. واعلم أن من كان مرجعه اغتصاب نظم من تقدمه، واستضاءته بكوكب من سبقه، وسحب ذيل حلة غيره، ولم تكن معه أداة تولد له من بنات ذهنه ... لم يكن من الصناعة في غير ولا نقير"⁴. وخير دليل على ذلك هو موهبة ابن عبد البر في صناعة وتأليف "بهجة المجالس وأنس المجالس وشحن الذاهن والهاجس"، والتي استقاها من بدائه الأدباء في المجالس الأدبية العلمية التي كان يحضرها والتي كانت

1- العقد الفريد، ج5، ص 294.

2- العقد الفريد، ج5، ص 294.

3- بهجة المجالس، ج2 ص 440.

4- العقد الفريد، ج6، ص 207.

شفوية تنم عن حسن إدراك المتلقي وعن فطنته وبديته. ومن أمثلة ذلك قول جارية ابن السماك له: ما أحسن كلامك إلا أنك تردده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يكن يفهمه. قالت: فإلى أن يفهمه من لم يكن يفهمه يمله من فهمه.¹

و سأل رجل من الشعراء وجلا من المتكلمين بين يدي المأمون، فقال: ما سنك؟ قال: عظم. قال: لم أرد هذا، ولكن لم تُعَدِّ؟ قال: من واحد إلى ألف ألف وأزيد. قال: لم أرد هذا، ولكن لم أتى عليك؟ قال: لو أتى علي شيء لأهلكني. فضحك المأمون. فقيل له: كيف السؤال عن هذا؟ فقال: أن تقول؟ كم مضى من عمرك.²

- المعارضة معيار من معايير التفوق الأدبي: وهذا عنصر آخر من عناصر النقد الأدبي، نجد إشارات إليه في نصوص متناثرة في مصادر الأدب الأندلسي. وتعتبر المعارضة ملمحا أساسيا من ملامح النقد الأدبي في قرطبة قبل القرن الخامس الهجري، وهي ظاهرة أدبية جاءت من منطلق المنافسة في بيئة أدبية احتفلت بالشعر والأدب عامة. فمن النصوص الواضحة في هذا السياق، قول ابن بسام يتحدث عن الأديب اللغوي صاعد البغدادي: "وأنشده المنصور يوما قصيدة أبي نواس أجاز بيتنا أبوك غيور". فعرض عليه أن يعارضها، فأبى صاعد إجلالا لأبي نواس... فلم ينفعه ذلك عنده... وجاءه من الغد فأنشده قصيدته التي أولها:

خَدَالِ الْبُرَى إِنْ بَكَّنْ بِحَيْرٍ طَوْتُكُنَّ عَنِّي خِلْسَةً وَقَتِيرٌ³

ويبدو أن المنصور كان مأخوذا بقصيدة أبي نواس، يدلنا على ذلك إشارته على ابن دراج بمعارضتها كذلك، والذي جاءت همزيته استجابة لرغبته، والتي بدأها بقوله:

دَعِيَ عَزَمَاتِ الْمُسْتَضَامِ نَسِيرٌ فَتُنْجِدُ فِي عَرَضِ الْفَلَا وَتَغُورُ⁴

ومما يزيد تأكيدا على ذلك ما جاء في "بهجة المجالس وأنس المجالس" حيث جمع المأمون بين العتابي وبين أبي قرة النصراني، فقال لهما: تناظرا وأوجزا. فقال العتابي لأبي قرة: أسألك أم تسألني؟ فقال: سلمي. قال: ما تقول في المسيح؟ قال: أقول إنه من الله عز وجل. فقال العتابي: إن (من) تعيء على أربعة أوجه: فالبعض من الكل على سبيل التجزؤ، والولد من الوالد على سبيل التناسل، والخل من الحلو على سبيل الاستحالة، والخلق من الخالق على سبيل الصنعة، فهل عندك خامسة قال: لا، ولكني لو قلت واحدة من هذه ما كنت تقول؟ فقال العتابي: إن قلت: إنه كالبعض من الكل جزأته، والباري لا يتجزأ، وإن قلت: إنه كالولد من الوالد أوجبت ثانيا من الأولاد وثالثا ورابعا إلى ما لا نهاية، وهذا لا يجوز على الباري عز وجل، وإن قلت على سبيل الاستحالة، أوجبت فسادا، والباري لا يستحيل ولا ينتقل من حال إلى حال، وإن قلت: إنه كالخلق من الخالق، كان قولنا حقا، وهو الحق الذي لا شك فيه.⁵

1- بهجة المجالس، ج 1 ص 95.

2- بهجة المجالس، ج 1 ص 104.

3- الذخيرة، ج 1، ص 22.

4- ديوان ابن دراج القسطلي، تحقيق محمود علي مكي، نشر المكتب الاسلامي بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة سنة 1389م، ص 22.

5- بهجة المجالس، ج 1 ص 106.

- الاشارة بالبديهة واعتبارها من أسس التفوق الشعري: لقد اعتبرت البديهة منذ وقت مبكر من أهم عناصر التأهيل الأدبي عند الأندلسيين، حيث غدت في المجالس الأدبية التي كان يعقدها الخلفاء والأمراء والوجهاء بقرطبة أساسا نقديا للحكم على ملكة الشاعر الابداعية، وبذلك غدت موضوع منافسة بين الشعراء.

ولعل أعظم شخصية أندلسية كان لها أبلغ الأثر وأعمقه في تطوير النقد الأدبي في الربع الأخير من القرن الرابع الهجري بقرطبة، هي شخصية المنصور بن أبي عامر، الذي مكّنه تأهيله الفني والأدبي من الدفع بعجلة النقد، وذلك من خلال إلحاحه على قضيتين نقديتين هامتين، أولهما هي المعارضة الأدبية التي سبق أن تحدثنا عنها، وثانيتها هي البديهة والإرتجال.

فالملاحظ أن مسألة البديهة من خلال ما تخلف إلينا من الآثار النقدية قد عنى بها المنصور في مجالسه الأدبية عناية فائقة، فقد كانت مجالسه الأسبوعية مناسبة لاختبار الشعراء في مدى قدرتهم على ارتجال الأشعار، وكان نجاح الشاعر في هذا الاختبار سببا في إلحاقه بديوان الشعراء، وحصوله على الرواتب والمكافآت.

ولعل الاختبار الذي أجراه ابن أبي عامر على صاعد البغدادي كان للدلالة على ذلك. فقد حكى ابن بسام أن المنصور استمع إلى أبيات لصاعد قالها ارتجالا يصف مشهدا مركبا هيئ بأمر منه كي يمتحنه به، فأعجب بها المنصور، ولم يملك إلا أن يكتبها بخط يده، أعتراها منه لصاعد بالاجادة والتفوق¹. ولا أدل على ما كان لقول الشعر بديهة من مكانة في النفوس خلال المرحلة العامرية، من المكافأة العظيمة التي حظي بها صاعد إثر سماع المنصور لأبيات قالها ارتجالا يصف فيها جارية حسناء في سفينة تجذب بمجاذيف من ذهب²، فقد "أمر له المنصور بألف دينار ومائة ثوب... وأجرى عليه المراتب.... وألحقه في ديوان الندماء"³.

وهكذا كانت مجالس المنصور الأدبية مظهرا من مظاهر حب الشعر والولع بالأدب عامة، ومناسبة لتذوقه ونقده، وتلمس جوانب المتعة والجمال فيه، والتعرف على عوامل جودته أو رداءته. تلك صورة عن واقع النقد الأدبي في قرطبة خاصة والأندلس عامة قبل القرن الخامس الهجري. كما أفرد ابن عبد البر بابا في هذا المجال سماه "باب من الأجوبة المسكتة وحسن البديهة" حيث وصف ابراهيم النظام لأبي عبيدة معمر بن المثنى باليقظة وسرعة الجواب، فمر به يوما ومعه قارورة زجاج، فأراد أن يختبره، فقال: يا أبا إسحاق ما عيب هذه؟ فقال سريعة الانكسار، بطيئة الانجبار. فأعجب ذلك أبا عبيدة⁴.

ولا ريب في أن نقاد المرحلة الموالية (مرحلة الفتنة) كابن شهيد وابن حزم وسواهما قد استفادوا من هذه البدايات النقدية التي كانت- فيما يبدو - على جانب من الإستقواء والنضوج، واتخذوها منطلقا لأحكامهم وأساسا نظرياتهم، علما بأن البناء النقدي جهد جماعي لا فردي، يكمل اللاحق ما بدأه السابق ليزيد عليه ما يزيد، فهو محطة جملة إضافات تمثل العطاء النقدي المتنامي لطائفة من الأدباء والنقاد عبر العصور.

لهذا نجد فترة الفتنة (399-422هـ) فترة مليئة بالظواهر المتناقضة والغريبة، فقد عاش بها الورع والتقوى إلى جانب الخلاعة والمجون، وعاش الجهد العلمي الجامع إلى جانب الدعة والخمول. فلا غرابة أن تنتقل عدوى ذلك إلى ميدان الأدب، وتترك بصماتها عليه، سواء على مستوى الخلق الفني إبداعا، أم على مستوى الملاحظة التقويمية نقدا، طالما أن الأدب ليس شيئا هلاميا مجردا، بل هو مرتبط أشد ما يكون الارتباط بظروف إنتاجه، ونتاج لجملة مؤثرات تحيط بالمبدع أو الناقد في حيلته الخاصة والعامة، أي

1- الذخيرة، ج1، ص 18-19.

2- نفس المصدر.

3- نفس المصدر.

4- بهجة المجالس، ج 1 ص 106 .

أنه محصلة لعوامل ذاتية وأخرى موضوعية، تتحكم في تحديد الإتجاه الفني ، وتعكس رؤيته التي تنم على درجة وعيه بواقعه، وبنائه الاجتماعي، ومستواه الفكري، وطبيعته النفسية¹.

وقد اتخذ الأدب ونقده نتيجة لكل ذلك خلال هذا الدور إتجاهات عدة يمكن إجمالها فيما يلي:

-اتجاه أخلاقي ديني: تفاعل مع الحياة الاسلامية، واستوحى رؤاه من أصول العقيدة ومن تعاليم الدين، متخذاً المعيار النقدي الأخلاقي مقياساً أساسياً فيما يبدعه أو يصدره من أحكام، أو يقدمه من توجهات نقدية، ذلك المقياس الذي تختزله آيات من سورة الشعراء²، كما يختزله قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "إنما الشعر كلام، ومن الكلام خبيث وطيب"³. والواقع أن هذا الاتجاه النقدي الذي كان ينزع أصحابه منزعا دينياً أخلاقياً ،

قد جاء صدى لذلك النشاط الديني الذي عرفته قرطبة خلال هذه المرحلة العصبية من حياتها، والذي كانت له جذور في السابق وسيكون له امتداد في الفترة اللاحقة.

-اتجاه فني جمالي: اتخذ الاتجاه النقدي العربي الخالص خلفيته المرجعية، من الاتجاه الجمالي الذي يفصل بين الأدب والدين، ويقيم الحواجز بين الأخلاق والفن في مجالي الابداع والنقد، متخذاً من مبدأ الاجادة معياراً للحكم على الآثار الأدبية، والذي تختزله عبارة قدامة بن جعفر: "إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر.... وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى... أن يتوخى من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"⁴.

كما تختزله عبارة القاضي الجرجاني، التي قالها في سياق دفاعه عن شعر المتنبي: "والعجب ممن ينقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجددها تدل على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة، ولو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يعمى اسم أبي نواس من الدواوين... والدين بمعزل عن الشعر"⁵. والواقع أن هذا الاتجاه الفني الخالص جاء ثمرة من ثمرات الحركة الأدبية واللغوية التي عرفتها قرطبة على عهد العامريين، والتي كانت تمهيدا لظهور هذا التيار الجمالي الفني في المرحلة اللاحقة.

لقد عاش الاتجاهان الأخلاقي والنقدي الجمالي معا جنباً إلى جنب، يتبادلان فيما بينهما التأثير ويحتضنهما مجال بيئي وسياق زمني واحد، ويصدران عن رؤية فلسفية عامة واحدة، تتلخص في ازدياد الحياة ورفضها، والبحث عن الخلاص من وطأتها، تلمسه البعض في اللهو والعبث والجنوح إلى المتعة، فجاء أدبه ونقده صدى لواقعه وانعكاساً أميناً لحياته اللاهية، ينزع فيه منزعا فنياً جمالياً خالصاً، وكان رائد هذا الاتجاه في قرطبة، أبو عامر ابن شهيد(ت426هـ). وتلمسه البعض الآخر في العزوف عن الملذات والإنكباب على علوم الشريعة وأصول العقيدة، استيعاباً وعمقاً وتأليفاً ومنافحة عن المذهب العقدي المتنبي، وكان رائد هذا

1 - إشبيلية في القرن الخامس الهجري، تأليف صلاح خالص، نشر دار الثقافة، بيروت، مطبعة سيما 1965م، ص 7-15.

2 - سورة الشعراء، الآيات: 223-227.

3 - العمدة، ج 1، ص 27.

4 - نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، تأليف عبد السلام عبد العال، نشر دار الفكر العربي بمصر، الطبعة الأولى 1978م، ص 19.

5 - الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني علي بن عبد العزيز القاضي، شرح وتقديم أحمد عارف الزين، الطبعة المصرية سنة 1948م، ص 63-64.

الاتجاه في قرطبة خلال هذه المرحلة الفقيه الظاهري أبو محمد علي بن أحمد بن حزم (ت 456هـ) الذي " كان يحمل علمه هذا، ويجادل عنه من خالفه، حتى استهدف فقهاء وقته، فتحاملوا على بغضه، وحذروا سلاطينهم من فتنته"¹.

وقد برز اتجاه آخر وسطيا حيث يستقي بعض عناصره من الاتجاه الأخلاقي الملتزم، ويستمد البعض الآخر من الاتجاه الفني الخالص، وهو الاتجاه النقدي التوفيقي الذي حاول أصحابه الاستفادة من معطيات الاتجاهين معا، وكان رائده في قرطبة خلال هذه الفترة شيخ مؤرخي الأندلس أبو مروان ابن حيان (ت 469هـ) الذي أسهم مع ابن حزم وابن شهيد في إخصاب أهم حركة نقدية وأدبية شهدتها عاصمة الخلافة الأموية بالأندلس.

حيث نجد ابن عبد البر يقرر أن الإبداع والخلق الفني شعرا كان أم نثرا، لا يتحقق بكثرة الاطلاع على الإشكاليات النحوية وقضايا التركيب اللغوي، ولا بالدراسات المعجمية وإنما بهم جميعا حتى يتحقق البيان فصاحة وبلاغة، شريطة أن تطعم بعنصر الطبع والسليقة. وهذا ما أكدته في " بهجة المجالس وأنس المجالس" حيث أفرد بابا في " اختلاف عبارتهم في البلاغة"، حيث قال المفضل الضبي لأعرابي: ما البلاغة؟ قال: الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير حطَل. ² وقال خالد بن صفوان لرجل كثر كلامه: إن البلاغة ليست بكثرة الكلام، ولا بخفة اللسان، ولا كثرة الهديان. ولكنها إصابة المعنى والقصد إلى الحجة.³

إذن فقيمة الشعر عند ابن عبد البر ترتبط بمدى حرصه وتحقيقه للغاية التربوية الأخلاقية، وبمدى إرضائه للقيم الدينية العليا ، أي أن قيمته الجمالية متصلة بقيمته الأخلاقية، ومعنى ذلك أن الفضيلة شيء متعشق على عكس الرذيلة، فهي صفة ممقوتة متسخطة. وهذا ما أكدته في باب "الأدب"، حيث وصف أعرابي الأدب في مجلس معتمر بن سليمان، فقال: الأدب أدب الدين، وهو داعية إلى التوفيق، وسبب إلى السعادة، وزاد من التقوى، وهو أن تعلم شرائع الإسلام، وأداء الفرائض، وأن تأخذ لنفسك بخطها من النافلة، وتزيد ذلك بصحة النية، وإخلاص النفس، وحب الخير، منافسا فيه، مبغضا للشرايع نازعا عنه، ويكون طلبك للخير، رغبة في ثوابه، ومجانبة للشرايع رهبة من عقابه، فتفوز بالثواب، وتسلم من العقاب، ذلك إذا اعتزلت ركوب الموبقات، وآثرت الحسنات المنجيات.⁴ لذلك نجد ابن عبد البر يضع إطار للشعر من خلال القيم الخلقية وما يثير النفس إلى الخير ويدعو إلى الفضيلة. وهذا ما تلمسناه في " بهجة المجالس وأنس المجالس وشحد الذاهن والهاجس" حيث قلما نجده أورد لفظا موحشا إذا لم يكن منعما فيه.

عود على بدء :

خلاصة القول فقد تمخضت الفترتان (القرن الرابع والخامس الهجريين) من الناحية النقدية الأدبية عن أعلام بارزين كابن حيان وابن عبد ربه وابن حزم وابن شهيد وابن عبد البر، وهذا يعني أن النقد الأدبي في قرطبة لم يكن في بواكيره الأولى ساذجا ولا بسيطا، خلافا لما كان يعتقده بعض الدارسين ، بل كان على مستوى عال من النضج والاستقواء وهذا ما تؤكدته كتب التراجم والطبقات، وكذلك الآثار النقدية التي تخلفت إلينا عن تلك المرحلة المبكرة من مراحل التفكير النقدي في الأندلس، بالإضافة إلى المجالس الأدبية العلمية وخاصة مجالس المنصور التي لعبت دورا مهما في تذوق الشعر ونقده، وتلمس المتعة والجمال فيه، والتعرف على عوامل جودته أو رداءته، فنتج عن ذلك إخصاب أهم حركة نقدية شهدتها عاصمة الخلافة الأموية بالأندلس، وهي اتجاهات تؤول إلى أصل مشترك واحد، وتعتمد على المحافظة باعتبارها المقياس الأساس في نظم الشعر وفي الكتابة النثرية ونقدهما، باعتبار ذلك

1 - الذخيرة، ج 1، ص 167-168.

2 - بهجة المجالس، ج 1 ص 71.

3 - نفسه.

4 - بهجة المجالس، ج 1 ص 110-111.

من ثوابت الإتجاه الثقافي العام للأندلسيين . فنجد الإتجاه الأخلاقي يستمد رؤاه من الموروث الديني، ويشدُّ الأدب شعره ونثره إلى نسق من القيم الخلقية المسلم بها عقيدة ومذهبا (ابن عبد البر)، ثم الإتجاه التوفيقي الذي يمثله ابن حيان الناقد الذي لم يتردد في ثنائه على نتاج الأديب خلقا وإبداعا ، ثم الإتجاه الفني الخالص الذي مثله ابن شهيد والذي كان من طليعة من نهضوا بالحياة الأدبية والنقدية في قرطبة. فوضع لسرقة قاعدتها وحدد للبدئية مستوياتها وللإختيار رسومه ومعايره، متخذاً من شاعريته وثقافته المتنوعة وسيلة للتعبير عن آرائه ومواقفه وهذا ما مثل له ابن عبد البر في "بهجة المجالس وأنس المجالس وشحد الزاهن والهاجس".

مصادر والمراجع:

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني علي بن عبد العزيز القاضي، شرح وتقديم أحمد عارف الزين، الطبعة المصرية سنة 1948م.
- بغية الملتبس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تأليف الضبي أحمد بن يحيى بن أحمد بن عمرة المتوفى سنة 599 هـ، دار الكاتب العربي، 1967.
- بهجة المجالس وأنس المجالس وشحد الزاهن والهاجس، تأليف الإمام أبي عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري القرطبي 364-368 هـ، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان (دت).
- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، تأليف محمد رضوان الداية، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية 1981م.
- جدوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، الحميدي (أبو عبد الله محمد بن أبي نصر) طبعة الدار المصرية سنة 1966 م.
- إشبيلية في القرن الخامس الهجري، تأليف صلاح خالص، نشر دار الثقافة، بيروت، مطبعة سيما 1965 م.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تأليف أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني المتوفى سنة 542 هـ، تحقيق سالم مصطفى البدرى، الجزء الثالث، منشورات محمد علي بيضون الطبعة الأولى 1419 هـ - 1998 م، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1.
- ديوان ابن دراج القسطلي، تحقيق محمود علي مكي، نشر المكتب الاسلامي بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة سنة 1389 م.
- طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، نشر دار المعارف، الطبعة الثانية 1984 م.
- نفع الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تأليف الشيخ أحمد بن المقرئ التلمساني، حققه الدكتور إحسان عباس، المجلد الأول، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى 1968 - طبعة جديدة 1997 .
- نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، تأليف عبد السلام عبد العال، نشر دار الفكر العربي بمصر، الطبعة الأولى 1978 م.

تعدد الأصوات في المواقف والمخاطبات للنقري (دراسة تداولية)

أ. يمينة تاتي. أستاذة باحثة بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة بجاية/ الجزائر.

ملخص:

تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ: «تعدد الأصوات في المواقف والمخاطبات للنقري (دراسة تداولية)» إلى الكشف عن مختلف الأصوات الفاعلة في هذا النوع من الخطابات، ذلك بالاستناد إلى نظرية تعدد الأصوات اللسانية لأوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot) الذي خرج في نظريته هذه بتمييز يفضي إلى أنّ في الخطاب كائنات خطابية تتفاعل فيما بينها متمثلة في: الكائن التجريبي وهو الذات المتكلمة، والكائن الخطابي وهو القائل، وكائن من العالم. بالإضافة إلى المواقف ووجهات النظر. تكمن غاية هذا البحث في إمطة اللثام عن هذه الأصوات من خلال الملفوظ، سواء في مواقف النقري أم في مخاطباته. وللإجابة عن إشكالية ما إذا كان (المتكلم /السارد) هو الذي يتحمل مسؤولية الأقوال التي تصدر عنه أم أنّه يحمل أصواتا أخرى المسؤولية؟ وهل يظهر المتكلم في الملفوظ معلنا عن حضوره الشخصي بقوله "أنا"؟ أم أنّه يستعين في إظهار مواقفه ووجهات نظره بمتلفظين آخرين غيره؟ وبالتالي يمكن لهذه الذات أن تتعدد بتعدد المتكلمين.

الكلمات المفتاحية: المواقف والمخاطبات- المتكلم- وجهات النظر- تعدد الأصوات- الخطاب الصوفي - التلفظ.

1- توطئة نظرية: تندرج نظرية تعدد الأصوات في إطار التداولية المدمجة، وهي نوع من التداولية غايتها دمج مظاهر عملية القول في اللسان، حيث ترى أنّ النظام اللغوي وضع لغاية التواصل، باعتبار أن معنى القول مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية قوله، لذا فهي تعكس عملية القول أو تشير إليها. وتعتبر أنّ اللسان ليس مجموعة من الإمكانيات النحوية داخل الجملة فحسب، وإنما تعداه إلى حسن ائتلاف المتتاليات من الجمل بالاعتماد على مجموعة من القواعد التي تشكل معاً: بنيوية الخطاب المثالي¹. وترى هذه التداولية أن العلاقة بين الأقوال علاقة حجاجية لا استنتاجية، وأنّ إلقاء القول، وهو النشاط الذي يكون وراء إنتاج الأقوال، بنية معقدة من أحداث الخطاب لها وظائف مختلفة، وعليه يميّز الباحثون بين القائل والمتلفظ وبين الذات المتكلمة في الواقع، ثمّ يميّزون ضمن تجليات المتكلم وصور تحقق المتكلم في حد ذاته من المتكلم باعتباره كائناً من كائنات العالم. لذلك استلزمت التداولية المدمجة نظريّة قول متعدّدة الأصوات². وهو الأمر الذي حداً بها إلى الطعن في الفرضية التقليدية في اللسانيات، التي تقول بوحدة الذات المتكلمة، خاصة وأنّ نظرية بنفينيست التي تصنف الضمائر إلى مشيرات ومعوّضات مفهوم المتكلم، تركت دون مزيد من التحليل والتوسع، حيث يمكن في إطارها التسوية بينه وبين الذات المتكلمة.

بينما تنطلق التداولية المدمجة من مسلمة مفادها أن لا وجود لمعنى الملفوظ إلا بالعودة إلى تلفظه، أي إحقاق المظهر التلفظي للمعنى بمظهره الإخباري، أو بمظهر شروط الصدق الذي تنتجه الدلالة، وتهتم بالوقائع السياقية والوقائع الحوارية بمفهوم غرايس³.

تهتم نظرية تعدد الأصوات بالمتكلم⁴ الذي عاد إلى الظهور بفضل الباحثين باختين وديكرو، اللذين جاءا برؤية جديدة حوله، وهي أنّ المتكلم في الخطاب يمكنه أن يكون متعدداً، أو أن يظهر بصور وأشكال متعددة، فشرحا رؤيتهما هذه كل حسب مجاله، وجاءت أبحاث باختين تحت ما يسمى: علم اجتماع التفاعل *la polyphonie* تحت تسمية أخرى هي: "تعدد الأصوات" (اللفظي، وجاءت أبحاث ديكرود تحت ما أسماه بنيوية الخطاب المثالي، باعتبار أن الخطاب تحكمه قواعد تضبط حسن تأليفه وتكوّنه، ومثلما يفترض الدارسون شروطاً تضبط قواعد تكوين الجمل في علم الإعراب تكويناً نحويّاً سليماً يبيّن ديكرود انطلاقاً من بعض الملاحظات الاختبارية أنّ القول: "أ" ضمن متتالية من الأقوال تتكون من: "أ-ب"، يفرض قيوداً على: "ب"⁵، بمعنى أنّ القول الذي يكون قائماً على أساس الحوار المتبادل بين: أ أو ب، يكون قولاً موجهاً حسب رغبة المرسل "أ"، حيث أنّ "ب" يبني جوابه حسب توجيه "أ" له.

يعود أصل مفهوم تعدد الأصوات (Polyphonie)، كما عرفه كل من باتريك شارودودومينيك مانغنو، إلى ميدان الموسيقى، أي أنه مصطلح مستعار من الموسيقى، ومعناه تجميع الأصوات أو الآلات الموسيقية⁶. ولقد انتقل هذا المصطلح من ميدان

1 - يُنظر: جاك موشلار- أن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين، إيش: عز الدين المجذوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010، ص: 84.

2 - يُنظر: المرجع نفسه، ص: 85.

3 - جاك موشلر، أن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، صص: 303-304.

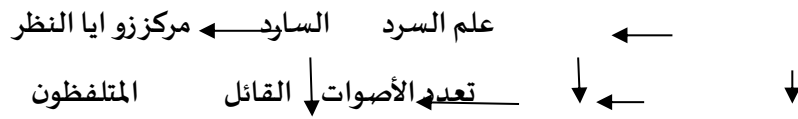
4 - يعتبر مصطلح المتكلم مفهوماً بلاغياً قديماً، تحدث عنه أرسطو باسم الإيتوس «ethos»، الذي أعيد بعنه اليوم باسم المتكلم، شأنه شأن معظم المفاهيم التي وجدت ضمن البلاغة الغربية القديمة، والتي شهدت عودة قوية اليوم، تحت مسمى البلاغة الجديدة، هذه المفاهيم التي كادت تندثر مع مرور الوقت، ومع التركيز على البعض منها دون الآخر.

5 - ينظر: جاك موشلر، أن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص: 88.

6 - باتريك شارودودومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري- حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص: 432.

الموسيقى إلى ميدان العلوم الإنسانية فتبناه العديد من الباحثين في مجالات مختلفة كالأدب والتداولية واللسانيات، واستعانوا به كمفهوم بلاغي جديد لفهم النصوص والملفوظات والخطابات المختلفة، وأصبح يحيل على حقيقة أن النصوص تحمل في أغلب الحالات كثيرا من وجهات النظر المختلفة: حيث يستطيع الكاتب أن يُنطق أصواتا عديدة من خلال نصه.¹ أما مفهومه في إطار حوارية باختين فإنه يتخذ طابعا أدبيا، فرغم اشتغال باختين بمسائل لسانية وأدبية إلا أنه يظهر ميلا شديدا نحو الأدب، وليس في هذا ما يُفاجئ فالمجال المفضل للحوارية هو عنده النص الأدبي.. وأثار باختين مسألة التعدد اللغوي في اللغة الروائية من خلال مسألة التكتُّر اللغوي (plurilinguisme) في مستوى اللغة، ويرى أن خاصية اللغة الروائية تكمن في أنها تقدم صورة عن اللغة أكثر منه صورة عن الإنسان.²

يرفض أروالد ديكر و فرضية وحدة الذات المتكلمة (l'unicite du sujet parlant) الذي يسود العلوم اللغوية، ويخالف في نفس الوقت باختين الذي تناول تعدد الأصوات في النصوص أو متتالية من الملفوظات فقط، ويرى أن على أحد علماء اللغة أن يذهب أبعد من ذلك ليتناول مسألة تعدد الأصوات في الجمل.³ لقد تناول ديكر و هذا المفهوم من الوجهة اللسانية والحجاجية والتلفظية متأثرا في ذلك بمفاهيم جيرار جينت⁴ (G.Genette)، الذي فرّق بين أطراف الخطاب، وأظهر أن السرد الروائي يتكوّن من الكاتب والسارد والشخصية، وميّز بينهم بتحديد وظيفة كل واحد منهم، وبناء على تمييز جينيت قام ديكر و بتوضيح تمييزه للذات المتكلمة التي جعلها موازية للمؤلف، والقائل الذي يوازي السارد المسؤول عن المسرود والمتلفظ الموازي للشخصية السردية أو جزءا من العالم التخيلي، وجعل مصطلح «علم السرد (narratologie)» كفضاء حامل لهذه الذوات، موازيا لمصطلح «تعدد الأصوات (polyphonie)» كالآتي:



فالقائل يتحدث في نفس الاتجاه الذي يحكي فيه السارد على أنه أساس الخطاب، والسلوكيات التي تظهر في هذا الخطاب يمكن أن تعزى إلى متلفظين أو وجهات نظر.⁵

يكمن الهدف الأول لديكر و في تحليل كيف إنّ الجملة المنطوقة تشير إلى الموقع الأفضل لأصوات مختلفة ضمن إطار المفهوم التوجيهي للمعنى، كما يبيّن أنّ من الضروري تمييز العناصر الآتية:

أ - الذات المتكلمة: وهي الكائن المسيطر الذي يتخيّل ويتكرّر الأحداث ومصدر الجملة المنطوقة، وفي اللسانيات تتم المقابلة بين متكلمين، هما: «متكلم خارجي ومتكلم داخلي»، بالنسبة إلى الخطاب، حيث تقوم هذه المقابلة على فرضية مفادها أنّ كلّ ذات متكلمة يمكن أن يكون لها نوعان من الهوية: هوية اجتماعية وهوية خطابية. تُحدّد الهوية الاجتماعية الذات المتكلمة بأنها هي التي تأخذ الكلمة، وأنّ لها وضعاً اجتماعياً - باعتبارها ذاتا متواصلة - وأنّ لها قصداً تواصلياً، وتُحدّد الهوية الخطابية

1 - المرجع نفسه، ص: 432

2 - جاك موشلر - أن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص: 348

3-Voir: Ducrot, Le Dire et Le Dit, Editions de minuit, Paris, 1984, P: 171

4 - Voir : Ibid., P: 207

5 - Jacques Bres et aleksandra Nowakowska, «Voix, Point de vue ou comment pêcher le dialogisme a la métaphore», Cahiers de Praxématique 49, 2007, P.113

الذات المتكلمة بأنها كائن لغوي يُعبّر عن خلال استعماله إجراء التلقّف»¹ ويمكن لهذه الذات أن تنشط إلى ذاتين: ذات خارجية عن الخطاب، وذات داخلية فيه، ولكل ذات موقع، منها التي تنتج عمل اللغة، ومنها التي تستقبل عمل اللغة، ثم تسعى إلى تأويله، حيث نجد في حالة الإنتاج أنّ المتكلم أو الباث يتموضع خارج الخطاب، بينما يتموضع المتلفظ داخله، أما في حالة الاستقبال فإنّ المخاطب يكون خارج الخطاب، بينما يكون ما يسمى بالمتلفظ المشارك داخل الخطاب.²

ب- القائل: وهو الكائن الخطابى الذي يستطيع استعمال ضمير المتكلم وقول: "أنا"، ويكون مسؤولاً عن الملفوظ، وموجهاً لوجهات النظر، وهو منشئ الأفعال الانجازية "illocutionary acts"، وهو الذي يستحضر تلك الأحداث التي ابتكرتها الذات المتكلمة، وقد أوجد ديكره اختلافاً آخر بين هذا القائل ككائن من العالم والقائل كمشار إليه (أو كموضوع الملفوظ).³ حيث قام هو ونولك (Nølke) بالتمييز بين القائل كمتكلم مسؤول عن الملفوظ، الذي لا وجود له إلا في الحدث التلفظي، وبين القائل كذات تملك وجودها المستقل بعيداً عن الحدث التلفظي، وفي الوقت نفسه يمكن لهذا القائل أن يكون هو نفسه القائل المتكلم في الملفوظ.⁴

ج- المتلفظ: وهو كائن خطابى يطابق وجهة نظر محددة، وهو الذي يقوم بالفعل أو لديه القدرة على انجاز الفعل. ومن وجهة نظر ديكره فإن الجملة تستطيع تمييز متكلمين مختلفين، يمكن تحديدهما عن طريق تتبع الآثار، مثل: "أنا"، ضمير المتكلم في موقع الفاعل، و"ني" ضمير المتكلم في موقع المفعول به، وقد يصبح الواحد تابعاً للآخر. ونستطيع تحديد فاعل متكلم واحد، ومتكلمين على مستويين مختلفين، ومتكلم الجملة المحكية هو المتكلم الرئيسي والحقيقي، وبإمكان معنى الجملة المحكية أيضاً تحديد المتلفظين، وبذلك تعبر عن وجهات نظر مختلفة، لا تُعزى إلى القائل.

يتجلى مفهوم تعدد الأصوات عند ديكره في مجموعة من الآليات التلفظية والحجاجية، التي يطبقها على مسائل تداولية متنوعة: كالنفي والسخرية وسخرية النفي، وبعض استخدامات المؤشرات والروابط التداولية، والافتراض المسبق، والأسلوب غير المباشر الحر، حيث يرى أنّ النفي فعل لغوي،⁵ وأنّ معظم الجمل المنطوقة المنفية تعبر عن تعارض بين موقفين متضادين تعزى الأولى إلى المتلفظ (أ) وهي الإثبات، وتعزى الثانية إلى المتلفظ (ب)، وهي عادة وجهة النظر المرفوضة، أما ناطق الجملة فيدعم الموقف أو الرأي الثاني.⁶ وكذا الاستخدامات المختلفة لمؤشرات الخطاب، التي تندرج في إطار إلقاء القول، حيث يرى أنّ القول هو عبارة عن إلقاء قولي مخصص للجملة، تربط الجملة المنطوقة والتي تنسب لمتلفظين مختلفين، حيث تُفهم بعدة معاني حسب القائل، وحسب وجهات النظر المختلفة والافتراض المسبق الذي أشار إليه في أثناء حديثه عن النفي الميتالغوي، عندما شرح المثال الآتي: "لم يتوقف بيير عن التدخين، في الواقع لم يدخن في حياته". بالقول أن هذه الجملة المنطوقة تُفعل متلفظين، حيث يكون الأول مسؤولاً عمّا تم افتراضه مسبقاً: (اعتاد بيير التدخين)، والثاني عما تم تأكيده: (إن بيير لم يدخن في حياته).⁷ وبهذا المثال الذي يتضمن النفي يبين ديكره وجود متلفظين متفاعلين فيما بينهما، يمكن استنتاجهم من جملة واحدة، وهذا بتدخل عدة عوامل موجودة في الجملة في حد ذاتها أهمها: السياق.

1 - باتريك شارودو-دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، ص: 540

2 - يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- Ducrot, Le Dire et Le Dit, P: 199

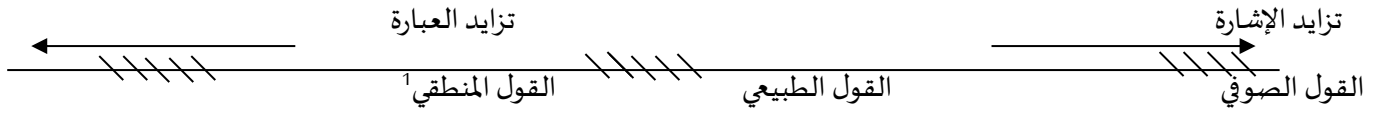
4- Flottum, typologie textuelle et polyphonie : quelques questions, www.au.dk/romansk/polyfoni.

5 - Ducrot, Le Dire et Le Dit, P: 214

6- Ducrot, Le Dire et Le Dit, P: 220-219.

7- Ibid., P:217

2- إشارة الخطاب الصوفي: يذهب طه عبد الرحمن في تصنيفه الأقوال الإنسانية إلى وجود طرفين متباينين: أحدهما أيمن، ويمثله القول الصوفي، والثاني أيسر ويمثله القول المنطقي، وبينهما مواقع متفاوتة تنزلها أقوال فيها من العبارة نصيب ومن الإشارة نصيب. بحيث كلما انتقل القول درجة إلى اليسار، تناقص نصيبه الإشاري و تزايد نصيبه العباري والعكس بالعكس... مما يلزم عنه أن القول الطبيعي ينزل المنزلة الوسطى في هذا الترتيب، إذ يكون بمثابة أقل الأقوال الأدبية إشارة:



ومنه فإن القول الصوفي لا هو بالقول الطبيعي ولا هو بالقول المنطقي، إنما هو قول إشاري يتصدر أعلى مراتب الإشارية، ما يفسر اتجاه الكتابة في النصوص الصوفية شعرا كانت أم نثرا، إذ تتميز كتابات المتصوفة بسمو العبارات والجمل إلى المراتب التي تسمو إليهم أرواحهم. ولكن المتصوفة يشعرون أن اللغة غير كافية أو أنها لا غناء فيها تماما كوسيلة لنقل تجاربهم أو استبصاراتهم إلى الآخرين، ولهذا نراهم يقولون إن ما يمرون بتجربته لا يمكن وصفه ولا التفوه به، والدليل قول النفري: «...كلما اتسعت الرؤية..ضافت العبارة...». صحيح أنّ المتصوفة يستخدمون اللغة لكنهم يعلنون، عندئذ، أن الكلمات التي يستخدمونها لا تقول ما يرغبون في قوله، وأن جميع الكلمات بما هي كذلك عاجزة عن أن تفعل ذلك.² فرغم انتقاء المتصوفة وعنايتهم باختيار الألفاظ، إلا أنّهم لا يجدون في اللغة ما يكفي للتعبير عن التجارب التي يمرون بها، لأنها في نظرهم تحوي سرا لا يمكنهم وصفه. ولقد كتب المتصوفة في أهم الأشكال التعبيرية كالشعر، والنثر الفني، والرسائل، وتعتبر «المواقف والمخاطبات» للنفري من أهم النصوص الصوفية التي وصلت إلينا، ذلك أنّها تحوي جوهر فلسفة ذوقية ميّزتها لغته الحوارية المفتوحة على القلوب والعقول معا.

احتوى كتاب: المواقف والمخاطبات نصوصا صوفية قسّمها النفري إلى ثمانية وسبعين موقفا، وسبعة وخمسين مخاطبة، حيث يقصد بالمواقف تلك الوقفات التي يقفها العبد أمام الله، وهي موافقة الله له أو معه حسب أحواله ومقاماته، أو هي استجابة لخطاب الله له في نفسه. فالواقف في فلسفة النفري هو المنقطع عن الطلب لفنائه في المطلوب.³ وتتجلى المخاطبات في حوار مع الذات الإلهية، إذ أن: «حواره مع ربه ليس إلا مخاطبة تنكشف إشر اقيتها عن معرفة، عبر كل وقفة ومن خلال كل لمحة..أو رؤية»⁴

نصوص المواقف والمخاطبات: - مصدر المملفوظ ومصدر وجهات النظر في 3

إنّ لحظة التكلّم هي لحظة التعبير عن الإحساس، أمّا لحظة المشاركة في تلك الأحاسيس فهي لحظة التلفظ، ذلك أن: «المتلفظ هو الكائن الذي يرى ويحكم»،⁵ أي: «الذات مصدر وجهة النظر».⁶ وهو أيضا من ينهض بدور الإدراك وإنجاز الأعمال اللغوية، وهو الذي يُعلن عن حضور شخصي من خلال هذه الأفعال، كالإثبات والوعد والاستفهام والأمر والنهي...

1 - طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: كتاب المفهوم والتأثيل، ج2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999، صص: 95-96.

2 -ولتر ستيس، التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999 ص: 337.

3- ينظر: محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تج: آرثر آربري، تق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص: 21

- المرجع نفسه، ص: 244

5- يُنظر: محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي وآخرون، المتكلم في السرد العربي القديم، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2011، ص: 76

- باتريك شارودو ودومينيك منغونو، معجم تحليل الخطاب، ص: 2176

يرى ديكر أن المواقف الخطابية للمتكلم والمخاطب تتعدّد بتعدّد ذواتهم وتداخلها، وذلك نظرا لتعدد أفعال الكلام من صريحة مباشرة، كأن يكون القول يحوي أمرا يفيد طلب حصول شيء، كما قد يتضمّن الأمر فعل كلام مقدّر فيه، حين يخرج الأمر عن غرضه الأصلي.. وهكذا ينشق المتكلم إلى أكثر من ذات تبعا لتعدد أفعال الكلام هذه.¹

سيتم وفق هذا الأساس الكشف عن نوع المتلفظ في هذه النصوص الصوفية، بالاستعانة بوجهات النظر التي شحنت بها الملفوظات، والتي تظهر بواسطة الأفعال المباشرة والأفعال غير المباشرة.

يتعلق فعل التلفظ (Acte locutoire) في خطاب النّفري بالقائل، الذي يعتبر المسؤول الأول عن الملفوظ، ويراد بالفعل التلفظي إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة، ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة، ويشمل فعل القول بالضرورة على أفعال لغوية فرعية، وهي المستويات اللسانية المعهودة: المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، والتي يسمّها أوستين أفعالا، أي: الفعل الصوتي، وهو التلفظ بسلسلة من الأصوات المنتمية إلى لغة معيّنة، وأما الفعل التركيبي فيؤلف مفردات طبقا للقواعد التركيبية للغة معيّنة، وأما الفعل الدلالي فهو توظيف هذه الأفعال حسب معاني وإحالات محدّدة.²

تشتمل نصوص المواقفات والمخاطبات على فونيمات، وتتركب هذه الفونيمات بطريقة تشكل في الأخير دلالة، وفيها يتحقق فعل التلفظ، وذلك من خلال سلسلة أصواتها التي تنتهي إلى اللغة العربية، وأما ترابطها فيؤدي إلى تأليف المفردات، وفق قواعد النحو والصرف العربي، هذه القواعد تسهم بشكل مباشر في إنشاء الدلالة، التي لا يمكن أن تفهم إلا ضمن سياق الخطاب الديني عموما، كالوعظ والإرشاد والنصح، وضمن السياق الصوفي خصوصا، في الجانب الإشاري الذي يحدد القصد والتوجه، ويتوخى فيه المتلفظ الصدق الإيجابي لحصول الدلالة، والذي يكمن في طريقة نقله للخبر، فيتجلّى أمامنا:

- المتلفظ الواعظ الذي تتلخص مهامه من خلال شروط الكلام الآتية:³

- الشرط الأول: أن يكون كلامه لداع يدعو إليه، إما لاجتلاب نفع، أو لدفع ضرر، وهو شرط متوفر في هذه النصوص، فالنّفري يظهر بمظهر الواعظ، فهو كمتصوف وصاحب تجربة، ينقل الخبر بغية إقناع المتكلم إليه: (مريد/غير مريد)، بما يمكن أن يلحقه من نفع إذا أخذ بما حثه عليه، أو إقناعه بما يمكن أن يلحقه من ضرر، إذا أقدم على القيام بالعكس، كقوله: «أوقفني في الموعظة وقال لي احذر معرفة تطالبك برد معارفي فتقلبك وجدك وأختم بها على قلبك».⁴ لقد استعان النّفري بفعل الأمر "احذر" مخاطبا المريد، يحثه على الرياضات والمجاهدات، التي تخرجه من أوصاف بشريته المذمومة، سواء كانت ظاهرة، قائمة بالجوارح، أو باطنة قائمة بالقلب.

كما أنه أصاب الشرط الثاني، المتمثل في أنه أتى بالكلام في موضعه، وتوخى به إصابة فرصته، حيث نجده قد أتى بالخبر على قدر حاجته إليه، أي بما يخدم حاجته في المتلقي، حتى يحصل منه على مراده منه، وهو إقناعه بوجهة نظره، وبتخير الألفاظ يكون قد حقق الشرط الثالث باستعماله للفظ الموجز والمعبر عن القصد.

1 - أمانة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، تيزي وزو، 2009، ص: 117

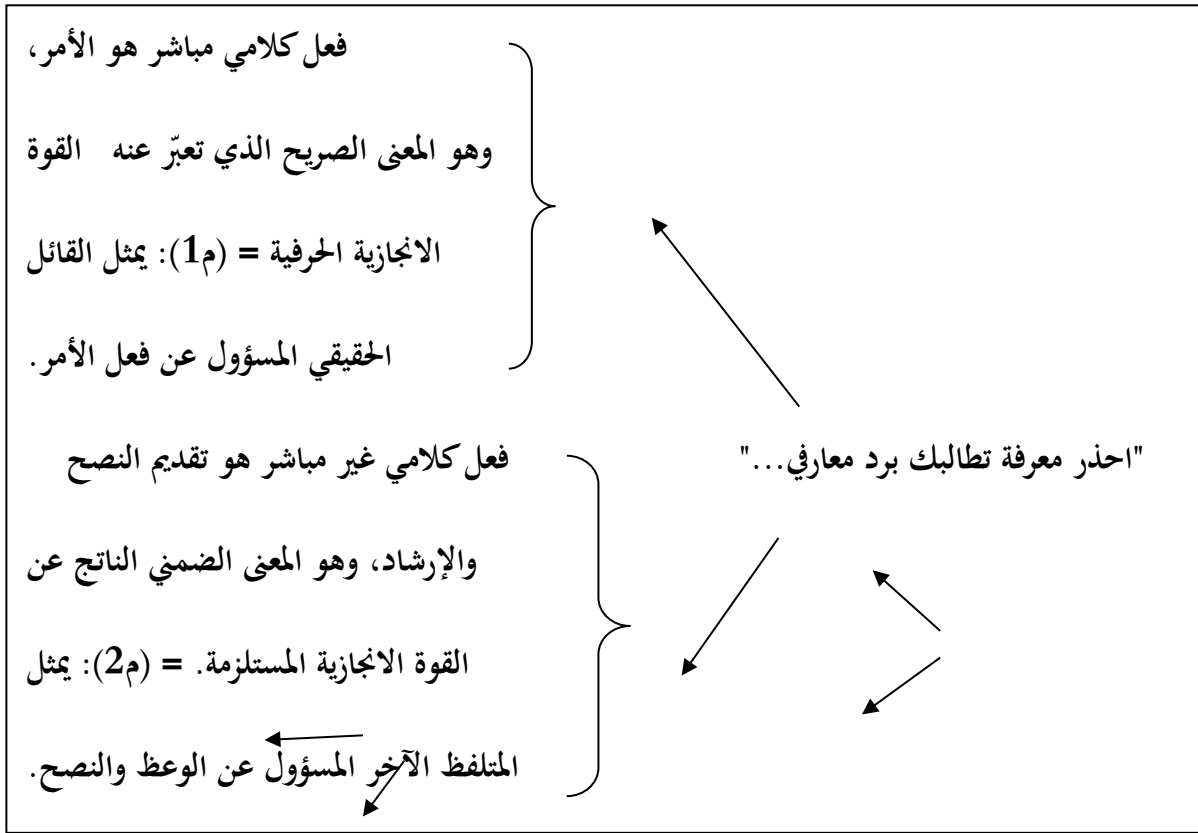
2 - يُنظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2005، ص: 41

3 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، ص: 94

- النّفري، المواقف والمخاطبات، ص: 148⁴

تدل الملفوظات المشكلة لهذا الموقف أنّ هناك قائلاً أنتج الملفوظ، وأنّ هناك متلفظين مندسين في الخطاب، أحدهما مسؤول عن الخبر، عن طريق فعل مباشر، متمثل في فعل الأمر: "احذر"، الصادر عن الذات المتكلمة، والآخر مسؤول عن إصدار الفعل غير المباشر، الذي يُفهم من وراء القول، والمتمثل في الوعظ عن طريق إسداء النصيحة، وهذه النصيحة هي في الأساس تكون موجّهة إلى مستقبل الموقف، وفي هذا عودة إلى مفهوم: "بنية تعدد الأصوات" التي تحدثنا عنها سابقاً، ويمكن تمثيل الاستنتاج المتوصل إليه في هذا الموقف كالآتي:

كما سعى النّفري للوصول إلى الدلالة والمعنى الذي يبتغيه، إلى أن يكون لكل فاعل يذكره فعله المتصرف، بحيث يسند إليه الفعل كقوله في إحدى مخاطباته: «يا عبد أنا الرؤوف فلا يحيط برأفي إعراض المعرضين..يا عبد أنا المحسن فلا يحجب



قول مباشر (فعل نطقي "نص المخاطبة") = م1

فعل القول = وجود قائل 1.

قول الذات المتكلمة (فعل قضوي) = م2

المرجع: م1

الخبر المراد تبليغه: م2

إحساني إنكار المنكرين»¹، فقد أسند فعلي "الرأفة والإحسان"، إلى فاعله المفترض، وهو الله، وهذين الفعلين التلفظيين يكون النفري قد أنشأ جملةً سليمةً من حيث تركيبها، إذ هي (مسند ومسند إليه)، كما أنّ لها معنى واضحاً، يظهر خاصة من خلال استعماله للعبارتين: "لا يحيط برأفتي إعراض المعرضين" و"لا يحجب إحساني إنكار المنكرين" للدلالة على أن الله موجود وأنه هو الرؤوف الرحيم وهو المتحكم في كل شيء، ويمكن إظهار الأصوات المندسة في هذه المخاطبة بواسطة فعل القول الذي يتضمن القول المباشر والقول المنقول كما هو موضّح في الخطاطة الآتية:

وعليه فإنّ في هذا المخاطبة قائلاً أول مسؤولاً عن الملفوظ هو: "النفري" ككائن من العالم، لديه القدرة على القول، وقائلاً ثانياً نسب إليه القول، هو الذات المتكلمة المتمثلة في الذات الإلهية، وثلاثة متلفظين، حيث يظهر المتلفظ الأول من خلال القول المباشر الحرقي للقائل الأول، أي من خلال المفهوم الأولي للمعنى المعبر عنه في الموقف، ويظهر المتلفظان الثاني والثالث من خلال قول القائل الثاني، أي أنّ المتلفظ الثاني يظهر في المرجع، الذي اعتمد عليه النفري في التوصل إلى صياغة هذه المخاطبة وهو منهجه المتمثل في التصوف، والذي نستنتجه من خلال تأويل الملفوظ بمساعدة السياق. وهو خبر على أن الله يرأف ويحفظ برحمته كل من يأتيه بقلب سليم، أي الذي لا يرجو من الدنيا إلا رضاه، ويستبعد من نوال هذه الرأفة والإحسان عباده المعرضين والمنكرين، أما المتلفظ الثالث فهو المسؤول عن إبراز هذا الخبر (القصدي)، الذي أراد القائل الأول تبليغه من وراء هذه المخاطبة.

يستعين النفري في نصوص المواقف والمخاطبات بمجموعة من الأصوات، حيث يكون لكل صوت فعل ووظيفة يستخدم لأجلها، ذلك وفق سياق الحديث الذي يخدم رأيه وفكرته، كقوله في موقف من مواقفه:

«وقال لي أنا مجري الحكمة فمن أشاء أشهده أنني أجريت فذلك حكيمها، ومن أشاء لا أشهده فذلك جاهلها فاكتب أنت يا من شهدها»² فذكره للفعل: (أشاء) الذي يتكرر في الموقف مرتين، والفعل (أشهد) الذي يتكرر أيضاً مرتين مصحوباً بأداة النفي في المرة الثانية، جاء من أجل خدمة سياق الموضوع بما يتماشى مع المسألة، فالفعل "أشاء" الذي جاء في ذكره أول مرة للتأكيد على أنّ كل شيء يتم إذا أراد الله ذلك، وأما في ذكره للمرة الثانية كان للنهي والنصح، ولينبث للمريد أنّ الله تعالى يعطي الحكمة من يشاء من عباده، فيكون بذلك قد أبرز قوة الفعلين الكلامية (Force illocutoire)، حيث أنّهما نافذان بحكم تلك القوة، لأنّ الفعل المتضمن في القول يشتمل على هذه القوة، التي يُعرفها أوستين بقوله: «هو الفعل المنجز بقولنا لشيء ما»³، ويحيلنا هذا إلى نوع آخر من الملفوظات التي استخدمها النفري ليُكسب كلامه خاصية النفاذ والتنفيذ، أي بجعل كلامه يتحقق بمجرد النطق به، وهي الأفعال الإنجازية.

- المواقف والمخاطبات، ص: 276¹

- النفري، المواقف والمخاطبات، ص: 162²

3 - J.L Austin, *Quand dire c'est faire, how to do things with words*, Gilles Lane, Ed, Du Seuil, Paris, P.109

4- تلميح النَّقْري إلى متكلم منفصل عن القائل : يبرز هذا المتكلم في المواقف والمخاطبات من خلال فعل الكلام الانجازي¹ (Acte locutoire)، ويتعلق مصطلح فعل الكلام بالمتلفظ (L'énonciateur)، لأنَّ إنجازه يتم أثناء التلغظ بالقول، ولأنَّه يعتبر مسؤولاً عن قوله ذلك بمجرد التلغظ به، لما يحمل معه من شحنة أو قوة إنجازية. ويطلق على الفعل الإنجازي الفعل المتضمن في القول ويعتبره أوستين الفعل الكلامي الحقيقي، ويرى تلميذه سيرل بأنَّ هناك بعض الأمور تحكم الأفعال الإنجازية، منها مثلما ترى أرمينكو:

- الاختلاف في الترتيب بين الكلمات والأشياء، ويتعلق الأمر بالنسبة للآخرين بالحصول على مطابقة العالم للكلمات، كأن تكون الكلمات الأولى مثلاً توكيدات، والثانية وعوداً أو أوامر.

- الاختلافات بالنسبة لغاية الفعل.

- اختلافات تمس الحالة النفسية المعبر عنها.

- الاختلاف في حدة الالتزام المعبر عنه في تقديم وجهة الإنجاز.

- اختلاف مقياس أوضاع المتكلم والمستمع في حدود حساسية قوة إنجاز الفعل.

- الاختلاف في الكيفية التي يرتبط بها القول بمصالح المتكلم والمستمع.

- اختلافات في العلاقة بمجموع الخطاب والسِّياق الخطابي.

- اختلافات في أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي².

ويمكن أن نستنتج في نصوص المواقفات والمخاطبات كما يلي:

يستعين النَّقْري بأفعال تتلاءم* وطبيعة الموضوع، كما تتلاءم كذلك مع نوع المخاطب المقصود بالقول. لذلك نجده يستعمل صيغ الكلام المختلفة كالأمر، الذي يظهره بمظهر المتلفظ الأمر، كقوله في الموقف الآتي:

-«وقال لي أعلن توبتك لكل شيء يستغفر لك كل شيء»³. والمقصود من فعل الأمر: "أعلن" هو حث المرید على الإقرار بوحداية الله الذي تتمثل قدرته في كل الموجودات وإخلاص العبادة له. أي يحث المرید على أنَّ السبيل الوحيد لنيل مرضاة الله ومغفرته هو في مراعاة سلوكه وأفعاله، أينما كان وحيثما وجد، لأنَّ الله موجود في كل شيء، وهذا النوع من الأمر فيه توجيه من القائل إلى المرید داخل الملفوظ، نحو الطريقة التي تمكَّنه من التخلص من حيرته، ومن الذات المتكلمة إلى المتلقي خارج الملفوظ، إذا واجهه نفس الأمر.

1 -J.L Austin, Quand dire c'est faire, how to do things with words, P.109

2 - فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، صص: 62-66

* يُصبح القول أكثر ملاءمة كلما حمل المستمع، من خلال تزويده بأقل قدر من المعلومات، إلى تنمية أكبر عدد ممكن من معارفه أو تصوراته أو تعديلاتها... ويتمحور مفهوم الملاءمة حول مفهوم التبعات التي ينتجها القول.. والملاءمة قاعدة موجودة وتطبق على أفعال الكلام بمختلف أنواعها على حدِّ سواء، ونذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر: النصيحة والالتماس والسؤال (الملائم) و(الأحمق). يُنظر: أوريكيوني، المضمر، صص: 352-

تُعرفُ صيغةُ الأمر في لغة العرب باستعمالها، وهي: اللام الجازمة، وصيغ مخصوصة، وعدة أسماء، معناه استعمال نحو: لينزل، وانزل، وصه، على سبيل الاستعلاء،¹ ولقد جاء الأمر في هذه النصوص بصيغته الأصلية وهي: (افعل)،¹ كالاتي: احفظ، احذر، أعلن، الزم.. التي يقصد من خلالها النفري قيام المتكلم إليه بالفعل الذي أمره به، حيث أنه ينوي لحظة تكلمه تحقيق هذا المقصد.

كما نجد إلى جانب صيغ الأمر الخالصة والبسيطة صيغاً من الالتماس التي عبّر عنها النفري بصورة غير مباشرة (فعل لغوي غير مباشر)، إذ لم يُصدر فيها فعل الأمر بصيغته المباشرة، وإنما استخدم أسلوب الالتماس، فظهر بمظهر المتلفظ الملتمس، بواسطة السؤال:

« يا عبد.. أين ضعفك في القوة؟

وأين فقرك في الغنى؟

وأين فناؤك في البقاء؟

وأين زوالك في الدوام؟»².

تعتبر هذه الاستفهامات كلها استفهامات إنكارية، الغرض منها الاستنكار، وليس السؤال لأجل الحصول على جواب، وهو قصد متضمن في القول المراد منه الالتماس بواسطة السؤال، وبذلك يكون النفري قد أنجز عملاً أولياً بواسطة عمل ثانوي، والمتكلم إليه يفهم قصد النفري بفضل عملية معقدة تحدد بعد أن يُطبّق المتكلم إليه القواعد الدلالية للأعمال اللغوية، ويرى أنّ القول يُمثّل المقصود، ثم يعود إلى المعارف التي يملكها في "الالتماس" الذي قصد المتكلم انجازه، ووفقاً لشروط نجاح الالتماس، فإنه يتعين على من يتوجّه إليه بالكلام أن يكون قادراً على إنجاز العمل المطلوب، فحسب رأي سيرل: «يكفي أن نطرح سؤالاً حول الشروط التحضيرية للالتماس (قدرة المتكلم إليه ورغبته) في إنجاز العمل المطلوب لننجز العمل الأولي للالتماس بصورة غير مباشرة»³. وعليه فإنّ المقصود من قوله: «أين ضعفك في القوة؟ وأين فقرك في الغنى؟ وأين فناؤك في البقاء؟ وأين زوالك في الدوام؟». ليس الاستفسار عن موطن الضعف في القوة، ولا عن الفقر في الغنى، ولا عن الفناء في البقاء، فهذه كلها تناقضات يستحيل أن تلتقي، وإنما المقصود هو التماس النفري من المرید أن يقف مع نفسه وينظر من حوله في ملكوت الله وخلقه، ليتعرّف على قدرته، وتقديره: «انظر إلى قدرة الله وعظمته التي تتجلى في الأكوان، فلا ضعف مع قوته، ولا فقر مع الغنى به، ولا فناء بعد الانتقال إلى الآخرة التي هي دار البقاء والدوام، عكس الدنيا الفانية، التي تمثل الضعف والفقر والزوال».

جاءت معظم المواقف والمخاطبات بأسلوب خبري، استعان به النفري لإنجاز فعل التوجيه، فيظهر على إثره المتلفظ الموجه: حيث يتجسد قصده التوجيهي من خلال مجموعة من أفعال التوجيه كالنهي، الذي هو: «طلب الكف عن الشيء، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بلا الناهية»⁴، ليُظهر بواسطته النفري (القائل الفعلي القائم بفعل النهي) عدة متلفظين: المتلفظ الناصح والمتلفظ المعاتب والمرغب والمنبئ والمبشّر في آن واحد، يقول في مخاطبته الثانية والخمسين: «يا عبد لا تخرج بسري

1 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص: 341

- النفري، المواقف والمخاطبات، ص: 259²

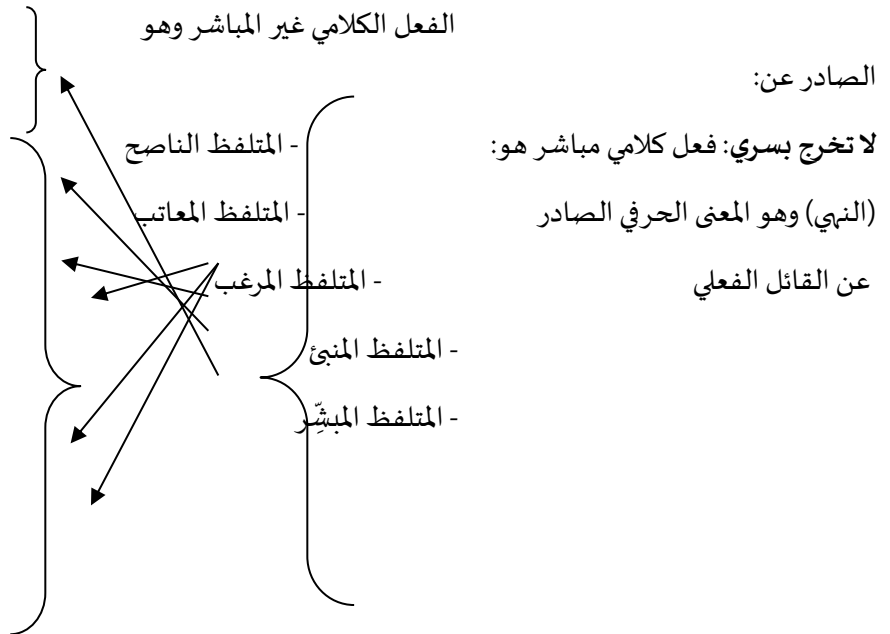
3- يُنظر: أن روبرول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني،

المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2003، صص: 59-60

4 - يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية: مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1999، ص: 61

فأخرج بسرك، أنظر إلى كنفني عليك كيف أسترك به عن خلقي ثم أنظر إلى يدي عليك كيف أسترك بهما عن كنفني، ثم أنظر إلى نظري إليك كيف أسترك به عن يدي ثم أنظر إلى كيف أسترك بي عن نظري وكيف أسترك بنظري عن نفسي»¹.

المعنى الضمني



يظهر النهي في هذه المخاطبة من خلال المعنى المباشر، بواسطة أداة النهي "لا": « لا تخرج بسري»، حيث يفهم من هذه العبارة نصحا، نلمس فيه نوعا من الطلب الموجه إلى العبد، إذ يطلب منه القائل (النفري) البقاء في كنف الله وعدم الخروج عنه بالانصراف عن عبادته بغيره، بلسان قائل آخر تمثل في الذات الإلهية، معاتبا ومهددا إياه بقوله: « فأخرج بسرك»، ثم يُرغِّبه بعد ذلك لفعل هذه الطاعة بواسطة استراتيجية الترغيب والمكافأة بقوله: « أنظر إلى كنفني عليك كيف أسترك به عن خلقي ثم أنظر إلى يدي عليك كيف أسترك بهما عن كنفني، ثم أنظر إلى نظري إليك كيف أسترك به عن يدي ثم أنظر إلى كيف أسترك بي عن نظري وكيف أسترك بنظري عن نفسي»، وتُصنّف هذه الأنواع من الأفعال التوجيهية ضمن التوجيهات النفسية، التي تصدر عن المتكلم في شكل انفعال، لكي يحثّ المتكلم إليه على أداء الفعل بتحريك مشاعره، بواسطة العتاب والطمأنة في الوقت نفسه.

5- علامات حضور الذات المتكلمة في نصوص المواقف والمخاطبات:

من بين الصيغ الكلامية الظاهرة التي لها دور في تحديد مختلف الأصوات، ما يسمى بـ "الإشاريات"، التي تعتبر وحدات لسانية لا يجب إغفال أهميتها، نظرا لأنه من خلالها يترك المتكلم أثره في الملفوظ، وباعتبارها قرائن أو علامات لحضور ذات التلفظ في الملفوظ.

- النفري، المواقف والمخاطبات، ص: 269¹

- "الأنا" كموضوع المملفوظ: لقد حدّدت أوريكيوني الوحدات اللسانية في: الضمائر والزمان والمكان، ومجمل العناصر الإشارية، وتعتبر أنّ الضمائر من أهم الوحدات المتميّزة بفكرة الإشارية، والتي يعوّل في تحديد مضمونها الإحالي على وضعية التواصل: بصورة ضرورية وكافية فيما يتعلّق بضمير المتكلم "أنا"، وضمير المخاطب "أنت"، فهما قرينتان إشاريتان خالصتان. وبصورة ضرورية لكن غير كافية فيما يتعلّق بضمائر الغائب: "هو" و"هي" و"هم" و"هن"، التي هي في آن واحد إشارية (بشكل سلبي)، إذ تشير فقط إلى أنّ الشخص (الذي تقصده) ليس متكلمًا ولا مخاطبًا.¹

يبتدئ النّفري نصوص المواقف كلها بقوله: «أوقفني وقال لي..وقال لي..وقال لي»،² كما يبتدئ نصوص المخاطبات بقوله: «يا عبد.. يا عبد..»،³ وهي كلها إحالات على الذات الإلهية، والدليل قوله في إحدى مواقفه: «أوقفني في كبرائه وقال لي أنا الظاهر الذي لا يكشفه ظهوره، وأنا الباطن الذي لا ترجع البواطن بدرك من علمه»،⁴ فقوله: أنا الظاهر ثم قوله: أنا الباطن، تحيل على أنّ المتلفظ هو الله تعالى، لأنّ الظاهر والباطن من أسماء الله الحسنى، وأيضا قوله في إحدى مخاطباته: «يا عبد أنا الرؤوف فلا يحيط برأفتي إعراض المعرضين..يا عبد أنا المحسن فلا يحجب إحساني إنكار المنكرين»،⁵ فصفة العبد تلصق دائما بالله، لأنّه هو المعبود، وهي صفة تعود على الإنسان وهو المخاطب، و اسم الرؤوف أيضا من أسماء الله الحسنى، وما يثمن هذا كله الأداة الإشارية (أنا)، التي تستدعي حضور المتكلم في ذهن المرسل إليه.

خاتمة:

من أهم النتائج التي تم التوصل إليها ممّا سبق:

- أنّ مصدر المملفوظ في نصوص المواقف والمخاطبات يختلف عن مصدر وجهات النظر، ذلك أنّ مصدر المملفوظ هو القرآن الكريم، رغم عدم تصريح النّفري بذلك، إلا أنّ التناسل ظاهر بين نصوصه وبين معنى ما جاء في القرآن الكريم، ما يُنم عن وجود مقصد أو هدف محدّد للمتلفظ، والذي أحدث نوعا من التفاعل بينه وبين المتلقي.

- أنّ هذا المتلفظ هو كائن خطابي موجود في نصوص المواقف والمخاطبات، ولقد تمثّل دوره في إبراز وجهات نظر الذات المتكلمة المتمثلة في الذات الإلهية، ووجهة نظر القائل المتمثّل في النّفري مؤلف هذه النصوص.

- إنّ ملفوظات نصوص المواقف والمخاطبات بنيت على مبادئ تخاطبية، أسهمت في إنتاج ذوات خطابية، تستدعي التصديق والاحترام، وتساعد على امتثال المتلقي لها، والعمل بما جاء في الملفوظات المسندة إليها.

- أسفرت دراستنا للأفعال الكلامية عن وجود أصوات كامنة وأصوات حقيقية، فالأصوات الكامنة كائنات خطابية تمّ الاستعانة بها حسب السياق، الذي استدعته هذه النصوص والغرض من ورائها، فاستنتجنا وجود متلفظ عليم ومتلفظ مفسّر ومتلفظ معاتب ومتلفظ ناصح ومتلفظ زاهد ومتلفظ منبئ ومتلفظ أمر ومتلفظ مبشّر... أمّا الأصوات الحقيقية فهي: الذات الإلهية، والنّفري.

¹ - كاترين كيريرات أوريكيوني، **فعل القول من الذاتية في اللغة**، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص: 60

- النّفري، **المواقف والمخاطبات**، من الصفحة 61 إلى الصفحة 203²

- المصدر نفسه، من الصفحة 206 إلى الصفحة 277³

- المصدر نفسه، ص: 67⁴

- المصدر نفسه، ص: 276⁵

- كشفت دراستنا للإشارات الشخصية في نصوص المواقف والمخاطبات أنّ موضوع الملفوظ المعبر عنه بـ"الأنا" هو: "الذات الإلهية"، فقد كان كل تركيز النقي في هذه النصوص حثّ المتلقي على عدم الانفصال عن هذه الذات أبداً، فكان يدعو إلى صحبتها قياماً وقيوداً، في النوم وفي اليقظة، وفي الليل والنهار.

- إنّ تعدّد الأصوات في نصوص المواقف والمخاطبات ناتج عن دلالات خطابية، بنيوية ومعرفية، خطابية بواسطة اللغة والقصد بأنواعه: اللساني والتواصل والتداولي، وأنّ تعدد الذوات ينتج عنه بالضرورة تعدد المقاصد، فنجد مقصد خاص بالذات المتكلمة، ومقصد خاص بالقائل، ومقصد خاص بالنص، ومقصد خاص بالمتلفظ، بما أنّه طرف لا غنى عنه في العملية التواصلية والتخاطبية. وبنيوية بالنظر إلى بنية الجملة، والاستعمالات المختلفة للألفاظ ومعانيها، التي قد لا تنكشف إلا بواسطة السياق، وبنية الشخص في الملفوظ بدراسة الضمائر الدالة عليه، خاصة تلك التي تميّز الشخص عن اللاشخص، والضمائر التي تحيل على الشخص الغائب، عن مقام التواصل باعتبار أنّ الكلام موجه من المتكلم (أنا) إلى المخاطب (أنت). ومعرفية عن طريق المعارف التي تمنحها الأصوات المتعددة في الجملة، والتي تكون مساعدة على تأويلها، وبالتالي فهمها فهما صحيحا.

- قائمة المصادر والمراجع:

1- بالعربية:

- 1- أمنة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، تيزي وزو، 2009.
- 2- آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، مراجعة لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 2003.
- 3- باتريك شارودو ودومينيك منغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري- حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.
- 4- جاك موشلار- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين، إشراف: عز الدين المجذوب، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010.
- 5- طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة ج2، كتاب المفهوم والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999.
- 6- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، جار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2004.
- 7- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986.
- 8- كاترين كيربرات أوريكيوني، المضمّر، تر: ريتا خاطر، مراجعة، جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2008.
- 9- _____، فعل القول من الذاتية في اللغة، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007.
- 10- محمد الخبو ومحمد نجيب العمامي وآخرون، المتكلم في السرد العربي القديم، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2011.

- 11- محمد بن عبد الجبار النّفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر أربري، تقديم: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،
- 12- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2005.
- 13- ولتر ستيس التصوف، و الفلسفة، ترجمة و تقديم إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999.
- 14- يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية: مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1999.

2- بالأجنبية:

- 15- Ducrot, Le Dire et Le Dit, Editions de minuit, Paris, 1984 .
- 16- Flottum, typologie textuelle et polyphonie : quelques questions, www.au.dk/romansk/polyfoni.
- 17- J.L Austin, Quand dire c'est faire, how to do things with words, Gilles Lane, Ed, Du Seuil, Paris.
- 18- Jacques Bres et aleksandra Nowakowska, «Voix, Point de vue ou comment pêcher le dialogisme a la métaphore», Cahiers de Praxématique 49, 2007.

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2018