



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي

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



[ISSN 2311-519X](http://www.jilrc.com)

العام السابع - العدد 59 - فبراير 2020

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا



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

المشرفة العامة: أ.د. سرور طالبی

المؤسسة ورئيسة التحرير: د. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

- أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان / الجزائر.
أ.د. أحمد رشاش جامعة طرابلس / ليبيا.
د. خالد كاظم حميدي وزير الحميدأوي، جامعة النجف الأشرف / العراق.
د. مصطفى الغرافي، جامعة عبد الملك 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. أمين مصري. المدرسة العليا للأساتذة/وهران. الجزائر.
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار/ العراق.
أ.د. عبد الوهاب شعلان. جامعة محمد الشريف مساعدي. الجزائر.
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، جامعة البصرة / العراق.
أ.د. منتصر الغضنفری جامعة الموصل / العراق.
د. دين العربي، جامعة الدكتورمولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

- د. إبراهيم نادن. جامعة القاضي عياض. المغرب.
د. رياض بن يوسف. جامعة منتوري- قسنطينة. الجزائر.
د. شيبان سعيد. جامعة عبد الرحمن ميرة. الجزائر.
د. عائشة جمعي. جامعة يحي فارس المدينة. الجزائر.
د. عبدالله بن صافية. جامعة برج بوعريبيج. الجزائر.
د. علي عبد رمضان. جامعة البصرة. العراق.
د. فاطمة الزهراء نهمار. جامعة لونيبي علي البليدة 2. الجزائر.
أ. حسن أبوبكر المغربي. مدير تحرير مجلة رؤى. ليبيا.

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. وإيمانا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرأئي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا 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 شهرياً عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دورياً في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث باللغة العربية والانجليزية.
- اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها باللغة العربية والانجليزية.
- البريد الإلكتروني للباحث.
- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12 باللغة العربية والانجليزية.
- الكلمات المفتاحية بعد الملخص باللغة العربية والانجليزية.
- أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.
- أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.
- أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.
- أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:
- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).
- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).
- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.
- أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.
- أن يرفق صاحب البحث تعريفاً مختصراً بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة: literary@journals.jilrc.com

الفهرس

الصفحة

- 7 • الافتتاحية
- 9 • المقامة باعتبارها نصاً سردياً: النشأة والنماذج والتحوّلات، جمال حضري، جامعة مسيلة، الجزائر.
- 25 • شعرية الأساليب التركيبية في ديوان السفر إلى القلب للأزهر عطية، عباد عبلة. جامعة العربي التبسي - الجزائر.
- 47 • الكتابة بلغة "الأخر": صيرورة تجاذب وتفاعل، عبد العزيز ضويو، جامعة السلطان مولاي اسماعيل ببني ملال. المغرب.
- 59 • من القص إلى الميثاقص: نحووعي الرواية لذاتها، بوبكر النية، جامعة الجزائر2.
- 75 • هوية السينما الجزائرية بين المحلية والقومية العربية "قراءة في بعض النماذج"، بغالية أحمد. جامعة سعيدة-الجزائر.
- 87 • التحوّل الدلالي في الاستعارة:عوامله، شروطه، ووظائفه، عبدالرزاق الفراوزي، جامعة محمد الخامس، الرباط.
- 101 • التحوّل الدلالي بين البناء للمعلوم والبناء للمجهول في القراءات القرآنية، عامر سليمان درويش إشراف عبد الإله نهبان، جامعة البعث سوريا.
- 115 • التفات الأفعال في شعر حسن السوسي، نجية حسين التهامي الجامعة الإسلامية العالمية ماليزيا.

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

إن التأسيس لخطاب معرفي يفترض سياحة تأويلية وجولة قرائية في نصوص قديمة ومعاصرة، والتي يكون دافعها عدم الاطمئنان إلى الدلالة الجاهزة، ويكون محركها البحث في المضمير، من هذا المنطلق كان اختيار مواد العدد مرتكزا على الاختلاف المضاميني، إذ احتوى بحثا تقصى العدة الإجرائية واللغوية لفن المقامة وتحولاتها المختلفة، وكذا بحثا في التحول الروائي من القص إلى الميثاقص، ليرتاد في اتجاه المعاصرة مع تجاذبات السينما الجزائرية بين المحلة والقومية العربية، معرجا على خصوصية الكتابة بلغة الآخر.

هذا واحتوى العدد على بحثين في التحول الدلالي، أولهما في وظائف الاستعارة وشروطها، وثانيهما في القراءات القرآنية من خلال البناء للمعلوم والمجهول، ليكون لشعرية الأساليب وكذا التفات الأفعال حضور فيه. العدد تميز بالثراء والتنوع وتوخى الإفادة والإضاءة والإضافة، وهو ثمرة جهود الباحثين وأسرة المجلة مجتمعة. نرجو أن يكون في مستوى تطلعات القراء، وأن يقدم الإضافة التي يتوخاها الجميع.

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 © 2020**

المقامة باعتبارها نصًا سرديًا: النشأة والنماذج والتحوّلات

Makama as a narrative text: Genesis, models and transformations

أ.د. جمال حضري، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مسيلة، الجزائر

Dr. Jamal Hadari, department of arabic linguistics and literature

University of Mohamed Boudiaf- Msila- Algeria

ملخص:

من خلال هذه الدراسة، تم اقتراح رابط بين تحقيب الأدب والسياق السياسي. لقد دأب مؤرخو الأدب العربي دائمًا على نسبة تطور أجناسه وأنواعه إلى ظروف غير أدبية بشكل عام، وإلى ظهور وسقوط الدول بشكل خاص. وتستجيب البيئة العربية لهذا النوع من الطرح، مع اعتبار العوامل السياسية الأكثر نشاطًا وتأثيرًا. وانطلاقًا من هذا الاعتبار، تتناول الدراسة نصوص المقامات، من حيث أصل هذا النوع وبنيته وأنماطه خلال الفترات المعنية، وكذلك تغيراته السياسية والفكرية، وتبرز من خلال قراءة أولية للمدونة المقامية، افتراضًا جديدًا، هو تعدد النماذج، وبالتالي فتح مجال القياس بين خصائص بنية المقامات ومحتواها.

كلمات مفتاحية: تحقيب، أجناس، أنواع، بنية، مدونة، نماذج، قياس، معايير، محتوى.

Abstract :

Through this study a link is proposed between the periodization of literature and the political context. Historians of Arabic literature have always relegated the evolution of its genres and types to non-literary conditions in general, as well as to the emergence and fall of dynasties in particular. The Arab environment largely responds to this type of survey, with political factors remaining the most active, the fastest and the most visible. Following this observation, the study of the texts of the makama will deal with the origin, structure and patterns of this kind and its monitoring during the periods concerned as well as its political and intellectual changes. This study, by a preliminary reading of the corpus of makamates, presents a new postulate, in this case, the multiplicity of models, and therefore the opening of the comparison criteria to take account of the changes made to its structure and content.

Keywords : Periodization, genres, types, structure, corpus, models, comparison, criteria, content.

إن الربط بين تحقيب الأدب والسياق السياسي أصبح لا مناص منه؛ فقد دأب مؤرخو الأدب العربي على نسبة تطور أجناسه وأنواعه إلى الظروف غير الأدبية عامة وإلى نشأة الدول وسقوطها خاصة. والبيئة العربية تستجيب بقدر كبير لهذا النوع من التحقيب، حيث إن العوامل السياسية تظل أنشط العوامل وأسرعها أيضا ظهورا وضمورا، لكن السؤال هو: إلى أي حد أثر هذا العامل في الأدب نشأة وتطورا أو غيابا؟ وإذا كان العامل السياسي ذا خلفية مذهبية كما هي حال الدولة الفاطمية، هل نقف على أثر لهذا المذهب في الأدب عامة؟ وهل أدى مثل هذا التحول على الصعيد السياسي إلى نشأة بعض أنواعه واختفاء أخرى، أم بقي التغيير السياسي منعزلا عن البيئة الأدبية وعن التأثير في مكوناتها؟

هذا هو الشطر الأول من الإشكالية التي تعالجها الدراسة؛ أما الشطر الثاني، فيتعلق بالنص المقامي تحديدا، متناولا نشأة هذا النوع وبنيته ونماذجه وتتبع ما طرأ عليها خلال العصور المعنية وتقلباتها السياسية والفكرية. وإذا كان أغلب الدارسين يعتبرون نص البديع ونص الحريري نموذجين للمقامة يقاس بهما ما استجد من نصوص، فإن هذه الدراسة من خلال القراءة الأولية للمدونة المقامية تطرح مصادرة جديدة هي تعدد النموذج ومن ثم فتح معايير القياس بما يستوعب التحولات الطارئة على بنية المقامة ومضامينها متمثلة في نصوصها التأسيسية أي نصوص البديع والحريري.

أولا- البيئة العامة في عصر الدول المتتابعة:

1- البيئة السياسية: لا مناص من إلقاء الضوء على ما أحاط الأدب من ظروف سياسية تولدت عنها حتما ظروف ثقافية واجتماعية كان لها أثر ظاهر أو خفي في مسيرة العقل الإبداعي العربي. وإذا استبد السياسي بغيره من العوامل فذلك منطوق الواقع الذي نلمس حيثياته منذ التغيير الجوهري الذي بدأ بظهور دولة الإسلام في المدينة المنورة، إذ ما لبثت البنى الثقافية والاجتماعية القديمة أن أخذت في التفكك لصالح بنى جديدة وريثة تعضد الواقع الجديد وترسخ قيمه، فلا ديمومة للتغيير السياسي إن لم تواكبه تغييرات على مستوى القيم الثقافية والاجتماعية وهي أدوم وأرسخ.

لم تمض مدة طويلة حتى تبلورت بالفعل في واقع المجتمع الجديد عناصر ثقافية وعلاقات اجتماعية تعكس التغيير الحاصل. وإذا أردنا التمثيل لذلك أسعفتنا أمثلة كثيرة ليس أقلها إعادة صياغة دور الشعر والشاعر في الحياة العربية على مستوى القبيلة والدولة، وبروز أدوار جديدة مثل دور العالم الشرعي أو الفقيه وعلماء اللغة وغيرهم، مما أخذ ينحو شيئا فشيئا إلى شغل مساحات واسعة من السلطة المعرفية المتمكنة على حساب سلطات قديمة، لم تعد تستجيب لمنطق العلاقات الجديد الحادث بفعل التغيير السياسي.

وفي العصر الأموي، الذي يعدّ تراجعا بالنظر إلى اتجاه التطور، تذبذبت جهود تعميق التحولات لأن الدولة انكفأت على عنصرها القومي، على عكس روح الرسالة الإسلامية ومجتمعها المدني الأول المنفتح على كل المكونات البشرية؛ ولن نشهد إذن حسم التحولات إلا في عصر العباسيين حين تتبلور الصورة وتتشكل معالم المجتمع المنفتح على المكونات، بما يؤدي عبر سنة التدافع الاجتماعي والثقافي إلى بروز البنى المعبرة عنها.

إذ تظهر في هذا العصر جملة من التحولات السياسية لعل أبرزها انكماش سلطة الخليفة العباسي، وتوزيعها بين سلاطين يحكمون باسمه ومن خلال شرعيته، كما نشهد تنازعا على شرعية الخليفة ذاته حين تناوشتها مراكز متعددة، مركز فاطمي في القاهرة وقبله مركز أموي في الأندلس؛ وهذه المراكز الفرعية تعرضت هي ذاتها للتفتت من الداخل، إذ تنازعتها بؤر جديدة في المشرق والمغرب، تريد جميعا أن تعبر عن موازين قوى ناشئة لم تجد في السلطات القائمة ما يفي بحاجاتها، ومن الطبيعي أن تتجه كل هذه المراكز السياسية إلى تدعيم وجودها من خلال سلطات اجتماعية وثقافية.

والمتتبع لمفردات الحياة الاجتماعية والثقافية في هذه الفترة بالذات وما لحقها تحت عنوان الدول المتتابعة، يلاحظ مع شيء من التمعّن انبثاق صور هذه التحولات واتجاهها نحو صياغات جديدة سواء للعلاقات الاجتماعية أو لمكونات المعطى الثقافي.

2- البيئة الاجتماعية: يصب العامل السياسي آثاره مباشرة في المجتمع، فتتنمط الحياة حسب ترابعية تفرضها طبقة الحكم بما يستجيب لطموحاتها، وحتى نركز على موضوعنا نقول في عقب شوقي ضيف أن طائفة اجتماعية جديدة ظهرت إلى سطح الحياة عصر العباسيين وهم الساسانيون، واختصوا بالكديبة على الرغم من ادّعائهم الماضي التاريخي التليد، لأن جدّهم "كان ملكا واغتصب منه فهام على وجهه محترفا للكديبة"¹. وقد يعبر هذا الإفراز الاجتماعي عن تحلل سياسي نتج عنه تفاوت طبقي صارخ بين فقر مدقع وغنى فاحش، لم تجد طائفة من الأدباء بينهما مجال عيش كريم فانتبهت إلى استثمار أدها في طلب العيش.

هذا الواقع الاجتماعي سيكون ذا صلة وثيقة بمولد فن نثري جديد، فقد برز من بين الساسانيين هؤلاء شاعران هما: الأحنف العكبري وأبو دلف الخزرجي؛ فأما الأول، فله قصيدة طويلة في الكديبة بحيلها ومصطلحاتها، وللثاني قصيدة عارض بها قصيدة الأحنف في الغرض ذاته، ومن خلال هذين الشاعرين المكديين ينبثق بالفعل فن المقامة على يد البديع الهمداني، يقول ضيف: "وصلة البديع في مقاماته بهذين الشاعرين وتأثره بهما يقوم عليهما أدلة كثيرة"².

من خلال هذا المثال تتضح دورة التوالد من السياسي إلى الاجتماعي إلى الثقافي والأدبي، وأهمية هذا التأثير ظاهرة إلى الحد الذي جعل أحد الباحثين يحسم بأن "البديع لم يكن متأثراً حين أنشأ هذه المقامات بأحد من الكتاب الذين سبقوه وإنما كان متأثراً بواقع الحياة العامة"³، وقد فسّرنا هذا الواقع بانتشار ظاهرة الكديبة عامة ثم ظهور كديبة "المثقفين" التي سلخها البديع عن واقعيتها ليلبسها لبوس الخيال والأدب فكان من شأنها ما كان. فالبديع لم يتأثر بالشاعرين وإلا لانسج على منوالهما شعرا في الكديبة، ولكنه استلهم واقعهما ووظّفه في صياغة المقامة، ليصبح الأديب مكدياً يسترزق بإبداعاته وقدراته الثقافية.

3- البيئة الثقافية: ومع أن المحيط الثقافي يتحدد -من خلال ما صادرنا عليه- على ضوء الخيارات السياسية، فإننا نجد داخل هذا الفضاء تدافعا بين الأجناس والأنواع فيؤثر بعضها في بعض؛ فليس غريبا عن بيئة العرب الأخبار والأحاديث المروية مثل أحاديث ابن دريد أو ملح الجاحظ أو روايات الأصمعي. هذا إذا شئنا البحث المستقصي عن أصول مفترضة للمقامة، أما إذا اكتفينا بملاحظة المعطيات الثقافية العامة، فإنها كافية وسط زخم المؤثرات الأخرى مثل الوسائط التعليمية آنذاك أن تتحدد صيغة المقامة حسب الحاجة التعليمية، إذ كان المؤسسون لغويين أساسا، جعلوا من طريقة المقامة وسيلة لترسيخ الدروس اللغوية، يقول ضيف في هذا الصدد: "فن المقامة من أهم فنون الأدب العربي، وخاصة من حيث الغاية التي ارتبطت به، وهي غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، وهي صيغ حليت بألوان البديع، وزينت بزخارف السجع، وعني أشد العناية بنسبها ومعادلاتها اللفظية وأبعادها ومقابلاتها الصوتية"⁴.

لكن هذا التأسيس المنطقي لا يخفي المنعطف الذي تمّ على صعيد النثر وفي هذا العصر بالذات. إن الأمر أشبه ما يكون بمخاض متشعب التكوين تتولّد عنه مواليد جديدة، تتعدّل بموجبه ملامح الموجود فإذا هو أنموذج آخر قد تحوّل عن أصله أو أضاف إليه ما يكيّفه من العوامل الفاعلة كما سبقت الإشارة، ولذلك لا يستدعي الأمر تلك الجهود الحثيثة التي تريد رد جهد

1- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط3، ص 20

2- المرجع نفسه ص 21

3- محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، مطبعة الأمانة القاهرة 1949، ص 231/ وذكره حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، ص 47

4- شوقي ضيف، المقامة، ص 5

البديع قسرا إلى منثنى سابق عليه. أما إذا اقتربنا من فن المقامة، فنسجل عدة ملامح ثقافية تتضافر لرسم شكل الفن الوليد، فقد "شاعت في هذا العصر الألغاز، يلغز الأدباء بكلمات أو بأوصاف لأشياء يمتحنون بها ذكاء السامع ومدى حضور بديهته"¹.

ليس هذا فحسب، بل إن محيط النشأة الثقافي ترسخت فيه المباشرة بالقدرات اللغوية والثروة اللفظية، فكانت المقامة خير ميدان يفصح فيه المتناهبون عن تلك القدرات، فجاء كثير منها على حالٍ تشبه المؤلفات المختصة في التاريخ أو الجغرافيا أو اللغة أو الفقه أو المنطق وغير ذلك، كما عبّر السند المحفوظ في الفن عن ممارسة طقس له سلطة نافذة، تتمثل في الرواية الموثوقة للنصوص الشرعية، فامتدّ الأثر إلى المقامة لتأتي موافقة لهذا التقليد الراسخ، وكأنها احتفظت بالإطار الموروث وملأته بالمضامين الجديدة إلى حدّ السخرية والتلاعب بقيمة السند ورواته، بل ليظهر وكأنه غمز في أصحابه خاصة في بيئة طالها صراع الأدباء والفقهاء كهيئة الأندلس مثلا.

أما السجع، وهو أحد ملامح العصر الثقافية، فكان جسر التواصل مع الحكام، فلا ينال الكاتب رضى متلقّيه إلا من خلال إطراب الأذن بالسجع، كما يطربها الشاعر بالقافية والوزن، كيف لا وقد ترقّت المقامة سلّم الأغراض حتى غدا من أغراضها الوصف والغزل والمديح، فلا غرو إذن أن يكون السجع بساط ريحها لتصل سامعها، لأجل ذلك نجد البديع، وهو يضع لبناتها الأولى، يستجيب بقوة لصورة العصر وضغطه الثقافي "فاختار صيغة السجع لمقاماته وكانت هي الصيغة التي يُعجب بها عصره"².

ثانيا- النصوص المؤسّسة وانبثاق الأنموذج:

أ- النزاع حول الأنموذج التاريخي: هناك ما يشبه النزاع حول من أثار في بديع الزمان حتى أنشأ أول نصوص المقامات بتلك الصورة الفريدة، فهو تارة أحمد بن فارس وابن دريد تارة أخرى والأصمعي ثالثة الخ، مع أن السياق كما استعرضناه يسمح للبديع بمثل تلك الخطوة العبقريّة، فقد أن الأوان لأن تنسب الابتكارات لأصحابها دون التشويش عليهم بأبواء مفترضين، وهذا دون نفي إمكانية المقارنة لرصد التحولات الثقافية بين أرباب الفنون وقراءة أسبابها ومآلاتها، ولذلك نقول إنّ نصوص البديع هي التأسيس التاريخي لفن المقامة، ولنا بعد ذلك عقد المقارنات بينه وبين من سبقه أو لحقه حسب ما نريد من غايات، أمّا إذا أردنا الانطلاق إلى رصد تحولات المقامة بعده فلنا وجهتان:

- الأولى تصادر على أن نصوص البديع، فوق كونها التأسيس التاريخي للمقامة، هي الأنموذج والنمط للمقامة العربية، ونقيس عليها ما يلحقها.

- الثانية تنطلق من كون نصوص البديع نصوصا مؤسّسة، ولكنها ليست الأنموذج الوحيد، بل إن التحولات اللاحقة أضافت من الملامح ما سمح عن جدارة بتوزيع أقطاب الأنموذج على أكثر من جهة، ولعلّ الحريري هو أول من يفجر الوجهة الأولى، فبعض مؤرخي الأدب العربي يرون أن نصوصه قد غطّت على نصوص المؤسّس، ودشّنت مرحلة جديدة في مسار الفن³، فهل تابع الحريري سلفه ونوّى أنموذجه أم تحوّل عنه ورسم أنموذجا جديدا؟

¹ - المرجع نفسه، ص 62

² - المرجع نفسه ص 32

³ - يقول القلقشندي: "واعلم أن أول من فتح باب عمل المقامات... البديع الهمداني، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه وهي غاية البلاغة وعلو المرتبة في الصنعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري، فعمل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحسن وأتت على الجزء الوافر من الحظ وأقبل عليها الخاص والعام حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة"، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، 1922، ج 14، ص 110

يرى زكي مبارك أننا بين البديع والحريري بصدد نزعتين: نزعة الإبداع الفطري ونزعة الصنعة، وكلاهما انعكاس للبيئة العامة التي تبلورت فيها الشخصية الإبداعية للرجلين. ثم إن تفسير ما ذهب إليه القلقشندي من غلبة أثر الحريري على البديع يكمن في عنصر التوريث الذي خدم الأخير منهما، إذ إن مئات من الرواة أخذوا عن الحريري مقاماته وأذاعوها مشرقاً ومغرباً، بينما لم تتوفر للبديع مثل هذه الإذاعة¹.

ومع وجهة هذا الرأي، فإن المدونة المقامية الممتدة عبر العصر المدروس لا تحسم بهذا، بل إن أثر البديع ظل نشيطاً في جميع البيئات الأدبية إلى جوار الحريري، مع ظهور آثار أخرى ابتعدت عن كليهما قليلاً أو كثيراً. ومن هنا نرى أن الحريري لم يغط على البديع، بقدر ما طرح نموذجاً جديداً، لم يستطع هو الآخر أن يغمط غيره حق طرح نماذجهم. أي إننا بصدد تعدد نماذج المقامة على مدار عصر الدول المتتابعة.

ب- نموذج الهمداني: تلقف كثير من المقاميين ميراث الهمداني، لعل أولهم ابن شرف القيرواني (ت 461 هـ) الذي ذكره ابن بسام في الذخيرة فقال: "ولابن شرف مقامات عارض بها البديع في بابه وصب فيها على قلبه"²، بل إن ابن شرف ذاته يقول في إعلام الكلام: "واحتذيت فيما ذهبت إليه ووقع تعريضي عليه، من بث هذه الأحاديث، ما رأيت الأوائل قد وضعت في كتاب كيلة ودمنة، فأضافوا حكمه إلى الطير الحوائم، ونطقوا به على ألسنة الوحش والبهائم، لتتعلق به شهوات الأحداث، وتستعذب بثمره ألفاظ الحداث وقد نحا هذا النحو سهل بن هارون الكاتب، في تأليفه كتاب النمر والثعلب وهو مشهور الحكايات، بديع المراسلات، مليح المكاتبات، وزور أيضاً بديع الزمان، الحافظ الهمداني وهو الأستاذ أبو الفضل أحمد بن الحسين مقامات كان ينشئها نديها في أواخر مجلسه، وينسبها إلى راوية رواها له، يسميه عيسى بن هشام، وزعم أنه حدثه بها عن بليغ يسميه أبا الفتح الاسكندري، وعددها فيما يزعم رواها عشرون مقامة إلا أنها لم تصل هذه العدة إلينا وهي متضمنة معاني مختلفة ومبنية على معاني شتى غير مؤتلفة لينتفع بها من الكتاب والمحاضرين من صرفها من هزل إلى جد ومن ند إلى ضد، فأقمت من هذا النحو عشرين حديثاً، أرجو أن يتبين فضلها ولا تقصر عما قبلها"³. مع العلم أن إفصاح القيرواني في هذه الديباجة عن الأنموذج المتبع والمنوال المنتخب، جاء ضمن مؤلف لم يتضمن غير مقامتين إحداهما أطول من الثانية بمقدار كبير، غير أن الموضوع واحد يتمثل في الموازنة بين الشعراء قديماً وحديثاً، وقيمة الشعر وأساليبه واختيار الشعر وتدوقه. أما من حيث أركان المقامة وبنائها ومركزية الأديب المكدي فإنها غائبة تماماً، حيث تبدأ المقامة الأولى عنده كالآتي: "وجاريت أبا الريان في الشعر والشعراء.. واستكشفت عن مذهبه فيهم ومذاهب طبقتة في قديمهم وحديثهم فقال: "...⁴، في حين تبدأ الثانية بـ: "قال محمد: وطلبتني نفسي بمعرفة مذهب أبي الريان في اختيار الشعر"⁵، ونجد ابن شرف أقرب إلى القالب المشار إليه في مقامة ثالثة يوردها ابن بسام في الذخيرة تحت عنوان: مقامة له أخرى تبدأ كالآتي: "حدثني الجرجاني قال: كان فتى بجرجان من أبناء الأقباليين"⁶ وتنتهي بـ: "دفننه الفتى في أطماره وسألنا كتمان أخباره، وأفن لعمرى أي أفن أن يطمع لخبر هذا في دفن بل هو منشور إلى يوم النشور"⁷.

1- زكي مبارك، النثر الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، ج 1 ص 249

2- ابن بسام الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، 1997، ج 1، قسم 4، ص 196

3- ابن شرف القيرواني، إعلام الكلام، مكتبة الخانجي، ط 1، 1926، ص 13-14

4- المصدر نفسه ص 14

5- المصدر نفسه ص 47

6- ابن بسام، الذخيرة، ص 212

7- المصدر نفسه ص 214

من هنا نجد أن نموذج الهمذاني قد تعرض سريعاً لعملية تطويع كلية، قبل أن يأخذ الحبري خيط المقامة ليصطنع لنفسه قمة مقامية أخرى. فابن شرف يصرح أنه شيد قلبه من نصوص قليلة ودمنة ثم من نصوص الهمذاني، وهو مشروع جدير بالإشادة لأنه يجمع أنموذجين متباعدين على الأقل من حيث الرواة بشراً وحيواناً، لكن الأمر يبدو لنا أعمق من مجرد الراوي، إذ لم نجد مثالا عن الراوي الحيواني تأتي على لسانه الحكم والمواعظ. ولذلك يظهر أن القيرواني قصد إلى المبدأ العام في صياغة المقامة ألا وهو تجاوز الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر. بالفعل، إن المقامة عند الهمذاني تحديداً تنبني على ثلاثة مستويات:

المستوى خارج النص: متمثلاً في العلاقة: الكاتب — القارئ

المستوى داخل النص: وينقسم إلى مستويين آخرين: السارد — المسرود له

الراوي — المروي له

لنأخذ مثالا المقامة السجستانية للهمذاني: "حدثنا عيسى بن هشام قال: حدا بي إلى سجستان إرب فاقتعدت طيته وامططيت مطيته..¹": يقع المستوى الأول خارج النص تماماً، و من ثم فهو لا يترك أية آثار تدل عليه، أما المستوى الثاني، فيبرزه النص المقامي بوضوح: فالسارد هنا هو من يقول "حدثنا..." وهو ضمير جمع المتكلمين المفتوح على كل الاحتمالات، والمسرود له عن طريق التضمين هو ضمير "أنتم" المفتوح هو الآخر على سياقات التخاطب الممكنة.

أما المستوى الثالث فيتمثل في الراوي "عيسى بن هشام" والمروي له القائل: "حدثنا".

إن عيسى بن هشام الراوي يساهم في أحداث المقامة ويشارك كمثل² مع أبي الفتح الاسكندري فيها، ثم يرويها للسارد الذي يرويها بدوره ليتشكل منها النص المقامي. فهل السارد هو الكاتب نفسه أي الهمذاني؟ لن نستطيع الإجابة طبعاً لأننا لا نستطيع الانتقال من العوالم الممكنة إلى العوالم الحقيقية بمثل هذا القفز. لكن الفرق يجب أن يكون واضحاً بين السارد والراوي، فالأول لابد منه كي تنبني المقامة مع إمكانية أن يظهر السارد في النص أو نستنتجه ضمناً أما الراوي فهو جزء من عوالم³ المقامة الممكنة ويمكن الاستغناء عنه أو تعديد الممثلين الذين يقومون بدوره، فتصبح المقامة حوارية⁴ بامتياز.

ما الذي تؤديه مثل هذه الآلية في المقامة؟ إنه دور مهم جداً، ومع ذلك لم ينل حظه من الدراسة بالشكل الكافي، عدا جهود عبد الفتاح كليطو المتميزة مع أنه لم يشر إلى ما نحن بصدد، وهو انبناء المقامة على استراتيجية تلفظية محكمة، يمكننا على ضوءها تلمس العالم الأيديولوجي للمؤلف نفسه وتقاطعها أو تمايزها عن عوالم النص التخيلي المتمثل في المقامة.

إن مستويات التلفظ التي مثلنا لها سابقاً، تكشف إمكانياتين للعلاقة بين النص وصاحبه، وهو ما درجت الدراسات التداولية على تسميته بالمسافة⁵. فبإمكان المتلفظ أو السارد أن يتبنى ملفوظه، وفي هذه الحالة يتصل الكلام مباشرة به، أو يتباعد عنه من خلال إحالته على الغير، وهناك عدة وسائل تبرز هاتين الحالتين من بينها:

¹ - مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، شرح الشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، 1889، ص 14

² - Joseph Courtès, Du lisible au Visible, De Boeck Université, 1995, chap 3, p 123 et suite

³ - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص 161

⁴ - ترفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996، فصل التلفظ ص 100

⁵ - (distance) وهو المصطلح الذي فرعت عنه السيميائية السردية آيتين للتلفظ: (embrayage): حين يتبنى المتلفظ ملفوظه، و (débrayage) حين يتباعد المتلفظ عن ملفوظه: Joseph Courtès, Du lisible au Visible, De Boeck Université, 1995, chap 3, p 123 et suite

- استخدام الراوي أو الاستغناء عنه - وإظهار السارد أو تضمينه.

فإذا عدنا بعد هذا إلى مقارنة التلفظ أو السرد بين الهمداني والقيرواني، نلاحظ بكل وضوح أن الهمداني تباعد عن نصه، من خلال البقاء خارج النص، وإنابة سارد في النص يصرح بوجوده من خلال الضمير (نا) ويعقد علاقة مع راو، يبلغه وقائع المقامة كما دارت بحضوره من خلال الممثل¹ (acteur) الاسكندري. ومن ثم نوافق تماما على ما قاله شوقي ضيف وهو يعقد مقارنة بين سندي ابن دريد والهمداني: "وقلده في ذلك البديع ولكنه لم يجر أحاديثه أو مقاماته في سند مكذوب على شاكلة الأسانيد اللغوية والتاريخية المكذوبة. إنما أجزاها في سنده الخاص الذي أنشأه لنفسه إنشاء واختراعه اختراعا"²، لأن السارد كلما وظّف أسانيد تباعد عن ملفوظه وأحاله على من أسنده إليهم. بخلاف القيرواني الذي نجده اختزل مستوي التلفظ داخل النص إلى مستوى واحد، فالسارد هو الراوي ذاته متفاعلا مع شخصية الممثل في المقامة، وهو تارة الجرجاني وتارة أبو الريان، بما يعني أن القيرواني يكاد يتبنى مباشرة نص المقامة، لأنه لا يجعل مسافة بين السارد وعوالم المقامة التخيلية.

وهنا نضع اليد على النقلة التي نقل إليها القيرواني نموذج المقامة عند الهمداني، ألا وهو المسافة السردية أو التلفظية بين مستويي السرد والرواية. وبهذا يصبح السند المتوارث في بناء المقامة أهم من كونه محاكاة لأنموذج نقل الخبر في التراث العربي لكونه ذا دلالة ماثورة في كيفية تبني الملفوظات السردية. فإذا لاحظنا العصر الذي عاش فيه الرجلان وجدناهما متقاربين جدا، فالهمداني توفي في 398هـ والقيرواني توفي في 460هـ، فهل تفسر القرابة الزمنية هذا التباين السريع في توارث الفن؟ ربما يتبادر إلى الذهن موضوع الكدية الذي يهيمن على مضامين المقامة عند الأول، فكان أحرى به أن يعمد إلى التخييل العميق والتباعد التلفظي الصارم، أما مضامين الثاني فلم تحفل بالمضمون ذاته، بل هي أحفل بشحن المقامات بفنون النقد والموازنات الشعرية، وكأنها إطار مختزل لإبراز المواقف النقدية للقيرواني ليس إلا.

لتأكيد هذا التفسير نحتاج إلى توسيع الفحص لنبتناول رجلا آخر قريب من عصر الهمداني، ألا وهو ابن شهيد الأندلسي. ولنبدأ بهذه الملاحظة عن العلاقة بين الرجلين: "يتبين لنا أن ابن شهيد أخذ المقامة الإبليسية لبديع الزمان ونماها وتوسع في خيالاتها وأضاف إليها ما جعلها تخدم غرضه الخاص في كتابة قصته الطويلة. وابن شهيد متأثر بعد ذلك بعدد آخر من مقامات بديع الزمان مثل المقامة البشرية والمقامة الحمدانية وفيها وصف جميل للفارس يقابله وصف الإوزة في التوابع والزوابع، والمقامة الجاحظية وفيها وصف لبلاغة الجاحظ وابن المقفع يقابله وصف لبلاغة الجاحظ وعبد الحميد عند ابن شهيد، ويظهر تأثر ابن شهيد ببديع الزمان في الموضوع والأسلوب والفكرة في وصفه الحلوى"³. إن نقاط التقاطع هذه تحتاج إلى فحص جديد لتلمس الإضافة السريعة لنموذج الهمداني من قبل رجل يكاد يعاصر المؤسس، فقد ولد سنة 383 هـ وتوفي سنة 426 هـ، مما يعني أننا بصدد حيوية فائقة في التواصل الثقافي بين مشرق العرب ومغربهم، ثم حيوية التلقي والتفاعل مع نوع أدبي، لم يجف بعد مداد واضعه لكي يتسع لهذا التجديد متمثلا في رسالة التوابع والزوابع.

إن مفتاح المقارنة الذي اعتمده هو مسافة التلفظ، وكيف عقد السارد علاقته بنصه المقامي. فأما نصوص الهمداني المذكورة فهي تعقد المسافة كالاتي:

¹ - تستعيز السيميائية السردية عن الشخصية بالممثلين حتى تبتعد عن اللزعة النفسية لصالح توجه موضوعي وهو ما أخذنا به، ينظر جوزيف كورتيس، المدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007

² - شوقي ضيف، المقامة، ص 24

³ - مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، ص 680 ذكره حسن عباس، نشأة المقامة، ص 94

الإبليسية: "حدثنا عيسى بن هشام قال: أضللت إبلا لي فخرجت..." ص 182

البشرية: "حدثنا عيسى بن هشام قال: كان بشر بن عوانة العبيدي صعلوكا.." ص 247

الحمدانية: "حدثنا عيسى بن هشام قال: حضرنا مجلس سيف الدولة بن حمدان يوما.." ص 150 الجاحظية: "حدثنا عيسى بن هشام قال: أثارتني ورفقة وليمة فأجبت إليها.." ص 69

من المهم أن نلاحظ استقرار استراتيجية التباعد لدى الهمذاني متمثلة في السارد (نا) وروايه عيسى بن هشام. الفارق الوحيد بين هذه المقامات الأربع، هو اتجاه المقامة البشرية إلى إخراج الراوي من عالم الوقائع المقامية وتكليفه بوظيفة النقل السردية فقط؛ وتجنح الثلاث الأخرى إلى إدراج الراوي في غمار الأحداث، فلدينا إذن راو وسيط فقط، ولدينا راو وسيط وممثل¹. فكيف تعامل ابن شهيد يا ترى مع هذا الإطار الذي يصير البديع على ترسيخه واستثماره؟

فيما يخص مضمون الرسالة يقول بطرس البستاني: "فكيفما سرنا في رسالة التوابع والزوابع نجد أبا عامر شديد الإنحاء على خصمائه، شديد المباهاة بأدبه ونبوغه، يناقش الشرق والغرب، والقديم والمحدث، ويدفع حملات النقاد والمتعنتين، ولا يرضى أن يجاز إلا شاعرا وخطيبا على السواء"². إن فكرة التابع من الجن ليست جديدة في البيئة الأدبية العربية القديمة، وبناء على هذا فإن من الصعب أن نعتقد بها قرار عن تأثر التوابع والزوابع بالإبليسية، كيف وقد نهجت كل واحدة نهجا مخصوصا في تنمية هذه النواة واستثمارها، ففي الإبليسية يتركز البناء على بيان عبقرية أبي الفتح الذي استطاع أن يشحذ على إبليس³، مما يعني امتداد فكرة الأديب المكدي الذي لم يسلم إبليس من حيله، في حين نجد الغرض في الثانية منصبا -كما تم التلميح إليه- على بيان علو كعب السارد على سائر أقرانه شعرا ونثرا، وسبيله أن يتلقى الإجازة من كل من سبقه من قمم الفتيان⁴، مما يعني أن مضمون الكدية اختفى تماما، وتم استثمار الإطار لصالح مضمون جديد كما فعل القيرواني وإن كان تاليا لابن شهيد. وربما تتضح صورة التمايز أكثر من خلال عرض استراتيجية التباعد التي اعتمدها معيارا للتقليد أو التجديد. فإذا حافظ الهمذاني على إطار التلفظ أو السرد ذي المستويين، و من ثم تباعد عن محكياته ونسبها إلى القائمين بالسرد كما يظهرون في النصوص، فهل سلك ابن شهيد هذا المسلك؟ قال ابن شهيد: "لله أبا بكر ظن رميته فأصميت، وحدهس أملتة فما أشويت، أبديت بهما وجه الجليلة، وكشفت عن غرة الحقيقة، حين لمحت صاحبك الذي تكسبته ورأيتة قد أخذ بأطراف السماء... أما إن به شيطاننا يهديه وشيطانا يأتيه. وأقسم أن له تابعة تنجده وزابغة تؤيده، ليس هذا في قدرة الإنس، ولا هذا التفس لهذه النفس. فأما وقد قلتها، أبا بكر، فأصخ أسمعك العجب العجاب: كنت أيام الهجاء أحن إلى الأدباء"⁵. لاشك أن المتلفظ أو السارد هو المتحدث بضمير المتكلم (أنا) وقد صرح بالمسرود له (أنت) وصوره في شخص (أبي بكر)⁶. وفي آخر المقدمة يوجه السارد الكلام إلى المخاطب ليبدأ رواية حكايته بضمير المتكلم. فنحن إذن إزاء مسافة الصفر من التباعد، إذ يتكفل السارد ذاته بالرواية، ويقوم بدور الممثل والوسيط والسرد. وتتمحور أحداث المقامة-الرسالة حوله، جاعلا من كل الممثلين الواردة شخوصهم فيها، أطرافا مشاركة له في رسم مشاهدتها ونسج

¹ - médiateur + acteur

² - ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1996، ص 71

³ - ورد في نص المقامة الإبليسية صفحة 187 على لسان الراوي: "فقلت: يا أبا الفتح شحذت على إبليس إنك لشحاذ".

⁴ - تنتهي مقابلات السارد لتوابع الشعراء بهذا التصريح: "ثم قال: اذهب فقد أجزتك. وغاب عنا"، رسالة التوابع والزوابع، ص 93

⁵ - ابن شهيد، التوابع والزوابع، ص 87-88

⁶ - أبو بكر بن حزم، سليل أسرة أندلسية من الفقهاء والوزراء وكانت بينه وبين ابن شهيد مكاتبات ومداعبات (هامش الزوابع والتوابع ص 87)

علاقتها. ولكنه يتخذ إلى سرد تلك الوقائع ونسج اللقاءات وسيلة تتمثل في تابع جتي اصطفاها سماه زهير بن نمير، فإطار التلفظ حسم إذن الطريقة التي انتقلت إليها المقامة من خلال تجاوز التخيل إلى المباشرة والتباعد إلى التبيي.

ج- محاولات تعديل أنموذج الهمذاني: قبل أن نفحص النموذج الثاني الذي طرحه الحريري كثاني مؤسس للمقامة، يجدر بنا لقاء الضوء على مقامات ابن نايقا (416هـ-485هـ) الذي يكاد يسبق الحريري (446هـ-516هـ)، ويمثل امتدادا تاريخيا لتيار المقامة الهمذانية، ثم نثني بمقامة دعوة الأطباء على مذهب كليلية ودمنة لابن بطلان (ت 455هـ) لشهرتها. فكيف كانت حالهما بالنسبة لنموذج الهمذاني؟ لدينا لحسن الحظ جملة من مقامات الأول ومقامة الثاني مما يمكّن من بسط طريقتيهما وتقييمهما.

فأما الأول، فقد وضع نسقا سرديا مختلفا تماما عما سبقه، فنجده يستهل مقاماته كآتي: المقامة النباشية (وهي المقامة الوحيدة المسماة في المخطوط): "حدثني بعض الفتاك، قال خرجت في السلاح الشاك، وقد نشر الظلام سربه، وقضى النهار نحبه.. وإذا شخص قد ظهر لم ينتظم مثله سلك النظر"¹، المقامة الثالثة: "حدثني بعض الشاميين، قال يممت العراق في بعض السنين، فاتميت إلى مدينة السلام والنفقة صحبة الغلام.. فقلت لصاحبي.."²، في المقامة الرابعة: "حدثني بعض الأصدقاء، الناقلين بشرق الزوراء، قال أنصت ليلة من الليالي، وأنا في نفر من العيال، قد ضم جمعنا الطعام، وأيقظ مصباحنا الظلام، إلى سائل بالباب، يتوحي بكلامه الأعراب.."³، والخامسة: "حدثني بعض أهل الجوار، بشعب بني سوار، قال بينا أنا في الليلة الظلماء، من ليالي الشتاء.. فاتميت إلى قصر الوليد وإذا بشخص في فنائه فريد.."⁴ وفي السادسة: "حدثنا بعض المتكلمين، قال دخلت بعض البساتين، وذلك عند نجم النهار.. وإذا برجل في ظل غاطيه، وبين يديه باطية.. فاحتملت منه أشد الغيظ.."⁵ وفي الثامنة: "حدثني بعض أهل الأدب، ممن يصحب أرباب الطرب، ويركض في ميدان اللعب، قال خرجت في زمن الخريف، مع إلف ظريف.. حتى طلع علينا شخص.."⁶ وفي التاسعة: "حدثني بعض الكتاب، قال حضرت مجلسا من مجالس الشراب.. وإذا اليشكري قد حضر.."⁷.

يتمثل نسق السرد الجديد في حضور السارد دائما من خلال ضمير المتكلم المفرد غالبا وضمير الجمع مرة واحدة، محيلا دورة السرد والتلفظ على رواية غير مشخص بالاسم العلم كما استقر في نموذج الهمذاني ثم عند القيرواني وابن شهيد، إذ مارسوا عملية الانتقال إلى عالم المقامة التخيلي عبر راوٍ مشخص بكينونة مميزة. أما في مدونة ابن نايقا فلا نلمس خواص الراوي، بقدر ما يتم التبئير على شخص السارد الحاضر بضمير التكلم، وينبثق الراوي من كينونة جمعية تمهد لغرض المقامة، فهو من: الفتاك، أو بعض الشاميين أو بعض الأصدقاء أو بعض أهل الجوار أو بعض المتكلمين أو بعض أهل الأدب أو بعض الكتاب، ولذلك نلمس ملمحا تجديديا فارقا يتمثل في نسبة الراوي إلى البيئة التي ستمحور عليها المقامة، بخلاف ما كان ساريا في تسمية الرواة، التي تحفل غالبا بالتغريب والإدهاش. والملمح الثاني يتمثل في انحسار دور السارد في إقامة دورة التلفظ دون الانخراط في وقائع المقامة كما رأينا عند الهمذاني وعلى خلاف ما رأينا عند القيرواني وابن شهيد. مما يعني أن ابن نايقا، من هذا المنظور، حافظ على نهج الهمذاني في التباعد ورسم المسافة الضرورية بين عالم التلفظ وعالم التخيل المقامي.

¹ - مقامات الحنفي وابن نايقا وغيرهما، استانبول، مطبعة أحمد كامل، 1330 هـ، ص 125

² - المصدر نفسه ص 128-129

³ - المصدر نفسه ص 132

⁴ - المصدر نفسه، ص 136-137

⁵ - المصدر نفسه ص 139

⁶ - المصدر نفسه ص 144-145

⁷ - المصدر نفسه ص 148-149

لكن الراوي عند ابن نايقا يتميز عن نظيره عند الهمذاني من حيث مساهمته في وقائع المقامة وأداء وظائفها السردية، ولا يكتفي بعملية التعرف والكشف¹، لكنه أبقى على خيط يربط مقاماته من حيث وحد شخصية الممثل الرئيسي متمثلاً في اليشكري، الذي يتقلب داخل أقنعتة حتى تتنوع المشاهد من سياق مقامي إلى آخر.

وقد ترافقت مقامات ابن نايقا المذكورة من قبل بمقامات أخرى للحنفي أبي العلاء أحمد بن أبي بكر الرازي، ولكن عدم تحديد تاريخ وفاته² يصعب من إدراجه في موقع دقيق من تاريخ المقامة. لكنني أستوحي مقدمته المهمة لتبيان إضافته لهذا الفن، يقول فيها: "غير أن البديع حرر كلامه على الخطاب الفصل، وقرر مرامه وهو متحام عن السخف والهزل، وابن الحريري أورد اللغات الوعره، وأظهر المعاني المشكلة العسره، ذا أوجز وهذا أعجز، وما أنا واضعه كريم الطرفين مشتملا على كلا الوصفين، لا بكثير يمل ولا بوجيز يقل، وكل يعمل على شاكلته.. وهذا أول ما بدأت به المقامة، أبدأ بذكر الفارس بن بسام المصري، على زنة الحارث بن همام البصري، وعنه أسوق الكلام إلى أبي عمرو التنوخي، على وزان أبي زيد السروجي، مقتدياً في هذا التحرير بابن الحريري، كاقترانه بصاحب ابن هشام والإسكندري، غير أنني أورد المقامات أكثرها متضادة المعاني، وأسردها سرداً متباينة المباني، كما ترى الجد بعد الهزل، والكلام النازل قبل الجزل، ولم أفضل كلام أبي عمرو على ابن بسام، كما فعلوا ولا أقدم مسجد الضرار على المسجد الحرام، كما نقلوا بل أورد المقامات عنهما على سبيل المناوئة، وأسردها ككتب المكاتبات على وجه المجاوبة"³.

تبرز المقامات الثلاثين للحنفي أنموذجاً جديداً بالفعل يتمثل في ملمحين أساسيين هما: تحريك راويه الفارس ابن بسام المصري وبطله أبي عمرو التنوخي، فيتبادلان أدوار البطولة، مما حدا به إلى رسم ملمح ثان للمقامات يتمثل في المقابلة، إذ تأتي المقامات ردوداً، تردّ فيها التالية على الأولى، مما تولّد عنه سبك يجمع المقامات جميعاً. ومع أنه فارق موضوعة الكدية، العزير على الهمذاني والحريري، فقد حافظ الحنفي على نسق التباعد السردى، لكنه أبعد فيه وزاد عما كان عند البديع، فنعتّر على المسافة الفاصلة بين موقع السرد وموقع الحكاية، وقد غاب عن مقاماته ضمير السرد المتكلم ولازمته (حدثنا)، لتعوض (حكى الفارس ابن بسام)⁴ زيادة في التباعد ونسبة الحكى إلى راويه. وقد أشار المصنف بالفعل عن بعض هذه الملامح في مقدمته التي أوردناها للتو خاصة حين يقول: "غير أنني أورد المقامات أكثرها متضادة المعاني، وأسردها سرداً متباينة المباني". لكن التزامه بالحفاظ على ثنائية الراوي والبطل، كما أوماً إليه، ليس كما رأينا على النسق السابق عليه نفسه، خاصة وهو يحو ظهور السارد ويبرز الراوي عبر فعل الحكى، ثم تحريكه الراوي ليؤدى الوظائف السردية على المستوى نفسه مع البطل، وكأننا عند الحنفي بصدد بطلين لا بطل

1 - عبد الفتاح كليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة الشرفاوي، دار توبقال، ط2، 2001، ص 19 وما بعدها

2 - ذكر الزركلي أنه توفي بعد 630هـ، الأعلام، الزركلي، ج 1، ص 217: غير أنني بعد طول بحث أدركت أن من ترجم له الزركلي غير الرازي صاحب المقامات الذي أدرس هنا مقاماته، فصاحب المقامات الإثني عشر هو سيدي أحمد بن المعظم بينما الحنفي هو أبو العلاء أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي، وهو الذي خدم بالمقامات القاضي الشهرزوري حيث يقول في مقدمة المقامات وعددها ثلاثون وليس اثنتا عشر مقامة كما ذكر الزركلي: "أما بعد فإني لما وجدت الفضل نزل بجناب معين.. وهو جناب الصدر الأجل، الأوحى الأكمل الأفضل، الأمجد محيي الدين عز الإسلام، أفضى القضاة رئيس الحكام، أبي حامد محمد بن محمد بن محمد بن القاسم الشهرزوري أدام الله علاه.." ص 2 والقاضي الشهرزوري ولد عام 510 هـ، ولي قضاء دمشق وحلب للملك الصالح بن نورالدين زنكي لكنه عاد إلى الموصل وولي قضاءها للسلطان مسعود زنكي وتوفي بها سنة 586 هـ. ابن خالكان، وفيات الأعيان، ت إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الجزء الرابع، ص 246-247-248

3 - مقامات الحنفي وابن نايقا وغيرهما، استانبول، مطبعة أحمد كامل، 1330 هـ، ص 4 و5 و6.

4 - المقامات: الحروفية (ص 6)، جوابها (ص 9)، الحمامية (ص 13) جوابها (ص 16)، المحبرية (ص 21)، جوابها (ص 23)، الدواتية (ص 26)، جوابها (ص 29)، القلمية (ص 32)، جوابها (ص 36)، المقلبية (ص 39)، جوابها (ص 42)، الوعظية (ص 47)، جوابها (ص 51)، الطائنية (ص 55)، جوابها (ص 59)، العرسية (ص 62)، جوابها (ص 67)، الخطبية (ص 71)، جوابها (ص 77)، النظرية (ص 82)، جوابها (ص 86)، الفرسية (ص 92)، الأبوية (ص 96)، جوابها (ص 100)، المعركية (ص 104)، جوابها (ص 108)، الترسلية (ص 110)، جوابها (ص 112).

واحد، وهو بالضبط ما يمكن أن يكون عناه بقوله في المقدمة: "ولم أفضل كلام أبي عمرو على ابن بسام"، بمعنى أن محورية المقامة لم تعد حول أبي عمرو بل هي تتناوب بينه وبين ابن بسام، إضافة إلى دور النقل والرواية الذي يضطلع به الأخير.

أما الثاني أي ابن بطلان¹ (ت 455 هـ) ومقامته الذائعة "دعوة الأطباء"، فنستشف نسيج مواقع السرد فيها انطلاقاً من هذا الاستهلال: "قال بعضهم لما دخلت ميفارقين سألت عمن بها من المتطبيين.. فأرشدت إلى دكة بالعطارين عليها شيخ من أبناء السبعين.."². إنها مواقع مضمرة تماماً سواء على صعيد موقع السرد أو صعيد العالم التخيلي للمقامة، فلا يظهر السارد كما ألقناه عند الهمداني بضمير المتكلم، بل تسند الرواية مباشرة عن طريق فعل القول (قال بعضهم..)، ثم تمضي المقامة تعرض الوقائع على لسان هذا الراوي المهم. وبهذا تبني هذه المقامة ظلاً من التعميم تهمش بفعله كيانات الشخصيات، ليتم التبئير على الملفوظات وما تتضمنه من معلومات. وعلى الرغم من آلية الحوار التي تتخللها والرسائل القيمية التي تنطوي عليها، فإن المقامة تحولت عند ابن بطلان إلى سفر طي ذي فصول وأبواب³، عامرة بالمعارف، مخلفاً وراءه كل ما استقر من ملامح المقامة، خصوصاً ما تعلق برمزية أعلامها وحبكة حيلها وانكشاف خداعها، مستبدلة بموضوعة⁴ الكدية بموضوعة البخل. إضافة إلى طول مسرف تجاوز لفتات المقامة النموذجية السريعة، وارتباطها بالمجالس وحواراتها الخاطفة، لتتقلب مؤلفاً ذا نفس مسترسل، وكأن سارد هذا النموذج الجديد يتوجه إلى قارئ خالي البال ذي كفاءة قرائية متينة، وليس إلى متلق يبحث عن المزحة الخفيفة والملمحة الذكية. وبهذا تغيرت مقامة "دعوة الأطباء" ليس كيان المقامة وإطارها السردية فحسب، ولكنها تعدل تقاليد التلقي وتفترض نمطاً جديداً هو المتلقي المطالع. فقد توجه الهمداني إلى متلق صاحب بديهية وحضور مؤقت، استوجب بناء نموذج مقامي خاطف، قال الشريشي في صدر شرحه لمقامات الحريري قائلاً: "وجرى ذكر مقاماته في مجلس بعض مشايخنا، وكان حافظاً أديباً، فقال: مقامات البديع يحكى أنها ارتجال، وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه: اقترحوا عرضاً نبي عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا، فيملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه"⁵.

ت- أنموذج الحريري: حان الآن أوان القطب الثاني في مسار المقامة ألا وهو أبو محمد القاسم الحريري. لنفحص إلى أي حد تمكن من وضع نموذج جديد يتميز عن سلفه الهمداني، ونحدد أهم ملامح هذا التميز حسب المعيار السردية الذي تبنيناه. شيد الحريري مدونته ضمن خمسين مقامة⁶ يضييق المقام عن إيراد جميع استهلالاتها التلفظية، ولذلك نكتفي بالتمثيل لها: ففي

¹ - عاصر المستنصر بالله الفاطمي حين قصد مصر سنة 441 هـ وقد خرج من بغداد في 339 هـ ماراً بحلب حيث أكرمه فيها معز الدولة ثمال بن صالح. وقد ألف المقامة للأمير نصر الدولة أبي نصر أحمد بن مروان صاحب ميفارقين سنة 450 هـ/1365 م، ترجمة المصنف في الرسالة نقلاً عن عيون الأنباء في طبقات الأطباء.

² ابن بطلان، دعوة الأطباء على مذهب كليله ودمنة، الأول في فاتحة الكتاب، تصحيح بشارة زلزل، طبعة الإسكندرية، 1901، ص 11

³ - الأول في مدح بغداد ودم ميفارقين والثاني في ذكر مجالس الطعام وذكر الحجج التي تحمي عن الأكل والثالث في نعت مجلس الشراب واللذة والرابع في اعتبار الطبائعي بمسائل توضح فضله وتظهر جهله والخامس في سؤال الكحال عما لا يسعه جهله والسادس في اعتبار الجرائع بمعرفة التشريح والمنافع والسابع في امتحان الفاصد في ما يحتاج إلى معرفته والثامن في اعتبار الصيدالة بمعرفة العقاقير والأدوية والتاسع في غيرة الأطباء وتغاييرهم على المرضى والعاشر في اعتذار الطبيب المصروف ودم الصارف له والحادي عشر في استهانة العامة بالصناعة الطبية والثاني عشر في خاتمة الكتاب وذكر سبب انقطاع الزيارة والاجتناب.

⁴ - thématique

⁵ - شرح مقامات الحريري للشريشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1992، ص 24

⁶ - شرح مقامات الحريري للشريشي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1992

الصنعانية¹: "حدّث الحارث بن همام قال.."، وفي الحلوانية²: "حكى الحارث بن همام قال.."، وفي الدينارية³: "روى الحارث بن همام قال.."، وفي الديمياطية⁴: "أخبر الحارث بن همام قال.."، وفي الإسكندرية⁵: "قال الحارث بن همام.."، وفي الحرامية⁶: "روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي قال..".

ينبغي نسق السرد على عملية التباعد كما دشنها الهمداني. لكن الحريري يوارى سارده ولا يستدعيه كما فعل الأول من خلال ضمير المتكلمين (نا)، بل يضمه ويبتئ على الراوي. وخلال الخمسين مقامة التي ردّد فيها وسائط النقل الآتية: حدّث وحكى وروى وأخبر وقال، لم ينزح مرة واحدة عن هذا النسق، فظل السارد متواريا ومتباعدا، ولا يظهر في مشهد التلفظ غير الراوي الحارث بن همام ناقلا عن الممثل الرئيس أبي زيد السروجي. فهل تُرجع هذا التمايز المقصود في سند السرد إلى كون البديع أنشأ المقامات في سياق شفاهي عارض كما أخبر الشريشي كشفت فيه ذات السرد عن نفسها، وأن الحريري نهض إلى تأليف مقاماته دفعة واحدة بعدما صقلها عقدا كما يقول شوقي ضيف⁷ (من 495هـ إلى 504هـ)؟

يبدو أن تصلب النسقين يرجع إلى فارق الشفاهية والكتابة. فنسق الحريري أكثر ضبطاً لأنه أدخل داخل النسق الصلب مرونة في أفعال النقل كما أوضحنا آنفاً. فنجده يراوح بين خمسة أفعال لنقل وقائع المقامة من حيز الحكاية إلى حيز السرد (حدّث، حكى، روى، أخبر، قال). بينما حافظ الهمداني بشكل لافت على لازمته (حدثنا عيسى بن هشام قال)، ولم يخرج عنها في مقاماته الإحدى والخمسين إلا مرتين، مرة في المقامة الغيلانية حين عدل عن لازمته التلفظية (حدثنا) فقال: "حدثني عيسى بن هشام.."⁸ والثانية حين عدل في المقامة الأذربيجانية عن اللازمة الحضورية إلى الغياب فقال: "قال عيسى بن هشام.."⁹. فالحريري ذو نسق مصطنع أملتته غاية أدبية ورقابة علوية قد نرجعها إلى طلب سلطة زمانه منه إنشاءها، فجاءت محبوكة البناء حتى في مستوى مواقع التلفظ ووسائطها. ليختفي وراء الإضمار وخلف أقنعة ممثليه، حتى يتفادى حضوراً لا يليق بمقام مقصوده الأول¹⁰. في حين يرجع ثبات النسق عند الهمداني مرجعه إلى الغاية التعليمية، وانفكاكه عن رقابة أعلى، غير رقابة مكانته، فكان أكثر حضوراً في عملية السرد. أما بنية الممثلين فقد تماهتا بين الرجلين إلى حدّ التناظر بين الراويين عيسى بن هشام والحارث بن همام، والممثلين الرئيسيين أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي. مما يترك الانطباع بكون التباعد على مستوى التمثيل متشابهاً، على خلاف ما فعل القيرواني مثلاً أو ابن نايقا وابن بطلان حين أسفروا عن ذواتهم، وأسندوا قيادة الوقائع إلى ذوات السرد. مع أن هذا التوارى خلف الممثلين لم يمنع الشريشي شارح الحريري من القول ببناء على مضمون المقامات أن الحريري "إنما عنى بالحارث بن همام

1- المصدر نفسه، ج 1 ص 48

2- المصدر نفسه، ج 1 ص 76

3- المصدر نفسه، ج 1 ص 131

4- المصدر نفسه، ج 1 ص 158

5- المصدر نفسه، ج 1 ص 333

6- المصدر نفسه، ج 5 ص 294

7- شوقي ضيف، المقامة، ص 66

8- المرجع نفسه، ص 35

9- المرجع نفسه، ص 40

10 يقول الحريري: "فأشار من إشارته حكم وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع.. الضليع.."، شرح

المقامات للشريشي، ج 1 ص 25

نفسه، لأنه يصفه بأشياء لا تليق إلا بالدهر.. وفي الخمسين له كلام لا يليق إلا بالدهر، فجعل أخذ الحارث من أبي زيد، كناية عن علم الحريري بما جرب من صروف الدهر¹.

نخلص إلى القول بأن الحريري لم يصف من حيث عملية التمثيل² كثيراً إلى ما فعله الهمداني، أما التمايز الحقيقي الذي كاد أن يهمله الباحثون، فتم على مستوى التباعد السردى، من حيث عمد الأول إلى استراتيجية الحضور، واختار الثاني استراتيجية الغياب. ولكلٍ غاياتٍ ومقاصد كما حاولنا إيضاحه. في حيز ما بقي من فضاء البحث يمكننا التعرّيج على علم آخر من أعلام المقامات هو السرقسطي صاحب اللزوميات.

ث- محاولات تعديل أنموذج الحريري: وضع السرقسطي (ت538هـ) عدداً كبيراً من المقامات سميت باللزومية³ سعى بعضها منها، مثل المقامة الفارسية (رقم 12)، الثلاثية (16)، المرصعة (17)، المدبجة والموشحة (18)، مقامة القاضي (25)، مقامة الحمقاء (26)، مقامة الشعراء (30)، النجومية (31)، مقامة الفرس (34)، مقامة الدب (35)، العنقاء (36)، الحمامة (37)، القردية (38)، الأسد (39)، في النظم والنثر (40)، البريرية (41)، الطريفية (43). أما المقامات الملحقة فتسع، سعى خمساً منها هي: الهمزية والبيائية والجيمية والدالية والنونية.

وقد جاءت مواقعها التلفظية كما يلي: النموذج: حدث المنذرين حمام قال: حدث السائب بن تمام قال تندرج فيه المقامات: (1)، (4)، (6)، (7)، (9)، (15)، (50).

النموذج: حدث المنذرين حمام قال حدثنا السائب بن تمام قال: ويضم المقامة (2).

النموذج: حدث المنذرين حمام قال أخبرنا السائب بن تمام: ويضم المقامات (17)، (18)، (20)، (21)، (22)، (23)، (24)، (25)، (26)، (27)، (28)، (29)، (32)، (33)، (35)، (36)، (37)، (38)، (39)، (42)، (43)، (44)، (46)، (47).

النموذج: حكى المنذرين حمام قال حدثنا السائب بن تمام قال: ويضم المقامة (3).

النموذج: حدث المنذرين حمام، قال السائب بن تمام: يضم المقامة (16)

نموذج بلا راو أول مع فعل وسيط: حدث السائب بن تمام قال: يضم (5) و(8).

نموذج بلا راو أول ولا فعل وسيط: قال (/ حدث) السائب بن تمام

يضم: (10) و(11) و(13) و(14) و(30) و(34) و(40) و(41) و(48) و(49).

النموذج: حدث المنذرين حمام قال أخبرني السائب بن تمام قال: يضم (19).

النموذج: حدث المنذرين حمام عن السائب بن تمام قال: يضم (45).

نموذج بلا راو: قال... يضم (12) و(31).

¹ - شرح الشريشي، ج 1 ص 49

² - أي توظيف الممثلين من خلال أدوار في الحكاية

³ - أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق وتعليق حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط2، 2006

تبدو أنساق السرقسطي التلفظية إذن شديدة التنوع، فقد أكثر من النماذج التلفظية كما يوضحه الفحص السابق. لكن الأنساق جميعا تخضع لاستراتيجية تلفظية واحدة، تتمثل في اختفاء السارد في كل هذه النماذج، فلم نثر على أي نموذج يفصح فيه السارد عن نفسه، لا بضمير المتكلمين (نا) كما جرى عند الهمداني، ولا بضمير المتكلم المفرد (ني) كما فعل القيرواني حين اختزل نسق السرد ومسح الراوي من فضاء المقامة. هذا يعني أن السرقسطي استثمار نموذج الحبري حين غيب السارد تماما، وجاءت أفعال السرد والتلفظ جميعا بصيغة الماضي مراوحا بين الأفعال: حدث، قال، حكى.

لكن السرقسطي أضاف إلى النسق راويا ثانيا هو المنذر بن حمام، وجعله ناقلا للوقائع التي تتمحور حول الممثل المكدي والمحتمل أبي حبيب السدوسي من خلال الممثل الكاشف والمرتل السائب بن تمام (أبو العر). وتجاه تصلب المفصل التلفظي الاستهلاكي الذي يأتي دائما بصيغة فعل الماضي مسندا إلى الغائب المفرد، يتنوع المفصل التلفظي الثاني الرابط بين الراويين بحيث تغلب صيغة فعل الماضي مسندا إلى المتكلم الجمع، كما يسند إلى ضمير الغائب، ونادرا ما يسند إلى المتكلم المفرد. ولا تظهر فائدة واضحة من إضافة الراوي الثاني، لأنه على صعيد تحليل التلفظ السردى ليس له موقع تلفظي ذي دلالة، فالسارد ظل مضمرا وظل الراوي الذي يشارك في الوقائع وناقلا لها واحدا، ولم يزد إدراج المنذر بن حمام غير لمسة شخصية في سند المقامات. ولذلك سرعان ما نجده يستثمر نمودجا آخر يستغني فيه عن هذا الراوي، ويربط مباشرة بين موقع السرد المضمر والراوي الثاني السائب بن تمام: (5) و(8) و(10)، و(11)، و(13) و(14) و(30) و(34) و(40) و(41) و(48) و(49)، والمقامة (7) من الملحقات. وكأن السرقسطي يعود هنا إلى الحبري ونموذجه في التباعد السردى عن ملفوظات مقاماته وشخصياتها؛ بل إن بعضا من المقامات جردها من مواقع الرواية تماما، فجاءت عارية من موقعي المنذر والسائب كليهما: المقامتان (12) الفارسية و(31) النجومية. وهو النسق الذي ساد كليا المقامات التسع الملحقة، فتتمت التعمية على موقعي الرواية، كما تم إضمار موقع السرد في لمسة جديدة من السرقسطي تجاه الميراث المقامي: الهمزية ص 475، والبائية ص 485، والجيمية ص 491، والدالية ص 497، والنونية ص 503، والسادسة على نسق الحروف ص 509، الثامنة على نسق حروف أبجد ص 515، التاسعة على نسق حروف أبجد ص 519. فهل يبدو من خلال هذا استمرارا للحبري، أو ينظر إلى بديعه ولزومياته فيسلك في تيار أبي العلاء المعري؟ أو ينصب قطبا ذا نموذج منفتح جرب فيه كل تقلبات النقل والسند. إن الجواب الذي ينسجم ومصادرة البحث، تجعله مجددا في تيار الحبري من حيث حافظ على استراتيجية التباعد وتعميق التخيل، دون أن ينسى لمساته الخاصة في تنوع مفاصل الرواية وممثلها.

خاتمة: ليست هذه النتف المدروسة غير محطات من مسار المقامة في الأدب العربي. التي ولدت ونمت في عصر الدول المتتابعة. وحتى وإن كانت الأمثلة الواردة ظهرت تحديدا في عصر بني بويه والفاطميين وعصر ملوك الطوائف، فهي قد تناولت أشهر أقطاب المقامة، وحاولت من خلال معيار شكلاني هو مواقع التلفظ واستراتيجية التباعد، أن تستكشف ملامح التجديد والتقليد في جهودهم. وكانت الرغبة ملححة في أن يتم الربط بين هذه التطورات وأثار البيئة السياسية خصوصا. لكن واقع نمو المقامة وانتشارها لم يعكس بشكل واضح تلك الآثار.

فالترحال والتقلب في الوضع الاجتماعي لم يؤثر جوهريا على بناء المقامة، عدا ما أشارت إليه من أحوال الممثل الأساسي وهو يتنكب البلدان بفعل غزو أو قلب حال. أما فنيا فقد حافظت المقامة على نزعتها البديعية، واتجاه واضعها نحو المباهاة وإبراز القدرات وبز الأقران. وعلى الرغم من حال التمزق السياسي التي شهدتها تلك العصور، فقد حافظ الجو الثقافي على خطوط تواصله وإمداده، وظهرت كما رأينا ملامح التأثير بين أقطاب المقامة رغم بعد الشقة. ولحسن الحظ، فقد تناول الفحص مشاركة ومغاربة أو أندلسيين، وقد ظل التالون منهم يشيدون بالسابقين، ويصرحون باقتفاء آثارهم والنسج على منوالهم، حتى وإن كان الأمر لا يتجاوز أحيانا المجاملة وإظهار التواضع، لكن مظهر الوحدة الثقافية العربية لا يمكن إخفاؤه.

وفي المحصلة، فإن إنشاء المقامة ونموها وإن ظل في إطار الصنعة البديعية، فقد حاول بمرور الوقت تجديد الأدوات وتجاوز معضلة أفضلية القديم. ولئن كان تناول النقاد ينصب دائماً على ملاحظة الأسلوب أو الشخصيات، فإن هذه الدراسة نقلت اهتمامها إلى عنصر خفي هو علاقة المؤلف بنصه، أو ما أصبح يعرف في التداوليات السيميائية بمواقع السرد والتلفظ. وعلى هذا الصعيد حاول البحث تلمس ملامح المتابعة أو المفارقة، فكانت فرصة لتأكيد بعض الآراء، مثل اختلاف مقامات الحريري عن مقامات الهمداني وهو اختلاف يقوم الآن على أساس شكلائي، هو تباعد الثاني عن ملفوظاته المقامية في مقابل تبنيها عند الأول، ليس هذا فحسب، بل إن المهم هو أن نمو المقامة أو اختلافها عن نصوص المؤسس لم تنتظر الحريري حتى تبرز ملامح تجديدية، بل إن التغيير سرعان ما أصاب نموذج الهمداني على يد القيرواني وابن نايقا، إذ اختزل الأول مستويي التلفظ وأصبح السارد هو الراوي ذاته. فهو يتبنى نص المقامة من خلال جسر المسافة بين السارد وعالم المقامة التخيلي. وهو مسلك ابن شهيد نفسه الذي جعل مسافة التباعد صفراً لأن السارد نفسه يقود أحداث المقامة وينقلها¹.

أما ابن نايقا الذي احتفظ بنسق التماهي كما خطه الهمداني، فقد ميّز روايه عن نظيره عنده من حيث المشاركة في الوقائع وأداء الوظائف السردية ولا يكتفي بالتعرف على الممثل المحتال.

وبهؤلاء المقاميين وغيرهم كثير، لم تنتظر المقامة الحريري لتقفز إلى منصة التجديد، بل إن ذلك ظل ديدن اللاحقين بكثير تغيير أو قليل، ليضع كل واحد بصمته ولمسته عليها. ولو انفسح المجال لأطللنا على حشد آخر منهم كالسيوطي والوهرائي وغيرهما، ولعل فرصاً أخرى وفضاء أرحب يوفر مناسبة للولوج إلى العالم الدلالي للمقامة مشفوعاً بالإطار السردية.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان، 1997، ج 1
- ابن بطلان، دعوة الأطباء على مذهب كليلة ودمنة، الأول في فاتحة الكتاب، تصحيح بشارة زلزل، طبعة الإسكندرية، 1901
- ابن شرف القيرواني، إعلام الكلام، مكتبة الخانجي، ط 1، 1926
- ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، 1996
- أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق وتعليق حسن الوراكلي، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 2، 2006
- أبو الفضل بديع الزمان الهمداني، المقامات، شرح الشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، 1889
- الحنفي وابن نايقا وغيرهما، المقامات، استانبول، مطبعة أحمد كامل، 1330 هـ
- الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1992

¹ - ويذهب باحثون إلى تأثر ابن شهيد برسالة الغفران للمعري، لكن د. أحمد هيكل حسم بالقول أن المعري أولى باقتفاء أثر ابن شهيد، لأن رسالة الغفران جاءت بعد الزوابع والتوابع بتسع سنين. يراجع الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، منشورات دار المعارف، ط 4، القاهرة 1968، ص 381 وما بعدها.

القلقشندي ، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، 1922، ج 14

ب-المراجع: 1- باللغة العربية

ابن خالكان، وفيات الأعيان، ت إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1972 ج 4

أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، منشورات دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1968

أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996

تزييتان تودوروف، باختين: المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1996

جوزيف كورتيس، المدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007

حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، مصر، 1989

خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 15، 2002، ج 1

زكي مبارك، النثر الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010، ج 1

شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط 3، 1973

عبد الفتاح كليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة الشرقاوي، دار توبقال، ط 2، 2001

محمود غناوي الزهيري، الأدب في ظل بني بويه، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1949

مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ط 3، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1979

2- باللغة الأجنبية:

Joseph Courtès, Du lisible au Visible, De Boeck Université, 1995

شعرية الأساليب التركيبية في ديوان السفر إلى القلب للأزهر عطية

The combination of the poetic methods of travel to the heart of Al-azhar atiya

عباد عبلة، جامعة العربي التبسي - تبسة - الجزائر

Abbad Abba University of Arab Tebsi –Tebessa- Algeria

ملخص :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن الأساليب التركيبية في ديوان السفر إلى القلب للأزهر عطية، والغرض من هذه الدراسة هو الكشف عن الفعالية الجمالية و البنائية لهذه الأساليب منها: أسلوب الوصل، الشرط، التقديم والتأخير، النفي، وغيرها من الأساليب التي لها دورا فعالا في بناء النص الشعري من خلال جماله وتناسقه.

الكلمات المفتاح : شعرية التراكيب؛ أسلوب الوصل ؛ الشرط ؛ التوكيد.

Abstract :

This research aims to reveal the synthetic methods in the divan travel to the heart of Azhar Attia, the purpose of this study is to reveal the aesthetic and structural effectiveness of these methods including: the method of communication, condition, presentation and delay, exile, and other methods that have an active role in the construction of the text poetic through its beauty and consistency.

Keywords : poem structures; approach linking; stipulation; underlined.

شعرية الأساليب التركيبية

تمهيد:

يعتبر التركيب عنصرا مهما في بناء الخطاب الشعري، ومن أبرز العلماء الذين اهتموا بالتركيب (جاكوبسون رومان-Roman Jakobson) الذي أكد أن الظواهر التركيبية في كل نص شعري نابع من الدلالة، لأنها تتحقق في التركيب اللغوي من توحيد العلاقات الركنية بالعلاقة الاستبدالية.

أما عن العلاقات القائمة في «التركيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة، ولكن استعمالها في كل جنس أدبي يقدم عطاءً فنياً جديداً، وتثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة»¹.

كما يمثل النحو بمعناه التركيبي، من أهم القواعد التي تهتم بها الدراسات الأسلوبية في تحليل النصوص الشعرية، إذ توجد هناك علاقة تكاملية بين الأسلوبية وقواعد النحو، هذا ما أكده أحد النقاد بقوله: «إن النحو يحدد لنا ما لا نستطيع قوله من حيث يضببط قوانين الكلام، في حين تقف الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي، والأسلوبية تثبت»².

والنحو بوصفه تنظيماً للقوانين أو تحقيقاً لها ضمن شروط حيث يمثل «الصورة المجردة والمنظمة المستخلصة من النموذج اللغوي للبنية الوظيفية، وصفاً كاملاً وصحيحاً إلى حد ما»³.

أما العلاقة بين الأسلوب والنحو هي علاقة ترابط، حيث أن «الأسلوب لا يمكن أن يعرف بوضوح ما لم يرجع الباحث إلى النحو»⁴. ومن خلال رصد الظواهر الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في شعر الأزهري عطية، كشف البحث عن مجموعة من الخصائص الأسلوبية طبعت أسلوبه الشعري، ومن أهم هذه الأساليب: أسلوب الوصل، أسلوب الشرط، أسلوب التوكيد، أسلوب النفي، أسلوب الاستفهام، أسلوب النهي، أسلوب التمني، أسلوب التقديم والتأخير.

1- أسلوب الوصل :

الوصل هو أحد مقومات الجمال في النص الأدبي، بل هو الجمال الأدبي في ذاته، فنحن «حينما نفهم الكلام، فإننا نفهم فيه علاقات فقط، وحينما نحكم بجمال هذا الكلام فإننا نحكم في الواقع بجمال هذه العلاقات، وكلما كانت هذه العلاقات مطابقة للقوانين العقلية كانت أجمل»⁵، والوصل في النص يؤدي دور التماسك السياقي المبني على علاقات متشابهة في أجزاء السياق⁶.

1 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، ط1، القاهرة، 1994، م، ص:48.

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدراسات الأسلوبية والبنوية، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982، م، ص:56.

3 - فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003، ص:110.

4-المرجع نفسه، ص:109.

5 - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقاربة، دار الفكر العربي، ط1، 1974، م، ص:239.

6 - تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، دت، ص:207.

كما عرفه (جان كوهن-Jean Cohen) ، على أن : « الوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب ، كما يمكن أن يحصل خارجه...كما يتحقق الوصل في اللغة العادية في صورتين ، إحداهما : ظاهرة ، بفضل أداة الربط التركيبية ، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو) ... والثانية مضمرة ، وتتحقق بمجرد القران ، ودون أداة ... إن القران يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط »¹ ، ومعنى القران أي اللفظ الجامع المعنوي.

كما أكد عبد القاهر الجرجاني على تحقق الوصل، بوجود جامع معنوي بين الوحدات اللغوية، حيث « لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه ... ثم إنا وإن قلنا : زيد قائم وعمرو قاعد ، فإننا لا نرى ها هنا حكما نزع أن (الواو) جاءت للجمع بين الحملتين فيه ، فإننا نرى أمراً آخر نحصل معه على معنى الجمع ، وذلك أن لا نقول : زيد قائم وعمرو قاعد ، حتى يكون عمرو بسبب من زيد ، وحتى يكونا كالنظيرين ، والشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عليه أن يعرف حال الثاني»² : أي أن الجامع المعنوي هو رابط تركيبى للصيغ.

وإذا بحثنا عن أدوات " الوصل " ودلالاته ، لوجدناها كثيرة في شعر الأزهري عطية ، إذ تمثل نسبة تواترها خمسة وتسعون حرفاً ، وهذا دليل على غنى شعره ، لأن أسلوب الوصل له ميزة خاصة ، حيث يعكس حيوية الشعر وتجديده ، ومن أهم الأساليب التي المتواجدة في الديوان :

أ- الوصل بالواو : لقد وظف أسلوب الوصل بـ " الواو " عند الأزهري عطية ، في سياقات شتى ، وفي أغراض متنوعة ، منها ما يتعلق بذات الشاعر ، وفي وصف الرحلة والمغامرات والأحباب ، وفي وصف الممدوحين ، ... ومن سياقات الوصل بـ : " الواو " قوله في وصف حبيبته من خلال قصيدة " مازلت أبحث عنك " ³ :

ولما سألتك طير الشتاء

متى ترحلين إلى قلبها

وكان الربيع ، أجبني

وغيرك غادر هذا المكان.

تجرعت كأساً ، وكأساً ، وأخرى

نظرت لعيني دهرًا

ومزقت قلبي ، وعانقني

تمهدت ، أبحرت في زورق من عذاب.

وحدثني عن بلادي

1 - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1986 م ، ص : 157 ، 158 .

2 - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي ، دط ، القاهرة ، دت ، ص : 224 .

3 - الأزهري عطية ، السفر إلى القلب ، ص : 85 .

نلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية أن الشاعر وظف "الواو" في سبعة مواضع، إذ أفادت الواو الوصل بين الشاعر والطير الذي سيتولى مهمة توصيل سلامه إلى حبيبته المفقودة.

كما تصف جانباً آخر من معاناة الشاعر في علاقته مع حبيبته، تلك المعاناة قائمة على صراع نفسي بين تعلق القلب بها، ومحاولة الشاعر البحث عنها، تلك الحبيبة التي لم يستطع الشاعر أن يقف على حقيقة مشاعرها نحوه، وتأتي في هذا السياق وظيفة "الواو"،

بوصفها أداة لضم مجموعة من الدلالات التي تصف ظروف الشاعر. إن الشاعر من خلال وصل تلك الدلالات وضمها إلى بعضها بواسطة "الواو" استطاع أن يوصل نوعاً من إحساساته النفسية، ومشاعر قلبه تلك المشاعر المتناقضة المتصارعة، الموحية بالحيرة التي كانت تكتنف الشاعر، وعلى الرغم من التقريرية التي اتصفت بها تلك الأبيات، فإنها اتسمت بسمة اللغة الشعرية» من حيث إن كلماتها ترقى إلى المستوى الجمالي الاستطقي الذي لا يبلغه سواها»¹.

ب- "الواو" الحالية: إن المتأمل في شعر الأزهري عطية، يجد ظاهرة أسلوبية أخرى لها علاقة بالوصل بـ "الواو"، وتتمثل في تكرار "واو" الحال، وهي فرع عن "واو" العطف، إذ إن عملها ووظيفتها هي عين وظيفة "واو" العطف، وتتمحور وظيفة "واو" الحال، في كونها وسيلة من وسائل التصوير، إذ إنها تتصدر جملة لتصلها بسياق ما، وقد استخرجنا من قصيدة "أغنيات للزمان" بعض من النماذج²:

أيها الرائع ، عرج قد تراني

أظلم الليل وطالت غربتي

متعباً، صرت كيومي

ليس لي الا كلاما

كل ما صار كلام

فالشاعر يصف حالته النفسية المؤلمة، المتعبة المليئة بالأحزان يتحسر من هذا الزمن الذي يمر دون أن يسأل عن حاله هذا المتعب .

وفي قوله أيضاً³: يذهب الليل ويأتي

من يزيل الهمّ عني

نلاحظ أن الشاعر يتحسر من الأيام التي قضاها وحده، فيتمنى أن يزول هذا الهم الذي بقي ساكناً في قلبه دون أن يرحل منه.

وفي قصيدة "حبيبتي وشم على صدري" قوله⁴:

لو كان لي جمل

1- لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 1997، ص:5.

2- الأزهري عطية، السفر إلى القلب، ص:44.

3- المصدر نفسه، ص:52.

4- المصدر نفسه، ص:93.

لسابقت الزمان وأهله في رحلتي

فالشاعر يتمنى أن يسبق الزمن، لكي يصل إلى حبيبته البعيدة، الذي تمنى أن يراه قبل أن يفارق الحياة، رغم حزنه فقد رسمها كوشم على صدره كي لا ينساه طول حياته، وإن مات سوف يدفن ذلك الوشم معه.

لقد استطاع الشاعر أن ينقل الانفعالات النفسية لأشخاص، سواء كان هو صاحب التجربة النفسية، أم غيره من صحبة المرافقين له، المفترضين في اللوحة الشعرية حيث يبث مضامينه الشعرية في جانب الانفعالات النفسية بكل دقة، ويركز خاصة على المتلقي الذي يتشوق لقراءة هذا النص الشعري.

ج- الوصل بـ "الفاء": فرق علماء المعاني بين دلالة " الواو " العاطفة، وبين دلالة " الفاء "، إذ إن " الفاء " العاطفة تحرك الزمن في الفعل الماضي، وتمده و تطله، حتى تبلغ به أول الزمن الذي يليه، أي إن (الفاء) تؤدي دور الوصل بين نهاية زمن الفعل السابق وبين بدء زمن الفعل اللاحق، فثمة فرق بين قولنا: نام وأفاق ولبس ثيابه، وبين قولنا: نام فأفاق فلبس ثيابه¹.

لقد تجسدت الفاء في موضع واحد فقط في قول الشاعر وهو يصف حاله في قصيدة " وما زلت أبحث عنك " ²:

وما زلت تبحت عني

تداركني الليل في غفوتي

فاغرقي

وأغرقي

وأغرقي

أما في قصيدة " على شاطئ الحب " فقد ذكرت الفاء مرتين في قوله³:

إلى من يموتون جوعا

فشعري غداء لهم رغم أنفي

فما قلت شعرا

لغير الحيارى

إذن، فدلالة الفاء في هذه القصيدة هي دلالة الإهداء حيث أن الشاعر يهدي شعره إلى الذين يموتون من أجل الحب، رغم ما حدث لهم من ألم وفراق.

من خلال هذه الأبيات الشعرية، فإن الفاء جاءت في مواضع مختلفة، وكذلك لها مواضع أخرى تحمل دلالات السرعة في الحدث، وتسهم في تجسيد معاني الانتقال الخاطف من حال إلى حال.

1 - محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، ط2، القاهرة، 1987، ص:344.

2 - الأزهر عطية، السفر إلى القلب، ص:89.

3 - المصدر نفسه، ص:9.

ومن خلال ما سبق ، نستنتج أن الأزهر عطية استطاع أن يجسد القاعدة العامة في الوصل ، وبمقتضاها يكون الوصل قد حقق دلالاته من خلال العناصر الموظفة داخل الديوان ، ولاسيما في التعبير الفني..

2- أسلوب الشرط: يعتبر أسلوب الشرط من أبرز المؤشرات أسلوبيا تركيبياً ، فقد أطلق بعض منظري الأسلوبية على الملامح الأسلوبية ذات الدلالة مصطلح " المؤشرات الأسلوبية " ، وذلك لكونها عناصر لغوية تظهر في مجموعة سياقية محددة بنسب متفاوتة في معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى¹ .

كما أنه «تعليق شيء بشيء ، بحيث إذا وجد الأول وجد الثاني ، وقيل : الشرط ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجاً على ماهيته»²؛ إذن هناك تعليق في الأسلوب الشرطي ، وهذا التعليق إما معنوي ، أو نظمي لفظي بأداة الشرط ، والأداة : مبنى تقسيبي يؤدي معنى التعليق ، والتعليق بالأداة أشهر أنواع التعليق في العربية³.

والناظر في ديوان الأزهر عطية لا يكاد يجد قصيدة ، تخلو من ذلك الملمح الأسلوبي حيث جاءت نسبة تواترها مئة وثلاثة حرفاً دالاً على الشرط.

*أدوات الشرط :

أ- " مَنْ " : تكون "من" اسم شرط جازماً فعلين الأول فعل الشرط والثاني جوابه أو جزاؤه وتسمى من الجزائية⁴، وقد استخدم الشاعر " من " تركيباً ودلالة في الجمل الفعلية المصدرية بفعل مضارع وهذا دال على دور " من " في القصيدة ، وما تركته من آثار في نفسية الشاعر وهذا من خلال قصيدة " تذكر " وفي قوله⁵:

تذكر... تذكر....

تذكر ، ولا تستحي

فمثلك لا يستحي

ومثلك من يتذكر.

لم يستعمل الشاعر بكثرة " من " رغم أهميتها ، حيث أن الشاعر يرغم نفسه على أن يتذكر ذكريات الماضي الحزين ، ذكريات خالدة في ذهنه لا تنسى.

ب- " متى " : ومن أدوات الشرط التي وردت في شعر الأزهر عطية (متى) ، وهي اسم شرط ظرف زمان ، وتستعمل في الشرط المترجح بين أن يكون أو ألا يكون⁶ ، وقد وظفها الشاعر في سياقات متعددة .

وفي قوله في قصيدة " أغنيات للزمن " ⁷:

1 - صلاح فصل . علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، دط.، القاهرة ، دت. ص: 219.

2 - أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني ، التعريفات ، مكتبة لبنان ، ط2 ، بيروت، 1985 م ، ص: 131.

3 - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار الثقافة ، دط.، الدار البيضاء ، دت ، ص: 123.

4 - عزيزة فوال بابتي ، المعجم المفصل في النحو العربي، ج2، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 2017، ص: 1060.

5 - الأزهر عطية ، السفر إلى القلب، ص: 16.

6 - جلال الدين السيوطي ، الأشباه والنظائر ، دار المعارف العثمانية، ط2.، حيدر آباد. الدكن، 1942 م. ص: 230.

7 - الأزهر عطية ، السفر إلى القلب، ص: 45.

فمتى يأتي الصباح؟

ومتى الشمس تعود؟

تسكت الريح.

يخرس الرعد.

يذهب الليل.

يولد الحب.

والعصافير تعود.

وظف الشاعر "متى" مرتين فقط في هذه القصيدة، وهذا دال على أن متى لها دلالة التمني، حيث أن الشاعر يتألم من الزمن البعيد يتمنى أن تشرق الشمس لكي تذهب هذا الظلام الأسود الذي احتل كل أيامه .

أما في قصيدة " وما زلت أبحث عنك" قد وردت (متى) مرة واحدة وفي قوله:¹

ولما سألتك طير الشتاء

متى ترحلين إلى قلبها

وكان الربيع، أجبته.

فالشاعر يسأل الطيور عن رحيلها، لكي يرسل معها سلامه إلى حبيبته المتغربة متى يرحل لكي يرسل سلامه لحبيبته، ف "متى" حملت دلالات مختلفة في القصيدة من التساؤلات والحيرة والتحسر إلى غير ذلك.

ج- " لو" : تفيد " لو" أكثر من دلالة في سياق الشرط، وهي من الحروف الهوامل ، وفيه معنى الشرط ، ومعناها امتناع الشيء لامتناع غيره، ولا يلحقها إلا الفعل مظهراً أو مضمراً²، كما تدل على ثلاثة أمور: عقد السببية والمسببية، وكونهما في الماضي، وامتناع السبب، ثم تارة يعقل بين الجزأين ارتباط مناسب وتارة لا يعقل³.

أما في شعر الأزهري عطية ، فنجدته قد وظف لو في سياقات متعددة .

وفي قصيدة " رسائل السنبداد الصغير" قد وردت " لو" مرة واحدة فهي دالة على التعب والغربة، وفي قوله 4:

أنا عائد لو تراني

شراعي ممزق

جسي ممزق

1 - المصدر نفسه، ص:85.

2 - أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي. كتاب معاني الحروف ، تج : د. عبد الفتاح إسماعيل شلي ، ط2. دار الشروق، 1981م، ص: 101 .

3 - ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، ج1، تج : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص: 258.

4 - الأزهري عطية ، السفر إلى القلب، ص:29.

أما في قصيدة " حبيتي وشم على صدري" قد وردت " لو" مرتين، وفي قوله¹:

لو كان لي وتر

لأطربت الذي في قبره في محنتي

لو كان لي ما ليس، يا صاحبي

استعمل الشاعر لو الشرطية ليتمنى أشياء لا يملكها في هذه الدنيا غير الوتر الذي يحمله بين أحضانه وهدفه أن يطرب به كل حزين ومقهور من هذه الدنيا.

لقد أدت أدوات الشرط دورا هاما في قصائد الأزهر عطية، كالربط والمعلق لجزئي الجملة الشرطية " فعل الشرط وجوابه"، وقد وفق في استعماله لهذا الأسلوب.

3- أسلوب التوكيد: التوكيد تابع يعيد المعنى الحاصل قبله بما يفيد تقويته وتثبيتته، أو تعيينه وشموله، وهو يتبع المؤكد في إعرابه المتجدد وهو نوعان: توكيد لفظي، وتوكيد معنوي².

كما أن التوكيد يتعلق بالمعنى ويختص به قبل كل شيء، وأن مصدره والدافع إليه هو حرص المتكلم على تقرير المعنى الذي يريد أن ينقله إلى السامع، ويرى ضرورة تقوية هذا المعنى وتوكيده، فمن المعنى عند المتكلم تبدأ فكرة التوكيد³.

وقد جاء تواترها في الديوان أربعين مرة، وهذا دال على اهتمام الشاعر بهذا الأسلوب، إذ قسمه إلى نمطين: التوكيد بالحرف، التوكيد بالقسم،

أ- التوكيد بالحرف: لقد استعمل الأزهر عطية معظم الحروف التي تفيد معنى التوكيد، وهي: " قد"، و" إن"، و" الباء" الزائدة، و" ما" الزائدة الداخلة على " إذا" الظرفية، و" لا" الزائدة بين العاطف والمعطوف.

1- " قد": قد تفيد التحقيق إذا دخلت على ماض، أي: تحقيق وقوع الفعل، وهذا التحقيق مفض إلى معنى التوكيد⁴، وتوجد بنسبة كبيرة في قصائده.

من ذلك قول الأزهر عطية في قصيدته " تذكر"⁵:

أما زلت تذكر؟

أيا ماضيا قد مضى

ويا سيذا قد قضى

كذا كنت بالأمس يا سيدي

1 - المصدر نفسه، ص: 93.

2 - فهد خليل زايد، التوابع بين الألفية والواقع، دار يافا، ط1، عمان، 2009، ص: 13.

3 - وفيق الشعبي، أساليب التوكيد في القرآن الكريم، دار الفلاح للنشر والتوزيع، رط، الأردن، 2016، ص: 6.

4 - ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج2، تح: محمد معي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1991، ص: 197.

5 - الأزهر عطية، السفر إلى القلب، ص: 13، 14.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن حرف توكيد " قد "، اتصل بالفعل الماض وقد دل على أيام حزينة مضت ولم تعد.

كما نجد الشاعر وظف " قد " في قصيدة " رسائل السنديباد الصغير " وفي قوله ¹:

وأبحرت يا أصدقائي

وفي زورقي قد حملت السلام

رفعت الشراع

سرحت الحمام .

وسافرت في مركبي

أطوف البحار

أجوب القفار.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات، نجد " قد " أفادت تبليغ السلام والأمان، الذي يريد تحقيقه الشاعر من خلال سفره البعيد.

وفي قصيدة " مقاطع إلى حبيبتي " يقول الشاعر²:

لا تلمني

كنت طفلاً

إنما الصبر جميل.

هكذا جنتك، والقلب جريح.

عندما كنت أحبك.

غير أني قد هجرتك .

غير أني قد هجرتك .

غير أني قد هجرتك .

نلاحظ أن حرف " قد " تكرر عدة مرات، وهذا راجع إلى أن الشاعر، قد أكد لنا أنه قد غادر حبيبته دون عودة.

2- " لام " التوكيد: هي « التي تكون زائدة لتأكيد معنى الجملة وتقع إما بين الفعل ومفعوله أو بين فعلين³، من ذلك قوله الشاعر في قصيدة " رسائل السنديباد الصغير"⁴:

لقد صرت يا صاحبي

1 - المصدر السابق، ص: 25 .

2 - المصدر نفسه، ص: 40.

3 - عزيز فوال بابي، المعجم المفصل في النحو العربي، ص: 872.

4 - الأثر عطية، السفر إلى القلب، ص: 28 .

سندبادا كبيرا

وأصبحت أدعى وزيرا

وأعطي الأوامر.

بقصر الأمير

نلاحظ أن الشاعر بدا منفعلاً مع مضمون رسالته التي أراد إبلاغها لصاحبه ، فالتوكيد في هذا السياق مثل قوة ضغط على نفس صاحبه بأنه سوف يصبح وزيرا وفخورا بنفسه.

وفي قوله أيضا في قصيدة " حبيبي وشم على صدري " ¹:

ولقد نسيت متاعبي

ونسيت صوت حبيبي

وسأسهر الليل الطويل،

مداعبا وتري الحزين، معذبا.

من خلال هذه الأبيات نجد اللام مقترنة بـ " قد "، فهذا دال على أنه نسي أيامه الحزينة التي قضاها مع حبيبته ، التي أصبحت في الأخير وشم على صدره .

3- إن : وقد وظف الشاعر حرف التوكيد " إن " لدلالة على مبتغاه، كما يوضح لنا من خلال قصيدة " على شاطئ الحب " في قوله ²:

غنائي وشعري أنا لقمة لا غناء

لكم يا رفاقي

كلوا منه دوما

فلن تدفعوا فيه فلسا

كلوا واضحكوا رغم أنفي

فاني هنا، ليس لي غير شعري

وقلبي وحي

لكم يا رفاقي

استعمل الشاعر حرف التوكيد "إن" ، ليؤكد أن شعره ليس له فقط، وإنما يشاركه كل من أحبه ومخلصا له.

1- المصدر السابق، ص:98.

2- الأثر عطية ، السفر إلى القلب ، ص:10.

أما في قصيدة "أحزان مسافر" فتظهر لنا أداة التوكيد "إن" على هذا الشكل في قوله¹:

أيها الناس اتبعوني

إنني أحرق ذاتي

لأهاجر.

إنني أحمل نفسي

لأسافر.

فالمتمأمل لهذه الأبيات، يلاحظ أن هناك حزن كبير حل بالشاعر، فقد وظف أداة التوكيد "إن" دليل على حزنه حيث قال "إنني أحرق ذاتي" أي أنه موجه ومجروح من كلمات محزنة، لهذا لا يوجد شفاء لهذا الجرح إلا السفر بعيدا بلا عودة.

4- "لا" الزائدة المقترنة بالعاطف: المسبوقة بـ "لا" النافية، وتفيد في هذه الحالة معنى التوكيد².

وفي قول الشاعر من خلال قصيدة "رسائل السندباد الصغير"³:

أخيرا، حللنا بقصر الأمير

رأينا كلاب الأمير

وجدنا شيوخ القبائل

شيوخ ولا يفهمون

سباع ولا يهجمون

جياع ولا يأكلون

شيوخ، كلاب،

ولا ينبحون.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر وصف لنا قصر الأمير، وأنه وظف "لا" الزائدة الدالة على التوكيد، لأنها المناسبة لوصف قصر الأمير.

ب- التوكيد بالقسم: قد عرفه علماء المعاني أنه الحلف، «على شيء بما فيه فخر أو مدح أو تعظيم، أو تغزل أو زهو، أو غير ذلك، مما يكون فيه رشاقة في الكلام وتحسين له»⁴، كما هو اليمين، والجمع أقسام، وأقسمت حلفت وأصله من القسامة⁵، إذ

1- المصدر السابق، ص: 38.

2- محمد عرفة الدسوقي، حاشية الدسوقي على مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج2، تخ: عبد السلام محمد أمين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص: 92.

3- الأزهري عطية، السفر إلى القلب، ص: 38.

4- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الحديث، القاهرة، 133 هـ. 1914 م، ص: 153.

5- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ج3، ط1، بغداد، 1987 م، ص: 136.

إن القسم في حقيقته ، وسيلة من وسائل الإبداع عند الأديب والمنشئ ، وفي الإقسام على الشيء لدى الشاعر «يكون له مدحاً ، وما يكسبه فخراً ، أو أن يكون هجاءً لغيره ، أو وعيداً له أو جارياً مجرى التغزل والترقق»¹.

ومن السياقات التي تضمنت (القسم)، في قصيدة " على شاطئ الحب"²:

سأدعو لكم يا رفاقي

وأبكي...وأبكي....

وغيري يعني

وفي نفسه فرحة لا تظاهي

فصبراً رفاقي

فعما قريب

ستأتي طيور السلام

من خلال هذه المقاطع وظف الشاعر حرف التوكيد "السين" ، الدال على الوعد الذي قطعته الشاعر لأصدقائه أنه سوف يدعو لهم ، ولن ينسأهم.

وفي قوله في قصيدة " ما تيسر من كتاب الحب "³:

معاتبتي

سأقرأ ما تيسر من كتاب الحب

في عينيك يا بلدي

وأشرحه

أعلمه

أقدمه بلا ثمن

لمن كفروا .

يؤكد لنا الشاعر في هذه الأبيات أنه سيقراً كتاب الحب بأكمله ، بلا توقف ولا ملل .

وفي قصيدة " حبيبي وشم على صدري"⁴ :

قمري ، سأرقبه ، وأحمله

1 - ابن أبي الإصيص المصري . تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، تج: حفي محمد شرف ، المجلس الأعلى لشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1963م ، ص : 327 .

2 - الأثر عطية ، السفر إلى القلب ، ص: 11.

3 - المصدر نفسه ، ص : 31.

4 - المصدر السابق ، ص : 98 .

وأحضنه، وأنشره، شموسا

في زمان متاعبي

يا أيها المتنسكون بدار لقمان اخرجوا

إن الزمان تغيرت أحواله

وتري، سأعزفه أنا

قمري، سأحضره أنا

زمني، سأصنعه أنا

وقلوبنا جرح، على زمن المغيب .

فالشاعر يؤكد لنا أنه سيكون سيد المقام ، باستعماله حرف التوكيد " السين" الدالة على أنه سوف يستمر بحبه لحبيته، رغم العذاب الذي ألحق به .

وفي قصيدة "لعينيك حبيبي" يقول الشاعر:

عندما يستيقظ الحب بقلبي

أضرم النار بجسي

ولعينيك أصلي

ولعينيك، لعينيك أغني¹

وأغني مثل طفل .

وكنور الصبح أمشي

ثم أمشي ، ثم أمشي .

ويجيء الصبح والفجر، يجيء النور والحب ،

يجيء السهل والصعب، يجيء السلم والحرب،

يجيء .

ولعينيك أصلي

ولعينيك أغني، وأغني

1 - المصدر السابق ، ص : 79 ، 80 .

ومعي القلب يغني

واللام الداخلة على "عينيك" هي (لام) التوكيد، وقوله (لعينيك)، من أنماط القسم، وهذا اللفظ يستعمل في القسم، إذن الشاعر أقسم على شيئين، الأول أقسم على الصلاة، والثاني: للغناء، فهنا الصلاة عكس الغناء الصلاة عبادة الله وتنتهي عن الفحشاء، والغناء محرم وليس مباح، ومما يدل على تلك المكانة أيضاً أنّ (الكاف) في (لعينيك). في هذا السياق. عائدة إلى الممدوح، فهو يقول له: ولعينيك أصلي، ولعينيك أغني، وأغني، ومن البدهيات أن المقسم إنما يقسم بما يكون مقدس عنده، عزيز على نفسه، كما أقسم الله.

ومن خلال ما سبق، فإن أسلوب القسم بوصفه أحد أنماط التوكيد أسلوبياً في شعر الأزهري عطية، فقد جاء كالرسالة يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، وإقناعه بها، سواء أكان في مواضع المدح أم الفخر، أم التعظيم.

4- أسلوب النفي: النفي في اللغة يعني عكس الإثبات، وهو أن ينفي القائل أمراً وجملة خبرية، حيث تحمل الصدق والكذب، ويكون النفي بالاسم: أنت غير مقيم، وبالفعل مثل: أنا لست مقسماً وبالحروف التالية: لم/لما (الجازمتان للمضارع)، لن/أخوات ليس، ما/إن/لا/لات. وتقوم أدوات النفي بتحديد الزمن الفعل في السياق الكلامي.¹

وقد استعمل الأزهري عطية أسلوب النفي بشكل قليل حيث قدرت نسبة تواتره عشرة مرات ومن بين الأمثلة التي اخترناها من الديوان:²

كيف لا أحرق ذاتي

لأهاجر.

كيف لا أركب نفسي

لأسافر.

فوراء الليل يوم لم يصل.

ووراء الغيم نجم لم يطل.

ووراء البعد وقت لم يحن.

فالشاعر جد حزين لغربته عن وطنه الحبيب، فتوظيف أداة النفي تدل على أنه ينفي نفسه من الوجود لأنه يحيى غريباً في مواطن الغربة.

وفي قوله أيضاً:

حدثوني عن نجوم الليل،

قالوا:

1 - عمرو عيلان . خمسون عاما في مديح النساء لزار قباني مقاربة تركيبية أسلوبية، محاضرة أقيمت في دمشق، 2005. نقلا عن : صالح بلعيد: الإحاطة في النحو، النحو الوظيفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 ص:11.

2 - الأزهري عطية، السفر إلى القلب، ص:36.

-ليس فيها ما تريد.

نجمة الصبح تراءت

من بعيد.¹

ليس فيها ما أريد.

ليس فيها ما أريد.

لعبة الطفل تداعت.

فأداة النفي لعبت دورا فعالا في أبيات القصيدة، فهي تنفي ما يريد الشاعر وتكراره دليل على حزنه على حبيبته التي هاجرته دون وداع.

5- أسلوب الاستفهام: هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية فهو « طلب الفهم، وأما الاستفهام في النحو فهو أسلوب يطلب به العلم بشيء مجهول»².

كما أنه « أوفر أساليب الكلام معانيا، وأوسعها تصرفا، وأكثرها في مواقف الانفعال ورودا، ولذا ترى أساليبه تتوالى في مواطن التأثير، وحيث يراد التأثير، وهيج الشعور لا استمالة والإقناع، فإذا صح القول: إن للكلام قمة عليا في البلاغة، كان أسلوب الاستفهام محتلا أعلى مكان في تلك القمة»³.

وقد وظف الشاعر الاستفهام بكثرة في قصائده حيث كانت نسبة تواتره خمسة وثلاثون مرة، وكان هدف الأزهر من استعمال هذا الأسلوب لسبب عشقه، وحزنه لفراق حبيبته، وكذلك تأثره بالقضية العربية وما كان يحدث في لبنان، والجزائر، من أوضاع سياسية، واجتماعية خاصة في فترة الثمانيات، ومن بين النماذج التي اخترناها من الديوان:

سحب على بلدي

فهل سلك الشراع طريقه

سحب وأمطار،

فهل عرف الرفاق دروبهم⁴؟

وفي قوله أيضا:

كيف لا أهب نفسي

كيف لا أغرقها

كيف لا أحرق ذاتي

1 - المصدر نفسه، ص: 41.

2 - عبد الكريم محمود يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، مطبعة الشام، ط1، دمشق، 2000، ص: 8.

3 - عبد الفتاح داود كاك، الحماسة الشجرية، رسالة دكتوراه، الجامعة الإسلامية غزة، 2017، ص ص: 145، 146.

4 - الأزهر عطية، السفر إلى القلب، ص: 21.

وفي قوله وهو يعاتب حبيبته على فراقه¹:

أين يا أيها العذراء قلبك؟

أين وجهك؟

أين يا أيها الحسناء حبك؟

يبتغيه الضعفاء.

أين صوتك؟

يفتديه الفقراء.

6- أسلوب التعجب : وهو نداء يقصد به التعجب من شيء جميل، كما يستخدم هذا الأسلوب لتوضيح حالة نفسية خاصة، بالنسبة للمتكلم. والباعث على هذا الأسلوب هو:

-رؤية شيء عظيم فينادى إعجابه

-أن ينادى من له صلة وثيقة بذلك الشيء

-يكون هذا الأسلوب في البغض²

فنلاحظ في ديوان الأزهر عطية أسلوب التعجب بنسبة قليلة حيث ذكره مرتين فقط ،ومن بين الأمثلة التي اخترناها من الديوان وهو متعجبا من موقف الأمير:

وسقنا لقصر الأمير

وقفنا أمام القضاة³

ويا للعجب!..

بأمر الأمير

وحكم القضاة.

7-أسلوب المدح والذم: وهو من الأساليب الإنشائية ،يستعمله الشاعر لتعبير عن شيء يحبه أو يحتقره، ومن بين المقاطع المستوحاة من الديوان⁴:

يا صاحب الوجه الجميل.

يا صاحب الرمح الطويل.

1- المصدر نفسه، ص:37.

2 - عمرو عيلان . خمسون عاما في مديح النساء لنزار قباني مقارنة تركيبية أسلوبية، ص:5.

3- الأزهر عطية ، السفر إلى القلب ، ص:28.

4- المصدر نفسه، ص:95.

يا أيها العربي، من قحطان،
أو عدنان، جدك كان،
في زمن المصاعب عاشقا
والناس تعرفه.

أما في دم المستعمر الصهيوني الذي احتل لبنان، وفي قوله¹:
فاضحكي بيروت،
هذا زمن العهر وحكم البيغاوات.
فاضحكي بيروت،
هذا وطن القحب وبيت المومسات.
اضحكي، لا تحزني اليوم.

فنلاحظ من خلال هذه الأبيات، أن أسلوب الذم له دلالة خاصة لدى الشاعر، رغم أنه لم يستعمله بكثرة في ديوانه، فكره الشاعر للمستعمر الصهيوني وحكامه جعله يذمهم بكل قوة.

8- أسلوب التمني: " وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"²، كما يمكن أن يخرج التمني عن معناه الحقيقي لأغراض أخرى مثل التمني التوبيخ التهديد... الخ، وقد جاء بنسبة قليلة، ومن بين الأمثلة التي نستشهد بها من الديوان في وصفه لقصر الأمير وحاشيته³:

أخيرا، حللنا بقصر الأمير
رأينا كلاب الأمير
وجدنا شيوخ القبائل
شيوخ ولا يفهمون
سباع ولا يهجمون
جياع ولا يأكلون
شيوخ، كلاب،

1 - المصدر السابق، ص:83.

2 - بان الخفاجي، مراعاة المخاطب في النحو العربي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 2008، ص:239.

3 - الأزهري عطية، السفر إلى القلب، ص:27.

ولا ينبحون.

9- أسلوب التمني :

هو طلب حصول شيء محبب سواء كان هذا الشيء ممكناً أو مستحيلاً، ولفظ الموضوع له ليت¹.

وقد جاء في الديوان بنسبة قليلة جداً، ومن المقاطع التي اخترناها من الديوان، حيث أن الشاعر يتمنى أن يسابق الزمن ليلتحق بحبيبته التي أصبحت وشما على صدره وفي قوله:

لو كان لي جمل

لسابقت الزمان وأهله في رحلتي

لو كان لي وتر

لأطربت الذي في قبره في محنتي

لو كان لي ما ليس لي، يا صاحبي².

10- التقديم والتأخير: إن للتقديم والتأخير يعد مظهراً مهماً من «مظاهر كثيرة تمثل قدرات إبانة، أو طاقات تعبيرية، يديرها المتكلم اللقن إدارة حية واعية، فيسخرها تسخيراً منضبطاً للبروح بأفكاره، وألوان أحاسيسه، ومختلف خواطره، ومواقع الكلمات من الجملة عظيمة المرونة كما هي شديدة الحساسية، وأي تغيير فيها يحدث تغييرات جوهريّة في تشكيل المعاني، وألوان الحس، وظلال النفس»³؛ أي أنه يعد مظهر من مظاهر تفاعل النفس مع الشيء.

كما يعتبر من أساليب علم المعاني والتقديم، «هو تناسب يتم عن طريق حمل اللفظ على اللفظ في الترتيب حيث تكون معايير التقديم والتأخير تتم عن طريق تركيب الجمل وذلك لأن نظام الجملة يقوم على ترتيب الألفاظ»⁴؛ أي أن هذه الجمل يجب أن تكون متسلسلة ومرتبّة لكي لا تنعت بالغرابة وعدم الوضوح.

كما له أهمية في طريقة التعبير، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في قال: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»⁵؛ أي أن عبد القاهر وضع لنا أن التقديم والتأخير، له أهمية كبيرة بين وسائل التعبير دون أن ينكر جوانب الإبداع الأخرى.

وقد جاء أسلوب التقديم والتأخير عند الأزهري عطفية على النحو الآتي:

أ- تقديم الخبر على المبتدأ: الأصل في الجملة الاسمية، أن يتقدم المبتدأ على الخبر، أو المسند إليه على المسند، إلا أنه ثمة سياقات عدلت عن هذا الترتيب، فجاء المسند أو الخبر متقدماً على المسند إليه.

1 - ينظر: التفنازي سعد الدين، المطول شرح تلخيص المفتاح، تج: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص:407.

2 - الأزهري عطية، السفر إلى القلب، ص:94.

3 - محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 1979 م، ص: 175.

4 - محمد خليف خضر، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، دار غيداء، عمان، 2011، ص:135.

5 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:106.

إن معظم مسوغات العدول التركيب تعود إلى عرض العناية والاهتمام بالمقدم به ، قال عبد القاهر الجرجاني : « وأعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً. أي التقديم .يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام»¹.

والناظر في شعر الأزهر عطية ، وأسلوب توظيفه هذا النمط (تقديم الخبر على المبتدأ) ، يجد أنه قد أكثر منه في سياقات مختلفة ، ومثال ذلك قوله في قصيدة " مقاطع من الحبشة"² :

وتمشي خطاها الضليله

على رملة ليس فيها حياة

على مهلبها كالضريه .

إذا ما اشتكت، جاءها صوتها، ليس إلا

شعاب كبيره.

بأرض العشيره.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر وصف لنا حالة السنون الحزينة التي مرت بها العشيرة التي عاش فيها، كما نجد أنه قدم الخبر عن المبتدأ ، وأن الخبر جاء شبه جملة " على رملة ليس فيها حياة" ، ووصف رمل الصحراء على أنه ليس فيه حياة ، وأنه مجرد ذكريات حزينة.

وفي قوله أيضا في قصيدة " من مفكرة متطوع":

غائب أنت ، وتأتي

كلما عاد القمر³

منعشا، كان المساء .

مفرحا، كان اللقاء .

زارني يوما وكان .

متعبا كان .

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر استعمل عنصر التقديم لدلالة على نفسيته المتعبة، فالكلمات التي استعملها في التقديم " منعشا، مفرحا" دالة على الراحة والرفاهية، و " غائب ، متعبا" دالة على المشقة والحزن .

1- المرجع السابق، ص: 107.

2- الأزهر عطية ، السفر إلى القلب ، ص: 6.

3 - المصدر نفسه ، ص: 65، 66.

كما نلاحظ في قصيدة " أغنيات للزمان " تقديمًا وظفه الشاعر لدلالة على وصف هذا الأمير المتكبر حيث قال ¹:

شاعرا، كان الأمير .

مثلما كان ابن برد

مثلما كان النواسي

ب-تقديم المبتدأ عن الخبر: وهو « الأصل تقديم المبتدأ وتأخير الخبر؛ لأنه وصف في المعنى للمبتدأ فحقه أن يتأخر عنه وضعا، كما هو متأخر عنه طبعاً » ².

نجد في قصائد الأزهر عطية تقديم المبتدأ عن الخبر، هذا ما نجده في قصيدة " من مفكرة متطوع " ³:

وجهه ، كان جميلا

صوته كان لطيفا

قلبه كان .

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن المبتدأ تقدم عن الفعل والخبر وجوبا، وهذه دلالة على أن الشاعر كان يقصد من تقديم المبتدأ، وهذا راجع إلى حالته النفسية التي يمر بها.

ومن ما سبق ذكره، وصلنا إلى أهم نتائج وهي كالآتي :

1-لقد نوع الشاعر في استعمال الأساليب التركيبية، حيث كشفت عن معاني كثيرة تجاوزت المباشرة لتدل على إichاءات خاصة بها، فمثلا استعماله لأسلوب الوصل والاستفهام والشرط و التمني والنهي إلى غير ذلك، لإفادة معاني بلاغية ذات دلالات تتعلق بنفسية الشاعر، من تنكير و تعجب ونصح وإرشاد ، وهذا ما أدى إلى إثراء الظاهرة الأسلوبية وجعلها في قالب جديد تتصف بالإichاءات الجديدة وأفاق واسعة ومتنوعة.

2-أما عن التقديم والتأخير فقد استعمله الشاعر كتقنية للبوخ عن أفكاره وأحاسيسه، والظروف التي يمر بها، حيث أنه لم يستعمله بكثرة في شعره، رغم أهميته البلاغية لدى الأدباء والنقاد.

المصادر والمراجع :

المصادر:

1 - الأزهر عطية ، السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1984 م.

المراجع:

2 - أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني ، التعريفات ، مكتبة لبنان ، ط2 ، بيروت، 1985 م .

1 - المصدر السابق ، صص:46، 47.

2 - عبد الحليم بن عيسى، القواعد التحويلية في الجملة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011، ص:48.

3 - المصدر نفسه ، ص : 67.

- 3- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي. كتاب معاني الحروف ، تح : د. عبد الفتاح إسماعيل شلي ، ط2. دار الشروق، 1981م.
- 4- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ج 3 ، ط1، بغداد، 1987م.
- 5- ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج2، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1991م.
- 6- ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج1، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت، 1991م.
- 7- ابن أبي الإصبع المصري . تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى لشؤون الإسلامية، القاهرة ، 1963 م .
- 8- بان الخفاجي ، مراعاة المخاطب في النحو العربي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 2008م.
- 9 - تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار الثقافة ، دط، الدار البيضاء، دت .
- 10- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، دط، الدار البيضاء ، دت .
- 11- جلال الدين السيوطي ، الأشباه والنظائر ، دار المعارف العثمانية، ط2، ، حيدر آباد. الدكن، 1942 م .
- 12 - جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 1986 م .
- 13- سعد الدين التفتازاني ، المطول شرح تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، دت.
- 14- صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، دت.
- 15- صالح بلعيد: الإحاطة في النحو، النحو الوظيفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994 م .
- 16- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدراسات الأسلوبية والبنوية ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، تونس، 1982 م .
- 17- عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقاربة ، دار الفكر العربي ، دط، 1974 م .
- 18- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مكتبة الخانجي، دط، القاهرة، دت.
- 19 – عزيزة فوال بابتي، المعجم المفصل في النحو العربي، ج2، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، 2017م.
- 20- عمرو عيلان . خمسون عاما في مديح النساء لنزار قباني مقارنة تركيبية أسلوبية، محاضرة أقيمت في دمشق، 2005م.
- 21- عبد الكريم محمود يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، مطبعة الشام، ط1، دمشق، 2000م.
- 22- عبد الفتاح داود كاك، الحماسة الشجرية، رسالة دكتوراه ، الجامعة الإسلامية غزة، 2017م.
- 23- عبد الحليم بن عيسى، القواعد التحويلية في الجملة العربية، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2011م.
- 24- فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، ط1، دمشق، 2003م.
- 25 – فهد خليل زايد، التوابع بين الألفية والواقع ، دار يافا ، ط1، عمان ، 2009م.

- 26- لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ، مكتبة لبنان ، ط1 ، لبنان ، 1997 م .
- 27- محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، ط1 ، القاهرة ، 1994 م .
- 28 - محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب ، مكتبة وهبة ، ط2 ، القاهرة ، 1987 م .
- 29- محمد عرفة الدسوقي ، حاشية الدسوقي على مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، ج2 ، تح: عبد السلام محمد أمين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2012 م .
- 30- محمد أبو موسى ، دلالات التراكيب دراسة بلاغية ، مكتبة وهبة ، ط1 ، القاهرة ، 1979 م .
- 31- محمد خليف خضر ، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم ، دار غيداء ، عمان ، 2011 م .
- 32- وفيق الشعبي ، أساليب التوكيد في القرآن الكريم ، دار الفلاح للنشر والتوزيع ، دط ، الأردن ، 2016 م .
- 33- يحيى بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، دار الحديث ، القاهرة ، 133 هـ . 1914 م .

الكتابة بلغة "الأخر": صيرورة تجاذب وتفاعل.

Writing in the language of the "other": A process of interaction and attraction

عبد العزيز ضويو، أستاذ باحث بجامعة السلطان مولاي اسماعيل ببني ملال. المغرب

ABDELAZIZ DOUIOU, Research Professor in University of Sultan Moulay Slimane in Beni_Mellal. Morocco

ملخص

تطرح هذه الدراسة قضايا الكتابة الأدبية بلغة "الأخر". وهي قضايا قديمة تجد مسوغات طرحها من جديد في تجدد النقاش حول أسئلة العلاقة المعقدة مع "الغير" الثقافي، وما يرتبط بذلك من قضايا الهوية، والثقافة الوطنية، والحوار الحضاري. وللأمر دوافع سياسية وثقافية ترهن الذات الكاتبة لاتجاه لغوي لا يخلو من تجاذبات وتوترات وتفاعلات، ترتبط في مجملها بأسئلة الهوية، وما تثيره ذلك من هواجس توقعها للخروج من التبعية الثقافية التي كرسها التاريخ الاستعماري.

لجأ الكثير من الكتاب في الأزمنة الحديثة إلى الكتابة بغير لغتهم الأصلية. وقد يعود ذلك إلى انحسار دائرة إشعاع هذه اللغة، فتغدو لغة "الأخر" أمرا حيويا تفرضه سياقات الهيمنة الثقافية، خاصة إذا كانت هذه اللغة لغة المستعمر أو المهيمن ثقافيا واقتصاديا. ولنا في تجربة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية في منطقة المغرب العربي نموذجا لرصد الذات الكاتبة، وهي تخوض صراع إثبات الذات والجماعة بلغة المستعمر ذاتها، مع ما صاحب ذلك من توترات سيكولوجية عصبية.

الكلمات المفتاح: اللغة. الأخر. الهوية. الهيمنة. التجاذب.

Abstract

This study presents the issues of literary writing in the language of the "other". These are old issues that are justified in renewing the debate on the questions of the complex relationship with "others" cultural, with what relates issues of identity, national culture and civilizational dialogue. This matter has politically and culturally motivations obliging the writer's self to choose linguistic direction not without tugging, tensions, and interactions, which are a link in its entirety with questions of original identity, with what arouses obsessions of its tendency to emerge from the cultural subordination consolidated by colonial history.

A lot of writers in the contemporary era have had recourse to writing in the others' language. that may be linked to the limitation of the native language outreach, the other's language remains vital, being by the context of cultural domination, especially when this language is the colonist's or culturally and economically dominant. Concerning the experience of writing in French we have an example for tracking the writing self in the Arab Maghreb. It struggles to assert the self and community in the language of the colonist itself with what the accompanying Stressful psychological tensions..

Keywords: language _Other - Identity - Domination- Attraction

1. تأطير الموضوع

لعل إعادة طرح سؤال "الكتابة الأدبية بغير اللغة الأصلية" يجد مسوغاته في تجدد النقاش حول القضايا التي ترتبط بالهوية والثقافة والحوار الحضاري، ولا يخفى الزخم المعرفي الذي حف هذا السؤال ضمن ما عرف بالدراسات الكولونيالية، أو الدراسات "ما بعد الاستعمار" التي أسس دعائمها المعرفية المفكر ادوارد سعيد⁽¹⁾ والتي انشغلت، إضافة إلى تفكيك الأنساق الثقافية في النتاج الأدبي الفكري والغربي حول الشرق عموماً، بوضعية الثقافات المحلية وتأثرها بالثقافات الاستعمارية وبأشكال مقاومتها لها. غير أن ما يغربنا بعمق في هذا السياق يرتبط باستعادة مواقف "الأنا" الكاتبة ونظرتها لذاتها ومجتمعها وللعمل الثقافي بشكل عام، وهي واعية بإشكال التعبير بلغة "الأخر"، ضمن بنية تواصلية شكلتها شروط سياسية واجتماعية وثقافية معقدة، يرتبط بعضها بظروف هيمنة لغة "الأخر"، وبعضها الآخر بإمكانيات استثمار قوة هذه اللغة وإشعاعها العلمي والثقافي بشكل عام لإثراء ثقافة الأنا الخاصة. ويظل، أيضاً، هاجس إثبات الذات والمنافحة عن أصالتها وانتماؤها إلى المجموعة الثقافية أحد الأصعدة البارزة لرصد هذه الظاهرة الثقافية.

والواقع أن الكتابة بلغة الآخر هي ظاهرة قديمة جداً. ويبدو أن أسباب هذا "اللجوء اللغوي" تعود إلى هيمنة لغة الغازي، لكونه المسيطر سياسياً واقتصادياً، ولا يجد الكاتب وسيلة أهم منها للتعبير عن انشغالاته، غير أن لغة "الأخر" وفرت للعديد من الكتاب إمكانات مهمة للاندماج الثقافي والوصول إلى القراء، أو تحقيق رغباتهم في تنوع أساليب التعبير، واستكشاف إمكانات "السكن الجديد". ويكاد حصر لائحة المهاجرين إلى لغات غير لغاتهم يكون مستعصياً، ونكتفي هنا بذكر الكاتب البولوني جوزيف كونراد الذي استقر في بريطانيا بعد عودته من حملة أفريقية، فكتب باللغة الإنجليزية روايته *قلب الظلام*، والكاتب الروسي نابوكوف الذي حرر روايته الشهيرة *لوليتا* باللغة الإنجليزية بعد كتابته تسع روايات باللغة الروسية، وصامويل بيكيت الكاتب الإيرلندي الذي كتب نصوصه بالإنجليزية قبل أن يجد "منفاه" في اللغة الفرنسية، فألف بها أشهر أعماله المسرحية، ومنها مسرحيته *في انتظار غودو*، والكاتب التشيكي ميلان كونديرا، والكاتب الصيني فرانسوا شينغ، ومهاجرون عرب استقروا بفرنسا وكتبوا باللغة الفرنسية كألبير قصبيري وأمين معلوف، والطاهر بن جلون، وياسمينا خضرا، عبد الوهاب المؤدب، ورشيد بوجدر، وعبد اللطيف اللعبي وغيرهم، دون ذكر جيل الجديد الذي يكتب الآن بهذه اللغة، وحصل بعضهم على جوائز قيمة، كالكاتبة المغربية الأصل ليلي السليمان التي حصلت على جائزة الكونغور لعام 2016 عن روايتها *أغنية هادئة*.

نجد في سياق الثقافة العربية كتاباً عديدين ممن ليسوا عرباً أبدعوا أو فكروا باللغة العربية، بل خدموا هذه اللغة وثقافتها، وما تزال الظاهرة مستمرة، حيث يكتب الكثير من الأكراد والأمازيغ مثلاً بغير لغتهم الأم. ونظراً لاتساع مجال الإشكال المطروح، فأنا رصد تمثالات الذات لنفسها وللآخر وهي تبني عوالمها التخيلية والمعرفية بغير لغتها الأم، وهو ما يمكن بلورته من خلال التفكير، تحديداً، في الكتابة الأدبية العربية باللغة الفرنسية.

1. "لقد شكلت التجربة الاستعمارية التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار المباشر وتحقيق الاستقلال، الخلفية أو الأساس الذي تركز إليه مصطلحات "الادب ما بعد الكولونيالي"، و"النقد ما بعد الكولونيالي". وهذا مجال آخر، يمكن أن يدخل ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن، وهو نظرية الخطاب ما بعد الاستعمار، وكذلك دراسة الاستعمار وأثر الاستعمار على المجتمعات المستعمرة. لقد اجري الكثير من البحوث النظرية، التي تنطلق أساساً من عمل ادوار سعيد الذي حاول أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانز فانون في حوصلة الكتابات السياسية لانطوان غرامشي".
أ.د. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2007، ص.12.

2. اللغة وتمثل و"الأنا" و"الآخر"

تعتبر اللغة مبحثاً معرفياً أثيراً للعديد من الفروع الفكرية المعرفية، وبمنا في هذا السياق أن نرصد دورها في تفاعل "الذات" مع "آخرها"، وما يستدعيه ذلك من أشكال بنائه لهوية الخاصة وسبل إثرائها. والحال أن اللغة تظل، بالرغم من كونها نظاماً تجريدياً، أهم مسالك وعي الإنسان بوجوده وتمثله للعالم. ولذلك تصورهما الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر (1889. 1975) بيتاً يسكن الموجود فيه ويسكن إليه: وعبر عن ذلك بقوله "في الفكر يتوجب على الوجود أن يأتي إلى اللغة. واللغة هي مأوى الوجود، حيث يقيم الإنسان. المفكرون والشعراء هم أولئك الذين يسهرون ويحرسون على هذا المأوى. إن حراستهم وعنايتهم هما الانجاز التام لتجلي الوجود، إذ يحملون إلى اللغة من خلال قولهم وبه ذلك التجلي ويحتفظون به هناك".⁽¹⁾ وضمن السياق ذاته يستعيد حسن حنفي، اعتماداً على تصور هايدغر هذا، تلك العلاقة المعقدة بين اللغة والهوية، ويرى أنه إذا كانت الهوية تعبر عن نفسها من خلال اللغة لإيصال رسالتها إلى الآخرين، وكون "الوجود يسكن فيها"، فإن "الوجود يغدو" هو الهوية ودلالته هي الماهية، واللغة هي الحامل لها والمؤثر فيها".⁽²⁾

ولا تخفى أهمية اللغة في بلورة مخططات تمزيق الهويات القومية، وزعزعة تمثلات المجتمعات لذاتها وتاريخها الحضاري، ودفعها إلى عجز حضاري يعيق تجديد هويتها بما لا يمس بمقوماتها الحضارية التي تجعلها متفاعلة مع غيرها على نحو طبيعي ومثمر. ومن ثم أتت الدراسات الفيلولوجية، كما فكك إدوار سعيد آلياتها، لتبرير تسليط لغة الغازي على احتلال حقل التداول اللغوي العام، ودفع اللغة إلى التشكيك في مقوماتها، ومن ثم ممارستها تدميراً ذاتياً بصفته أحد مسالك الخطاب المهيم.

ولأن "الآخر" بصفته المقابل الموضوعي للذات، وله تأثير عميق في تشكيل هويتها، فقد خضع مفهومه لتحديدات، تتسع أو تضيق حسب الموضوع المطروق وزاوية النظر والمقاربة. ويعتبر جان بول سارتر من أهم المفكرين الذي أثاروا قضايا "الأناط" و"الآخر"، وبهم. في هذا المقام، إشارته إلى أن "الغير" محايت وجودي في المكان والزمان وهو يقول: "ليس صحيحاً أنني أوجد أولاً، وأني أبحث بعد ذلك عن موضوعة الغير وتمثله، لكن بالقدر الذي (ينبثق به) وجودي بالقدر الذي (ينبثق به) في حضرة الغير".⁽³⁾ ومن ثم، يكون "الآخر" هو المنفصل جسدياً "الأنا" والمحدد لها وجودياً، مما يجعل هذا المفهوم يخرج من دائرة الاختلافات الكبرى المرتبطة باللغة والدين والعرق والحضارة بشكل عام، وهو ما أعاد سارتر تأكيده في كتابه *الوجودية مذهب إنساني* بقوله: "وأنا لو شئت أن أعرف شيئاً عن نفسي، فلن أستطيع ذلك إلا عن طريق الآخر، لأن الآخر ليس فقط شرطاً لوجودي، بل هو كذلك شرط معرفة التي أكونها عن ذاتي. وهكذا.. يكون اكتشافي لصميم ذاتي اكتشافاً للآخر من حيث هو حرية موضوعية تقف في مواجهتي، ومن حيث هو كائن لا يفكر ولا يريد، إلا إذا كان فكره وإرادته إما ضدي أو معي، وهكذا نجد أنفسنا فجأة في عالم. ولنقل إنه مجموعة من الذوات المتبادلة الوعي ببعضنا البعض Inter-subjectivité. وفي هذا العالم يجد نفسه، ولا بد أن يقرر ماهيته وماهية الآخرين".⁽⁴⁾

1. Martin Heidegger ; *Lettre sur l'humanisme*, Traduit par Roger Munier

www.forde.ch › uploads › 2018/06 › Heidegger-ettre-ur-l-umanisme-1946

2. ينظر حسن حنفي، اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، مؤلف جماعي، المركز العربي للأبحاث والدراسات السياسات، الدوحة، 2013، ص. 187.

3. جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الانطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966، ص. 586

4. جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية للطبع والنش والتوزيع، القاهرة، 1964، ص. 4746.

أما حين تضيق دائرة مفهوم "الأخر" فتتخصر في المختلف حضاريا بأسسه اللغوية، والتاريخية، والعقائدية والإثنية، وهنا يذهب التفكير في "الأخر" خارج الحدود الجغرافية الذي تستوجب هذه الأسس، ويكون هو المفارق للذات والذي يشعرها دوما بهذا الاختلاف، وعليه تبنى تمثلات تقوي هذا الاختلاف وتعزز في منظومتها الثقافية العامة. ولعله التصور الذي تستند إليه هذه الدراسة وهي تفكر في "الأخر" الاستعماري كما جاء في أحد التحديدات المفهومية التي صاغها أشكروفت وجاريت كريفيت وهيلين تيفن في كتابهم *الدراسات ما بعد الكولونيالية*، باعتباره تصورا يرتبط بالدائرة الاستعمارية، حين يثبتون أن هناك إمكانية "مقارنة هذا الأخر بالمركز الإمبريالي أو الإمبراطورية نفسها، بطريقتين: الأولى أنه يوفر الشروط التي تكسب من خلالها الذات المستعمرة إحساسا بهويتها كـ"أخر" (OTHER) تابع، والثاني، أنه أصبح قطب الخطاب المطلق" أي الإطار الإيديولوجي الذي يمكن أن تفهم من خلاله الذات المستعمرة العالم من حولها".⁽¹⁾

وبناء على ذلك تظل اللغة نظاما رمزيا مركزيا لتمثل نوعية العلاقة المفترض بناؤها مع "الأخر"، فمن خلالها يحدث تسميته وتحديد صورته في الفكر والوجدان ومن ثم تظهر أهميته للوجود الخاص، فليس جزافا أن تعتبر اللغة حاملا للهوية، وليس اعتبارا أن يدمج "الأخر" اللغة خطط تأثيره على هوية الذات الجماعية وتغيير ثقافتها.

2. رؤية الكتاب إلى لغة "الأخر": تفاوت في المواقف والتمثلات .

يرتبط الإشكال المطروح هنا بالشروط العامة التي هيأت لظهور الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية في المنطقة العربية ذات التنوع الإثني والعقائدي . ويظهر أن اللجوء إلى الكتابة بلغة الأخر "تزامن مع مرحلة التحديث التي دشنها محمد علي باشا بمصر، وهي، تحديدا، بداية التغلغل الاستعماري بالمنطقة العربية بشكل عام، حيث سيعرف القرن التاسع عشر وجود الفرنسيين بشمال إفريقيا وبلاد الشام، وما رافقه من مخططات توظيف اللغة مدخلا للغزو الثقافي كما يثبت قاسم محمود في كتابه *الأدب العربي المكتوب بالفرنسية* يقوله إن "الكثير من الباحثين يرجعون أسباب وجود اللغة الفرنسية في مصر مثلا" إلى عدة أسباب من أبرزها الحملة الفرنسية التي جاءت لثلاث سنوات في أواخر القرن الثامن عشر . ثم لأن محمد علي قد توجه إلى فرنسا من خلال مشروعه الحضاري وليس إلى إنجلترا . فقد أرسل البعثات الأولى خاصة ما يرتبط منها بالتعليم والثقافة، إلى فرنسا".⁽²⁾ لعل ذلك ما يفسر ظهور الكتابات الأدبية باللغة الفرنسية بمصر أولا، بظهور كتابات يعقوب آرتين (1842.1919) منها الحكاية الشعبية بوادي النيل والكتاب، ثم تلتها كتابات كتاب عديدين، أغلهم مسيحيون، مثل فوزية أسعد (ولادة عام 1929)، جورج حنين (1914.1973)، واندريه شديد وواصف بطرس غالي (1958.1978) قوت القلوب (1962.1992)، وألبير قصيري (1913.2008) الذي يعتبر أهم كاتب مصري باللغة الفرنسية، وكل رواياته تستعيد حياة المهمشين ببلده مصره التي غادرها مبكرا . غير أن البلدان العربية التي ابتليت بالاستعمار الفرنسي، قد خضعت، على متفاوت، لهيمنة لغوية جعلت اللغة العربية، تتراجع، إنما بشكل متفاوت، لتحتل اللغة الفرنسية مواقع التواصل الإداري والاقتصادي والحياة التعليمية بشكل خاص، هكذا ظهرت فئة من الكتاب في سوريا ولبنان كتبوا باللغة الفرنسية، نذكر من القوائم التي وضعها محمود قاسم في كتابه المذكور أعلاه، أحذب جمانة، وجورج شحادة، ومشيل شيحة، غانم خليل، وشكري قرداحي، وأمين معلوف وغيرهم . والواقع أن التجربة السياسية التي أطرت تواجد الأدب المكتوب بالفرنسية في البلاد العربية قد حكمت طبيعة هذا الأدب، وعلاقة الذات بلغة الكتابة، وأثر ذلك على الإحساس والازدواجية والغريبة اللغويتين وصلتهما بقضايا الانتماء القومي والهوية الثقافية . ولكوننا سنخصص المحور المقبل من هذه الدراسة للحديث

¹ .أنظر اشكروفت وجاريت كريفيت وهيلين تيفن، *دراسات ما بعد الكولونيالية*، ترجمة احمد الرومي وايمكن حلي وعاطف عثمان، منشورات المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص.264

² .محمود قاسم، *الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية*، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص.19

عن أبعاد الصراع الداخلي التي اذكت جذوته هذه الهجرة اللغوية الاضطرابية، فيجدر تثبيت أن المناطق العربية التي عرفت هذا النوع من الكتابة متفاوتة من حجم الأعمال الأدبية والعلاقة بالوطن الأم والرؤية إلى لغة الكتابة بشكل عام، وحجم حضور اللغة العربية في الحياة العامة . فإذا كان التواجد الفرنسي بمصر، جراء الحملة العسكرية، تواجدا "ثقافيا"، قد كان في الشام وبلاد المغرب العربي تواجدا استعماريًا مباشرًا. ويظهر أيضًا أن حجم الإنتاج الأدبي وطبيعة تمثل لغة "الأخر" الفرنسي يتفاوتان بتفاوت المدد الزمنية للتواجد الاستعماري وخطط تغلغله الثقافي في هذه البلاد. فقد جاء استعمار المغرب متأخرًا عن احتلال الجزائر وتونس، إذ لم يمكث في المغرب، رسميًا، إلا أربع وأربعين سنة، ودام في تونس خمسة وسبعين سنة، بينما ظل بالجزائر مئة واثنين وثلاثين سنة . ومن ثم كان للإطار الزمني لتنفيذ المشروع الاستعماري اثر بالغ في تهيئ شروط الاختيارات اللغوية، وهو مشروع مهور بنظرة دونية إلى اللغات والثقافات الوطنية، وما استدعاه ذلك، وفق تعبير ادوار سعيد، من جعل الرهان الثقافي جوهر عمليتها الاستعمارية بتأكيد: أن العنصر الأساسي في الثقافة الأوروبية هو اعتبار هويتها الثقافية هوية مهيمنة "داخل أوروبا وخارجها، أي فكرة الهوية الأوروبية باعتبارها هوية تتفوق على جميع الشعوب والثقافات غير الأوروبية" (1). ولعل لذلك ارتباطا وثيقا بنظرة أوروبا الاستعمارية للغات الشرقية وتحديدًا السامية بصفتها لغات ميتة كما ذهب إلى ذلك المستشرق رينان في دراساته اللغوية، هو يرى، وفق استنتاجات ادوار سعيد، أن اللغات الشرقية "لغات غير عضوية، توقف نموها، وتحجرت تماما، وأنها عاجزة على تجديد ذاتها، وبعبارة أخرى عمل على إثبات أن اللغة السامية ليست لغة حية، وأن الساميين أيضا ليسوا مخلوقات حية" (2).

وبمثل هذه المنظومة الفكرية، سعى المستعمر إلى بناء ثقافة جديدة على أنقاض ثقافة ضاربة في الزمن، وتكوين جيل جديد لا يمكنه التعبير عن مشاغله إلا بغير لغته القومية، لتنشأ عملية "مناقفة" (3) معطوبة، لم تنجم عن انفتاح تلقائي اختارته الجماعة لتخصيب ثقافتها، وخلق أواصر التواصل الحضاري مع الآخر، بقدر ما هي حمل الثقافة الأصلية على التعامل مع الثقافة الاستعمارية بمبررات التحضر والتمدن، مما خدم مصالح المهيمن، و سبب، في المقابل، للثقافة المحلية أو الوطنية عوائق بنيوية نجمت مما نعته طوماس إليوت بالإشكالات الثقافية في المستعمرات، حيث صارت "مشكلة المستعمرات هي العلاقة بين ثقافة وطنية أصيلة وثقافة أجنبية، وعندما تفرض ثقافة أجنبية أعلى على ثقافة أدنى، كثيرا ما تتخذ القوة وسيلة لذلك، وهذه مشكلة لا يمكن حلها، وتتخذ أشكالا كثيرة : فثمة مشكلة عندما تتصل بثقافة أدنى للمرة الأولى : وليس في العالم إلا أمكنة قليلة لا يزال ذلك ممكنا فيها. وثمة مشكلة ثانية عندما تبدأ الثقافة الوطنية تتحلل فعلا تحت التأثير الأجنبي، وحيث يكون السكان الأصليون قد تشرّبوا من الثقافة الأجنبية فعلا أكثر مما يمكنهم طرده في وقت من الأوقات" (4).

1. ادوار سعيد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، 2008، ص. 51.

2. ادوار سعيد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق نفس المرجع، ص. 241. 242.

3. "هي اكتساب ثقافة مغايرة للثقافة الأصلية للفرد أو الجماعة، وهي هنا تشير إلى الثقافة الأجنبية التي يضيفها الفرد أو الجماعة للثقافة الأصلية، وذلك من وجهة نظر مستقبل تلك الثقافة، حيث تضاف الثقافة الجديدة لها أو تختلط بثقافة (الفرد أو الجماعة) المكتسبة محليا منذ الميلاد. وهناك فارق. إذا أردنا الدقة الشديدة. بين المناقفة لدى الفرد، وهي Trans_culuration وبين الثقافة لدى مجموعة وتعني Acculturation. غير أن المصطلح الأخير هو السائد في الإشارة إلى المناقفة، سواء لدى الفرد أو الجماعة. وبالرغم من أن استخدام المصطلح بالمفهوم ما بعد الحدائي قد أثار جدلا واسعا بدلالاته الملتبسة، خاصة في الوطن العربي، فإن تاريخ المصطلح يعود لنهاية القرن التاسع عشر، حيث كان العالم النفسي ج. و. باول أول من صك هذا المصطلح عام 1880، ثم طوره عام 1883، وعرفه بأنه يشير إلى التغيرات النفسية الناجمة عن المحاكاة عبر الثقافة". جمال نجيب التلاوي، المناقفة، عبد الصبور والبيوت، دراسة عبر حضارية، ترجمة ماهر مهدي وحنان الشريف، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2005، المنيا، ص. 7.

4. ت.س. إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري عياد، دار النشر التنوير، الطبعة الأولى، 2014، ص. 84.83.

والواقع أن اللغة كانت مدخلا رئيسيا لتركيز هذه الثقافة الأجنبية، وهو ما جعل السيطرة عليها بالصياغة التي جاءت في كتاب *الإمبراطورية ترد بالكتابة*، لأشكروفت وآخرين، "أحد المتطلبات الأساسية للقمع الامبريالي، فنظام التعليم الامبريالي يثبت نسخة "نموذجية" من اللغة الميترولوجية معيارا، ويهمل كل البدائل بصفتها بدائل غير صافية (وهكذا) تصبح اللغة هي الوسيط الذي تتأبّد البنية الهرباركية من خلاله، والوسيط الذي تتأسس من خلاله مفاهيم "الحقيقة" و"النظام" و"الواقع".⁽¹⁾

3. هواجس الكتابة في السياق المغاربي:

لاشك أن الكتابة الأدبية بلغة الآخر، وهي - في هذا المقام - اللغة الفرنسية، قد خضعت الذات الكاتبة لوضعيات ثقافية وسيكولوجية، تفاوتت حدتها وإلحاحيتها من سياق ثقافي إلى آخر حسب الشروط السياسية التي حكمت التجارب السياسية في كل منطقة. ويظهر أن الشرق العربي لم ينظر إلى هذه الكتابة رؤية تراجيدية كما هو الشأن في الغرب الإسلامي، وخاصة بالجزائر، حيث خلقت هذه الكتابة جدلا ثقافيا طويلا سنتوقف بعد قليل على بعض مظاهره. ويكفي في هذا الصدد أن نورد موقف بعض الكتاب المشاركة من الكتابة الفرنسية وعلاقتهم بالثقافة الفرنسية بشكل عام كما أوردها صاحب كتاب *الأدب العربي المكتوب بالفرنسية*. فهذه الكاتبة المصرية أندريه شديد تقول إنها تنمي إلى الشرق والغرب، ولا غضاضة أن تعبر بلغة أجنبية عما يثور بداخلها، بل أكدت أنها لا تعاني من أي تمزق أو صعوبات التكيف، بل لا تجد ذاتها إلا في التعدد الثقافي⁽²⁾، أما التوتر الذي يشعر به جورج شحادة، فلا ينجم من اضطراره بالتعبير باللغة الفرنسية، بل هو شعور تحدي إتقان لغة "الأخر" لتعويض خسارة لغته الأصلية خسارة لا يبدو أنه أشعرته بغربة أو تمزق.⁽³⁾ أما الموقف الأكثر وضوحا من الكتابة باللغة الفرنسية فهم الكاتب اللبناني أمين معلوف الذي يرى أن الكتابة باللغة قد جلبت إليه مكاسب عديدة، ويقول "رأيت أنني من الأفضل، كعربي، أن أعبر عن موضوعاتي بلغة أجنبية، فأنا افرض على الفرنسية بعض الكلمات والمعاني العربية (...). أعتقد أن على الكاتب أن يكتب باللغة التي تعبر عن أفكاره، سواء كانت العربية أو الفرنسية، أو البرتغالية أو الروسية. هناك اعتبار قومي أو وطني للغة تتحول فيه اللغة إلى رمز وشعار. وأنا لا يهمني هذا الشعار. ليست اللغة في النهاية أكثر من حامل للأفكار ووسيلة تعبيرية".⁽⁴⁾

إن ما كان موضوع تعدد ثقافي مثمر، وخسارة يمكن تعويضها بأهم منها سيصبح موضوع توتر مضمّن، وتمزق هويتي، وفقدان مستمر أفرز مواقف صعبة لدى جيل كتاب المغاربة خاصة. جيل فترة الاستعمار والمقاومة. ومهما كان الاعتقاد بأن اللغة ليست إلا وسيلة تعبير، وأن المضمون هو الذي يشكل جوهر الأدب، وأن هذا الأدب يبقى أدبا قوميا وإن كتب بلغة "الأخر" كما يرى الكاتب عبد الله الركبي،⁽⁵⁾ فإن الكتاب المغاربة، وخاصة الجزائريين، لم يفرقوا بين الشكل والمحتوى، ورأوا في اللغة الفرنسية حاجزا

¹ بيل اشكروفت، جارت جريفيتز، هيلين تيفين، *الإمبراطورية ترد بالكتابة*، آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق، ترجمة خيرى دومة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ص. 31

² ينظر محمود قاسم، *الأدب العربي المكتوب بالفرنسية*، مرجع سابق ص. 50

³ ينظر محمود قاسم، نفس المرجع، ص. 73

⁴ أمين معلوف، *مجلة اليوم السابع*، نوفمبر 1986، ص. 37، نقلا عن محمود قاسم، *الأدب العربي المكتوب بالفرنسية*، مرجع سابق، ص. 7877.

⁵ وجملة القول فإن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، قد أوجد لظروف وأسباب في مرحلة معينة، وهو إن كتب بلغة أجنبية، فإنه عبر عن مضمون جزائري وواقع وطني الأمر الذي يجعل منه أدبا محليا وطنيا.

عبد الله الركبي، *القصة الجزائرية القصيرة*، الجزائر، م.و.ك، ط.1، 1983، ص. 249، نقلا عن مبروك قادة، "اشكالية الإنتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية" المرجع الإلكتروني لمجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية للأنثروبولوجيا والعلوم الانسانية، العدد 9، 1999.

<http://journals.openedition.org/insaniyat/8261>

يحول دون مشاغل شعوبهم مهما غاصوا في همومها، ولاسيما حين احتد الجدل الذي رافق هذه الكتابة وتجاوز خطاب اللوم والتبرم إلى تخوين هذه الكتابة واتهامها بتدمير الهوية الوطنية.

والحال أن القول بكلام عبد الكبير الخطيبي بكون "الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية هو أدب جزائري"،⁽¹⁾ يجعل من تسليط الضوء على حجم الصراع الداخلي للذات الكتابة واحتداد وضعيتها الجدالية في مواقف الكتاب الجزائريين وآرائهم ووضعياتهم الاعتبارية المتمخضة عن ذلك سياقاً أثراً لرصد التشققات الثقافية والتوترات السيكولوجية التي حفت بتجربة الكتابة بلغة "الأخر" في فترة الأربعينات والخمسينيات من القرن الماضي. إلا أن هذا التجاذب اللغوي، وإن خفت تحدته، عند جيل الاستقلال المغربي، فجذوته استمرت في الانتقاد في الأقطار المغربية من خلال مواقف الكتاب وآرائهم حول تجربة الكتابة باللغة الفرنسية.

بناء على ذلك، يمكن القول إن قوة التجاذب الداخلي بين "الأنا" و"الأخر"، تضاعفت حين تأطرت لغة التعبير الرئيسية ضمن علاقات تاريخية معقدة، انخرطت مشاعر الانتماء والهوية ومخاطر الاستلاب في تشكيل أهم محاورها، دون أن ننسى بحدوث إبدالات وتحولات اعترت هذه العلاقة موازاة مع تحول الواقع السياسي ذاته، ومستويات المثاقفة بين الأطراف اللغوية المتجاذبة. ذلك أن الكتابة المغربية بالفرنسية لم يكن يرافقها في بداياتها ذلك الشعور بالتمزق الهوياتي كما حدث خلال مواجهة العنف الرمزي الاستعماري تجاه اللغة والثقافة الوطنيتين في أزمنة التحرير، على أن الجدل اللغوي، وإن عرفته جميع الأقطار المغربية، كان لظروف تاريخية وسياسية خاصة، أكثر احتداداً وحساسية في القطر الجزائري. ومن ثم، يفترض ربط تمثيل "الأخر"، ولغته، وثقافته بالواقع السياسي المعقد وتحولاته. بيد أنه، وبالرغم من اعتبار الكتاب على الدوام اللغة الفرنسية لغة المستعمر، فإنهم وجدوها، نظراً لطبيعة تكوينهم، الخيار الأمثل لإبراز مواهبهم والتعبير عن واقع مجتمعاتهم. والحال أنهم نبغوا في ذلك باعتراف الأوساط الفرنسية نفسها التي رحبت بإنتاجهم الأدبي، وعملت على طبعه ونشره، إذ "استقبل هذا الأدب بحماسة وتهافت عليه الناشرون، إلى درجة أن كل دار للنشر كانت تملك "عربياً في خدمتها" على حد الاعتراف الصريح لأحد الشعراء الجزائريين..."⁽²⁾. وإذا كان الكتاب الجزائريين قد وجدوا في هذا الترحيب أفقا واسعا للتعبير عن ذواتهم وتعميق تجربتهم، فإنهم قد شعروا بعد ذلك بالخذلان، بل شعر البعض منهم بالعار وهم يجدون أنفسهم لا يتقنون إلا لغة المستعمر⁽³⁾. غير أن للأمر ما يبرره، لأن التعبير باللغة الفرنسية لدى الرعيل الأول تحصيل لشروط موضوعية، انكمش فيها، بتعبير حكيمة سبيعي "دور اللغة العربية في المجتمع، وحرمت أجيال متعاقبة من الجزائريين من تعلم لغتهم، وهذا ما يفسر أن جيل ما قبل الاستقلال من الروائيين الجزائريين لم يكن يمتلك إلا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير"⁽⁴⁾. ومن ثم، حضر هذا التجاذب الثقافي والنفسي نقاشاً حاداً حول دوافع الكتابة باللغة الفرنسية وحول ما سيق في المقابل من مسوغات من أجل العودة إلى اللغة القومية، فجاءت ردود الفعل تجاه هذه الوضعية اللغوية متباينة في حدتها ونغمتها وتبريراتها، بل وجد الكتاب في هذا الاغتراب اللغوي موضوعاً أثيراً للتعبير عن استلامهم الثقافي وشوقهم المضني إلى حضن اللغة الأم. والواقع أن هذا الصراع مع "الأخر" عبر الكتابة بغية التخلص من هيمنته الثقافية قد خضع

1. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، منشورات الجمل، بغداد، بيروت 2009 ص. 17

2. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، مرجع سابق، ص. 10

3 "التمزق وفقدان الهوية والاستئصال الثقافي تلك هي المصطلحات التي لجأ إليها الكتاب المعبرون بالفرنسية حينما يحللون وضعيتهم الخاصة... وإذا كان هؤلاء الأدباء يعتبرون أنفسهم محكوما عليهم بأن يكتبوا بالفرنسية لفوات الأوان على تحول محتمل إلى لغتهم، فإنهم في نفس الوقت ينصحون الأجيال الجديدة باستعمال لغتها القومية عند الكتابة"

عبد الكبير الخطيبي، نفس المرجع، ص. 47

4. حكيمة سبيعي، "هوية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية"، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خضير بسكرة، العدد 35/34، 2004، ص.

لصبرورة متنامية، ديدنها الانتقال من "تطبيع" العلاقة مع لغة الغير وثقافته إلى الرغبة الملحة في تكوين شخصية أدبية مستقلة وأصيلة، وهي إحدى السمات الأساسية "للآداب المحلية" بشكل عام وفق ما تصوره أشكروفت في قوله أن هذه الآداب قد تطورت عبر "مراحل عدة يمكن القول إنها مماثلة لمراحل الوعي القومي أو الإقليمي، ولمراحل السعي لاكتساب التمايز عن المركز الإمبريالي". كانت الكتابة بلغة المركز الإمبريالي أمرا لا مفر منه بطبيعة الحال، في الفترة الإمبريالية، وهي الكتابة التي أنتجت صفوة متعلمة كانت هويتها متطابقة مبدئيا مع القوة الاستعمارية⁽¹⁾. ثمة تلازم بين نمو الوعي الوطني لدى الكتاب والوعي بإشكالية اللغة، فبقدر ما تسلت لغة "الأخر" إلى الفجوات التي انحسرت فيها اللغة الأم، بقدر ما ازداد الاغتراب اللغوي، وازدادت الرغبة في استعادة اللغة الأصل. غير أن اعتبار الأدب والعمل الثقافي بشكل عام إحدى الجبهات الأساسية لمقاومة وجود المستعمر وثقافته، يفترض مخاطبة عموم الشعب بلغته القومية، وهو ما كان متعذرا لكر العديد من الكتاب الذين لا يستطيعون مواصلة إبداعهم بلغة غير لغة "الأخر".

والحال أن التجاذب الصاحب الذي صاحب هذا الجدل اللغوي قد تشخص ضمن ردود فعل تباينت بين أصوات رغبت في إعادة تنظيم العلاقة بلغة "الأخر" ووضعها في سياقها السياسي والثقافي، في توافق واضح بين شرعية المضمون القومي وشرعية التعبير اللغوي الفرنسي، وبين الرفض التام للغة الآخر، وبين تبرير مواصلة التعبير بها لكونها إحدى وسائل محاربة المحتل بأدواته الخاصة. ويمكن أن نسوق، بهذا الصدد مواقف وآراء، تجلي مختلف أوجه هذا الصراع والتوتر اللغويين، فهذا الكاتب المغربي ادريس الشرايبي (توفي 2007) يدافع. وإن تراجع عن ذلك. عن أفضلية التعبير باللغة الفرنسية وقوة ثقافتها، حيث يقول: "لست استعماريًا، بل ولست حتى معاديا للاستعمار. إلا أنني مقتنع بأن الاستعمار كان ضروريا ومنقذا للعالم الإسلامي. ذلك أن مبالغات الاستعمار مضافة إلى القيم الأكييدة لأوروبا، كانت هي الخميرة التي أنضجت النهضة الاجتماعية التي نشاهدها اليوم"⁽²⁾.

لم يكن الدفاع عن الكتابة باللغة الفرنسية أمرا مقبولا، فأثر الكتاب الالتفاف حول الاستهجان المعم للكتابة باللغة الفرنسية بتبريرهم المتواصل لهجرتهم الاضطرابية هاته إلى موطن لغوي آخر، والتي جعلت الكاتب يعيش حسب تعبير ادوار سعيد، في "وضعية عدم الانتماء": "وضع المنفى، أي عدم التكيف الكامل، والإحساس دائما بأنه يعيش خارج العالم الذي يحس فيه أبناء الوطن بالألفة ويتبادلون الأحاديث دون كلفة..."⁽³⁾. ونجد من بين هؤلاء الكتاب الجزائري مالك حداد (توفي 1978)، الذي عبر عن هذا الانفصال التراجيدي عن لغته بقوله في مقدمة روايته *سأهديك غزالة* (1957): "اللغة الفرنسية حاجز بيني وبين وطني أشد وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط، وأنا عاجز أن أعبر بالعربية عما أشعر به بالعربية، إن الفرنسية لمنفاي". بل سيعتبر أن ما كتبه بالفرنسية كان سيكون أجل تعبيرا وأعمق تفكيرا لو كتب باللغة العربية بقوله: "إن الكتاب الذين من أصل بربري عربي، عند تعبيرهم بالفرنسية، يترجمون فكريا جزائريا نوعيا، وهو فكر كان بالإمكان أن يصل إلى ذروة التعبير لو أنه صيغ في لغة وكتابة عربيين"⁽⁴⁾، لم يجد مالك حداد لفك هذه العقدة اللغوية وتخفيف وطأة "تشرده" الهوياتي إلا بإعلانه بعيد الاستقلال عن التوقف عن الكتابة في رد فعل وجداني يشبه التكفير عن ذنب اقترفه في حق وطنه.

أما كاتب ياسين (توفي 1989) الذي اعتبر من أهم الكتاب الجزائريين باللغة بالفرنسية، ومن أشد المدافعين عن الثقافة الوطنية فقد أعلن أن اللغة الفرنسية "غنيمة حرب" وأنها "ليست فقط لغة للاستعمار، بل إن الجزائريين، إبان حرب التحرير، استعملوا

1. اشكروفت، الإمبراطورية ترد بالكتابة، مرجع سابق، ص. 28.

2. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، مرجع مذكور، ص. 30.

3. ادوار سعيد، المثقف والسلطة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص. 100.

4. ذكره عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، مرجع مذكور ص. 45.

هذه اللغة من أجل استمالة الشعب الفرنسي لفضيحه التحريرية . فالاستعمال المتقن للغة الفرنسية هو في حد ذاته فعل محرر، لكونه سيجعل فرنسا ذاتها تتطهر من الجرائم التي ارتكبت باسمها، مادامت فرنسا ليست فرنسا الاكاديمية الفرنسية، بل فرنسا الثورة عام 1789، وكمونة باريس، وماي 1968، ووجنبر 1986، وهي فرنسا حقوق الإنسان⁽¹⁾. والجال أن عقدة الكتابة بلغة المستعمر قد أحكمت طوقها على كاتب ياسين، وافضى به التوتر الداخلي إلى التخلي نهائيا بالكتابة باللغة الفرنسية لكونها رمزا للمستعمر، وليس الاستمرار بالتعبير بها إلا خدمة جارية لهذا الرمز وتأييد تواجهه الثقافي . وبذلك يكون هذا الرفض خروجاً نهائياً من مجال "الأخر"، ومحاولة لاستئصال امتداداته الثقافية داخل الذات، غير أن معاناة كاتب ياسين و"تراجيدية تمزقه" تتعمق عند تعذر إجادته التعبير المضني بغير اللغة التي يتقنها وكون فيها شخصيته كأحد أهم كتاب الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية⁽²⁾. وفي مقابل هذا الخروج، عاش محمد ديب (توفي 2003) تجربة التمزق اللغوي هذه بالبقاء في منفى اللغة الفرنسية، في وضعية مثقف الضواحي والهوامش، يمارس صراعاً رمزياً لتبرير هذا المنفى وتعويض الخسارة الثقافية المفترضة، وكأنه بذلك يغيض هذا "الأخر" الذي أضى بدوره متضايقا من إتقان آخره (العربي عموماً) للغة الخاصة⁽³⁾. وينقل محمد ديب هذه الاستبدالات المتوترة بكثير من السخرية التي تعتبر حسب ادوار سعيد أحد ميولات المثقفين المهاجرين⁽⁴⁾، وهو يظن أن الكاتب العربي باللغة الفرنسية قد "استحوذ على نصيبه من اللغة الفرنسية والذي لا يمكن لأحد أن ينتزعه منه، وما كان الفرنسيون لينتظروا أن نشكرهم . ومن عليه أن يشكر الآخر؟ فإذا كنا نقتات نحن أيضاً من هذا الكعكة (اللغوية) فإننا نمنحها طعماً خاصاً، لا يعرفونه . إن بعض الفرنسيين يغضبون ويزعجون حينما يروننا نكتب بلغتهم الخاصة... بل ينتظرن الجمهور دائماً أن أوبر كتابتي باللغة الفرنسية، إنه أمر طبيعي أن أكتب بالفرنسية، وإلا ما العمل؟ إننا جزء من هؤلاء المهاجرين الذين يخيمون في ضواحي المدينة ويشتهبهم دائماً بسرقة دواجن المحليين .. سأظل دائماً رابضاً في الأرض الشاسعة لهذه اللغة"⁽⁵⁾.

والواقع أن هذا المنحى الذي اتخذته النقاش اللغوي الذي وازى التعبير اللغوي والهوية الوطنية، لا يمكن فصله عن السياق السياسي العام، وعن تزايد قوة النزعة التطهيرية للحياة الثقافية الوطنية والوجدان الشعبي مما تعتبره شوائب ثقافة المستعمر . ذلك أن تيار "الممانعة" الذي قاده دعاة تأصيل الهوية العربية للبلدان المستعمرة ترى أن شرط الاستقلالية الثقافية تفترض تأصيل التعبير اللغوي ذاته، ولن يكون ذلك إلا بالتعبير باللغة الأم، بيد أنه إذا كانت قيادة تيار الممانعة اللغوية لهذه النزعة الثقافية،

¹ Katib yacine « la langue de Malek » cite par Lucette Heller-Goldenberg; La littérature francophone au Maroc. L'acculturation Cahiers de la méditerranée ; n 38 ; 1989 p.62

² " بدأت بالكتابة العامية منذ خمسة عشرة سنة، وانقطعت بالكتابة بالفرنسية . هذا بالرغم من ان صديقة فرنسية لي، هي جاكين أنو التي قامت بجمع أعمالي مؤخراً، كانت تحثني على الكتابة باللغة الفرنسية . كانت تقول أنه يجب علي هذا، إلا أنني لم أستطع "

كاتب ياسين، "المغاربي المتشرد يعود" المجلة ، 27 مايو، 1986، نقلاً عن محمود قاسم ، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، مرجع سابق، ص. 109

³ . قام عبد الفتاح كليطو(2002) بتشرح هذه الوضعية الغوية المتصادمة في كتابة لن تتكلم لغتي ، وفيه نعت على مقارنة سيكولوجية للظاهرة أكثر من كونها موقفاً متعالياً : وهو يقول "لكن ماذا يحدث عندما يتكلم هذا الأجنبي تماماً كما نتكلم نحن؟... يتغير حينئذ كل شيء، ينتهي الرفق واللطف، وينشأ شعور بالارتباب. فهذا الشخص الذي برز من مكان قصي بعيد، يثير الارتباك، ليس فقط لأنه يبطل إحساسنا بالرفعة والتفوق، ولكن أيضاً لأنه يسلبنا فجأة لغتنا، ينتزع من لساننا ومقومات وجودنا وما نعتقد انه يشكل هويتنا، يسلبنا انفسنا وأوانا"، لن تتكلم لغتي دار الطليعة، بيروت، 2002 ، ص. 105 .

⁴ . ادوار سعيد ، المثقف والسلطة ، مرجع سابق، ص. 100

⁵ . Mohamed Dib, RUPTURES n° 6, Alger , 1993 , p.56

أمرا منتظرا ، على الرغم من الخفوت التدريجي للصحب اللغوي الذي رافق سنوات التحرير وبعيد الاستقلال، فإن أطرافا حدائية واصلت طرح هذا الإشكال اللغوي، وجاءت به قوى جديدة أفرزها الاستعمار التقليدي ذاته، مما ألزم "الأنا" أن ترسم علاقتها بهذه القوى وتتفاعل معها دون السقوط في الاستلاب وامحاء الهوية، مع الحرص على استشراف تجديد بنيتها الاقتصادية والثقافية المتوارثة. ويمكن اعتبار الوضعية اللغوية لجيل الاستقلال (وأواخر الستينيات والسبعينيات) الذي اختار الكتابة بالفرنسية سياقاً آخر لرصد امتدادات هذا التجاذب اللغوي، ومتابعة خيوط تمثلاته لدى تيار تصارعت فيه نزوعات التحديث وأصداء الثقافة الوطنية الشعبية التي لا يمكن تجاوزها. إلا أن هذا الجيل لم يكن يعيش الازدواجية اللغوية بذات الحدة عند جيل الرواد، إنما جاء اختياره اللغوي واعيا بتعمق هذه الظاهرة التي تخاطر بتسليم الذات إلى تمزق لغوي، وإلى حنين مضمّن ومتواصل إلى اللغة الأصلية. ويمكن أن نذكر من هذا الجيل الكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي(1938.2009) الذي لم يكف في كثير من أعماله عن العودة إلى الصراع اللغوي كما يعيشه ذاتيا، فقد أعلن مبكرا عن موقفه من الفرانكفونية ومخاطرها على الهوية الوطنية واستقلال قرار الشعوب، ففي إشارته إلى النقاش الوطني حول أهلية اللغة العربية في تربية النشء والتعليم عموما، أثبت "أن قصر اللغة العربية على مجال "الإنسانيات" وحده، معناها إرغامها على أن تكون ذبلا ملحقا بالثقافة الفرنسية وعلومها".⁽¹⁾ بيد أن كتابته بالفرنسية التي تستعيد دوما هذه الازدواجية اللغوية المضنية، تظل في بعيدة عن الشعور بالتمزق أو الاغتراب والاستلاب، وقريبة من فكر التعدد والاختلاف المثري للشخصية، إذ أنه تصور الأمر لعبة مد وجزر بين ذاكرة "موشومة" بالهوية الثقافية وفعل ثقافي مفتوح لا يؤزم "الأنا" أو يدفعها إلى تأنيب الذات، هكذا يقول: "حينما أكتب بالفرنسية تتراجع لغتي الأم، وتنسحق...غير أنها تغدو(كما يقال) هي الأم، والأرض والقانون المنتهك. ولا أكف حين افتقدها عن استعادتها، وهي كما قلت تعود دوما وحيدة ومتشظية، ومتناثرة"⁽²⁾. أما الكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي (ولد 1942) فقد تمثل هذا الإشكال اللغوي وفق إرغامات تكوينية وابدولوجية سلمته لتحولات نظرية لا تخفي مأزق ممارسته الثقافية والسياسية، فهو الآتي من أفق ماركسي لينيني، مناهض للامبريالية العالمية، وتشبعه بالثقافة الفرنسية واختياره لغتها لغة للتعبير في الكتابة الإبداعية والجدل السياسي، لم يكن ليصهر تناقضا مفترضا بين الثقافة الوطنية وثقافة أجنبية يعتبرها مستلبة، دون التأكيد على إمكانية التعايش اللغوي والثقافي بين الثقافة الأصلية والثقافة الفرنسية، مع تحذيره، كما جاء في مجلة *أنفاس*⁽³⁾ إلى ضرورة إبقاء اللغة الفرنسية أداة تواصل مؤقتة، مع وجود يقظة تنأى بالتعايش اللغوي عن المهادنة والتبعية الثقافية، فنحن يضيف "واعون على الدوام بالخطر المحدق بنا إذا ما تبينا الفرنسية أداة ثقافية". من هنا، انبثق هذا التنازع لدى هذا الجيل من رغبته الملحة في تأسيس حساسية جديدة ديدنها، حسب تعبير لوسيت هيلر⁴، البحث عن الهوية المغربية، وتعرية القيم البورجوازية والكلونيالية الجديدة ومجابهة الظلامية الاجتماعية والسياسية، مع وجود وعي حاد بانعدام إمكانية تأسيس ثقافة أصيلة بأشكال مستعارة أو تقليدية أو حتى أكاديمية.

والحال أن حضور "الأخر" اللغوي في تمثل "الأنا"، عبر الكتابة، لذاتها ولوضعها داخل المجتمع، لا ينفك عن قضايا الهوية بشكل عام، ذلك أن متخيل الكاتب الذي تشكل في سنوات التكون والانضاج الذهني والفكري في سياقات اجتماعية خاصة، هو الذي سيتحكم في الصوغ اللغوي عند التعبير الفني والفكري. ومن ثم، فالربط الميكانيكي بين الاختيار اللغوي والموقف من الهوية، هو ما سيصبح محور النقاش المتجدد حول أثار التعبير بغير اللغة الأم، إذ اتجهت الأجيال اللاحقة، في حركة عكسية لتنامي الدعوات الاستثنائية للغات الأجنبية من التداول، إلى اعتبار لغة الآخر المدخل الرئيسي لبناء تصور واضح لشكل العلاقة المفترض ربطها

1. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، مرجع سابق، 49.

2. Abdelkebir Khatibi, Repères, Revue Pro-culture(numéro spécial:khatibi) 12,1978,p.49

3. ينظر Abellatif Laabi,Souffles, n 18 p 36 cité par Lucette Heller-Goldenberg,ibid,p. 59

4. Lucette Heller-Goldenberg,ibid,p 64 .

معه . وما جعل التجاذب اللغوي يأخذ منحى تفاعلياً، وقبولاً توازياً مع إفرازات العولمة ذاته، وما تفرضه من تعلم لغات "الأخر" و عبر ذلك تجديد فهم "الأنا" لذاتها . فالأنا"، والحالة هاته، لا يمكنها، بالرغم من اعتقادها أن اللغة ليست سوى أداة تواصل، أن تتغاضى عن امتزاج الأفق اللغوي والثقافي، حيث لا يحضر للشكل اللغوي فقط قوالب محايدة نعبؤها بهواجسنا وقضايانا الذاتية، بقدر ما هو مقولات تلون طرق طرح الواقع الذاتي وأبعاده الحضارية .

4. استنتاج:

يبدو أن الشعور بالخذلان الذي صاحب التعبير بالفرنسية لدى جيل اكتوى بنظرة "الوطن الثقافي"، لم يفتأ أن خفت أواره، وحل محله نقاش متجدد لا ينفي دور لغة "الأخر" في تعلمه وتكونه. فكلما صعبتنا في الزمن، كلما برزت مبررات جديدة لاستعمال "الأنا" للغة "الأخر"، مع تجديدها لتحولاتها وحذرها من المساس بهويتها وثقافتها القومية . غير أن تطور علوم الإنسان بما فيها اللسانيات، وتقنيات التواصل، وفكر الاختلاف الذي يرى ان الهوية ليس مقولة ثابتة، مكن "الأنا" المعبرة بلغة "الأخر"، من تحقيق مجاوزة النقاش التقليدي حول الظاهرة نمط العلاقة التي حكمت تماسهما، وبرزت تحليلات جديدة بتأثير من فلسفة "ما بعد الحائث"، فككت ميتافيزاقا اللغة الأصلية وعلاقتها بالهوية، إلى مستوى جعلت جاك ديريدا، يعلن أننا "لا يمكننا أن نتكلم أبدا لغة واحدة فقط أو لا أتكلم إلا لغة واحدة ولكنها ليست لغتي"⁽¹⁾. ومن ثم، بدأت تكتسب الكتابة بلغة "الأخر" شرعيتها الثقافية باسم التفاعل اللغوي والمثاقفة وحوار الحضارات، إلى أن غدا القول بالاقصرار على لغة واحدة ووحيدة هو الاستلاب الحقيقي، ورمزا من رموز الانغلاق والإرتكاس الهوياتي . غير أنه إذا كان للعولمة منطق جديد، وميل الى تنميط الثقافات، والعمل على توحيدها، بدل تفاعلها والبقاء المثمر على اختلافها، فاللغة الوطنية تظل مكسبا ثقافيا وحضاريا لا غنى عنه لحفظ الشخصية الوطنية، وترسيخ قيمها وابقائها خارج لجاج التبعية والتنميط . وتمكينها في الآن ذاته من فرص الإشعاع والاعتناء، مما يجعل التجاذب اللغوي فعلا مؤسسا لهوية ثقافية تتجدد باستمرار، مع حفاظها على ملامحها الأصلية في ممارستها لفعل الاختلاف.

المراجع:

العربية:

1. الخطيبي عبد الكبير ، *في الكتابة والتجربة*، ترجمة محمد برادة، منشورات الجمل، بغداد. بيروت 2009
2. أشكروفت وجاريت كريفيث وهيلين تيفين، دراسات ما بعد الكولونيالية، ترجمة احمد الرومي وأيمن حلي وعاطف عثمان، منشورات المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.
3. أشكروفت، جريفيتز جاريت، تيفين هيلين ، *الامبراطورية ترد بالكتابة ، آداب ما بعد الاستعمار: النظرية والتطبيق*، ترجمة خيري دومة، ازمنة للنشر والتوزيع، عمان ، 2005.
- إليوت، ت. س. *ملاحظات نحو تعريف الثقافة*، ترجمة شكري عياد، دار النشر التنوير، الطبعة الأولى، 2014، ص. 84.83 .
4. بعلي حفناوي ، *مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن*، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 2007
5. ديريدا جاك، *أحادية الآخر اللغوية أو في الترميم الأصلي*، ترجمة عمر مهيبيل، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008

¹. جاك ديريدا، *أحادية الآخر اللغوية أو في الترميم الأصلي*، ترجمة عمر مهيبيل، ص. 58.

6. كليطو عبد الفتاح، *لن تتكلم لغتي*، دار الطليعة، بيروت، 2002.
7. سارتر جان بول، *الوجود والعدم*، *بحث في الانطولوجيا الظاهرانية*، ترجمة عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966.
8. سارتر جان بول، *الوجودية مذهب إنساني*، ترجمة عبد المنعم الحفني، مطبعة الدار المصرية للطبع والنش والتوزيع، القاهرة، 1964.
9. سعيد ادوار، *الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق*، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، 2008.
10. سعيد ادوار، *المثقف السلطة*، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
11. سبيعي حكيمة، "هوية الادب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية"، *مجلة العلوم الانسانية*، جامعة محمد خضير ببسكرة، العدد 35/34، 2004.
12. قاسم محمود، *الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية*، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
13. نجيب التلاوي جمال، *المثاقفة، عبد الصبور واليوت، دراسة عبر حضارية*، ترجمة ماهر مهدي وحنان الشريف، دار الهدى للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى 2005، المنيا.
13. قادة مبروك، "اشكالية الإنتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية" المرجع الالكتروني لمجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية للانترولوجيا والعلوم الانسانية، العدد 9، 1999. <http://journals.openedition.org/insaniyat/8261>.
- الأجنبية :

1- Dib Mohamed, **RUPTURES** n° 6, Alger , 1993.

2-Goldenberg -Lucette Heller; « La littérature francophone au Maroc. L'acculturation », **Cahiers de la méditerranée**, n°38 ; 1989 pp. 59-68.

3 -Khatib Abdelkebir i,« Repères », Revue **Pro-culture** (numéro spécial :khatibi)n° 2 ,1978,pp.48-52.

4 - Khatib Abdelkebir, **Maghreb pluriel**, ed .Denoel,Paris ; 1983 .

5_Heiddeger Martin; **Lettre sur l'humanisme**, Traduit par Roger Munier

[www.forde.ch > uploads > 2018/06 > Heiddeger-ettre-ur-l-umanisme-1946](http://www.forde.ch/uploads/2018/06/Heiddeger-ettre-ur-l-umanisme-1946)

من القص إلى الميتاقص: نحووعي الرواية لذاتها

From storytelling to Métafiction : towards the self-consciousness of the novel

أ.بوبكر النية، قسم اللغة العربية وأدائها - جامعة الجزائر 2 - الجزائر

Boubakeur nia, Département of arabic language and de literature – University Alger 2 - Algérie

الملخص:

تودّ هذه الدراسة الإحاطة بالأطر النظرية والمرجعيات الفلسفية والتجارب الجمالية التي دفعت السرد المعاصر نحووعي ذاته، والابتعاد عن الغايات التقليدية التي كانت تهدف إليها الرواية، وهي تمثيل ووعي العالم وعيا مطلقا، إذ يتعد السرد المعاصر عن كل تلك الغايات ليهتم بتمثيل ذاته قبل أن يكون انعكاسا لواقع ما، وقد مهدت المقولات النظرية الخاصة بما بعد الحداثة لهذا الانتقال من سرد العالم إلى سرد السرد، من القص إلى الميتاقص، ليكون النص الروائي منشغلا بذاته، ومقدما طريقة تشكله تفسيرا ونقدا، وتعدّ هذه الانعكاسية الذاتية أهم تحول جاءت به رواية ما بعد الحداثة، واعتنت به جماليا ونقديا، لكن من دون أن ننكر المحاولات الأولية في الكتابة الميتاقصية التي سبقت فترة ما بعد الحداثة بكثير، وسنبيّن كل ذلك في هذه الدراسة من خلال تحديد مجموعة من النقلات من القص إلى الميتاقص، بدءا بالمهاد الفلسفي، إلى التجلي الجمالي، ثم الوعي النقدي، لنصل إلى التحديد الإجرائي الذي يخص مصطلح ومفهوم الميتاقص.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة، الانعكاسية الذاتية، التمثيل، الميتاقص، النقد.

Summary :

This study would like to take note of the theoretical frameworks, philosophical references and aesthetic experiences that have pushed the contemporary narrative towards the same consciousness, and to move away from the traditional aims of the novel, namely, the representation and awareness of the world at all, as the contemporary narrative departs from all those ends to take care of the representation itself before it is a reflection of a reality, the postmodernism theoretical sayings of this transition from the narrative of the world to narrative narratives, from storytelling to Métafiction, have paved the narrative to be self-preoccupied, and advance the way it forms an explanation and criticism, This self-reflection is the most important transformation of the post-modern novel, and I take care of it aesthetically and critically, but without denying the initial attempts at métafictionnism writing that preceded the very post-modernism period, we will show all this in this study by identifying a range of moves from storytelling to Métafiction, beginning The philosophical preface, the aesthetic manifestation, then the critical consciousness, to arrive at the procedural definition of the term and concept of Métafiction.

Keywords: post-modernism, self-reflective, acting, Métaficiton, critique.

تمهيد:

تميزت رواية ما بعد الحداثة شكلا ومضمونا، وحاولت أن تحدد لنفسها تجليا يبعدها عن كل القوالب السردية السالفة، وهذا ما يذهب إليه "مالكوم برادبري" (Malcolm Bradbury) حينما يضع الرواية المعاصرة في موضع بعيد عن التصنيفات والمرجعيات السابقة، حيث قامت الرواية في السابق على مصدرين أساسيين هما: الجمالية الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية، متمثلة في خطاب يعتمد على (الحبكة) و(الشخصية)، والأخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل القرن العشرين التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في إعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة والخلق الروائي. الرواية المعاصرة تبتعد عن كل هذا نحو نص من إنتاج وعي مؤلفه، ليس مشروطا أو محكوما بالشخصيات، أو بأبعاد مخططة مسبقا، ولا بأندساق من القيم والعواطف، ولكن بإيقاع الإنشاء نفسه بحيث يصبح النص مكتفيا بذاته، ومن ناحية أخرى الافتتان بالعملية الروائية كمحاكاة تهكمية للشكل - بحيث يصبح شبيها ببنية اللعبة يمكن أن تقوم بها بالإبدال والتبديل - ويصبح الكاتب والشخصية والحبكة والقارئ جزءا من موضوع الرواية¹، هكذا يكون السرد مكتفيا بذاته ومنعكسا على فعل الحكي ذاته، وقد تحول السرد لهذا الشكل النرسي انطلاقا من معطيات عديدة مثلما سنوضح في ما يلي.

1. النقلة الفلسفية:

من الناحية الفلسفية يمكن القول أن الرواية تحولت من "القص" إلى "الميتاقص" عبر فكرتين رئيسيتين:

- تحول الفكر من السؤال الاستمولوجي إلى السؤال الأنطولوجي، ومن ثم تحولت الرواية لتعني ذاتها ولتجيب عن سؤال وجودها، وبذلك لم ينشغل السرد بتقديم العالم بقدر ما انشغل بتقديم ذاته وعالمه الخاص.
- نقد التمثيل والمحاكاة التي خضعت لها الرواية، ووصفت أدبيتها من خلالها، مثلها مثل سائر الأجناس الأدبية الأخرى.

1.1. أنطولوجيا السرد:

حاولت الأبستمولوجيا ضبط أساليب الوصول إلى المعرفة وطرق التوصل إلى الحقيقة بمختلف أنواعها، لكن حينما أظهر الفكر ما بعد الحدائي زيف هذه الحقائق تحول إلى الأنطولوجيا، بالاستناد إلى أفكار الفلاسفة والنقاد الذين ساروا في هذا الاتجاه، خاصة (هايدغر ودريدا)، وصاحبه الانتقال من التفسير إلى التأويل، فهذا الأخير يُفَعّل اللحظة الوجودية للذات المؤولة التي تتحكم في وصف الأشياء وبث المعنى فيها، ثم نفي المعنى عنها، لأن الأهم هو الوعي بأن هناك ذات تعني ذاتها ووجودها.

تبدو المسألة الأنطولوجية في الرواية عبر «التحكم الظاهر ذاتي الوعي الذي تمارسه شخصية راوٍ - مؤلف مدرج (...) يتطلب، عبر تلاعبه، فرض منظور مفرد، في الوقت الذي يقوض كل فرص بلوغه. إن هذا النوع من كسر الألفة، والتباعد يتحدان مع انتقال عام للبوّرة من الاهتمامات الاستيمولوجية، والأخلاقية للحداثة إلى الحيرت الأنطولوجية لما بعد الحداثة (ما الفن؟ الحياة؟ المتخيل؟ الحقيقية؟) مع الأخذ في الحسبان (على صعيد الممكن) واعيا ذاتيا أيديولوجيا أوسع من الأدب»².

في كتابه "رواية ما بعد الحداثة" يقرّ "براين ماكهيل" (Brain Mc Hale) أن الاستجابات الأبستمولوجية كان هو النوع المهيمن في الحداثة، ويتضمن التنقيب عن المعرفة والأهم عن من يمتلك تلك المعرفة، هذا الاستجابات مشابه لطريقة جمع الأدلة على النحو الوارد في الرواية التقليدية البوليسية، حيث تبحث الشخصية عن المعلومات خلال النص، تتحرك وراء القرائن، وتستنتج حلا

¹ مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996، ص 15.

² براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (التخيل والنظرية)، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص ص 200، 201.

محددا، لا يهتز إيمانها أبداً بأن مفتاح حل اللغز موجود في مكان ما. القارئ بدوره لن يترك النص دون أن يعرف الحل، إن هذه الممارسة التقليدية المعرفية في البحث عن الجواب هي من سمات القصة الحداثية¹. إن الأسئلة هنا حسب ما كيهيل تدور حول: «ما الذي يتوجب معرفته؟ وما الذي يعرفه؟ وكيف يعرفونه؟ وبأي درجة من درجات اليقين؟ وكيف تنتقل المعرفة من عارف إلى آخر؟ وبأي درجة من المصدقية؟ وكيف يتغير موضوع المعرفة بانتقاله من عارف إلى آخر؟ ماهي حدود القدرة على المعرفة؟ وهكذا...»². أما في رواية ما بعد الحداثة فكل شيء يرتد لئسائل حالته الانطولوجية حتى يدرك عالمه الخاص المختلف عن بقية العوالم، لذلك نجد أن «الاستجاب الوجودي يتألف من إدراك عالم واحد من بين العديد. إن الفضاءات النصية والتي يجد البطل نفسه فيها تكون في قلق وتوتر دائما. لا تفترض الشخصية هنا وجود شرح أو تفسير، كل ما تفعله هو استجاب مكانها في عالمها المدرك»³، ونجد أن الأسئلة هنا «تعول على أنطولوجية النص الأدبي ذاتها، أو أنطولوجية العالم الذي يتم الإسقاط عليه. مثال ذلك: ما هو العالم؟ وما هي أنواع العوالم المتوفرة؟ كيف تتشكل وتختلف؟ وما الذي يحدث حين توضع عددا من العوالم المختلفة في تجابه؟ أو أن تغدو الحواجز بين تلك العوالم مخترقة؟...»⁴.

لكن هذا لا يعني أن قص ما بعد الحداثة ينفي جدوى التساؤلات المعرفية وإنما يجعلها في الخلف ليستخدما في سياقات خاصة، و«مؤثرا عليها التساؤلات الأنطولوجية، التي تحتل الصدارة كصفة غالبية، بل إن الجوانب الأبيستمولوجية في قص ما بعد الحداثة يتم تحويلها لتلائم أهدافه المغايرة، فاللايقين (Uncertainty) الأبيستمولوجي، يغدو - مثلا - تعددا (Plurality)، أو عدم الاستقرار (Instability) أنطولوجيين، تسهل الإشارة إليهما في غالب الروايات الميثاقصية»⁵. أي أنّ التصورات المعرفية أو قضايا الواقع التي يتناولها السرد تركز في الخلفية، لتظهر على السطح قضايا السرد، قضايا البناء واللغة والشكل. لأنّ هذه القضايا هي التي تمثل الجانب الوجودي للسرد.

إنّ الاستجاب الوجودي يطرح حالات متعددة لفهم الوعي الوجودي، والتعدد يمنع إدراك الحقيقة في كليتها، ويعني من ناحية أخرى إدراك الوجود باعتباره حالة من الحالات الممكنة، وهذا ما يعول عليه سرد ما بعد الحداثة، «فالتفكير الروائي يقوم على مقولة أن الوعي لا يعبر عن الواقع بإطلاق، بل يعبر عن عملية إدراك ملتبسة، تتسم بالاحتمالية الشديدة، وتعول على التجربة الخاصة، وتتعدد تعددا لا نهائيا بتعدد أشكال التذهن والفهم»⁶.

إن التركيز على الذات بصفتها حالة خاصة جعل الأسئلة ترتد على الكتابة عموما بصفتها تجربة خاصة، وعلى السرد بالتحديد الذي يرتد إلى ذاته ليسردها، وهذا ما يذهب إليه "محمد برادة" في سياق حديثه عن تحول مفهوم الأدب والذي يراه «انتقل من الجمعي إلى الذاتي الخاص (والرواية نموذج للاحتفاء بالذاتية والفردية)، ثم الانتقال من التسليم بتعريفات الأدب الموروثة إلى التساؤل عن ماهية الأدب ومكوناته وجدواه، وغاياته (ما الكتابة؟ كيف نكتب؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟...)، وبتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية، معرضة عن وهم القبض على الواقع وجاعلة الكتابة على الغياب

¹ شاوون فايدرمان، التجريب في الأدب (يقظة من الافتتان - دراسة في رواية ما بعد الحداثة)، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هي سوما وآخرون، ترجمة: أماني أبو رحمة، دن، دط، دت، ص 162.

² Brain McHale, Postmodernist Fiction, the Taylor & Francis e-Library, London, 2004, p 9.

³ المرجع السابق، ص 163.

⁴ Brain McHale, Postmodernist Fiction, p 10

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، ص 83.

⁵ أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، دار أزمنا للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 84.

⁶ المرجع نفسه، ص 62.

أكثر مما تجسد الحضور»¹، لأن الكتابة بقدر ما تحاول أن تعي ذاتها ووجودها وحضورها فإنها تصل في النهاية إلى إدراك الأشياء التي تحول دون أن يكتمل وجودها، وذلك هو الغياب الذي تحاول الرواية دائماً ملامسته عبر السؤال عن كينونتها، وحينما يتناول السرد قضيته الأنطولوجية، أي حينما تتعلق الرواية بالإجابة عن سؤال (ما السرد؟) فهذا يعني أنها تشتغل على ذاتها، مما يجعلنا بطريقة مباشرة أننا أمام سرد ميتاقصي.

2.1.3. نقد التمثيل:

إذا بحثنا عن الأصول لفكرة التمثيل يرجع بنا السياق التاريخي إلى الفلسفة اليونانية، إذ نجد صورة لها في "المحاكاة" عند أرسطو، والتي تعني خلق عوالم فنية تشابه الواقع وتمائله، ومن ذلك نجد القصص تقوم على فكرة الحكمة إذ «لا بد للقصص الجيدة أن تكون لها بداية ووسط وخاتمة، وأن تقدّم اللذة بفعل إيقاع ترتيبها»²، لأنه يشترط في هذا الترتيب أن يماثل العالم الواقعي في السرورية الزمنية، لذلك فمنطق التمثيل يعني أن «الوعي الانساني يتمثل موضوعات العالم الخارجي ويخلق بداخله صور ذهنية عنها، هذه الصورة تتعرض لتحولات معرفية عديدة بحيث تصبح مكون رئيس من مكونات الإنسان المعرفية، وتتحكم بالتالي في رؤيته للعالم ومن ثم في آرائه وتصوراته عنه»³.

امتد هذا النمط من الرؤية ومن الكتابة حتى فترة الحداثة، لكنه قوّض بعد ذلك مع جهود بعض فناني الحداثة من أمثال: "صمويل بيكيت" (Samuel Beckett) و "برتولت بريخت" (Bertolt Brecht) في نزعتهم "ضد السردية" (anti narrative) (نقد التقاليد السردية الموروثة)، «فقد رفض كلّ منهما الخطاب الواقعي وازدراه، وتعامل معه بوصفه كما يقول "بيكيت" "زمننا مسروقاً".. يقف ساكناً ميتاً كلما عنّ لسارقه أو لقاتله هوى استدعائه. أو كما يقول برخت: نوعاً من "النمو الخطي التقليدي" ثنائي الأبعاد»⁴، ويعتمد نموذج (ضد سردي) على اللاخطية واللاانسجامية واللابنائية كأساس له ويتخذهُ مُعبراً عن مبادئ كتابية وفنية تقاوم البنائية أو السردية، لكن هذه المقاومة ليست مقصودة في ذاتها، أي لا يعني ذلك أن الهدف هو تخريب السرد، وإنما محاولة صوغ رؤية جديدة للبنية وللحبكة وللسردي وللعالم ككل.

يؤكد "جون فاولز" (John Fowles) هذا التوجه، من منطلق أن «ليس بمقدور المرء وصف الواقع، وكل ما يستطيعه هو تقديم إستعارات (Metaphors) تشير إليه. كل أنماط البشرية، هي أفعال استعارية في النهاية، وحتى أكثر التوصيفات العلمية دقة لجسيم أو حركة ما هو في النهاية إلا نسيج من الاستعارات»⁵ قابلة للتشكيل مراراً وتكراراً، وهكذا يتم التصدي للمقولة التي قامت عليها الواقعية، والتي تقول أن «العالم قابل للمعرفة (The World can be Known)، التي رفضها روائيو القرن العشرين عامة، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لا يمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تُصقّى بما يشبه "التخطيط الذهني" الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة»⁶.

¹ محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 4، 1993، ص 24.

² جونانان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط 1، 2004، ص 102.

³ بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة (الفلسفة والفن)، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 2003، ص 134.

⁴ نيكولاس رزبج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 1، 2010، ص 47.

⁵ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط 1، 2016، ص 298، 299.

⁶ أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 64.

يسير التمثيل حسب فكر ما بعد الحداثة وفق نهج أيديولوجي، لذلك فهو تكوينات بشرية خالصة ترتبط بذات الممثل في علاقة معقدة، تقول "ليندا هتشيون" (Linda Hutcheon) عن مشروع ما بعد الحداثة في هذا الشأن: «هو نقدٌ لوجهة النظر التي تقول إن التمثيل هو انعكاس فكري (وليس تكويناً) للواقع ولل فكرة المقبولة عن (الإنسان) بوصفه مركز للتمثيل»¹. وحجة هذا النقد أن التمثيل ينقل لنا صورة الواقع مشوهة، لذلك تلغي ما بعد الحداثة التمثيل وتعتبره وسيلة لترسيخ أنماط تمثيلية محددة، ولا تتوقف عند هذا الحد وإنما أيضاً تلغي الحقيقة التي يحاول التمثيل إظهارها (العدمية).

يربط "دولوز" التمثيل بالذات إذ يرى أن قبول التمثيل يعني إعطاء سلطة للذات على الأشياء، ويتضح ذلك من خلال تعريفه للتمثيل «بأنه أولوية الهوية في عملية التفكير وبأنه ملائم لمولد الميتافيزيقا الذي واكب الفلسفة الأفلاطونية»²، وحضور الذات يعني غياب المختلف، لذلك فالتمثيل يحمل ما يفككه لأنه لا يمثل كل شيء بقدر ما يمارس الاقصاء للمختلف، لذلك فنقد التمثيل عند "دولوز" يعني تفكيك الهويات التي تعطي المعنى وتجسده، والإقرار بأن «الاختلاف سابقاً على تحديد أي هوية، فهو الذي يؤسس الهويات ولا يتأسس عليها. أولوية الاختلاف على الهوية تجعل الوجود صيرورة وتجعل المعنى مرتبطاً بالحدث وليس بالشئ، بمعنى آخر، إن الفعل هو الذي يحمل المعنى وليس الصفة»³، وفي الرواية نجد أن فعل السرد هو الذي يُكوّن المعنى حينما يسرد ذاته، باعتبار السرد (حدثاً) بالمعنى الدولوزي، لا أن يكون المعنى في الصفة التي يحملها السرد والتي تحيل إلى واقع أو تمثل واقع معين.

ثم أن تمثيل الواقع لا يعني الإمساك بالحقيقة، لأن الواقع مثل التمثيل هو صورة لوعي معين ليس بالضرورة هو الوعي في كليته حسب "جون بوديار" (Jean Baudrillard)، وهذا مما تركز عليه رواية ما بعد الحداثة، كون أن «الواقع – في حقيقة الأمر – هو وعي الواقع، لأنه يتعالى دوماً على التمثيل، وما يقوم به الروائي لا يعدو أن يكون تمثيلاً لوعي الروائي واقعه، وشتان بين الأمرين»⁴، وتركز ما بعد الحداثة هنا على مسألة الوعي، يعني أن يطرح التمثيل نفسه بشكل واع باعتباره صورة من الصور المتعددة للواقع، وليس صورة كلية له، تقول "هتشيون": «ليست القضية أن التمثيل يسيطر الآن على المرجع أو يلغيه، بل إنه الآن يعي وجوده كتمثيل – أي كمفّر (وفعلياً، كخالق) لمرجعه»⁵.

وبما أن الوعي بالواقع هو وعي خاص، ليس هو الواقع ذاته تبتعد الرواية الميتاقصية عن الاهتمام بالواقعية، بل وتقوم بتعريف ونقد كل كتابة تدعي بأنها تمثيلاً حقيقياً للواقع، وكلما انفصلت الكتابة عن الواقع اقتربت أكثر إلى تمثيل ذاتها، حيث يكون القارئ على وعي تام أنه أمام عمل متخيّل لا أكثر، وذلك عبر خصائص فنية ميتاقصية: «يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعاً لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص على المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم لاستئثار الاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم»⁶.

¹ ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 93.

² جيل دولوز وآخرون، سياسات الرغبة، ترجمة وتقديم: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص 30.

³ المرجع نفسه، ص 31.

⁴ أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 63.

⁵ ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، ص 16.

⁶ عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السرد في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرد ووظائفه)، مجلة علامات، المغرب، العدد 6، 2001، ص

لكن ذلك لا يعني أن الرواية تنفصل انفصالا تاما عن الواقع، بل أكثر التصاقا به، وهذا ما يعيه كُتاب الميثاقص جيدا، لأن المتخيل، وحتى صناعة الخرافة «لا تعني التنجني عن الواقع، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة أكثر دقة بين الواقع الذي هو خيال، والخيال الذي هو الواقع»¹، وذلك عبر التغريب وإعادة إنتاج الواقع في صور جديدة، لأن «الانعكاس الذاتي في النص يشير إلى أن الفن لا يعكس الواقع بسذاجة، بل إنه يبدعه أو يؤشر عليه، أي يجعل له دلالة معينة. والتغريب يقوم بتحويل دور القارئ من متلقٍ خامل كسول يتأثر بكل ما يراه أو يسمعه، إلى متلقٍ مستطلع دائم التساؤل حول ما رآه أو سمعه، وبذلك يصبح دور العمل الفني إثارة الأسئلة»²، وهذه مهمة الأدب عموما.

2. النقلة الجمالية والنقدية:

التفتت رواية ما بعد الحداثة جماليا ونقديا إلى تقنية الميثاقص، فالنصوص الروائية الكثيرة التي تهيئت وفق هذا الأسلوب، والكتابات النقدية التي تعمقت فيه دليلٌ قاطعٌ على الاهتمام الذي نالته هذه التقنية، لكن هذا لا يكفي لنسلم بفرضية أنّ ما بعد الحداثة هي الفترة التي شهدت ميلاد الميثاقص، لأن النصوص التي سبقت هذه الفترة بكثير يحملنا على الاقرار بأن ظهور الميثاقص سابقٌ لأسلوبيات ما بعد الحداثة جماليا ونقديا.

1.2.3. جينالوجيا الميثاقص:

إنّ الرصد التاريخي لنشأة تقانة الميثاقص يعود بنا إلى ميلاد الرواية بوصفها جنسا أدبيا، مع "لوكيوس أبوليوس" في روايته "الحمار الذهبي"، حيث يفصح لنا الكاتب منذ البداية عن الطابع التخيلي للرواية، ويخاطب القارئ بشكل مباشر: «أريد أن أضفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب - إذا كنت ممن لا يأنف من النظر في أوراق البردي المصرية، التي كتبتها بقصب النيل - إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورتهم الأصلية على وجه مغاير.

وها أنا ذا أبدأ حكايتي، لكن أراك تتساءل

- من هذا يا ترى؟»³

ومع مواصلة قراءة الرواية نلاحظ أن السارد يقوم بتعريف السرد عبر تقديم توضيحات لفهم سير الحكبة، كما أنه «لم يكتف بالحديث عن الرواية التي يكتبها وإنما كان يقدم التعليقات والشروحات عن الصعوبات التي يواجهها مع اللغة التي يكتب بها ومع القارئ أيضا»⁴، وهنا نشير إلى أن العديد من التقنيات السردية التي استحدثتها رواية ما بعد الحداثة ماثورة في رواية "الحمار الذهبي" وبصيغ مكثفة، ما يضيف الطابع ما بعد الحداثي على هذه الرواية.

¹ جورج شولز، صناعة الخرافة والواقع، ضمن كتاب المرأة والخرافة (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، مجموعة من النقاد والمفكرين، ترجمة: سهيل نجم، نينوي للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001، ص 61.

² أحمد يوسف، الميثاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية "الحياة في مكان آخر" لميلان كونديرا)، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 29، ديسمبر 2011، ص 101.

³ لوكيوس أبوليوس، الحمارة الذهبي (رواية)، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم / منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، أبريل 2001، ص 41.

⁴ حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص 24.

خصوصاً إذا ما اعتبرنا أن ما بعد الحداثة هي حالة فكرية وفنية لا ترتبط بزمن معين، فالنصوص السردية ما بعد حداثية وما تمتاز به من تشظي في السرد وتقطعه، ومن تهجين ومحاكاة ساخرة وبناء ميتاسردي... نجد كل هذا متضمن في نص أبوليوس الذي يُدرج في روايته العديد من القصص الثانوية التي تقطع مسار حكي القصة الإطارية المركزية فتؤدي إلى تشظي السرد، والشخصيات التي تتمظهر في أكثر من صوت فتنتج أصوات مهجنة، بالإضافة إلى تلك القصص الهزلية المضحكة التي تقترب من الهجاء المينيبي الاغريقي الساخر، والظاهرة الميتاسردية الطافية لسطح الرواية والتي تجعل من السرد واع لذاته، أي يصرح للمتلقي بكونه محض حكي وتخيل.

لذلك، وعلى الرغم من أن عناقيد السمات المتأصلة فرضياً في سرديات ما وراء القص قد نزعَت إلى الارتباط بما بعد الحداثة، كما لاحظت "باتريشيا واو"، إلا أن ما وراء القص وتطبيقاته قديم قدم الرواية ذاتها. إنه ميل متأصل في كل الروايات، بسبب الطاقة الحوارية للنوع¹، وهناك رأي آخر يعود إلى منتصف القرن الثامن عشر، ليجعل من رواية "تريسترام شاندي" * لـ"لورانس ستيرن" (Laurence Sterne) - التي ألهمت روائي ما بعد الحداثة - بداية هذا النوع من القص، حيث «أدهشت كُتّاب الميثاقص المعاصرين، لا سيما النقد منهم، بزيادة صنعها الروائية، وجعلتهم يؤصلون كتابتهم في ضوء اختلافها عن السائد الروائي في القرن الثامن عشر»²، وذلك نظراً للثورة التي أحدثها في الكتابة الروائية وعلى النظام السردي.

من مظاهر تلك الثورة نجد السارد يقوم بـ«تعرية بنية الرواية، وبذلك يخربها، و(ينزع عنها أوتوماتيكيها) أمام إدراك القارئ الذي يدفع على هذا النحو إلى التأمل بشأن طبيعة الموضوع اللفظي الذي يقدم إليه، وإلى أن يتخذ موقف المشاركة النقدية»³، ويذهب ماك كافري إلى أبعد من ذلك، حيث اعتبر أن هذه الرواية «لا تؤثر بداية هذا النوع من الأدب، والذي كان على سبيل المثال بارزا في القرن السابع عشر لدى كتاب أمثال (لوب دي فيغا) و(سرفانتس)»⁴، وهذا ما ذهب إليه "امبرتو ايكو" معتبراً أن الميثاقص أو كما أسماه «التسارد (Metanarrativité) - باعتباره يحيل على تأمل النص لنفسه من خلال إمكاناته الذاتية، أو اقتحام صوت المؤلف الذي يفكر فيما يرويه ويستدعي قارئاً يشاركه أفكاره- سابق في الوجود على تيار ما بعد الحداثة»⁵.

لذلك فتقنية الميثاقص في وجودها الجمالي سابقة لما بعد الحداثة، إلا أنّ ذلك السابق لم يضع لها تحديداً نقدياً، وأمام هذا اللا تحديد نُصّب الميثاقص ليدل على «كل شيء بدءاً من دون كيشوت سيرفانتيس حتى تلك الروايات المتباينة لموريل سبارك

¹ لورا ماريا ولوجور ودري غوز، الحكم وما وراء القص في "رواية لم تكتب بعد لفرجينيا وولف، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هي ساوما، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 127.

* تتألف رواية "تريسترام شاندي" من تسعة أجزاء، تستهل عام 1718 وتنتهي عام 1713؛ أي قبل ولادة بطلها شاندي بخمس سنين، يضطلع شاندي بمهمة السرد بدءاً من لحظة وعيه، وينتقل التبئير السردي من الحديث عن مصيره إلى الحديث عن طبيعة عائلته، وبيئته، وما ورثه من صفات، ويسهم الانتقال السابق في إبراز الاستطرادات والانقطاعات والتدخلات المهيمنة على السرد، التي تشيء بعزلة السارد وشكّه في قدرته على التعرف إلى ذاته، ورفضه أحادية الحقيقة. يكسر ستيرن جل القوانين السائدة في الكتابة الروائية التي شاعت في عصره، فالزمن الروائي لا يتبع نظاماً خطياً، وتبدو تندرته الحكائية غير مكتملة، وتمتلئ صفحات الرواية بالحذف والفرغات، وبعد إدخال ستيرن نصوصاً لا قصية في نسج الرواية علامة مميزة لكتابته، طارحا على الدوام أسئلة عن الحدود الفاصلة بين العالم والنص الروائي.

² أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، ص 14.

³ سيزار فرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، ج 2، تر: أحمد حسان عبد الواحد، مر: شاكر مصطفى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1988، ص 115.

⁴ فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، دار التنوير، بيروت لبنان، العدد 3، شتاء 2013، ص 76.

⁵ امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، 2009، ص 128.

وكريستين بروك روز إلى تخيلات بورخيس وواقعية غاربيال غارسيا ماركيز السحرية وقص فيندلي التعليقي الآن¹، ويبدو أن تعدد خصائص الميثاقص وتنوعها من الأمور التي جعلته بعيد عن كل تحديد، فقد يظهر في تجاوز الحكمة التقليدية، أو نقد الإيهام بالواقعية، أو التأكيد على الطابع التخيلي للرواية، أو القيام بالعملية النقدية داخل المتن السردي، أو استدعاء القارئ بشكل مباشر، أو الاشتغال على رواية الرواية... الخ.

بالحديث عن رواية "دون كيشوت" لـ"ميغيل دي سرفانتس" (Miguel De Cervantes)، تلك الرواية التي تروي قصة انكتابها ويدخل راويها في نزاع مع مزور إحدى أجزاءها ليعزم في النهاية على أن يختتم المغامرة بوفاته حتى لا تظهر أجزاء أخرى تدعي أنها تكملة لمغامرات "الفارس ذي الوجه الحزين"، يتوقف ميخائيل باختين عند هذه الخصوصية السردية في الجزء الثاني من كتابه "نظرية الرواية وجماليّتها" والذي وضعه تحت عنوان "الخطاب الروائي"، أثناء حديثه عن "نقد الخطاب الأدبي" وقد حدّدها بدقة من خلال عبارته "رواية عن الرواية" (Le Roman sur le roman)².

لذلك فتحديد نشأة الميثاقص لابد أن يؤخذ بعين الاعتبار كل هذه اللحظات التاريخية، لأنّ - وكما سبق ذكره - الميثاقص يكون في تلك اللحظة التي تعي فيها الرواية وجودها، في هذا السياق ترى "ليندا هتشيون" أن «العالم الميثاقصي، عالم يعود فيه الروائي إلى أفق الحرية الأول، الذي نشأت فيه الرواية، وخلقت عبره قوانينها ونظرياتها، معيدا تقويم روايات الماضي، لأن تاريخ الرواية، وفق "كبرمود"، هو تاريخ الأشكال المرفوضة أو المعدلة عبر الباروديا، أو البيان النقدي³. ورواية دون كيشوت تجسد هذه الرؤية بعمق رغم سبقها الزمني، فهي «تُزاج السرد بالتفكير النظري في جنس الرواية، وتجعل في صلها الإنجاز النصي والتنظير، وتتدرّج باللباس وتشكك في السارد وفي صاحب النصّ، فإنها قد دشنت، في آن، زمن الرواية الحديثة وأفقها»⁴. هكذا يكون الميثاقص وفيها لماهية الرواية ومتأصلا فيها عبر تاريخها الطويل.

بخصوص الرواية الحديثة نجد الميثاقص حاضرا في العمل الروائي لـ"فرجينيا وولف" (Virginia woolf) "رواية لم تكتب بعد"، حيث تشرح الرواية - كما يشير عنوانها - عملية إخبار القصة بدلا من التركيز على القصة ذاتها⁵، وكل هذه المحطات التاريخية تؤكد أن الميثاقص سابق لما بعد الحداثة، لكن ما يربط هذه النوع من القص برواية ما بعد الحداثة - كأحد أبرز خصائصها السردية - هو أن الوعي النقدي به ظهر مع نقد ما بعد الحداثة مثلما سنوضح فيما سيأتي.

2.2.3. الوعي النقدي:

من الناحية النقدية يبدو أنّ مشكلة التحديد أقل تعقيدا مقارنة بالجاناب الجمالي، فعموما يتفق النقاد على أن الوعي النقدي بتقينة الميثاقص كان في فترة ما بعد الحداثة، لكن من دون أن يعني ذلك إنكار المحاولات الأولية التي كانت في هذا المجال.

¹ Donna Penne, Moral Metafiction (counter-discours in the Novels of Timothy Findley), ECW Press, Toronto, Canada, 1991, p15.

نقلا عن أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، ص 39.

² كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته (في استراتيجية التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص ص 91، 92.

³ Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p 40.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميثاقصية في الرواية العربية، ص 86.

⁴ محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، ص 11.

⁵ لورا ماريا ولوجور ودري غوز، التحكم وما وراء القص في "رواية لم تكتب بعد لفرجينيا وولف، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هي ساوما، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 133.

فقد بدأ الاهتمام بالميتاقص منذ مطلع القرن العشرين، مع الناقد موريتز كولدشتاين (Moritz Goldstein) الذي قدم سنة (1906) دراسة نقدية حول: "ألف ليلة وليلة" في الفترة نفسها نجد الحديث عن الميتاقص متضمنا الجهود النقدية للشكلايين الروس، من ذلك ما قام به "فيكتور شكوفسكي" (Victor Chiklovski) الذي درس مجموعة من القصص التي تستعمل التضمين مثل: "قصص ألف ليلة وليلة"¹، بالإضافة إلى اهتمام النقاد البنيويين بهذه التقنية: "جيرار جينيت" (Gérard Genett) في حديثه عن النص الواصف، و"رومان ياكبسون" (Roman Jakobson) في تنظيره لوظائف اللغة، وفي الوظيفة الميتالغوية بالتحديد، و"جيرالد برانس" (Gerald Prince) في كلامه عن المروي عليه وتموضعه النصي، و"رولان بارت" (Roland Barthes) في رؤيته للنص المفتوح الذي يمتزج فيه الإبداع بالنقد.

كل هذه المحطات ساعدت في صوغ الطرح النظري والنقدي، ليظهر الميتاقص أسلوبا سرديا وإجراءً نقديا في أواخر الستينيات، إذ «ثمة إجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاقص، عند الحديث عن أول من سك المصطلح وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية، فمن النادر أن تخلو دراسة - في هذا الإطار - من الإشارة إلى الناقد الروائي الأمريكي "وليام غاس" (William H. Gass)، الذي تناول الميتاقص بالبحث في مقالة بعنوان "الفلسفة وشكل القص"، نُشرت ضمن كتاب ضمّ مجموعة من المقالات عنونه بـ"القص وصور الحياة" (1970)؛ أي أن المصطلح نتاج أواخر عقد الستينات»². وسيأتي الحديث عن المصطلح وتركيبه ومفهومه، لكن ما يهمنا هنا هو رصد الكتابات النقدية التي تناولت تقانة الميتاقص بالشرح والتفسير.

في هذا السياق نلاحظ أن الميتاقص قد حظي باهتمام كبير في أسلوبيات ما بعد الحداثة «حيث استأثرت الظواهر الميتانصية باهتمام النقاد من جهة والروائيين من جهة ثانية، ضمن أطر ومبادئ كتابة ونقد ما بعد الحداثة، خاصة عند "هاري بليك" (Harry Bleack) في دراسته الشهيرة في مجلة "تيل كيل" (Telle Quelle) في العام (1977) والموسوم بـ "ما بعد الحداثة الأمريكية"، وكذلك في تنظيرات الروائي "جون سيمون بارت" (Jonh Simmons Barth) في دراسته الموسومة بـ: "الاختلاف ما بعد الحداثي"، المنشورة في مجلة "الشعرية" (Poétique) عام 1981»³.

وقد عدّد "فاضل ثامر" المدونات النقدية التي تناولت الميتاقص، فذكر منها: كتاب "معنى ما وراء الرواية" "لإنغر كرستensen" (the meaning of Metafiction by Inger Christensen) الصادر في عام 1981، و"السرد الترجسي: المفارقة ما وراء الرواية لليندا هتشيون" الصادر في العام 1980 (Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox by linda Hutcheon) و"الإلهام في ما وراء الرواية: أعمال روبرت كوفر، ودونالد بارتليبي ووليم غاس" من تأليف "لاري ماك كافييري" (The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass) وصدر في العام 1982، وكتاب "التخييل وشخص الرواية" "لويليام غاس" (Gass Fiction and the Figures of Life by William) الصادر في العام 1970، وكتاب "ما فوق الرواية" لفيدرمان (Surfiction by R.Federman)، وكتاب "باتريشيا واو" الموسوم بما وراء الرواية (Metafiction by P.waugh) الصادر في العام 1983»⁴.

¹ جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسرد في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة، السعودية، www.Aulokah.Net، 2016/05/15، 11: 07 PM، ص 9.

² أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 35.

³ حبيب بوهورور، العتبات وخطاب التخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 24، مارس 2016، ص 37.

⁴ فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص 71.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الأعمال النقدية ليست إلا نزرا ضئيلا من الأعمال التي تعمقت في الميقاتص وتجلياته وعلاقاته، ليس فقط بأدبية الكتابة وإنما بحقول مجاورة، كالتاريخ وعلم النفس، وأمام هذا الامتداد الجمالي والنقدي ظهر الميقاتص بمصطلحات عديدة استقرت على مصطلح (Métafiction)، كما ظهر بمفاهيم عديدة لم تستقر على مفهوم موحد كما سنوضح فيما يلي.

3. النقلة الإجرائية:

قبل أن نفصل في قضية الميقاتص مصطلحا ومفهوما نشير أولا إلى ذلك التشابه الوضوح بين مصطلحي (ما بعد الحداثة) و(الميقاتص)، فكلا المصطلحين مركب من شقين متناقضين، يحمل كلاهما في شكله اللغوي ما يريد أن يتجاوزه، فما بعد الحداثة جاءت ردا عن الحداثة، والميقاتص ظهر ردا على القص وحدوده التقليدية، كما أنّ كلا منهما يؤدي إلى الآخر، فتركيز الميقاتص على اللحظة الوجودية من المسائل التي نادى إليها ما بعد الحداثة بشدّة، ومن جهة أخرى فإنّ نقد أساليب الحداثة هو اشتغال أساسي يمارسه الميقاتص.

1.3. مصطلح الميقاتص:

استقر النقد الغربي على مصطلح (Métafiction)، بوصفه مصطلحا جامعا وموحدا وواصفا تلك العملية التي يقوم فيها السرد بالاشتغال على ذاته، لكن ترجمة المصطلح إلى العربية تضاربت بين عديد المصطلحات، ويُرجع "أحمد خريس" هذه الإشكالية إلى جانبين رئيسيين:

- الأول: يتعلق بدلالة البادئة "ميّتا" (Méta)، الدائمة التشكل وفق اللفظة الأخرى التي تصاغ منها، والحقل المعرفي الذي تشير إليه، فهي تعني العلم المتعالي ذا الطبيعة المشتركة مع المبحث الذي يتعالى عليه، لكنه يختلف عنه في اهتمامه بعلة الأصيلة وأبعاده القصوى كما الأمر في "الميتاتاريخ" (Metahistory)، و"الميتا أخلاق" (Metaethics)، فالأول مثلا: يعني مساءلة المبادئ التي تحكم الأحداث التاريخية، وطريقة كتابة التاريخ¹.

- والآخر: نابع من إشكالية أخرى تتصل بترجمة مصطلح "Fiction" إلى العربية، وهو يعني - بصورة شائعة - السرود النثرية المتخيلة (الروايات والقصص القصيرة) كنفيز للشعر²، وهي تدل في معناها الأكثر تقليدا على المحاكاة، وهذا يحيلنا إلى الجماليات، حيث أخذت المحاكاة نظريتين للعرض: الأولى هي فكرة الانعكاس حينما تكون نسخة طبق الأصل للواقع، حيث يصبح الفن كليشييه وصدى للمألوف، أما الفكرة الثانية فيقوم فيها الفن بعرض العالم المألوف، بوصفه غير مألوف، والفن هنا يصبح نقدا³، وهذا المعنى الذي تسرب فيما بعد إلى القص نجده في طبيعة الميقاتص، لكن مع تغير في الرؤية بإضافة البادئة (Méta)، حيث يتعالى الميقاتص عن النظريتين معا، يتجاوز الأولى ويتعد عن الثانية، أبعد من المحاكاة، ومن السرد، في موضع يجعله «يساءل روائية الرواية، والكيفية التي يتم بها العرض»⁴.

إذ حينما يتم الجمع بين (الميتا) بوصفها تشتغل على مبادئ وعلل وطرق الشيء، و(القص) بتوجهاته المتعددة سواء كان محاكاة للواقع أو تجاوزا ونقدا له، فإنّ ذلك يعني تركيز الحكي على عملية القص ذاتها، بسرد مبادئها وطرقها عالمها الخاص، وكذلك تسليط الضوء على محل القص من الواقع ونظرته إليه.

¹ أحمد خريس، العوالم الميقاتصية في الرواية العربية، ص 21.

² المرجع نفسه، ص 25.

³ ايرن فيشون، جماليات ما وراء القص، ضمن كتاب: جماليات ما وراء القص، هي ساوما، تر: أماني أبو رحمة، ص 60.

⁴ المرجع نفسه، ص 60.

لكن إذا توجهنا صوب الترجمات التي أُعطيت للفظ (Méta) في علاقته بميادين اللغة والأدب، نجد تواترا لكلمة أخرى وهي (الشرح) أو (الشارح) ليغدو الميتاقص هو (القص الشارح). نجد هذا المصطلح في ترجمة "سعيد الغانمي" لكتاب "الوجود والزمان والسرد" لـ "بول ريكور" (Paul Ricoeur)¹، وكذلك الأمر عند "عبد الوهاب علوب" في ترجمته لكتاب "الحداثة وما بعد الحداثة" لـ "بيتر بروكر" حيث ترجم مصطلح (Metahistoric) بـ (التاريخ الشارح) ومصطلح (Metalanguage) بـ (اللغة الشارحة)²، في حين عمم "جابر عصفور" المصطلح على الأدب إذ ترجم "ميتا أدب" (Metaliterature) بـ (الأدب الشارح)³. ولعل ذلك كان تأثرا بالترجمة التي قدمها زكي نجيب محفوظ بدايةً لمصطلح (Metalangauge) فأسماه بـ (لغة الشرح) أو (اللغة الشارحة)⁴. لأن الصورة متقاربة بين الميتاقص واللغة الشارحة، كون أن السرد يتكلم عن ذاته مثلما تشرح اللغة ذاتها، حيث «يدور الكلام على الكلام، وتتحدث اللغة عن نفسها أي تجعل موضوعها اللغة عينها»⁵.

وربما هذا ما جعل "عباس حمد جاسم" يربط تطور المصطلح بالجهود اللغوية لـ "لويس يلمسيلف" (Louis Hjelmslev) الذي طوّر مصطلح (الميتا-لغة/ ما وراء اللغة) (1961)، وقد عرفه أنه: «اللغة التي بدلا من أن تدل على وقائع ومواقف وأشياء غير لغوية في العالم، تدل على لغة أخرى: أنها اللغة التي تتخذ من لغة أخرى موضوعا لها أي أن مصطلح (ما بعد اللغة) هو اللغة التي تعمل دالا على لغة أخرى، وهكذا تصبح اللغة الأخرى مدلولاً بالنسبة لها»⁶. لذلك فالميتاقص مثل الميتالغويّ متعدّد الأصناف والأشكال وكيفيات الحضور: خطابات اللساني والمنطقي وفيلسوف اللغة...

2.3. في المفهوم:

تعددت المفاهيم التي نُسبت للميتاقص، نظرا للمظهرات المتعددة التي تأخذها هذه التقنية داخل النصوص السردية، لكن حاول وضع تعريفا موسعا للميتاقص، تعريفاً يكون قادرا على اختزال أكثر الصور عموماً للميتاقص، كما يكون قادرا على الإشارة إلى أكثره صورته تخصيصاً، وفي هذا الشأن يحدد "إنغر كريستنسن" (Inger Christensen) مفهوم الميتاقص من خلال تعامل الميتاقص مع العناصر السردية: (السارد، القارئ، القص ذاته...)، وذلك ليكون التعريف شاملاً، يقول: «يتعامل الميتاقص مع أسئلة جوهرية تهم أي روائي: كفهم السارد دوره هو، ودور الفن، والقارئ. إنّ الكُتّاب يعون تلك الأدوار بدرجات متفاوتة، لكن الميتاقص يختلف عنهم حيث تغدو تلك الأسئلة موضوع عمله، وهكذا فإن الميتاقص يلقي الضوء على مسائل أساسية تتصل بطبيعة الإبداع القصصي عامة»⁷.

ففي الميتاقص يتماهي السرد بالسارد، بالقدر الذي نعي فيه أننا أمام سرد، نعي كذلك أمام ذوات تسرد، حيث يضع الميتاقص «بصورة نموذجية ساردين يفكرون على الدوام بالطرق التي يمكن لهم بواسطتها إخبارنا بحكاياتهم، وقد يكون هؤلاء الساردون أحيانا هم الكتاب أنفسهم الذين يحاولون كتابة رواية ما ويتأملون على نحو ثابت في المعضلات التي تعترضهم لإنجاز هذه المهمة،

¹ بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999، ص 132.

² انظر ثبت المصطلحات في آخر كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص 390.

³ جابر عصفور، أفاق العصر، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 123.

⁴ زكي نجيب محفوظ، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 209.

⁵ علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص 21.

⁶ ينظر: باتريشيا ووخ، ما وراء القص، تر: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 1998، ص 73. نقلا عن: عباس عبد جاسم، ما وراء

السرد - ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005، ص 24.

⁷ Inger Christensen, the Meaning of metafiction, p 13.

نقلا عن: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 36.

وقد ينطوي الميتاقص - في أكثر أشكاله التجريبية تطرفا - على مساءلة عميقة لإمكانية سرد الحقيقة في الرواية، أو قد تكون الميتاقص هوسا لحوحا في تلمس السطوة التي تمتلكها الرواية على حيواتنا، ومهما كان شكل الانشغالات المسبقة التي تتمحور حولها الميتاقص فإن المؤكد أنها أزاحت بؤرة التركيز من العرض (Showing)، نحو الحكي (Tellig)¹، وبشكل أعمق نحو مساءلة الحكي والحكاية، أو أن يكون العرض حول الحكي، هكذا لا يكون الميتاقص بعيدا عن مناقشة السرد وكل عناصره بلا استثناء، كما يبدو الميتاقص قريبا من الواقع حينما يطرح تصوراتنا للأشياء وللأحداث وللواقع في مجرى السرد.

عن تموضع الميتاقص بين الواقع والتخييل يشير "ماك كافري" في مقارنته بين الميتاقص والرواية الواقعية إلى أن الأول لا يعني قطع صلة السرد بالواقع، وإنما يعني بدقة تركيز الوعي على فعل القص في حد ذاته، في حين يتراجع الوعي بالواقع إلى الخلف، هكذا «لا تتنكر (ما وراء الرواية) لمسألة الانشغال بالعالم الخارجي خارج مجال الرواية، لكن وعمها الذهني المفرط بعملية صناعة التخييل الروائي وحدوده الموضوعية تجعل طبيعة هذا الانشغال أو الانهماك مختلفة للغاية عما نجده في الرواية الواقعية التقليدية»²، باعتبار أن الحقيقة حسب كاتب الميتارواية (metafictionist) لا توجد خارج النص، والصدق هو صدق التخييل، حينما يقول السرد بأنه محض تخييل، «هكذا فإن مصداقية التخييل الروائي يتدعم ليس بوصفه تعليقا كاشفا عن الحياة، ولكن بوصفه "ما وراء التعليق" (metcommentary) على التخييل الروائي ذاته»³.

مع الاهتمام بما وراء السرد تطفو قضايا إنشاء الرواية إلى سطح السرد، وتظهر على الكتابة الميتاقصية قضايا جديدة هي قضايا «القراءة والقراء والكتابة والكتاب بوصفها موضوعات اهتماماتها الرئيسية. فضلا عن تضمين الكتاب والقراء بوصفهم شخوصا في النص والحديث عن الكتب بوصفها جزءا متكاملًا مع النص»⁴، فكل شيء يدخل في بنية الميتاقص الذي يُنظر إليه بوصفه «فنا من خلال مقاومة طغيان التثليث - العوالم المعزولة عن بعضها - (المؤلف، القارئ، النص) عن طريق الانفجار المستمر إلى الداخل والخارج محولا داخل النص إلى خارج النص وبالعكس»⁵.

لذلك يظهر الميتاقص بأشكال عديدة، فهو يهتم بتصوير الكتابة الإبداعية، ورصد عوالمها التخيلية، كما يعمل على تكسير الإيهام بالواقعية لإبعاد الوهم والاستلاب عن المتلقي، وقد يتأرجح بين التخييل الإيهامي والحقيقة الواقعية، وقد يركز على فضح اللعبة السردية وكشف آلياتها الفنية والجمالية أمام المتلقي.

خاتمة:

على العموم يمكن القول أن الرواية - عبر الميتاقص - تخلصت من إرهاقات الواقع والمرجع الإحالي، كما تخلص الكاتب من الحدود النوعية للقص، فيغدو مؤلفا وناقدا وقارنا في الآن ذاته، فتعدد المنظورات وزوايا النظر، كما تخلت الرواية عن دور الوسيط الذي بواسطته يمكن أن نرى الواقع أو العالم، وشرعت في مهمة جديدة تكون هي (الوسيط والعالم) معا، مما يشكل سردا نرجسيا يعي نرجسيته، ويحاول أن يتيح الفرصة أمام الكاتب لتقمص دور الناقد لنصه، دون أن يلغي حيكته القصصية ولا منطلق التتابع فيها، بل يحاول جاهدا جعل هذه الحبكة تستمد تيمات وأحداثها من عوالم الميتأداب. هكذا وجدت رواية ما بعد الحداثة في الميتاقص

¹ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلي، ص 290.

² فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص 73.

³ المرجع نفسه، ص 75.

⁴ هي ساوما، ما وراء القص (تقانة واقعية الوعي الذاتي)، ضمن: جماليات ما وراء القص، هي ساوما وآخرون، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 15.

⁵ المرجع نفسه، ص 90.

إمكانات هائلة لمواجهة السرد الكلاسيكي أو حتى السرد الحداثي، وكذا في الانتقال من تمثيل الواقع إلى تمثيل السرد، وطرح كليهما - التمثيل والسرد - كعناصر إشكالية في بنية الرواية.

قائمة المراجع:

1. Brain McHale, Postmodernist Fiction, the Taylor & Francis e-Library, London, 2004.
2. أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
3. أحمد يوسف، الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية "الحياة في مكان آخر" لميلان كونديرا)، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار، عنابة، العدد 29، ديسمبر 2011.
4. امبرتو ايكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
5. باتريشيا ووخ، ما وراء القص، ترجمة: عبد الحميد محمد دفرار، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، ع1، 1998.
6. بدر الدين مصطفى، حالة ما بعد الحداثة (الفلسفة والفن)، الشركة العالمية للطباعة والنشر، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2003.
7. براندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيل والنظرية)، ترجمة وتقديم: السيد إمام، المركز القزمي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
8. پول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999.
9. جابر عصفور، آفاق العصر، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 1997.
10. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة: www.alukah.net، 03/14، 20:33 PM، 2019.
11. جميل حمداوي، أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة: www.alukah.net، 07:11 PM، 2019/04/15.
12. جورج شولز، صناعة الخرافة والواقع، ضمن كتاب المرأة والخرافة (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، مجموعة من النقاد والمفكرين، ترجمة: سهيل نجم، نينوي للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001.
13. جوناثان كولر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004.
14. جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة: لطيفة الديلمي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2016.
15. جيل دولوز وآخرون، سياسات الرغبة، ترجمة وتقديم: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2011.
16. حبيب بوهورور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 24، مارس 2016.

17. حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2012.
18. حمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
19. زكي نجيب محفوظ، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.
20. سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، دار الساقى، لندن، ع 71/70، شتاء/ربيع 1993.
21. سيزار فرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، ج2، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، مر: شاكرا مصطفى، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1988.
22. عباس عبد جاسم، ما وراء السرد - ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005.
23. عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردى في الرواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرد ووظائفه)، مجلة علامات، المغرب، العدد 6، 2001.
24. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط5، 2005.
25. فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، دار التنوير، بيروت لبنان، العدد 3، شتاء 2013.
26. كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة: خالد الأشهب وقاسم البريسم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
27. كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته (في استراتيجية التشكيل)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.
28. لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي (رواية)، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم / منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، ط1، أبريل 2001.
29. ليندا هتشيون، سياسية ما بعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
30. مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1996.
31. محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد (فن السرد العربي الحديث)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
32. محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 4، 1993.
33. محمد عز الدين التازي، مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ع 49، س 5، 1988.

34. نيكولاس رزبرج، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
35. هي ساوما وآخرون، جماليات ما وراء القص، ترجمة: أماني أبو رحمة، دن، دط، دت.



"هوية السينما الجزائرية بين المحلية والقومية العربية" قراءة في بعض النماذج Algerian cinema identity between local and Arab nationalism " Read in some samples"

د.بغالية أحمد. قسم الفنون جامعة سعيدة-الجزائر-

Ahmed Beghalia.Dr. Arts Department, Saida University, Algeria

ملخص:

تتناول هذه الدراسة قضية مهمة في السينما العربية عامة والسينما الجزائرية خاصة، ألا وهي مسألة الهوية، التي كثيرا ما طالت أغلب الدول العربية باستثناء مصر، خاصة تلك الدول التي لها علاقة تاريخية معقدة مع الاستعمار على غرار الجزائر، ففي الوقت الذي كثر فيه الحديث ووصل إلى درجة التشكيك ليس فقط في مخرجي هاته الدول بل في انتماء الدول نفسها لأمتها العربية في معظم الندوات التي تعقب المهرجانات السينمائية، أخذ صانعو هذه الأفلام يبرهنون المرة تلو الأخرى على انتمائهم المحلي والقومي من خلال بعض الأفلام التي تعد فارقة في السينما العربية، والسينما الجزائرية التي ولدت من رحم الاستعمار برهنت ولا زالت تبرهن على غرار شقيقاتها في المغرب والمشرق على انتمائها من حيث مضامين الأفلام المقدمة على هويتها المحلية والقومية من خلال بعض الأفلام المهمة في تاريخها السينمائي، على غرار فيلم "نهلة" ل(فاروق بلوفة) وفيلم "مغامرات بطل" ل(مرزاق علوش)، وهي عينة فقط لأفلام عديدة برهنت على هوية السينما الجزائرية التي تتأرجح بين المحلية والقومية العربية.

الكلمات المفتاحية: الهوية، السينما الكولونيالية، السينماتوغراف، الأمركة الثقافية، التوزيع السينمائي، سينما النضال، سينما قومية، الفيلم، الإنتاج المشترك، أسلوب سينمائي.

Abstract:

This study deals with an important issue in the Arab cinema in general and in Algerian cinema in particular, namely, the question of identity which has often affected most Arab countries except Egypt, especially those countries that have a complex historical relationship with colonialism like Algeria. Not only in the directors of these countries, but in the countries belonging to the Arab nation in most of the seminars that follow the film festivals, the makers of these films prove time and time again on their local and national affiliation through some films that are distinguished in the Arab cinema, She was born out of the womb of colonialism. She is still proving, like her sisters in Morocco and Mashreq, that she belongs in terms of the content of the films presented on her local and national identity through some important films in her film history, such as "Nahla" (Farouk Beloufa) (Merzak Allouache), a sample only of several films that demonstrated the identity of Algerian cinema, which oscillates between local and Arab nationalism.

Keywords: identity, colonial cinema, cinematography, cultural amorphism, cinema distribution, struggle cinema, national cinema, film, joint production, cinematic style

مقدمة:

كان للسينما الحظ أن وجدت بعد عدة مراحل من الاختراعات فناً وصناعة، وتحصيل حاصل لهذه الثنائية وجدّت التجارة، لكن كان لزاماً عدم إهمال الجانب الفني والتفكير فقط في الجانب الصناعي والآ سيكون الموت المحقق للسينما كما حدث ذلك قبل الحرب العالمية الأولى بالنسبة للسينما الفرنسية¹، هذا إذا اعتبرنا مولد السينما العالمية على يد (الإخوة لوميير-frère lumière) هو مولد السينما الفرنسية كذلك.

وبعد عروض (الإخوة لوميير) تطورت السينما في علاقة قريبة مع نمو الحركة الصناعية، لقد استغلت السينما في أوروبا والولايات المتحدة، باعتبارها أداة استمتاع تجارية لجمهور يتألف أساساً من الطبقة العاملة أو الطبقات الدنيا، كان لديه آنذاك المال الكافي لإنفاقه على تلك الوسيلة من المتعة، لكن الأمر يختلف بالنسبة للعالم العربي، حيث ظلّت السينما تستورد إلى العالم العربي على أساس أداة تسليية دنوية تجارية ليست لها أية علاقة بالأشكال التقليدية للترفيه في العالم العربي، مع العلم أن نهاية القرن التاسع عشر في العالم العربي هو حقبة الاستعمار وسيطرة الأوروبيين، لذلك فإنّ العديد من العروض السينمائية المبكرة كان يتم تنظيمها بواسطة-ومن أجل- مقيمين أجانب، وهكذا فإن العروض السينمائية في مصر والجزائر مثلاً لسينماتوغراف (لوميير)، تم تنظيمها مبكراً في عام 1896 في الغرف الخلفية للمقاهي، ولكن فقط في المدن التي كان يقيم فيها عدد كبير من المقيمين الأجانب مثل القاهرة والإسكندرية والجزائر العاصمة ووهران².

الحديث عن مصطلح السينما العربية حديث يستدعيه وعي الاستعجال الثقافي، وحاجات السياسة الفاعلة في المنطقة التي يعينها توسيع المشترك في كل حقول المجتمع، وعلى رأسها حقل السينما والثقافة، إنه أحد أهم القضايا الثقافية التي يعني المرتبطون بها طرحها والمرافعة من أجل معناها في واقعنا، لأن وجود الأوطان والشعوب وثقافتها مرتبط الآن بقدرتها على الحضور الفاعل في الصورة وثقافتها³.

عرفت السينما العربية قفزة نوعية في مسارها الإبداعي وذلك من خلال طبيعة الأفلام التي أنتجتها طيلة عقود من الزمن، حيث شكلت هذه الأفلام رصيماً غنياً متميزاً حافل بموضوعات عديدة ومتنوعة كانت بحق رائعة لكونها لامست المشاكل التي تعاني منها أغلب المجتمعات العربية، فقد تنوعت هذه الموضوعات ما بين اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية وحضارية ونفسية، وقد عملت على رصد أهم القضايا المؤثرة في أوساط الفئات الشعبية⁴.

هذه الأعمال سواء كانت جزائرية صرفة أو مشاركات جزائرية أجنبية أو مشاركات جزائرية/عربية على غرار بعض المشاركات التي كانت تحدث من حيث الإنتاج ومن بينها أعمال (يوسف شاهين) المصري الذي اشترك في بعض أعماله مع الديوان القومي للصناعة والتجارة السينماتوغرافية، بداية من فيلم "العصفور" 1971، وبعده "عودة الابن الضال" 1976، و"إسكندرية ليه" 1988، مع (الكاييك-caaic)، ونجد مخرجاً مصرياً آخر (خيري بشار) مع فيلمه "الأقدار الدامية" 1980، والتونسي (الطيب الوحيشي) وفيلم

¹ - Louis Delluc, le cinéma et les cinéastes, écrits cinématographiques 1, les presses de l'imprimerie Poncet-Grenoble-, 1985, p186.

² - جيوفري نوويل سميت، موسوعة تاريخ السينما في العالم، (المجلد الثالث)، السينما المعاصرة (1960-1995)، ترجمة: أحمد يوسف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية د.ط، 2010، ص 563.

³ - حميد آبتاتو، قضايا السينما المغربية "قراءة في مسارات الاستنبات وأوجه المشترك والهوية"، مجلة آفاق سينمائية، منشورات مخبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، العدد 01، 2013، ص 7.

⁴ - شريط سنوسي، التيمات السياسية في السينما العربية، مجلة آفاق سينمائية، منشورات مخبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، العدد 03، 2015، ص 47.

"ليلي" 1990، وخاض (محمد سليم رياض) تجربة الإنتاج المشترك مع منظمة التحرير الفلسطينية مع فيلمه الذي سبق الحديث عنه "سنعود" 1972، ...كما اشترك (عمار العسكري) مع تونس لإنتاج فيلمه "أبواب الصمت" 1987، ومع الفيتنام لإنتاج فيلم "زهرة اللوتس" 1998¹، وغيرها من الأفلام الأخرى التي جاءت كذلك بعد ولادة عسيرة للسينما الجزائرية.

1-ولادة السينما الجزائرية:

تتميز السينما في الجزائر من حيث الولادة والهدف والمسار عن جميع تجارب السينما في الوطن العربي، ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة، على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسوريا ولبنان والعراق، لقد ولدت السينما في الجزائر ولادة سليمة وسارت بخطوات تطورية مدروسة، وبهذا استطاعت أن تخرج بالسينما العربية إلى المستوى العالمي، وأن تقدم أفلاما ممتازة، على الرغم كذلك من أن ولادتها كانت صعبة إذ أنها ولدت في قلب الإعصار في قلب معركة التحرير²، وبهذا نجد أن السينما في الجزائر ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا المجتمع والوطن والانتماء.

تعتبر السينما الجزائرية حديثة المولد قياسا لمثيلاتها، المصرية خاصة والعربية عامة، فإذا عدنا إلى ريبورتوار الفيلم الجزائري بعد الاستقلال عام 1962 وبعيدا عن حديث النشأة والبدايات فإنها عرفت كيف تفجر مشهدا سينمائيا عالميا حير أقطاب السينما العربية عام 1966، وبقي إلى اليوم نموذجا سينمائيا، وأقصد هنا فيلم "معركة الجزائر-la bataille d'alger" للمخرج الايطالي "جيلو بونتيكورفو-pontecorvo julio"³، لكن غالبية الأسئلة التي كانت ولا زالت تدور حول نوعية هته الأفلام تصب في قضية الهوية بالنظر إلى جنسية المخرج واستعمال في بعض مقاطع حواراتها اللغة الغير العربية، وغيرها من الأسئلة التي لا تقدم الإضافة لتطوير السينما في البلاد العربية. ف"السينما سواء اعتبرناها لغة قائمة بحد ذاتها كما يرى المفكر (بيتر وولن Peter Woolen-) في كتابه "العلامات والمعاني في السينما" أو اعتبرناها تشبه اللّغة كما يرى الناقد (جيمس موناكو James Monaco-) في كتابه "كيف تقرأ الفيلم" فهي في كل الحالات وسيط بين ما تعرضه وبين المشاهد القابل بما تعرضه⁴.

2-السينما الجزائرية وسؤال الهوية:

أصبح السؤال المتعلق بالانتماء والهوية يأخذ مكانا محوريا في اهتمامات الكثير من الشعوب، في زمن اتسم فيه النظام الدولي بما يسمى بالعولمة، التي أحدثت ردّات فعل عنيفة لدى البعض، ممن استشعر خطرها الداهم والهادف إلى القضاء على الخصوصيات الثقافية لينخرط الجميع في ثقافة منمطة، أو ما يسمى بالأمركة الثقافية، الساعية لتوطيد أركان الهيمنة على الشعوب وإخضاعها للقوة العظمى، ومن هنا كان اهتمام الشعوب العربية، على غرار العديد من شعوب العالم بموضوع الهوية.

لقد أصبح هذا الموضوع أمرا حيويا بالنسبة لها، يرتبط أساسا بكينونتها ووجودها. فمفهوم الهوية يعد بمثابة القوام المشترك الذي انفقت حوله الجماعة لتمييزها عن غيرها، ومفهوم الهوية أيضا يحيلنا على السلوكيات المتماثلة التي يسلكها أفراد الجماعة وردود أفعالهم ومواقفهم المتوحدة اتجاه القضايا التي يواجهونها، وبالتالي كانت الهوية تمثل شكلا من أشكال الاسمنت الذي يربط

1 - بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية (نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر)، منشورات ليجوند، د.ط، 2011، ص122.

2 - جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-، د.ط، 1982، صص215-216.

3 - خديجة بومسلوك، ثنائية الهوية والاعتراب في سينما رشيد بوشارب، مجلة فضاءات المسرح، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري-جامعة وهران- مكتبة الرشاد للنشر والتوزيع-الجزائر- العدد 01-جوان-2012، ص157.

4 - محمد رضا، السينما.. المرأة الحقيقية للحياة، مجلة العربي، مطبعة حكومة الكويت، العدد439، يونيو، 1995، ص75.

أفراد الجماعة إلى بعضهم البعض ويمنع التفكك والتشردم، ويقوي أو أصر التماسك القائم بينهم، للعمل المشترك، في الوقت الذي اقتنعت فيه الشعوب الراقية بضرورة التكتل لضمان مصالحها.

تقوم الهوية بالأساس على خلفية ثقافية مما يستدعي تمييز كل الزاد الثقافي الذي تمتلكه الأمة، وتوارثته عبر الأجيال، وترسخ في اللاوعي الجمعي للأمة، ليكون بمثابة العناصر المؤسسة لهوية جمعية موحدة قادرة على إذابة مختلف عناصر المجتمع في بوتقة موحدة، يشعر من خلالها كل فرد بانتمائه للجماعة ويدافع عنها ويسعى لتحقيق مصالحها، وبدون وجود هوية قوية تربط أفراد المجتمع إلى بعضهم البعض فلن تقوم قائمة لهذه الأمة، بل سيسود التفكك والتشردم، وسرعان ما يذوب أفراد هذه الجماعة في هويات أخرى أكثر قوة وهيمنة، وبذلك يكون مفهوم الهوية على جانب كبير من الخطورة التي يستوجب الانشغال به أفراد وجماعات، ليستغل كسلاح في مواجهة الأخطار التي تهدد الأمة، وتدافع عن كيانها من الانحلال والتفكك.

إذا عرجنا على موضوع السينما، فلا شك أننا نستحضر ما لهذا الفن من تأثير مهول على الأفراد والجماعات، مما يؤهله ليكون أفضل مطية تستغله القوى العظمى في فرض هيمنتها، وتسويق عولمتها، الهادفة إلى القضاء على الخصوصيات الثقافية، وبالتالي هدم الهويات المحلية، التي بدورها ستصب في الهوية القومية.

يقول (جلوبير روشا-Glauber Rocha): "في هذا العالم الذي تتحكم فيه التكنولوجيا، لا أحد يهرب من تأثير السينما، حتى الذين لا يذهبون إليها، الثقافات الوطنية لم تتطع بكيفية معينة للعيش أو للحياة، أو لأخلاق معينة، وخصوصا الانطلاقة العجيبة التي أعطتها سينما الخيال¹، والتي منحت بدورها انتشار رهيب للسينما.

إن ميزة هذا الانتشار وسعة جماهير السينما، وقوة التأثير التي يتميز بها هذا الفن، مقارنة مع غيره من الفنون الأخرى، وهو ما أثبتته سينما هوليوود عبر عقود من خلال تصديرها للنمط الثقافي وأسلوب الحياة الأمريكية للكثير من الجماعات عبر العالم وإقناعهم بأفضليته، بالشكل الذي اعتبرها الكثير بمثابة غزو ثقافي يهدد ثقافات أخرى، فقدره السينما على التأثير في الشرائح الواسعة من المجتمع، تجعلنا نتساءل عن طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا الفن في تفاعله مع هوية المجتمع بشكل عام، وعن طبيعة تفاعل السينما الجزائرية مع هوية المجتمع بشكل خاص².

تقاسمت السينما العربية عامة وليس الجزائرية فحسب أشياء عديدة تؤكد المصير المشترك لهذه السينما الذي تولد على حقيقة موضوعية هي اقتسام مسارات وهموم وانشغالات لا نهائية في الواقع، وهذا جد طبيعي لاشتراك مكونات حضارية عديدة والأهم اقتسام خطوط الهوية الثقافية واقتسام التسمية، وخطوط الهوية اللغوية، والموقع الجغرافي، والمكونات المجالية، وعنق التاريخ والتدبير الرسمي المعطوب لعلاقات التناغم والترابط والاندماج العربي³.

لكن على الرغم من ذلك التقاسم تبقى السينما الغير مصرية لها خصوصيات تؤكد لحقيقة واقعية يترجمها اقتسام الخطوط الثقافية المشكلة للهوية الثقافية المغربية خاصة "المكون الأمازيغي والإسلامي والعربي والإفريقي والمتوسطي بالنسبة لغالبية البلدان"، بالإضافة إلى الاحتكاك المشترك بآخر غربي فرنسي وإسباني وإيطالي، في إطار صناعة سينمائية محلية بلغة سينمائية

1 - قبال المعطي وآخرون، آثار وانعكاسات السينما المستوردة، السينما العربية والإفريقية، دار الحدادثة، الطبعة الأولى، 1984، ص 107.

2 - مولاي أحمد، -عن المقدمة- ملامح الهوية في السينما الجزائرية، أطروحة دكتوراه في الفنون، جامعة وهران أحمد بن بلة 01، قسم الفنون، 2012-2013، صص 5-6.

3 - حميد آتباتو، قضايا السينما المغربية "قراءة في مسارات الاستنابات وأوجه المشترك والهوية، م س، ص 17.

جامعة، حيث أن سكان شمال إفريقيا أظهروا تحمسا كبيرا بأدوات متواضعة منذ البداية إبان الاستعمار يقول (يعقوب لاندو- Jacob landau)¹.

3-السينما الجزائرية (الكولونيالية):

أرست الإدارة الاستعمارية الأسس الأولى للنشاط السينمائي في الجزائر من خلال تشكيل مصلحة التوزيع السينماتوغرافي، والتي أتبعها بإنشاء مؤسسة المصلحة الجزائرية للسينما (s.a.c)، وإن لم تكن لهذه الجهود غايات فنية وثقافية بقدر ما كانت لأهداف دعائية، إلا أنها مثلت جزءا من نسيج ما يسمى بالسينما الكولونيالية أو السينما الجزائرية القبلية، التي سعت بكل ما تملك من قوة لدعم الآلة العسكرية والإدارية لتحقيق مهمتها المتمثلة في ترسيخ أقدام المحتل في هذه الأرض، وذلك من خلال الانقضاض على هوية الشعب الجزائري، عبر تلك الأفلام التي كانت تبثها.

على سبيل الذكر لا الحصر يؤكد السيد (جوزيف ماير Joseph Meyer)- رئيس مصلحة السينما للحكومة العامة بالجزائر، على أنه تم إنتاج أربعين فيلما وثائقيا منذ 1947 حول البلاد... حين قدم برنامج للأفلام الوثائقية والأشرطة الوثائقية حول الصحة. وأنه قد شاهد هذه الأفلام التربوية سنة 1949 أكثر من 600000 شخص. في نفس العام كان عدد قاعات العرض في الجزائر مائتين وثلاثين قاعة²، وقد كان للسلطات الفرنسية آنذاك كل ما أرادته خاصة بعد سنة 1950، حيث ضاعفت من حقوق الضرائب على الأفلام المصرية³.

سعت السينما الكولونيالية الاتصال بالسكان الأصليين من خلال ترجمتها لهذه الأعمال للعربية لتسهيل الاتصال، ولأجل تقديم وترسيخ وترويج صورة محددة وعامة للمجتمع، وشخصيته وهويته، إن هذه الصورة التي اجتهدت السينما الكولونيالية في ترسيخها ما هي في الحقيقة إلا آلة هدامة سلطها المستعمر على الشعب لهدم شخصيته وهويته [...] في مقابل هذا النشاط الذي باشرته الإدارة الاستعمارية، وكردة فعل ثوري كان لزاما على جبهة التحرير الوطني، التي تصدت من خلال إعلان ثورتها على المنظومة الاستعمارية على جميع الجبهات، العسكرية منها والسياسية والاجتماعية، أن تتصدى لهذه الحملة الاستعمارية على الجبهة الإعلامية بشكل عام والسينمائية على وجه الخصوص، بهذا فلا يمكن لهذه السينما إلا أن تكون سينما نضال، سينما ملتزمة سعت للدفاع عن هوية الشعب ودعم قضيتته من خلال تنوير الرأي العام الدولي بالممارسات الحقيقية للمستعمر الغاشم وحقيقة جرائمه، وبذلك فحتما ستختلف عن غيرها من سينما البلاد العربية التي ظهرت إلى الوجود في ظروف مختلفة، لذلك تشبه ولادة السينما الجزائرية بالولادة القيصرية⁴. وعند مقارنة السينما الجزائرية بتمثيلاتها العربية فإننا نجد أنها أوفر حظا وتحسنا، لكن هذا التحسن نسبي، لا أحد يتحسر على نقص التنوع في منشأ الأفلام، إن الطريق صعب، خاصة السينما الذي يكون فيها المشترك العربي هو الأساس، على الرغم من وجود بعض التعاون المحتشم⁵.

في صميم هذا الموضوع وعن واقع السينما الجزائرية يرى المخرج (عبد العزيز طولبي) أنه ليس في وسعنا أن نتكلم عن السينما بشكل منفصل عن الثقافة عامة، ففي الوقت الذي لا تكون فيه استراتيجية لثقافة قومية، لا يكون هناك بالتالي استراتيجية لسينما

¹-Voir, Jacob landau, etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, philadelphia, 1958, p154.

²-Jacob landau, etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, op.cit, p154-155.

³-Voir, Abdelghani megherbi, les algeriens au miroir du cinema colonial, editions S.N.E.D, 1982, p64.

⁴ - مولاي أحمد، -مدخل-ملاحح الهوية في السينما الجزائرية، م س، صص 7-8.

⁵ - جان الكسان، السينما في الوطن العربي، م س، ص 221.

قومية، والحقيقة أن هذا الإشكال لا يقتصر على الجزائر فقط، بل تعاني منه كل السينمات القطرية العربية بما فيها السينما المصرية ولو بدرجة أقل.

4-سينما الثورة التحريرية:

لما انطلقت ثورة التحرير الجزائرية كانت لديها خطة استراتيجية كاملة للثقافة القومية الوطنية الكاملة التي حرمت منها الجزائر لمدة 130 سنة، ومنذ الشرارة الأولى لانطلاق الثورة التحريرية، انطلقت معها المدارس في الجبال لتربية الأجيال [...] وكذلك ابتدأت السينما تشخص ضربات جيش التحرير ضد الاستعمار والامبريالية [...] لكن يبقى للسينما الجزائرية عثراتها مثل كل شيء ينفصل عن جذوره، صحيح أن السينما في الجزائر قفزت وتطورت بشكل سريع بحكم القرب الجغرافي للجزائر من أوروبا، لكن الثقافة التي تكلمت عنها بصفة عامة كانت تسير ببطء لذلك كان هناك فتور في حركة الفنون الأخرى، ولكن النص الجيد أثر بشكل مباشر على السينما وجعلها تقف أمام الصعوبات على الرغم من الأساس المتين المادي والتقني اللذين ترعاهما الدولة المؤقتة آنذاك، هذا وقد أثر الإنتاج المشترك بين الجزائر والكثير من الدول مثل إيطاليا وفرنسا ومصر على تطوير السينما الجزائرية، فيما بعد هذه المرحلة العصبية.

5-سينما الاستقلال الوطني:

بعد مدرسة التكوين في الجبال وتحقيق بعض الأفلام، شرعت الحكومة المؤقتة للجمهورية في إنشاء مصلحة خاصة بالسينما التابعة للجيش، "وأرسلت جبهة التحرير شبابا جزائريين ليتكثروا بالخارج في المجال، ولدى بعض الدول الاشتراكية مثل موسكو، براغ"¹، وفي أي نقطة من العالم ممكن أن تستفيد الجبهة منهم.

وعن سينما ما بعد الثورة مباشرة يقول (طولي): "بعد الجيل السينمائي فيما قبل الثورة وأثناءها جاءت دفعة الطلبة المختصة التي كانت قد أرسلتها الثورة للتخصص في الخارج، وابتدأت مع هذه الدفعة أو بالأحرى مع هذا الجيل الجديد مرحلة جديدة، تمثلت في ذلك الوقت سنوات 1968-1975، وكان طرح الموضوعات هو الذي يختلف عن مواضيع المرحلة التي سبقتها، حيث كانت تتحدث جميعها عن حرب التحرير، ليس فقط من حيث الشكل، وإنما أيضا من حيث المضمون، وعالجت هذه السينما كل القضايا القومية المطروحة مثل الثورة، الزراعة وثورة التعريب والتسيير الاشتراكي والذاتي إلخ...².

لقد حافظت مرحلة السينما الجزائرية على معالجة موضوع حرب التحرير، غير أن ما يميز هذه المرحلة هو انفتاح هذه السينما على موضوعات لم تطرقها في المرحلة السابقة، وكانت هذه الموضوعات ذات طبيعة اجتماعية في عمومها [...] وأنها تناولت مجمل القضايا القومية المطروحة مثل الثورة والزراعة وثورة التعريب وغيرها، والملاحظ لمثل هذه القضايا المطروحة يدرك أنها مثلت في تلك المرحلة الخطوط العريضة لسياسات الدولة، وعليه يمكننا القول بأن السينما في هذه المرحلة قد واكبت ودعمت الخطاب السياسي الرسمي آنذاك، وقد تحقق هذا التوجه العام لهذه السينما في تلك الفترة نتيجة لتحكم الدولة في مفاصل هذا القطاع من خلال عملية التأميم التي طبقتها الدولة على جميع مجالات الإنتاج السينمائي، ثم تواصل هذه السينما تطورها من خلال مرحلة ثالثة، وفي هذه المرحلة يتسع مجال الموضوعات المعالجة أكثر لمشاكل المواطن.³

¹ - Voir, Abdelghani megherbi, les algeriens au miroir du cinema colonial, op. cit, p65.

² - جان الكسان، السينما في الوطن العربي، م س، ص ص 238-239.

³ - أحمد مولاي، مبحث سينما ما بعد الاستقلال "ملاحم الهوية في السينما الجزائرية"، م س، ص ص 26-27.

6-السينما الجديدة:

إن رصيد السينما الجزائرية ليس كبيرا، ولم يكن من السهل توفيق الأعمال الفنية مع التطورات السياسية والاجتماعية الحاصلة في البلاد العربية، ومع ذلك فقد تمكن بعض المخرجين الجزائريين من نقل الواقع العربي إلى الشاشة برؤيتهم الخاصة، وأهم مشكلة واجهتها الأمة كانت الأزمة الفلسطينية، وفي هذا الشأن يواجهنا فيلم "سنعود" 1972 ل(محمد سليم رياض) الذي يصور فيه مقاومة الفلسطينيين للجيش الإسرائيلي، وفي الوقت نفسه معاناة الأهالي لاضطهاد وظلم الإسرائيليين، كما أن الفيلم إعلان عن مقاومة شرسة وطويلة المدى لاستعمار جديد، منذ بداية الفيلم وعرض العنوان "سنعود" تتجلى خصوصياته بنهاية معركة وقدم معارك جديدة مع أن المخرج عالج القضية الفلسطينية بتمازج الأحداث الواقعية بالمغامرات البطولية، إلا أنه يبقى له الفضل الكبير في إظهار الواقع الفلسطيني على الشاشة برؤية الشعب المقاوم وليس المنهزم.

أما الفيلم الثاني فقد كان تلفزيونيا ولكنه لقي إطراء من طرف المشاهدين والنقاد "نهلة" ل(فاروق بلوفة) سنة 1980، إذ كان تصويرا لواقع الحرب الأهلية في لبنان من خلال عيون صحفي جزائري وجد في بيروت في نفس الأزمة السياسية، لقد كان الفيلم متميزا من حيث الطرح والشكل، إذ استطاع مخرجه أن يحلل الأوضاع السائدة في بيروت بطريقة فنية وواقعية مما أضفى على الفيلم جمالية كبيرة.

إن "نهلة" الفيلم السياسي والعاطفي يعتبر بلا جدال أحد أكثر نجاحات السينما الجزائرية¹، حيث يرى الناقد (جمال الدين مرداسي) أن تعدد الرؤى جعله فيلما قابلا للتأويلات المتعددة، فمن جهة اعتبر الفيلم دليلا على انتماء الفنان الجزائري إلى الوطن الكبير -العالم العربي- ومن جهة أخرى يطرح إشكالية غائبة عن السينما العربية، وهي علاقة المرأة بالحرب ومقابلتها للأزمات بمنظار الفن.

تتمركز القصة حول علاقة الصحفي الجزائري "العربي" بكل من "مها" و"هند" وكلهم يحومون حول شخصية الفنانة "نهلة" ويتابعون تألقها إلى غاية فقدانها لصوتها، ولأول مرة يظهر المخرج علاقة المرأة بالفن وعلاقتها بالحرب، وبالتالي علاقة الفن بالحياة والحرب، وفقدان "نهلة" لصوتها هو فقدان المشرق لجاذبيته السحرية ومادامت لبنان تشغل حيزا تاريخيا مهما في المشرق العربي فإنها تفقد بدورها بريقها الحضاري والفني، ويحل محل الجمال الصوتي صوت الرصاص والصراخ، وهنا يبث المخرج الحيرة في نفوس أبطاله ومشاهدي الفيلم وتتداخل صور القتال في الشوارع مع الأزمة النفسية التي تعيشها البطلة، فتؤثر في نفوس الأبطال المحوريين.

تبقى الأفلام الجزائرية المعالجة للقضايا الشائكة في المجتمع العربي قليلة إلا أن الفيلم تميّز بجراته في الطرح وجماليته في التصوير والتكيب بالرغم من أن الفيلم تلفزيوني، إلا أنه استطاع أن يظهر تكاملا فنيا جليا. إن فيلم "نهلة" ل(فاروق بلوفة) سيبقى علامة إبداع متميز في تاريخ الأفلام الجزائرية والعربية، ولهذا ظل الكثير من النقاد ينسبونه إلى الأفلام السينمائية، وهذا ما حفز كذلك الباحث لإدراجه ضمن هذه الدراسة، ولولا الظروف الصعبة التي عانت منها مؤسسة توزيع الأفلام السينمائية في بداية الثمانينيات لكان من المحتمل جدا أن يلاقي الفيلم نجاحا عالميا، إذ لم يعرض إلا في بعض البلدان العربية والأوروبية في تظاهرات سينمائية خاصة، ولم يكن له الحظ في العرض في القاعات السينمائية¹. وذلك حال تقريبا جلّ الأفلام المغاربية التي ورغم قدمها

¹ - بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية (نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر)، م س، صص 106-107.

لم تستطيع الولوج إلى السوق العربية والمشرقية، وهذا من أهم مشاكلها، وبقيت تقدم فقط لأقطارها¹، وفي الغالب الأعم أصبحت تعرض في المهجر.

وعن فيلم "نوة" يقول (طولبي): "أنه تحليل اجتماعي تاريخي للمجتمع العربي من خلال المجتمع الجزائري في فترات ثلاث (قبل الاستعمار وأثناء الاستعمار وبعده) وذلك من خلال الحياة اليومية لقرية جزائرية، حيث نعود تاريخيا قرنين من الزمن لنتحدث عن تلك الفترة، وفي حوار مترجم مع (مرزاق علواش) مخرج فيلم "عمر قتلاتو الرجل" و"مغامرات بطل" يجسد الأبعاد الأساسية لواقع السينما الجزائرية، عن "مغامرات بطل" يقول: "تتحدث قصة الفيلم عن التناقض الذي يتولد عن التخلف في بلد عربي خيالي والفيلم وثيق الصلة بفيلم "عمر قتلاتو الرجل" وهو على الرغم من ارتكازه على التراث الشعبي في الوطن العربي أكثر طموحا وصعوبة في الفيلم من الفيلم الأول في فيلم "مغامرات بطل" نجد مهدي الشاب الفلاح يراه (علواش) ممثلا للبطل العربي الأسطوري المنطلق حاملا الهموم والمشاكل المحدقة بشعبه) يتم اختياره زعيما للفلاحين ويحظى بدعم رجال الدين، الذين كانوا يأملون استعادة سيطرتهم على القبيلة من خلاله².

تمتاز سينما (مرزاق علواش) في فيلميه "عمر قتلاتو" عام 1977، و(مغامرات بطل) عام 1978 بمحاولة، البحث عن أسلوب سينمائي يرتبط بالثقافة العربية، ويستقل عن الأسلوب الغربي، وهي محاولة -حسب إطلاعنا- قل أن يوجد لها مثيل في تاريخ السينما العربية ماضيها وحاضرها، وربما شاركه المحاولة في السبعينات الموريتاني (محمد هندو) في أفلامه الفرنسية مثل "عمال عرب عبيد"³، ويتجلى لنا موقف المخرجين الجزائريين من أمثال (مرزاق علواش) من قضية الانتساب إلى أوطانهم الأصلية والمساهمة في تطوير الفن السينمائي بها، وهذا يفند ما دار من نقاشات حادة بين السينمائيين العرب المهاجرين إلى أوروبا، ومدى ارتباطهم بأوطانهم أو سينما أوطانهم، ومن جهة أخرى التأثير البارز للفكر الغربي في أعمالهم من حيث الطرح، حتى أنهم اهتموا من طرف بعض النقاد بانسلاخهم عن ثقافتهم الأصلية، ولكن الكثير من المخرجين الجزائريين المهاجرين يؤكدون انتماءهم لثقافتهم ووطنهم وأنهم يستفيدون أكثر من ثقافة الأخر، إلى درجة أن تكونت لديهم ثقافة مزدوجة مثلما يصرح بذلك (عبد الكريم بهلول): "بالنسبة إلي تمثل الثقافة المزدوجة-ثراء قد يمكنني من إعطاء إضاءة مختلفة للمواضيع التي لا تهتم الجزائريين ولكنها تشدني بقوة".

وبحثا عن هوية مدعمة تسترجع أصول القومية والعرقية والثقافية، هذا الشعور الذي يبين عن شحذ عبر مرور الزمن وتراخي الروابط مع بلد المنشأ والوعي المتزايد حيثما أمام نقطة الانقسام هوياتيا، وأمام هذا الواقع الفني السينمائي تزداد حيرتنا أمام نقطة الانقسام هوياتيا والانقلاب على الذات المهاجرة التي تعيش الضياع بين هوية ماضوية مفقودة، وهوية الأخر المكتسبة. إن الاستنجد بتركيب هوياتي أصلي بغرض افتكالك اعتراف هوياتي جديد وفاعل لإرضاء الأخر...يقول صموئيل هنتغنتون: "إن الشعوب تفهم نفسها وتعرف نفسها في شكل النسب العرقي، الديانة، اللغة، التاريخ، القيم، العادات، المؤسسات، إنهم يتمثلون مع الجماعات الثقافية: القبلية، الجماعات العرقية، الجماعات الدينية، الدول وفي أوسع المعاني الحضارات...إننا نعرف من نحن فقط عندما نعرف من لسنا نحن..."⁴.

المشكل المطروح حاليا على الساحة الثقافية وبخصوص السينما هو مشكل التبعية، هذه السلسلة التي عقدت الاقتصاد والسياسة والثقافة في حلقات مسترسلة، والتبعية الثقافية من الصعب التحرر منها إذ أمكن التحرر من التبعية الاقتصادية أو

¹ - Ferid boughedir et autres, les cinémas arabes, revue cinéma Action, cerf institut du monde arabe, N 43, 1987,p59.

² - جان الكسان، السينما في الوطن العربي، م س، ص 239.

³ - سمير فريد، هوية السينما العربية، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 1988، ص 26.

⁴ - خديجة بومسلوك، ثنائية الهوية والاعتراب في سينما رشيد بوشارب، م س، ص 161.

السياسية، والتبعية في الميدان الثقافي يمكن اعتبارها كعلامة على تفكك المجتمع وفقدان لتوازنه الداخلي، وهي لحظة تولد فصامية الفكر عن الوعي وبروز ثقافات طفيلية في شكل مميز تنصدر الساحة الثقافية لتستقطب الأفكار والإحساسات، وفي هذا الإطار تدخل السينما المستوردة باعتبارها ثقافة طفيلية رخيصة...ذلك أن الفن السينمائي وعلى مستوى العالم العربي يعد بمثابة تفتح على العالم المعاصر، وهذا ما يفسر أهميته من بين أجزاء الثقافة¹.

مكنت هذه الثقافة الجديدة العديد من السينمائيين الجزائريين من النظر إلى المجتمع الجزائري بمنظار جديد قد يخالف نظرة الجزائريين له، ومن هنا وقع التناقض في الرؤى إلى درجة الخلاف في كثير من الأحيان. ويذهب (مهدي شارف) أبعد من ذلك حين يرفض أن يوسم بالمخرج المهاجر، فالأصح أنه مخرج سينمائي فقط، وهذا يجعله أكثر حرية في مناقشة المواضيع التي تشغله وتؤرقه، ونفس المبدأ يؤمن به (مرزاق علواش) فهو يؤكد في كثير من تصريحاته أن الأفلام التي يصورها هي التي تؤكد جزائريته، بينما ظروف العمل والالتزامات القهرية التي تفرضها عمليات إنتاج الأفلام أنتجت الظروف التي تعيشها الجزائر والتطور الذي شهدته السينما الفرنسية والأوروبية من حيث آليات الإنتاج العالمي، الذي أصبح أكثر تعقيدا نظرا للمنافسة الأمريكية للسينما الأوروبية.

في هذا المجال يجب أن نحلل مقولة للمخرج التونسي (رضا الباهي) الذي يرى أن المناخ الاجتماعي السياسي في البلاد العربية ما عدا مصر هو السبب في هجرة السينمائيين، وأن من الضروري البحث عن سبل لإنتاج أفلام عربية حسب ما تسمح به الظروف التزامات الإنتاج الجديدة، ويصبح من الضروري لمخرج أفلام أينما وجد السينمائي التسهيلات الممكنة للقيام بذلك، وبالتالي يصبح موضوع الهجرة معكوسا، أي أن السينمائيين الذين يعيشون في المنفى هم الذين بقوا في أوطانهم.

قد يكون الأمر صحيحا، ولكن لكل دولة عربية ظروفها الاجتماعية والثقافية والسياسية الخاصة، وبهذا يصبح جو الحرية الذي يعيشه المبدع في بلاده هو المقياس الحقيقي للإبداع، وعليه يجب الترحيب بكل مبادرة أو فيلم يصنع من مخرج جزائري، وإن كان ذلك في الخارج، وبما أن للتمويل شروطه الكثيرة التي لا تسمح للمبدع بالعمل الحرّ، فإننا نشجع الأفلام التي تنطلق من الجزائر" يقول (عمار العسكري)².

يجب إيجاد أشكال أخرى يرى عارض الأفلام الأيرلندي (جاكي إيرفين-Jaki Irvine) للتواصل والتعرف على الآخر ونسج علاقات جديدة، نحن محاطون بعوالم أخرى وإدراكات أخرى غير مفهومة للأغلبية ونسى أنها موجودة خارج ذواتنا بطريقة حية ومعبرة عن العالم³.

وفي هذا الصدد يوافق الباحث الكاتب عيسى شريط أن العالمية الحقيقية هي التي تنطلق من الواقع المحلي وعلى السينمائي أن يحتضن قضايا مجتمعه ويلتزم بإصالتها إلى العالم، فإن استطاع أن يحقق نجاحا ويتم تتويجه بجوائز، فهذا نجاح لا شك فيه مبني على اعتراف حقيقي وجوده مقنعة⁴.

1 - قبال المعطي وآخرون، آثار وانعكاسات السينما المستوردة، السينما العربية والافريقية، م س، ص 108.

2 - بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية (نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر)، م س، صص 135-136.

3 - Voir, Andréa goffre, Jaki Irvine: in a world like This, turbulences vidéo, revue trimestrielle janvier-février-mars 2008, p37.

4 - عيسى شريط، أربعة أفلام وحديث عن الهوية الثقافية، مجلة العربي، م س، ص 166.

خاتمة:

في نهاية هذه الدراسة يجب التنويه على أن السينما الجزائرية على غرار نظيراتها المغاربية والمشرقية لم تحيد عن محليتها كما لم تتصل عن بعدها القومي العربي، ولو أن بعض أفلامها كانت ناطقة بغير لغتها الرسمية-الأوروبية- إلا أن طرحها ومضامينها كانت دائما تصب وتتأرجح بين المحلية والقومية العربية، وبما أن السينمائيين الجزائريين على غرار التونسيين واللبنانيين بقدر ما يتعدون عن أوطانهم يزدادون قريبا منه، ويصبح إنتاجهم السينمائي بالضرورة إنتاجا محليا لارتباطهم أكثر من غيرهم من السينمائيين العرب بوطنهم "على الرغم من أن بعض الأفلام تصنع بأعين أوروبية ولأعين أوروبية.

المصادر والمراجع:

المراجع باللغة العربية:

- 1- بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية (نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر)، منشورات ليجوند، د.ط، 2011.
- 2- جان الكسان، السينما في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-، د.ط، 1982.
- 3- جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، (المجلد الثالث)، السينما المعاصرة (1960-1995)، ترجمة: أحمد يوسف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية د.ط، 2010.
- 4- مولاي أحمد، ملامح الهوية في السينما الجزائرية، دكتوراه في الفنون، جامعة وهران أحمد بن بلة 01، قسم الفنون، 2012-2013.
- 5- سمير فريد، هوية السينما العربية، دار الفارابي، الطبعة الأولى، 1988.
- 6- خديجة بومسلوك، ثنائية الهوية والاعتراب في سينما رشيد بوشارب، مجلة فضاءات المسرح، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري-جامعة وهران- مكتبة الرشاد للنشر والتوزيع-الجزائر- العدد 01-جوان-2012.
- 7- شريط سنوسي، التيمات السياسية في السينما العربية، مجلة آفاق سينمائية، منشورات مخبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، العدد 03، 2015.
- 8- حميد آباتو، قضايا السينما المغاربية "قراءة في مسارات الاستنابات وأوجه المشترك والهوية، مجلة آفاق سينمائية، منشورات مخبر فهرس الأفلام الثورية في السينما الجزائرية، العدد 01، 2013.
- 9- قبال المعطي وآخرون، آثار وانعكاسات السينما المستوردة، السينما العربية والإفريقية، دار الحداثة، الطبعة الأولى، 1984.
- 10- عيسى شريط، أربعة أفلام وحديث عن الهوية الثقافية، مجلة العربي، مطبعة حكومة الكويت، العدد 439، يونيو، 1995.

المراجع باللغة الأجنبية:

- 1-Louis Delluc, *le cinéma et les cinéastes, écrits cinématographiques*, les presses de l'imprimerie Poncet-Grenoble-, 1985.
- 2- Jacob Landau, *etudes sur le théâtre et le cinéma arabes*, philadelphia, 1958.

- 3- Abdelghani megherbi, **les algeriens au miroir du cinema colonial**, editions S.N.E.D , 1982.
- 4- Ferid boughedir et autres, **les cinémas arabes**, revue cinéma Action, cerf institut du monde arabe, N 43, 1987.
- 5- Andréa goffre, **jaki irvine: in a world like this**, turbulences video, revue trimestrielle janvier-février-mars 2008.

التحوّل الدلالي في الاستعارة: عوامله، شروطه، ووظائفه

Semantic transformation in metaphor : Factors , Condition , And its Functions

أ. عبدالرزاق الفراووزي، أستاذ مكون بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، باحث في سلك الدكتوراه، جامعة محمد الخامس، الرباط.

LAFRAOUZI ABDERRAZZAK, Professor component of the Regional Center for Education and Training Professions, Researcher in the PhD. Mohammed V University , Rabat . Morocco .

ملخص المقالة:

تأسست فكرة هذه المقالة على اعتبارين:

- الاعتبار الأول، مفاده أن اللغة ظاهرة اجتماعية يسري عليها ما يسري على باقي الظواهر الاجتماعية من تغيرات وتطورات وتحولات.
- الاعتبار الثاني، يرى في الاستعارة نموذجا لغويا تتمظهر فيه هذه التحولات بشكل واضح. وبناء عليه، هدفت هذه المقالة إلى الوقوف على مجمل العوامل المسهمة في التحولات الدلالية التي تعترى الاستعارة، وكذا شروطها ومقتضياتها، لنخلص إلى نتيجة عنونها: الاستعارة تحول دلالي، تبث الحياة في اللغة، وتثري معانيها، وتجدد تركيباتها، وتقوم بوظائف أساس، سواء على المستوى الدلالي أم التداولي، ومن بين هذه الوظائف: الوظيفة التجسيدية، الوظيفة الجمالية، الوظيفة الحجاجية.

Abstract of the article :

The idea of this article has been founded on two considerations :

The first consideration views that language is a social phenom that undergoes developement transformations and changes as other social phenom a do .

The second consideration sees that the metaphor is a linguistic model in which these changes are cleary manifested.

Building on these two consideration in the article , we have noticed the overall factors leading to the semantic changes that grip the metaphor , and also its conditions and requirements,coming to an end that « the metaphor is a semantic transformation » which vivids language, enriches its meanings and innovates its structures . The metaphor also does basic functions either on the semantic or pragmatic level ; such functions in clude rhetorical, personified, artistic and argumentative functions .

Key words : metaphor , Semantic transformation.التحوّل الدلالي، الاستعارة، الكلمات المفتاحية:

توطئة:

تعدُّ التحوُّلات والتَّغيُّرات التي تعترى دلالات الألفاظ والتراكيب من أهم قضايا الدراسات اللغوية القديمة والحديثة على السواء، وهي حقيقة جوهرية في اللغة، وخاصة من خصائصها، وفي اللغة العربية شواهد كثيرة تدعم ذلك، وقد تنبَّه إليها الباحثون العرب، ووردت في ثنايا أبحاثهم المعجمية ومصنِّفاتهم النقدية والبلاغية...

ونظراً لتشعب هذا الموضوع، فإننا سنقتصر على دراسة التحوُّلات الدلالية في الاستعارة، لكونها تشكل نموذجاً أساسياً لتغيُّر المعاني وتحوُّلها، وسنقف عند العوامل المُسهمَة فيه، وننظر في الشروط التي اشترطها البلاغيون العرب لقبول هذه التحوُّلات، كما سنسعى إلى بيان الوظائف التي تؤديها داخل النَّص.

1-عوامل التَّحوُّل الدلالي في الاستعارة.

اجتهد الدارسون بمختلف تخصصاتهم في رصد العوامل التي تسهم في التحوُّلات الدلالية للألفاظ والتراكيب، نجملها في ستَّة عوامل كما أوردها عبد الواحد وافي: إحداها عوامل اجتماعية خالصة تتمثل في حضارة الأُمَّة، ونظمها، وعاداتها وتقاليدها، وعقائدها، ومظاهر نشاطها العلمي والعقلي، وثقافتها العامة، واتجاهاتها الفكرية، ومناحي وجدانها ونزوعها وهلم جراً؛ وثانيها: تأثر اللغة بلغات أخرى؛ وثالثها: عوامل أدبية تتمثل فيما تنتجه قرائح النَّاطقين باللُّغة، وما تَبَدُّله معاهد التَّعليم والمجامع اللغوية وما إليها من سبيل حمايتها والارتقاء بها؛ ورابعها: انتقال الأُمَّة من السَّلف إلى الخلف؛ وخامسها: عوامل طبيعية تتمثل في الظواهر الجغرافية والفيزيولوجية وما إليها، وسادسها: عوامل لغوية ترجع إلى طبيعة اللغة نفسها وطبيعة أصواتها وقواعدها وامتثالها، ولعل هذه العوامل في مجملها، هي ما يدفع مستعملي اللغة-بشكل مقصود أو غير مقصود- إلى استحداث ألفاظ جديدة وإبداع معاني أخرى، يتواصل بها الأفراد، ويعبِّرون من خلالها عن حاجاتهم الوجدانية، ورؤاهم الوجدانية، وتجاربهم الشخصية والجماعية، وتستجيب في نفس الآن لطبيعة المرحلة التاريخية التي يحيون فيها، بسياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية.

لقد كانت، إذن؛ الحاجة المجتمعية والفردية أهم البواعث وراء تطوُّر معاني الألفاظ والتراكيب وتحويل دلالتها، وكان أسلوب الاستعارة إحدى الأساليب المناسبة للتعبير عن هذه الحاجات النفسية والثقافية والاجتماعية؛ لدوره في فتح أفق تداولي جديد، تتحقق معه العملية التواصلية، ولقدرته على تفسير الظواهر الثقافية والأنساق المعرفية، لإمكاناته اللغوية المتنوعة التي تُسهم في رفع اللغة من درجتها التواصلية العادية إلى درجة الكثافة التعبيرية والتصويرية الدقيقة.

وقد عبَّر كثير من الباحثين العرب والغربيين عن دوافع هذا التحول الدلالي، سواء من حيث دوره في الاتساع في الكلام أم من حيث التكتيف فيه، فقد عقد له سيبيويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت180هـ) باباً سمَّاه (باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام والإيجاز والاختصار)، وأورد شواهد على ذلك، نذكر منها قوله تعالى: "الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقْوَمُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ"²، فمعنى الأكل يتسع دلالياً ليشمل كل المعاني التي ينجز عليها استنفاد المال من أكل وشرب ولباس ولهو وغيرها من أوجه صرف الأموال...، وبدوره أشار ابن جني (ت392هـ) إلى ذلك، وهو يتحدث عن دوافع التعبير بالمجاز: "وإنما يقع المجاز، ويُعدَّل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه"³، كما عبَّر جوزيف فندريس J. Vandryes عن هذا الأمر بقوله: ترجع أحياناً التَّغيُّرات المختلفة التي تصيب الكلمات من حيث المعنى إلى ثلاثة أنواع:

¹ - علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع، ط4، 1983 ص 11.

² - سورة البقرة، الآية: 275.

³ - عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النَّجَّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج2، ط5، 2010، ص 444.

التضييق والاتساع والانتقال، فهناك تضييق عند الخروج من معنى عام إلى معنى خاص، وهناك اتساع في الحالة العكسية عند الخروج من معنى خاص إلى معنى عام، وهناك انتقال عندما يتعادل المعنيان أو إذا كان لا يختلفان من جهة العموم والخصوص¹. بيد أن هذه التحولات الدلالية التي يعرفها القول الاستعاري، لم تكن متروكة للعفوية والارتجالية، بل لقد كانت مشروطة بشروط، ظلت موضع نقاش وخلاف بين الدارسين قديماً وحديثاً.

2- شروط التحول الدلالي في الاستعارة:

قامت تعريفات البلاغيين العرب القدامى للاستعارة بشكل عام، على أساس أنها تجاوز في التعبير بالدلالة اللغوية المتواضع عليها إلى التعبير بدلالة ثانية مستعارة، حيث يتجاوز المتكلم الدلالة الأولية أو الأصلية التي تربط الوحدات اللغوية إلى دلالة أخرى ثانية أو فرعية، بغاية الاتساع في القول والمبالغة فيه والافتنان به، وبذلك عدت الاستعارة انتقال دلالي، تتحول بواسطته الدلالة الأصلية للكلمة إلى دلالة أخرى، لأغراض محددة؛ ترتبط بمقصدية المتكلم، وسياق الكلام، ومقام المتلقي، وقد كان الحرص على جعل التحول الدلالي حقاً من حقوق الجماعة، خاضعاً لأعرافها ومواضعها، لذلك لم يكن ليصح هذا التحول، إلا إذا قام على علاقة منطقية تربط بين طرفيها- المستعار منه والمستعار له-، فبحث النقاد والبلاغيون عن التناسب العقلي والمنطقي الذي يجمع بين هذين الطرفين، وحرصوا على التأكد من المعنى والصفات المشتركة بينهما حرصهم على التشبيه وضوابطه، وقالوا: "إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة"² فاشتراط الجاحظ (ت255هـ) وجود تناسب بين دلالتَي اللفظتين المتعاريين، والأمر صريح في تعريفه للاستعارة، التي حددها بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه"³ فكانت عبارة "إذا قام مقامه" شرطاً لازماً بحيث لا يتم قبول التحول الدلالي إلا بوجود هذه العلاقة التي عبّر عنها ابن قتيبة الدينوري (ت276هـ) بتسميات أخرى، هي: السببية والمجاورة والمشاكلة، "فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مُشاكلاً. فيقولون للنبات: نوءٌ لأنه يكون عن النوء عندهم"⁴ والأمر ذاته نجده عند أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي (ت370هـ)، الذي عدّ جملة من الشروط لقبول التحول الدلالي في الاستعارة، إذ قرّر أنّ العرب تستعير المعنى، بناء على القرب الدلالي، والمشابهة، والمناسبة، والسببية، لتكون بذلك "اللفظة المستعارة حينئذ لائحة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه"⁵. وعلى هذا الأساس، وجّه الأمدي انتقادات كثيرة إلى كلٍّ من خالف الأعراف اللغوية، نذكر على سبيل التمثيل رأيه في استعارة "الدهر" الذي صوره أبو تمام وفقاً لرؤيته الفنية، لا في ضوء ما جاء في التراث الشعري، فصار هذا الدهر بالنسبة إليه أخرق، وذا طول وعرض وما إلى ذلك، وهو ما لم يستسغه الأمدي الذي كان يرى أنّ "الدهر" لا ينبغي أن يُدَمَّ، ولا أن يُصوّر بالغفلة أو الانكسار، وكذلك استعارة "الحلم" الذي وُصف حسب الأمدي بالثقل والرزانة، إلا أن أبا تمام كان له رأي آخر، حيث يقول:

رقيقٌ حواشي الحلم لو أنّ حلمه بكفك ما ماريت في أنّه بُرْدُ

¹ جوزيف فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، ص 256.

² علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ط 1، 2006م-1427هـ. ص 356.

³ عمرو بن بحر الجاحظ: "البيان والتبيين" تحقيق عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ط 7، ص 153.

⁴ عبد الله بن قتيبة: "تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ص 135-136.

⁵ الحسن بن بشر الأمدي: "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري"، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ج 1، ط 4، ص 266.

فرأى الأمدي أنّ هذه الصورة التي رسمها أبو تمام، خلخلت مفهوم الشعر ونظامه، فراح يصف الشاعر بالحمق والخبل والجهل، لأنّه حوّل معنى اللفظ من دلالاته القديمة المألوفة والمتداولة إلى دلالة جديدة فردية ومعزولة، خالفاً بهذا الاستعمال فجوة دلالية، لها أبعادها الثقافية والفكرية والاجتماعية.

ولم يخرج القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ) بدوره عن هذا التوجه العام، والأمر واضح من خلال تعريفه للاستعارة: "وإنّما الاستعارة ما اكتُفِيَ فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريبُ الشَّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاجُ اللفظ بالمعنى، حتّى لا يوجدَ بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر¹ وقد وقف القاضي الجرجاني (ت في كتابه "الوساطة" عند كثير من أشعار المتنبي التي وظّف فيها الاستعارة بتحويلات دلالية تخالف ما درجت عليه الجماعة اللغوية، نذكر منها على سبيل التمثيل، قوله:

مَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرُقُهَا وَحَسْرَةٌ فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ

وقوله:

تَجَمَّعَتْ فِي فُؤَادِهِ هِمَمٌ مِلءُ فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا

حيث نظر النقاد، فيما يروي القاضي عبد العزيز الجرجاني، بعين الشكِّ ومنطق التّقييح لهذا التّوظيف الدلالي، ذلك أنّهم قالوا: جعل للطيب والبيض واليَلْبِ قلوباً وللزّمانِ فُؤاداً، وهذه الاستعارة لم تجرِ على شَبّه قريب ولا بعيد².

لم يكن الأمر، إذن؛ اختياراً فردياً، على نحو يبعد المجاز بشكل عام والاستعارة بشكل خاص عن حدود العرف اللغوي، وضوابط الاستعمال الجماعي، لذلك لم يتم قبول الانتقال الدلالي وتحوّله في الاستعارة إلا بشرطين أساسيين:

أ- أن تكون علاقة أو مناسبة تربط بين المعنى المنقول عنه والمعنى المنقول إليه.

ب- الالتزام بإتباع أساليب الجماعة اللغوية في توظيف أسلوب الاستعارة.

بيد أنّ هذين الشرطين لم يكونا محطّ إجماع لدى البلاغيين العرب وغيرهم، فإذا عدنا إلى الجاحظ ونظرنا إلى تصوراته الفكرية في عمومها وفي سياقاتها، فإننا نجدّه قد تعامل مع الاستعارة باعتبارها تحوُّلاً دلالياً، وأن شرط "إذا قام مقامها" ليس تضيقاً على حرية الاستعمال كما دأبت على ذلك الدراسات، بل له ارتباط وثيق بالمناسبة التي هي بمثابة المقياس الفني في صحة الاستعارة، وهذا الأمر فيه إشارة من الجاحظ بأن الاستعارة ليست مجرد تبديل لغوي لمواضع الكلمات، ولكنّه يتعلّق بقصد المتكلم الذي يُعبّر عن المعنى المراد منه التأثير في السامع، واستمالته بحسب المقام التخاطبي، حيث المدار على التأثير والإقناع: "ومدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"³ فالإفهام يقتضي حسن اختيار الألفاظ، ومناسبتها لمقتضيات المقام، كما يتطلب ضبط خصائص الصياغة الجميلة المنتجة للقول وفق معايير البلاغة. أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد تجاوز هذين الشرطين، ووسّع من إطار علاقة المشابهة بين طرفي الاستعارة، وانتقد فكرة المتداول من الكلام العربي، بحيث رأى أنه من

¹- علي بن عبد العزيز الجرجاني: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 1427هـ 2006م، ص45.

²- علي بن عبد العزيز الجرجاني: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت ط1، 1427هـ 2006م، ص356.

³- الجاحظ: "البيان والتبيين"، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص93.

الجهل أن "لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تُعورفت في كلام العرب، وكفى بذلك جهلاً"¹ ليجعل التحول الدلالي في الاستعارة يتجاوز مسألة العرف اللغوي والمواضعة الجماعية، ليصبح حقاً من حقوق الفرد المبدع، مستوعباً بذلك أشعار أبي تمام وأبي الطيب المتنبّي وغيرهما، التي تم التعامل معها من طرف النقاد بأنها استعارات فردية معزولة، وبأنها تنحو منحى يبتعد عن المؤلف من الكلام العربي، ولم يقف عبد القاهر الجرجاني عند موقفه هذا المُغلي من شأن البُعد في الشبه، بل يذهب إلى تأكيد ذلك بقوله: "إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكائها إلى أن تحدث الأزيحية أقرب، وذلك أنّ موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للتأفر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنّك ترى بها الشئيين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين".²

إنّ الجرجاني هذه الرؤية العميقة، ينظر إلى الاستعارة باعتبارها حركة عميقة للمعاني والدلالات، ترصد مواقع الألفاظ وطرق صياغتها وكيفية ترتيبها وتعالقها، بناء على معطيات السياق وما يفرضه من نمط واختيارات في القول، ليجعل بذلك من الاستعمال مرجعاً له دوره في تغيير مدلولات الألفاظ.

وقد تأسست هذه الرؤية على تجاوز مبدأ النّقل الذي ينهض على المناسبة والتقارب الجزئي بين المتشابهين، إلى المطابقة بين المستعار منه والمستعار له، لتصل إلى درجة ينتفي معها الاختلاف والتمايز بينهما. ذلك أنّ موضوع الاستعارة هو: "أنّك تثبت بها معنى لا يعرف السّامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكنّه يعرفه من معنى اللفظ³ ويشرح عبد القاهر الجرجاني ذلك بقوله: "بيان هذا أنّنا نعلم أنّك لا تقول: (رأيت أسداً)، إلاّ وغرضك أن تثبت للرجل أنّه مساو للأسد في شجاعته، وجرأته، وشدة بطشه، وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له. ثم تعلم أنّ السّامع إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ "أسد" ولكنّه يعقله من معناه، وهو أنّه يعلم أنّه لا معنى لجعله "أسداً" مع العلم بأنّه رجل، إلاّ أنّك أردت أنّه بلغ من شدة مشابته للأسد ومساواته مبلغاً يتوهّم معه أنّه أسد بالحقيقة⁴ ومن هنا نستطيع أن ننبين أن التحول الدلالي في الاستعارة كما ورد عند الجرجاني مرتبط بالمعاني، بحيث يتم أخذ اللفظ الدال (أسد) وإجراؤه على المدلول الذي وقع تحويله (الشجاعة)، من أجل جعل ما ليس بواقع واقعاً في التقدير والاعتقاد، ويفسر الولائي هذا الأمر بقوله: "إنّ المتكلم لم ينقل اللفظ إلى غير معناه وإنّما استعمله في معناه بعد أن تصرّف في تلك المعاني، وصيّر بعضها نفس غيرها، وبعد تصيير المعنى معنى آخر جيء باللفظ أو أطلق على معناه بالجعل ولو لم يكن معناه في الأصل، وجعل ما ليس بواقع واقعاً في التقدير والاعتقاد المبني على مناسبة المشابهة أمر عقلي"⁵ ولم تكن عملية التحول الدلالي لإضفاء نوع من الرّينة على الكلام، بل لأداء وظائف محدّدة، تتحقق معها العملية التخاطبية.

¹- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1432هـ/2011م، ص 262.

²- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 1432هـ/2011م، ص 130.

³- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2011، ص 401.

⁴- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2011، ص 401.

⁵- أحمد بن محمد بن يعقوب الولائي: مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح، ضمن كتاب "شروح التلخيص"، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج 4، ص 59.

3-وظائف التحول الدلالي في الاستعارة

إذا كانت الألفاظ في دلالتها الحقيقية (المعجمية) لا تتعدى وظيفتي الإنشاء والإبانة اللغويتين، فإن الاستعارة وما تحدثه من توتر لغوي ينقل المعنى من خاصيته الإشارية إلى خاصية أخرى "نابعة من خاصيتها السيمانطيقية، وهي قدرتها على التحول على مستوى المدلول، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة... وهذا التحول الدلالي هو الذي ينقل النص اللغوي من وظيفة الإنشاء الاجتماعية بجعله يحقق وظائف أخرى أدبية أفعن طريق التعبيرات الاستعارية وما تحدثه من تحولات دلالية، تنشأ حالة من النشوة الأدبية تصل بالنص إلى ذروة التسامي الأدبي، وتجعل منه قيمة معرفية وصورة فنية معبرة عن مكونات الذات الإنسانية بأبعادها الوجودية، لذلك عُدَّت الاستعارة فعالية إنسانية، تعكس الانتماء الوجداني والفكري للإنسان، وتخترن رؤيته للوجود وللعالم الذي يحيا فيه.

وقد نهض هذا التصور، على أساس تجاوز الرؤية التي ترى الاستعارة أنها لا تضيف شيئاً إلى التعبير الحرفي، وإنما تشرح المعنى - باعتباره معطى ثابتاً - وتُحسِّنه وتَعْرِضُه في مَعْرِضٍ مقبولٍ. ذلك أنّ التصورات الدلالية الحديثة جعلت للاستعارة قيمة أساسية، بما تمثِّله من ابتكار دلاليٍّ، وَخَلَقَ تَلْقَائِيٍّ للمعاني الجديدة، فهي ليست بحلية زائدة وظيفتها انفعالية للخطاب، وهذا ما أشار إليه بول ريكور Paul Ricoeur: إنَّ الاستعارة ليست تزويقاً لفظياً للخطاب، بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة، وبوجيز العبارة، تخبرنا الاستعارة شيئاً جديداً عن الواقع² ومن الوظائف التي تنهض بها التحولات الدلالية في الاستعارة، نذكر: الوظيفة البيانية، والوظيفة التجسيدية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الحجاجية.

2-1- الوظيفة البيانية للتحول الدلالي في الاستعارة.

إنَّ التوجه في بيان غرض نقل الدلالة من لفظ إلى لفظ (نقل دلالة الشجاعة والإقدام التي يتحلى بها الأسد - المستعار منه - وجعلها من مميزات المستعار له)، أو استحداث دلالة جديدة للفظ (إضفاء صفات غير متداولة على بعض الموصوفات)³، لم يكن له في أصل الوضع الأول، لتحقيق الفائدة والغرض من القول الاستعاري الذي يستجيب للسياق والمقام، هو جوهر العملية الاستعارية وروحها عند البلاغيين العرب، وهو متناسب مع ما أورده أبو هلال العسكري من شواهد قرآنية تؤكد ذلك، بقوله: "والشاهد على أن للاستعارة المصيبة من الموقع ما ليس للحقيقة أن قول الله تعالى: (يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ)⁴ أبلغ وأحسن وأدخل مما قصد له من قوله لو قال: يوم يكشف عن شدة الأمر، وإن كان المعنيان واحداً، ألا ترى أنك تقول لمن تحتاج إلى الجد في أمره: شَمِّرْ عن ساقك فيه، وأشدد حيازمك له. فيكون هذا القول أوكد في نفسه من قولك: جدّ في أمرك⁵ ويمكن أن نستشهد كذلك بقوله

1 - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، الدار البيضاء، دار قرطبة، ج 1، ط 2، ص 102.

2 - بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006، ص 95.

3 - من مثل: الصفات التي أطلقها أبو تمام على الدهر والحلم والموت والزمان والماء وغيرها...

يقول أبو تمام: رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

ويقول أيضاً: لا تسقي ماء الملام فينسي صب قد استعذبت ماء بكائي

4 - سورة القلم، الآية: 42.

5 - أبو هلال الحسن العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية،

ط 1، 1371 هـ - 1952، ص 268.

تعالى: (فَاصِدَعٌ بِمَا تُومَرُ)¹ فكلمة الصدع لها مدلولان: مدلول حقيقي (التقطيع)² وهو الأصل في وضعها، أما مدلولها الثاني، وهو مدلول مجازي يُحيل إلى التبليغ جبراً لا سراً، وهو الذي أفهمنا المعنى الحقيقي في أحسن بيان، وأجمل صورة، لأن الصّدع بالأمر لا بد له من تأثير وإقناع.

وبدوره جعل عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) من الوظيفة البيانية للاستعارة مُرتكزاً في أبحاثه، يقول في ذلك: "ومن الفضيلة الجامعة فيها- أي الاستعارة- أنها تُبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نُبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد، حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفردٌ، وشرفٌ منفردٌ، وفضيلة مرموقة، وخلافة موموقة"³.

ويضيف عبد القاهر الجرجاني بطريقة فيها تأكيد لبيانية التحول الدلالي في الاستعارة "ومن خصائصها التي تُذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر، وتجي من الغصن الواحد أنواعاً من التمر"⁴.

ولعل الانشغال بالمعنى والفهم والبيان يعد أحد الأسباب الرئيسة لاهتمام عبد القاهر الجرجاني وقبله الجاحظ بالاستعارة، كما أنّ نفس الانشغال- أي البحث عن المعنى- شكّل مركز اهتمام الدارسين المحدثين الغربيين، بحيث قامت أبحاثهم في الاستعارة على أساس الثورة على التصورات التقليدية الفلسفية منها واللسانية، ومحاولة بناء تصور جديد يقوم على فهم جديد لطبيعة المعرفة المرتبطة بالقول الاستعاري، نذكر في هذا المقام، ما أورده أرمسترونغ ريتشاردز Richards، حيث يقول: "عندما نسأل كيف تعمل اللغة، فإننا في الواقع نسأل كيف يعمل الفكر والشعور وكلّ أنماط النّشاط الذهني، كيف نتعلم أن نعيش وكيف يمكن أن ننقل ذلك الشيء العظيم، أعني ملكة الاستعارة، إلى الآخرين، وهو عظيم لأنّه في حقيقة الأمر، الملكة التي نحيا به على الرغم مما يقوله أرسطو"⁵، ويزكي هذا التوجّه الجديد لأهمية الاستعارة وموقعها في بنية اللغة ما نقرأه في تصدير جورج لاكوف Lakoff ومارك جونسون Johnson M. لكتابهما: "أنّ جل التصورات الفلسفية التقليدية لا تسند إلى الاستعارة سوى دور صغير، أو لا تسند إليها أي دور، في فهم العالم وفهم أنفسنا، وقد كان جورج لاكوف كشف براهين لغوية تبين أنّ الاستعارة منتشرة في اللغة والفكر اليوميين، وهي براهين لا توافق أي نظرية أنجلو أمريكية حول المعنى، سواء في اللسانيات أو في الفلسفة، فقد اعتبرت الاستعارة، في كلا الحقلين مسألة هامشية"⁶.

2-2- الوظيفة التجسيدية والتشخيصية للتحول الدلالي في الاستعارة

يعد الجاحظ من الأوائل الذين أشاروا إلى مسألة التجسيد وهو يبحث في البيان وأصناف الدلالات، وقد أورد أمثلة تشتمل على البعد التجسدي، حيث تُبثُّ الحياة في أشياء جامدة وأخرى غير عاقلة، استقاها من النثر والشعر العربيين، منها على سبيل المثال، قول الراعي التّميري (ت97هـ):

¹ - سورة الحجر، الآية: 94.

² - "يقال صَدَعْتُهُ فأنصَدَع وتصدَعُ وصدَعْتُ الفلاة: قطعها"، أحمد بن فارس: "معجم مقاييس اللغة"، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، مادة (صدع)، ج3. دار الفكر للنشر والتوزيع، 1979.

³ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاکر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص42.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاکر، دار المدني، جدة، ط1، 1991، ص43.

⁵ - ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص96.

⁶ - جورج لاكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص15.

إِنَّ السَّمَاءَ وَإِنَّ الرِّيحَ شَاهِدَةٌ وَالْأَرْضُ تَشْهَدُ وَالْأَيَّامُ وَالْبُلْدُ

ومن النَّقَّاد الذين تناولوا البعد التجسدي في الاستعارة نجد ابن قتيبة الدينوري (ت276هـ)، الذي اهتم بتزيه المجاز عن الكذب، والرَّدِّ على منكري المجاز في القرآن، حيث يقول: "ولو كان المجاز كذبا، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا، كان أكثر كلامنا فاسدا¹، ذلك أنه ليس الكذب والضلال في نطق الجماد، وغير العاقل،" وما في نطق جهنم، ونطق السماء والأرض من العجب؟ والله تبارك وتعالى ينطق الجلود، والأيدي والأرجل، ويسخر الجبال والأرض، والطير بالتسييح²، فإنطاق الله سبحانه وتعالى الأشياء وإن كان حقيقة من وجهة نظر ابن قتيبة الدينوري، ومن سار في فلكه، إلا أنه دافع عن الأسلوب المجازي باعتباره أسلوباً عربياً، فالعرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم، تقول: "أظلمت الشمس له، وكسف القمر لفقده، وبكتته الرِّيح والبرق والسماء والأرض... وليس ذلك بكذب، لأنهم جميعا متواطئون عليه، والسامع له يعرف مذهب القائل فيه³، وبدوره وقف علي بن عيسى الرماني (ت386هـ) في كثير من تحليلاته عند التحولات الدلالية للاستعارة على قاعدة التشخيص والتجسيم الحسي، نمثل لذلك ببعض ما أورده في كتابه "النكت في إعجاز القرآن"، يقول: "...وقال الله تعالى: (وَإِذَا رَأَيْتَ الَّذِينَ يَخُوضُونَ فِي آيَاتِنَا فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ)⁴، كل خوض ذمه الله تعالى في القرآن فلفظه مستعار من خوض الماء، وحقيقته: يذكرون آياتنا، والاستعارة أبلغ لإخراجه إلى ما لا تقع عليه المشاهدة من الملابس، لأنه لا تظهر ملابس المعاني لهم كما تظهر ملابس الماء لهم، وقال تعالى: (فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ)⁵ وحقيقة صيرهما إلى الخطيئة بغرور، والاستعارة أبلغ لإخراجه إلى ما يحس من التبدل من علو إلى سفلى، وقال تعالى: (لَا يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ)⁶، وقال تعالى: (أَقَمْنَ أُسُسَ بُنْيَانِهِ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ)⁷، كل هذا مستعار، وأصل البنيان إنما هو للحيطان وما أشبهها، وحقيقة اعتقادهم الذي عملوا عليه، والاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يحس ويُتصور⁸، ويجدر بنا أن نشير، في هذا المقام، إلى أن الرماني قد عدّد من النماذج الاستعارية القائمة على قاعدة التشخيص والتجسيم، حتى قال عنه الصاوي بأنه: "أستاذ مدرسة التجسيم والتصوير الحسي التي تدور حولها رحي النقد الحديث⁹، وبدوره أشار عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) إلى أنّ الشعر الجاهلي فيه استعارات من هذا النوع، مورداً قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَزْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّكَلِي

حيث تحوّلت دلالة الليل باعتباره قسيماً للنهار، ليتجسّد كائناً حسيّاً متحرّكاً، فكان أن تعامل عبد القاهر الجرجاني مع هذا النوع من الاستعارات تعامل الأديب الباحث عن البيان والفن والجمال، حيث قال عنها: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم

1- ابن قتيبة: "تأويل مشكل القرآن"، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ص132.

2- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن"، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ص113.

3- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن"، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، صص167-168.

4 - سورة الأنعام، الآية:68.

5 - سورة الأعراف، الآية:21.

6- سورة التوبة، الآية:111.

7- سورة التوبة، الآية:110.

8 - ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت)، ط3، ص91.

9- أحمد عبد السيد الصاوي: "مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين"، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988ص140.

فصيحا، والأجسام الخُرس مُبينه، والمعاني الخفيّة باديةً جليّةً... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُيِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون¹.

2-3- الوظيفة الجمالية للتحوّل الدلالي في الاستعارة

لم تكن الوظيفة البيانية والتشخيصية للتحوّل الدلالي في الاستعارة، في الدراسات النقدية والبلاغية، بمعزل عن البعد الجمالي، وما يحدثه من إمتاع للأذهان، وإرضاء للنفوس، بل نجد تداخلا بين هذه الأبعاد، الأمر الذي ترتب عليه مواقف وقيم، تترجم إلى سلوكيات وأفعال وممارسات، في تناغم تام مع مبدأ "الفهم والإفهام"، لذلك تم توظيف أسلوب الاستعارة لاستنهاض الهمم، وزرع المواقف والقيم، وعلى هذا الأساس أمكننا الحديث عن فلسفة الوجدان التي تجد صداها في التراث العربي، فالناظر في أعمال الجاحظ سيقف عند أعمال أدبية راقية، تحمل صورا فنية وقيما جمالية ومعرفية مختلفة، لذلك نجده ألح على فكرة الجمال، وأبرز مظاهره، اعتبارا لقوة البعد الجمالي لدى الإنسان، يقول الجاحظ وهو يؤسس لمبادئ الحسن والجمال في الكلام: "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله عزّ وجلّ قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله، فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ومُنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة² أما أبو هلال العسكري (ت 395هـ)، فيقول في الصناعتين: "والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتثلق من الجاسي البشيع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقها، وتنفّر عما يضاؤه ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتنفّر بالبشيع؛ والأنف يرتاح للطيب، وتنفّر للمُنْتِن؛ والشم يبتدّ بالحلو ويمجّ المر؛ والسمع يتشوّف للصواب الرائع، ويتزوي عن الجبير الهائل؛ واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن؛ والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغى إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوخم، ويتأخّر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب، والروية الفاسدة"³.

ويضيف عبد القاهر الجرجاني قولاً فصلاً في نص بليغ، يُجمل فيه رؤيته للجمال الذي تُحدثه الاستعارة باعتبارها أصلاً كبيراً من أصول الكلام: "إنّ من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصُّور وتتعاقد عليه الصِّناعات، وجُلُّ المُعَوَّل في شرفه على ذاته، وإن كان التّصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من موادّ غير شريفة فلها- مادامت الصُّورة محفوظةً عليها لم تنتقص، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل- قيمةً تغلو، ومنزلةً تغلو، وللرغبات إليها انصبابٌ، وللنفوس بها إعجاب"⁴.

فانطلاقاً من هذا النصوص وغيرها، نستطيع أن نتبين الوعي المتقدم بالأسس الجمالية في القول كما صاغها الدارسون العرب، كما أمكننا تبين أثر التحوّل الدلالي في الاستعارة، وما يحدثه من فائدة معرفية ومزايا فنية وجمالية، تجعل الفكرة مؤثرة مقنعة، وتظهر الصورة الفنية في مظهر حسن تعشقه النفوس، وتميل إليه القلوب، وتقتنع بها العقول، ولذلك لم يكن أمر الاستعارة بمثابة حلية زائدة عن حاجة الكلام أو بمثابة تزيين وتنميق له، ولكنها "المبدأ الحاضر أبداً في اللغة"⁵، إنَّها فعالية وجودية، يستطيع

¹- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط1، 1991، ص 43.

²- عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص 83.

³- الحسن بن عبد الله، أبو هلال العسكري: "الصناعتين: الكتابة والشعر"، تحقيق محمد علي الجاوي ومحمد أبو ابراهيم فضل، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1371هـ/1952م، ص 57.

⁴- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط1، 1991، ص 26.

⁵- ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 93.

من خلالها الشاعر أو غيره التعبير عن رؤيته الوجودية ومواقفه الإنسانية العاطفية والعقلية، فهي "وسيلة كبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر، واكتشاف خصوصية انفعاله، وتفرد تجربته وأصاله موقفه ورؤياه، كل ذلك في ظل العلاقة التي توثقها الاستعارة بين اللغة والشعر"¹ لهذا نجد عبد القاهر الجرجاني على سبيل التمثيل، قد ربط في تحليله للاستعارات في الشعر- خاصة شعر أبي تمام والمنتبي- ربطاً وثيقاً بين البُعدين النفسي (الانفعالي) والعقلي (الذهني) والمعطى الجمالي، هذا الربط الذي تحتفي به الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وتجعله ديدنها، وهذا ما اهتم به أيضاً جان كوهن بشكل كبير في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، حيث ربط الوظيفة الشعرية للاستعارة بالإيحاء والتعبير عن العواطف والوجدان، يقول في ذلك: "الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"².

2-4- الوظيفة الحجاجية للنحو الدلالي في الاستعارة

تعد قراءة الاستعارة من زاوية نظرية الحجاج المعاصرة إحدى أهم القراءات التي أسهمت في تجاوز التصور التقليدي الذي كان يرى فيها مجرد محسن بلاغي، وظيفته تزيينية، إلى اعتبارها حجة تقوم على بنية الواقع، وإعادة رسم مشاهده، انطلاقاً من ابتكار تشابهات غير جاهزة في الواقع، ومن تمّ؛ لم تعد الاستعارة شكلاً بلاغياً أو أسلوبياً بالمعنى التقليدي، بل أضحت أهم آليات الحجاج في جميع الخطابات؛ بما فيها الخطاب الشعري، الذي يهدف بدوره إلى إقناع المتلقي، وحمله على الانتقال من المعنى الحرفي للكلام إلى المعنى الثاني المستفاد من السياق ومناسبة القول، ولذلك فهي تقوم مقام الحجة، وتعوضها تبعاً لحال المخاطب ومقاصده من الخطاب، فتعبّر عن حاله، وعن أحاسيسه وأفكاره التي يود إيصالها إلى المتلقي، فهي نوع خاص من الاستدلال البرهاني العقلي المثبت من رؤية فكرية تنشأ في النص، وتتفاعل مع مقتضياته الأسلوبية والحجاجية. ولهذا قال بيرلمان Perlmen: "إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا"³ فقد أصبحت، كما يقول أبو بكر العزاوي: "من الوسائل اللغوية التي يستعملها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، بل إنّها من الوسائل التي يعتمد عليها بشكل كبير جداً، ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعية، وما دمنا نعتبر الاستعارة إحدى الخصائص الجوهرية للسان البشري"⁴.

وإذا أردنا التنبش عن الوظيفة الحجاجية للاستعارة في التراث العربي، فلا بد أن نقف عند عبد القاهر الجرجاني الذي وظف آليات حجاجية لوصف الاستعارة، لأنه أول من أدخل مفهوم "الادعاء" بمقتضياته التداولية، وأول من استخدم مفهوم "التعارض" كما يذهب إلى ذلك طه عبد الرحمان، حيث يُقرُّ أنّ عبد القاهر الجرجاني هو المؤصل للنظرية الحجاجية في الاستعارة، متأثراً في ذلك بأساليب الحجاج التي عرفها المجال التداولي الإسلامي العربي آنذاك، ولعل مفاهيم مثل: "الادعاء" و"الدعوى" و"الانبات" و"الشاهد" و"الاعتراض" و"الاستدلال" و"القياس" من الأدوات المفهومية والإجرائية التي وظفها الجرجاني في درسه البلاغي عموماً، والاستعاري خصوصاً، الأمر الذي يقتضي الوقوف عليها لفهم أفكاره ورؤاه، لهذا نجد طه عبد الرحمان، يقول: "وما لم ننبين هذه البنية الحجاجية للادعاء الاستعاري عند الجرجاني، ولم نقف على وجوه اشتغالها في خطابه، فلا يبعد أن تستغل علينا أحكامه

1- أحمد عبد السيد الصاوي: "فن الاستعارة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص 118-119.

2- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص 206.

3- ch Perlman et Olbrechts tyteca, Traité de l'argumentation. la nouvelle Rhétoriques. Paris. presses universitaires de France. 1958. P535

4- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، مؤسسة رحاب الحديثة، بيروت، لبنان، 2009، ص 107.

ونتائجه استغلافا، وأن نصير إلى ضرب إنتاجه بعضه ببعض ضرباً¹، لهذا حاول الباحث الوقوف عند هذه المفاهيم، خاصة مفهومي "الادعاء" و"التعارض" ليؤسس لنظريته التعارضية للاستعارة التي ترى أن²:

أ- القول الاستعاري قول حوارى، وحوارته صفة ذاتية له؛

ب- القول الاستعاري قول حجاجى، وحجاجيته من الصنف التفاعلى؛

ج- القول الاستعاري قول عملى، وصفته العملية تلازم ظاهره البياني والتخيلى.

لقد قدّم طه عبد الرحمن قراءة جديدة للمشروع البلاغى-الذي أسسه عبد القاهر الجرجانى- وبخاصة في شقّه المتعلق بالاستعارة، مزواجاً بين الآليات المنهجية والمعرفية التراثية، وبين مستجدات الثقافة الغربية، وموظفاً التداولية³ منهجاً لدراسة "الخطاب العربى الإسلامى"، فصاغ من خلال ذلك ضوابط وقواعد للتخاطب، يؤكد ذلك قوله: "وقد استفدنا بدورنا من الجانب التداولى فى الدرس الفلسفى والكلامى، وساهمنا فى وضع قواعد تداولية لهذا الخطاب الفكرى، وخرجنا فيه بنتائج بلغت من التخصص والتدقيق درجة لا يمكن أن يؤدى إليها المنهج التاريخى الذى غلب على الدرس التراثى الإسلامى العربى"³، وقد ربط طه عبد الرحمن هذا المنهج بما يسميه بـ "المجال التداولى"⁴، الذى يعدُّ أحد الركائز الأساس التى نهضت عليها دراساته، من أجل الكشف عن بنية النص التراثى بلاغياً كان أم أصولياً، فجاءت دعوته فى التدليل والتوجيه والفهم والاستنباط من خلال الأخذ بالأساليب العربىة داخل مجالها التداولى .

وقد انطلق طه عبد الرحمن فى تناوله لموضوع الاستعارة من مسلمة يرى من خلالها أنّ الدراسات البلاغية اقتبست من المنطق بعض أدواته المفهومية، من مثل: مفهوم "الخبر"، ومفهوم "الصدق والكذب"، ومفهوم "الحقيقة والمجاز"، كما اقتبست منه بعض المبادئ من مثل: "مبدأ مطابقة الحكم للواقع أو عدم مطابقتها"، و"مبدأ اللزوم"، ولعل الغرض الذى يرمى إليه الباحث من خلال استحضار مبحث المنطق كما يقول: "هو الوقوف على بعض وجوه استخدام الدوال المنطقية فى تحليل الخطاب الاستعاري، وأن نتبع حدود هذا الاستخدام فى صياغة خصائص الاستعارة، ثم نبين كيف يلزمنا طلب نظرية ذات طابع حجاجى تكون أوفى بهذه

الخصائص"⁵.

وبعد دراسته لخصائص القول الاستعاري، وبيان عدم قدرة الدوال الصورية ومبادئها المنطقية فى القدرة على مقارنة الخطاب الاستعاري، أنشأ نظرية حجاجية قادرة على تفسير الاستعارة وتحليلها بناء على خصائصها، نظرية يقول عنها طه عبد الرحمن:

¹- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص309.

²- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص310.

³- طه عبد الرحمن: تجديد المنهج فى تقويم التراث الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى، ط1، ص243.

⁴- يحدد طه عبد الرحمن المجال التداولى فى ثلاثة محددات: اللغة والعقيدة والمعرفة، ويشرح هذه الثلاثية بقوله: "فاستعمال اللغة إذن أن تكون مبينة، واستعمال العقيدة أن تكون راسخة، واستعمال المعرفة أن تكون نافعة... واستكمال اللغة، إذن، أن تكون مبلّغة، واستكمال العقيدة أن تكون مقومة، واستكمال المعرفة أن تكون محققة" طه عبد الرحمن، تجديد المنهج فى تقويم التراث، الدار البيضاء، المركز الثقافى العربى، ط1، ص248.

⁵- طه عبد الرحمن: "الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج"، مجلة المناظرة، العدد4، مايو1991م، ص53.

"ظفرنا سماتها الأولى عند إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وعملنا على استكمال عناصرها في سياق ما أسميناه، النظرية التعارضية للاستعارة"¹ وحدد طه عبد الرحمان للاستعارة خاصيتين أساسيتين، هما:²

-خاصية التباين:

التباين هو الأمر الذي يحصل بين جنس (المستعار أو المستعار منه)، وجنس (المستعار)، ومن الأمثلة التي يقترحها طه عبد الرحمان ويشرحها: "ضحكت الشمس"، فالضحك يحيل على معنى "الإشراق" الذي يدخل في جنس الإنسان، وهو مباين لجنس المستعار له: "الشمس"، وعلى هذا الأساس يصبح من المتعذر كما يقول طه عبد الرحمان إصدار الحكم على القول الاستعاري بالصدق أو الكذب، ومن ثم يصبح المنطق بألياته الصورية قاصرا على تفسير القول الاستعاري وتحليله.

- خاصية تحصيل الفائدة:

بحيث تكون فائدة القول الاستعاري أقوى من القول الحقيقي، وهذا الأمر نجده عند كثير من البلاغيين العرب والغربيين على السواء، فالاستعارة أبلغ من الحقيقة وأكثر فائدة وقدرة على التصوير والتأثير وتقريب المعنى، ومن الأمثلة التي وظفها طه عبد الرحمان نورد مثال: "ضحكت الشمس" التي يعتبرها أقوى فائدة من العبارة الشارحة لها: "أشرقت الشمس". وانطلاقا من الخاصيتين السالفتي الذكر، يرى طه عبد الرحمان أن القول الاستعاري لا يمكن دراسته وفهمه بناء على منطلقات الدوال الصورية، ومبادئ المنطق: (مبدأ التبعية، مبدأ استقلال الجزء، مبدأ ثبات الدلالة، مبدأ التوازي التركيبي الدلالي)، لهذا يقول: "وعلى هذا يلزمنا ترك طريق الدوال الصورية ومبادئ المنطقية، وطلب طريق تخاطبي حجاجي يقرُّ بحقيقة الالتباس والتعارض في

الاستعارة"³ وهو بذلك يقدم تصوّرا جديدا لتناول علاقات المعنى وتحولات الدلالة، وما تؤديه من وظائف، في سياق تداولها في إطار تخاطبي، لتبرز للاستعارة بعدها الاجتماعي والثقافي، وهذا ما منحها ميزتها التفضيلية في فكر الجرجاني حينما جعلها من مقتضيات النظم، فالتحوّل الدلالي لا يتأتى للفظة معزولة عن السياق، ذلك أنّ للألفاظ قابلية للدخول في علاقات تركيبية مكونة جملا ونصوصا، الأمر الذي يكسبها دلالات جديدة، بتعدد السياقات التّصيّة وتغيّر الاستعمالات التخاطبية. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول أن الاستعارة تشكل جوهر اللغة الإنسانية عامة، وإحدى ميزات اللغة العربية، تهدف كما يشير إلى ذلك طه عبد الرحمان من منطلق حجاجيتها وقدرتها الخلاقة إلى التأثير في المتلقي ودفعه إلى الإذعان للقول، وهذا الاستنتاج هو ما اشتغل عليه عبد القاهر الجرجاني خاصة عند النظر في الاستعارات القرآنية التي تعامل معها باعتبارها بنيات لغوية ذات وظيفة عملية وحجاجية تنسجم مع الغاية الكبرى من الخطاب القرآني الذي يهدف إلى إقناع الناس بتشريعاته وقوانينه ورؤيته الوجودية للأشياء ولطبيعة العلاقات الإنسانية، التي يجب أن تسود عالم الأرض لتحقيق فكرة الاستخلاف المؤسّس للعدالة.

على سبيل الختم

الاستعارة تحول دلالي، تبتُّ الحياة في اللغة، من خلال حركة امتدادية بين تركيباتها التي تخضع إلى تحولات متجددة تبعا لسياقاتها ومقاماتها، ويقترن هذا التحوّل بمعطيات ثقافية واجتماعية وتاريخية، بحيث يمكنُ "من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح

1 - طه عبد الرحمان: "الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج"، مجلة المناظرة، العدد 4، مايو 1991 م، ص 54.

2 - لمزيد من التفصيل، يرجى العودة إلى كتاب طه عبد الرحمن "اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 207 فما فوق.

3 - طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 304.

تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى"، لذلك يسهم توظيفها في التواصل إلى تكسير النمطية في التعبير. بالإضافة إلى ذلك؛ فالاستعارة خاصة من خصائص اللغة اليومية المتداولة، كما هي خاصة من خصائص العمل الإبداعي، بما تخلقه من ثراء لغوي، وما ترسمه من أبعاد فنية وجمالية، تُسهم في الاستجابة لخصوصيات النص في مستوياته المعرفية والحجاجية والجمالية، اعتباراً لكون "النص هو ميدان الكشف عن الاستعارة، والاستعارة هي قوة خلق وإبداع في النص، تؤدي وظيفتها داخل التجربة الإبداعية كاملة، أي داخل النص حيث تؤدي أغراضاً لا يمكن أن تؤديها العبارة الحقيقية إذا جاءت في نفس موضع الاستعارة النظم أي من النص، وأعمُ أفعالها أنها تشكل مواقف نفسية، ورؤى إنسانية يطلها السياق أو الموقف المراد التعبير عنه في النص". وعلى هذا الأساس، يمكننا القول أن التحولات الدلالية التي تعرفها الاستعارة، بما تنشئه من علاقات جديدة بين الألفاظ والمعاني، وبما تحققه من تواصل بين المرسل والمتلقي، وبما تخلقه من شبكة دلالية موسّعة، هي ما يعطيها قوتها الحجاجية والمعرفية، وبعدها البياني، ورمزيتها التصويرية والجمالية.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- أحمد بن فارس: "معجم مقاييس اللغة"، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1979.
- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، مؤسسة رحاب الحديثة، بيروت، لبنان، 2009.
- أحمد بن محمد بن يعقوب الولايلي: مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح، ج4، ضمن كتاب "شروح التلخيص"، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.
- أحمد عبد السيد الصاوي: "فن الاستعارة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية.
- أحمد عبد السيد الصاوي: "مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين"، منشأة المعارف الإسكندرية، 1988.
- توفيق حمدي: "موقف عبد القاهر من الاستعارة"، مقال ضمن "عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس، 1998.
- الحسن بن بشر الأمدي: "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري"، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف.
- الحسن بن عبد الله، أبو هلال العسكري: "الصناعتين: الكتابة والشعر"، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو ابراهيم فضل، ط1، 1371هـ/1952م.
- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، ط2، الدار البيضاء، دار قرطبة.
- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.
- طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1.
- عبد الله بن مسلم بن قتيبة: "تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر. المكتبة العلمية.
- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع، ط4، 1983.

- عبد القاهر الجرجاني: "دلائل الإعجاز في علم المعاني"، تقديم وشرح ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، 2011م، 1432هـ.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991.
- عثمان بن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النّجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 2010.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ط1، 2006م - 1427هـ.
- عمرو بن بحر، الجاحظ: "البيان والتبيين"، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، ط7، 1998.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ت).
- بول ريكور: نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى -، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.
- جورج لا يكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- جوزيف فنديريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي.
- ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، افريقيا الشرق، 2002.
- مجلة المناظرة، العدد 4، شوال 1411هـ، مايو، 1991، الرباط.
- ch Perlman et Olbrechts tyteca: "Traité de l'argumentation. la nouvelle Rhétoriques". Paris. presses universitaires de France. 1958.

التَّحْوُلُ الدَّلَالِيُّ بَيْنَ الْبِنَاءِ لِلْمَعْلُومِ وَالْبِنَاءِ لِلْمَجْهُولِ فِي الْقِرَاءَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ

The semantic transformation between active voice and passive voice in the Qur'anic readings.

الباحث: عامر سليمان درويش / ت: دكتوراه اختصاص الدراسات اللغوية

إشراف أ.د. عبد الإله نهبان، اختصاص النحو والصرف، جامعة البعث / حمص / سوريا

Researcher: Amer Suleiman Darwish / preparation: Ph.D. Language studies domain.

Supervisor: Abdul Ilah Nabhan Grammar and syntax section Al-Baath University / Homs / Syria.

مُلَخَّصٌ:

يرصدُ هذا البحثُ بعضَ القراءاتِ القرآنيَّةِ المتواترةِ التي حدثَ للفعلِ الواردِ فيها تغييرٌ في بنائه من خلال تحويله من فعلٍ مبنيٍّ للمعلومِ إلى فعلٍ مبنيٍّ للمجهولِ، وتهدفُ الدِّراسةُ إلى بيانِ الدِّلالةِ التي أنتجها اختلافُ الصِّيغتين في الخطابِ القرآنيِّ في الآيةِ الواحدةِ، وقد تعددتِ المواضعُ التي تردَّدَ الفعلُ فيها بين البناءِ للفاعلِ والبناءِ للمفعولِ في القراءاتِ القرآنيَّةِ، إذ أصبحت تشكُّلٌ ظاهرةً تفرضُ نفسها على الدَّرْسِ اللُّغويِّ، فقد بلغ عددُ مرَّاتِ ورودها في القراءاتِ العشرِ المتواترةِ أكثرَ من ستين موضعاً. الكلماتُ المفتاحيَّةُ: التَّحْوُلُ-الدَّلالةُ - الصِّيغةُ - الفعل- المبني- المعلوم- المجهول- القراءات- القرآنيَّة.

Research

This research examines some of the recurring Qur'anic readings in which the verb that mentioned has experienced changes in its construction by transform it from active voice and passive voice.

The study aims at demonstrating the significance that the two formulas have produced in the Qur'anic discourse in one verse. The number of places in which the verb came between the active voice and passive voice in the Qur'anic readings has multiplied, where it has become a phenomenon that imposes itself on the linguistics study.

They have been mentioned in the Ten Readings in more than sixty places.

Keywords: transformation, significance, formula, verb, active voice, passive voice., Quranic, readings.

تمهيد:

النص القرآني عربي فصيحٌ معجزٌ في بيانه وأسلوبه، ومما زاد في سموه تعددُ القراءاتِ فيه، فالأفعالُ القرآنيَّةُ نفسها تُقرأ في آية واحدة بصيغتين مختلفتين في بعض المواضع، ولا شكَّ أنَّ تحوُّلاتِ الصِّيغَةِ الفعلية لها أهميَّتها وأثرها في المعنى، وهذا ما دفعني إلى كتابة هذا البحثِ بُغيةَ دراسةِ تحوُّلاتِ الصِّيغَةِ الفعلية بين المبني للفاعل والمبني للمفعول في القراءات القرآنيَّة المتواترة وما نتج عنها من تغيُّراتٍ في الدلالة. وقبل بدء الدراسة لا بدَّ من الوقوف على تعريف موجز للقراءات المتواترة يكون توطئةً لهذا البحث.

معنى القراءات:

لغةً: جمع قراءة. اصطلاحاً: هي "اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتبه الحروف أو كيفيَّتها من تخفيفٍ وتثقيلٍ وغيرهما"¹. وعرفها ابن الجزري (833هـ): "علمٌ بكيفية أداء كلمات القرآن واختلافها معزواً لناقله"². أمَّا الدُمياطي (1117هـ) فذهب إلى أن القراءات علمٌ "يعلم منه اتفاق التآقلين لكتاب الله تعالى واختلافهم في الحذف والإثبات والتَّحريك والتَّسكين والفصل والوصل وغير ذلك من هيئة النطق والإبدال من حيث السَّماع"³. والملاحظ هنا أنَّ ابنَ الجزريِّ والدُمياطيَّ اشترطا في القراءة النُّقل والسَّماع، وهذا ما ذهب إليه سيبويه من أنَّ القراءات سُنَّةٌ يجب اتِّباعها.⁴

التواتر في القراءات:

نقول: كلُّ قراءة وافقت العربية مطلقاً، ووافقت أحدَ المصاحف العثمانيَّة ولو تقديراً، وتواتر نقلها، هذه القراءة المتواترة المقطوع بها. ومعنى "العربية مطلقاً" أي ولو بوجه من الإعراب⁵ نحو قراءة حمزة "وَالْأَرْحَامِ" بالجرِّ في قوله تعالى: ﴿وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ﴾ [سورة النساء: 1]، ومعنى أحدَ المصاحف العثمانيَّة واحد من المصاحف التي وجَّهها عثمان رضي الله عنه إلى الأمصار. وكقراءة ابن كثيرٍ ﴿جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ [سورة التوبة: 72] بزيادة (من) فإنَّها لا توجد إلا في مصحف مكة. ومعنى "ولو تقديراً" ما يحتمله رسم المصحف كقراءة مَنْ قرأ: ﴿مَالِكِ يَوْمَ الدِّينِ﴾ [سورة الفاتحة: 4] بالألف فإنَّها كُتبت بغير ألف في جميع المصاحف، فاحتملت الكتابة أن تكون "مالك" وفُعل بها كما فُعل باسم الفاعل من قوله: "قادر" و"صالح" ونحو ذلك ممَّا حُذفت منه الألف للاختصار، فهو موافق للرسم تقديراً. ونعني بالتواتر ما وراه جماعة كذا إلى منتهاه يفيد العلم من غير تعيين عدد.⁶ والذي جمع في زماننا هذه الأركان الثلاثة هو قراءة الأئمة العشرة التي أجمع النَّاس على تلقِّيها بالقبول وهم: أبو جعفر ونافع وابن كثيرٍ وأبو عمرو ويعقوب وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي وخلف، أخذها الخلف عن السلف إلى أن وصلت إلى زماننا، فقراءة أحدهم كقراءة الباقيين في كونها مقطوعاً بها، ولا يوجد اليوم قراءة متواترة وراء القراءات العشر.⁷

تحوُّلاتِ الصِّيغَةِ الفعلية بين البناء للمعلوم والبناء للمجهول في القراءات القرآنيَّة:

من الظواهر اللغويَّة في القراءات القرآنيَّة بناءُ الفعل للمعلوم والمجهول، ففي الآية نفسها نجد تغيُّر الصِّيغَةِ الفعلية: فأحدي القراءتين ذُكر الفاعل وأُسند إليه الفعل، وفي القراءة الأخرى حُذف الفاعل.

¹ البرهان 1 / 318.

² منجد المقرئين ص 9.

³ إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر 1 / 67.

⁴ ينظر: الكتاب 1 / 148.

⁵ قرأ حمزة كلمة: ﴿وَالْأَرْحَامَ﴾ بالخفض، والباقون بالنصب، وفي قراءته حجةٌ على جواز عطف الاسم الظاهر على الضمير المجرور من غير إعادة العامل، وهي لغة صحيحةٌ من لغات العرب.

⁶ منجد المقرئين ص 18.

⁷ منجد المقرئين ص 18.

والمعروف أنّ البناء للمجهول يوجب حذف الفاعل، وهذا الحذف لا يكون عبثاً؛ بل له أسبابه التي تدعو المتكلم إلى حذفه، وهي كثيرة، ولكنها على كثرتها لا تخلو من أن سببها إما أن يكون أمراً لفظياً أو معنوياً.

فمن الدواعي اللفظية لحذف الفاعل القصد إلى الإيجاز في العبارة نحو قوله تعالى: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ﴾ [سورة النحل: 126]، أي: بمثل ما عاقبكم المعتدي به، ولما كان في الكلام قرينة تدلّ على الفاعل، فقد اقتضت البلاغة حذفه مراعاةً للإيجاز وإقامة المفعول مقامه.

ومنها المحافظة على السجع في الكلام المنتثر نحو قولهم: من طابث سريرته حمّدت سيرته؛ إذ لو قيل «حمد الناس سيرته» لاختلف إعراب الفاصلتين «سيرته وسيرته».

ومنها المحافظة على الوزن في الكلام المنظوم كما في قول الأعشى ميمون بن قيس:

عَلَّقْتُهَا عَرْضاً وَعَلَّقْتُ رَجُلًا ... غَيْرِي وَعَلَّقْتُ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ

فالأعشى هنا قد بنى الفعل «علّق» ثلاث مرّات للمجهول، لأنّه لو ذكر الفاعل في كلّ مرّة منها أو في بعضها لما استقام وزن البيت. ومن الدواعي المعنوية لحذف الفاعل:

- 1 - كون الفاعل معلوماً للمخاطب حتّى لا يحتاج إلى ذكره له نحو قوله تعالى: ﴿وَخُلِقَ الْإِنْسَانُ ضَعِيفًا﴾ [سورة النساء: 28]، أي: خلق الله الإنسان ضعيفاً.
- 2 - كون الفاعل مجهولاً للمتكلم فلا يستطيع تعيينه للمخاطب، وليس في ذكره بوصف مفهوم من الفعل فائدة، وذلك كما تقول: «سُرِقَ متاعي»، لأنك لا تعرف ذات السارق، وليس في قولك «سُرِقَ السارق متاعي» فائدة زائدة في الإفهام على قولك «سُرِقَ متاعي». وقوله تعالى أيضاً: ﴿فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَانْتَشِرُوا فِي الْأَرْضِ وَابْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ﴾ [سورة الجمعة: 10]، أي: فإذا قضيت الصلاة.
- 3 - رغبة المتكلم في الإيهام على السامع، كقولك: تُصَدِّقْ بألف دينار.
- 4 - ورغبة المتكلم في إظهار تعظيمه للفاعل: وذلك بصون اسمه عن أن يجري على لسانه، أو بصونه عن أن يقترن بالمفعول به في الذكر، كقولك: خُلِقَ الخنزير.
- 5 - رغبة المتكلم في إظهار تحقير الفاعل: بصون لسانه عن أن يجري بذكره، كمن يقول في وصف شخص يرضى الهوان والذلّ: «يَهُانُ وَيُذَلُّ فَلَا يَغْضَبُ».
- 6 - خوف المتكلم من الفاعل أو خوفه عليه، كمن يقول: قُتِلَ فلانٌ، فلا يذكر القاتل خوفاً منه أو خوفاً عليه.
- 7 - عدم تحقق غرض معين في الكلام بذكر الفاعل، نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا﴾ [سورة الأنفال: 2]، قد بُني الفعلان «ذُكِرَ وتُلي» للمجهول لعدم تعلق الغرض بشخص الذاكر والتالي.¹

ويحسن التنبيه هنا إلى أن حذف الفاعل في جميع الأمثلة السابقة هو حذف للمسند إليه الحقيقي، وإن كان المسند إليه في اللفظ وهو نائب الفاعل المذكوراً. وحذف المسند إليه يتوقف على أمرين:

أحدهما وجود ما يدل عليه عند حذفه من قرينة، والأمر الآخر وجود المرجح للحذف على الذكر. أما الأمر الأول وهو وجود القرينة الدالة على المسند إليه عند حذفه فمرجعه إلى علم النحو، وأما الأمر الآخر وهو المرجح لحذفه على ذكره فمرده إلى البلاغة.²

وفي القراءات القرآنية المتواترة نجد بعض الآيات التي تُقرأ فيها الآية نفسها بصيغة المبني للمعلوم والمبني للمجهول، وفيما يأتي سأقف على نماذج من تلك الآيات التي فيها يقرأ الفعل بقراءتين؛ بغية معرفة أثر ذلك الاختلاف في الدلالة.

¹ شرح التيسيل 4/ 1613.

² كتاب علم المعاني ص 122.

1- الاختلاف بين الفعلين (لِيَحْكُمَ) و(لِيُحْكَمَ):

قوله تعالى: ﴿كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللَّهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ وَأَنْزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ﴾ [سورة البقرة: 213].

القراءات: (واخْتَلَفُوا) في: (لِيَحْكُمَ): فَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ بِضَمِّ الْبَاءِ وَفَتْحِ الْكَافِ (لِيُحْكَمَ)، وَقَرَأَ نَافِعُ وَابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عَمْرٍو وَيَعْقُوبُ وَابْنُ عَامِرٍ وَعَاصِمٌ وَحَمَزَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ بِفَتْحِ الْبَاءِ وَضَمِّ الْكَافِ (لِيَحْكُمَ).¹
وفي أصل الاشتقاق: (حَكَمَ) الحَاءُ وَالْكَافُ وَالْمِيمُ أَصْلٌ وَاحِدٌ، وَهُوَ الْمَنْعُ. وَأَوَّلُ ذَلِكَ الْحُكْمُ، وَهُوَ الْمَنْعُ مِنَ الظُّلْمِ. وَتَقُولُ: حَكَمْتُ فَلَانًا تَحْكِيمًا مَنَعْتُهُ عَمَّا يُرِيدُ. وَحَكَمَ فُلَانٌ فِي كَذَا، إِذَا جُعِلَ أَمْرُهُ إِلَيْهِ.² والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (حَكَمَ).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

في صيغة البناء للفاعل (لِيَحْكُمَ) إِسْنَادُ الْحُكْمِ إِلَى الْكِتَابِ، وَهُوَ إِسْنَادٌ مَجَازٌ، وَأَضَافَ اللَّهُ "الحكم" إلى "الكتاب"، وأنه الذي يحكم بين الناس دون النبيين والمرسلين، إذ كان مَنْ حَكَمَ مِنَ النَّبِيِّينَ وَالْمُرْسَلِينَ بِحُكْمٍ إِنَّمَا يَحْكُمُ بِمَا دَلَّهِمْ عَلَيْهِ الْكِتَابُ، فَكَانَ الْكِتَابُ حَاكِمًا بَيْنَ النَّاسِ، وَإِنْ كَانَ الَّذِي يَفْضِلُ الْقَضَاءَ بَيْنَهُمْ غَيْرُهُ.³ وَقِيلَ: مَعْنَاهُ لِيَحْكُمَ كُلُّ نَبِيٍّ بِكِتَابِهِ، فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ. وَإِذَا حَكَمَ بِالْكِتَابِ فَكَأَنَّمَا حَكَمَ الْكِتَابُ.⁴

وفي صيغة البناء للمجهول (لِيُحْكَمَ) لم يُصْرَحْ بِالْفَاعِلِ الْحَقِيقِيِّ؛ وَهَذَا نَرَى فَائِدَةَ تَحْوِيلِ الصِّيغَةِ فِي الْبِنَاءِ لِلْمَفْعُولِ "لِإِرَادَةِ عَمُومِ الْحُكْمِ مِنْ كُلِّ حَاكِمٍ".⁵

وإفادة العموم من بلاغة المبني للمجهول؛⁶ إذ يصح أن يُسند الحكم للكتاب، أو للنبيين، أو لله، فَيَكُونُ الْمَعْنَى: لِيَحْكُمَ اللَّهُ، أَوِ النَّبِيُّ الْمُتَزَلُّ عَلَيْهِ، أَوِ الْكِتَابُ.⁷
ولا يخفى أن إِسْنَادَ الْحُكْمِ إِلَى الْكِتَابِ فِيهِ تَفْخِيمٌ شَأْنِ الْكِتَابِ وَتَعْظِيمٌ حَالِهِ.⁸ وهذا التحوُّلُ الدَّلَالِيُّ جَاءَ نَتِيجَةَ الْبِنَاءِ لِلْمَعْلُومِ الَّذِي صرَّحَ بِحَاكِمِيَّةِ الْكِتَابِ.

ومع اختلاف الصيغة وزيادة المعنى واتساعه في المبني للمجهول لا يبعد أن تكون القراءتان بمعنى واحد؛ لأنَّ صيغة البناء للمجهول والإسناد المجازي تلتقيان في الاستغناء عن ذكر الفاعل وإن كان لكلٍّ منها ملحظه البياني الخاص.⁹
وإنما استغني عن ذكر الفاعل الحقيقي للعلم به في كلا القراءتين؛ فالله سُبْحَانَهُ هُوَ الْحَاكِمُ فِي الْحَقِيقَةِ لَا الْكِتَابُ، وَأَمَّا النَّبِيُّ فَهُوَ الْمُظْهَرُ لِلْحُكْمِ وَالنَّاطِقُ بِهِ. وهذا الاستغناء هو الرابطة الخفية المتينة الذي يجعل الصيغتين المختلفتين بناءً كالصيغة الواحدة في الدلالة.

¹ النشر في القراءات العشر 2/227، ومعجم القراءات 1/291-292.

² مقاييس اللغة مادة (حَكَمَ).

³ ينظر: جامع البيان في تأويل القرآن 4/280، ومفاتيح الغيب 6/375 والبحر المحيط في التفسير 2/365.

⁴ تفسير البغوي 1/272، وتفسير القرطبي 3/32، والبحر المحيط 2/365، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون 2/376.

⁵ إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر 1/436.

⁶ ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ص 230.

⁷ الكشف 1/256، ومفاتيح الغيب 6/375، والبحر المحيط في التفسير 2/365.

⁸ ينظر: مفاتيح الغيب 6/375.

⁹ ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ص 230.

2-الاختلاف بين الفعلين (قَاتَلَ) و(قَتَلَ):

قوله تعالى: ﴿وَكَايُنْ مِنْ نَبِيِّ قَاتَلَ مَعَهُ رَبِّيُونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُوا لِمَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَمَا ضَعُفُوا وَمَا اسْتَكَانُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ﴾ [سورة آل عمران: 146].

القراءات: (وَأَخْتَلَفُوا) فِي: (قَاتَلَ مَعَهُ) فَفَرَّ نَافِعٌ وَابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عمرو ويعقوب بِضَمِّ الْقَافِ وَكَسْرِ التَّاءِ مِنْ غَيْرِ أَلْفٍ (قَتَلَ مَعَهُ)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَابْنُ عامرٍ وعاصمٌ وحمزة والكسائي وخلف بِفَتْحِ الْقَافِ وَالتَّاءِ وَأَلْفٍ بَيْنَهُمَا (قَاتَلَ مَعَهُ).¹
وفي أصل الاشتقاق: (قَتَلَ) الْقَافُ وَالتَّاءُ وَاللَّامُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يُدَلُّ عَلَى إِذْلالٍ وَإِمَاتَةٍ.² والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (قَتَلَ).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

مَنْ قَرَأَ (قَاتَلَ مَعَهُ) فَالْمَعْنَى: وَكَمْ مِنْ نَبِيِّ قَاتَلَ مَعَهُ الْعَدُوُّ الْكَثِيرُ مِنْ أَصْحَابِهِ فَأَصَابَهُمْ مِنْ عَدُوِّهِمْ قَرْحٌ فَمَا وَهَنُوا؛ لِأَنَّ الَّذِي أَصَابَهُمْ إِنَّمَا هُوَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَطَاعَتِهِ وَإِقَامَةِ دِينِهِ وَنُصْرَةَ رَسُولِهِ، فَكَذَلِكَ كَانَ يُنْبَغِي أَنْ تَفْعَلُوا مِثْلَ ذَلِكَ يَا أُمَّةَ مُحَمَّدٍ.³
وعلى القراءة الأخرى (قَتَلَ)⁴ حَذِفَ الْفَاعِلُ إِذْ لَا فائِدة فِي ذِكْرِهِ، بَلْ مِنْ بِلَاغَةِ السِّيَاقِ هُنَا أَنْ يَحْذِفَ وَلَا يُصْرَحَ بِذِكْرِهِ إِمعَاناً فِي تَحْقِيرِهِ؛ لِأَنَّ فِي ذِكْرِهِ تَلْوِيناً لِللسانِ وَغَمّاً لِلنَّفْسِ؛⁵ فَمَنْ يَقْتُلُ الْأَنْبِيَاءَ مُحْتَقِرٌ مُهَانَ. والمعنى: إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْأَنْبِيَاءِ قُتِلُوا، وَالَّذِينَ بَقُوا بَعْدَهُمْ مَا وَهَنُوا فِي دِينِهِمْ، بَلْ اسْتَمَرُّوا عَلَى جِهَادِ عَدُوِّهِمْ وَنُصْرَةِ دِينِهِمْ، فَكَانَ يُنْبَغِي أَنْ يَكُونَ حَالُكُمْ يَا أُمَّةَ مُحَمَّدٍ هَكَذَا. وَالْوَقْفُ عَلَى هَذَا التَّأْوِيلِ عَلَى قَوْلِهِ: (قَتَلَ) وَقَوْلُهُ: (مَعَهُ رَبِّيُونَ) حَالٌ بِمَعْنَى قَتَلَ حَالَ مَا كَانَ مَعَهُ رَبِّيُونَ، أَوْ يَكُونُ عَلَى مَعْنَى التَّقْدِيمِ وَالتَّأخِيرِ، أَي: وَكَايُنْ مِنْ نَبِيِّ مَعَهُ رَبِّيُونَ كَثِيرٌ قَتَلَ فَمَا وَهَنَ الرَّبِّيُونَ عَلَى كَثْرَتِهِمْ، وَفِيهِ وَجْهٌ آخَرٌ، وَهُوَ أَنْ يَكُونَ الْمَعْنَى: وَكَايُنْ مِنْ نَبِيِّ قَتَلَ مِمَّنْ كَانَ مَعَهُ وَعَلَى دِينِهِ رَبِّيُونَ كَثِيرٌ فَمَا ضَعُفَ الْبَاقُونَ لِقَتْلِ مَنْ قَتَلَ مِنْ إِخْوَانِهِمْ، بَلْ مَضَوْا عَلَى جِهَادِ عَدُوِّهِمْ، فَقَدْ كَانَ يُنْبَغِي أَنْ يَكُونَ حَالُكُمْ كَذَلِكَ.⁶

إنَّ اختلاف الصيغة أدَّى إلى زيادة فائدة في دلالة قراءة (قَاتَلَ)؛ فهي أبلغ في مدح الجَمِيعِ من معنى (قَتَلَ)؛ لأنَّ الله إذا مدح مَنْ قَتَلَ خَاصَّةً دُونَ مَنْ قَاتَلَ لَمْ يَدْخُلْ فِي الْمَدِيحِ غَيْرِهِمْ، فَمَدْحُ مَنْ قَاتَلَ أَعَمُّ لِلْجَمِيعِ مِنْ مَدْحِ مَنْ قَتَلَ؛ لِأَنَّ الْجَمِيعَ دَاخِلُونَ فِي الْفَضْلِ وَإِنْ كَانُوا مُتَفَاضِلِينَ.⁷

فكل بناء له دلالة؛ فالبناء للمفعول من هذه الآية فيه جكاية ما جرى لسائر الأنبياء ليتفتدي هذه الأمة بهم، وقد قال تعالى: ﴿أَفَأَنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ﴾ [سورة آل عمران: 144]؛ فَيَجِبُ أَنْ يَكُونَ الْمَذْكُورُ قَتَلَ سَائِرِ الْأَنْبِيَاءِ لَا قِتَالَهُمْ. والبناء للفاعل يُرَادُ مِنْهُ تَرْغِيبُ الَّذِينَ كَانُوا مَعَ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي الْقِتَالِ، فَوَجِبَ أَنْ يَكُونَ الْمَذْكُورُ هُوَ الْقِتَالُ.⁸
والمغايرة هنا بين مبنى الفعلين حقت التحوُّل الدلالي الذي جعل الآية كآتها آيتين لما تحمله كل قراءة من البعد الدلالي.

¹ النشر في القراءات العشر 242/2، ومعجم القراءات 589/2. في هذه الآية معاتبه لمن أدر عن القتال يوم غزوة أحد.

² مقاييس اللغة مادة (قَتَلَ).

³ مفاتيح الغيب 380/9. وينظر: معاني القرآن وإعرابه 476/1، والكشف 359/1.

⁴ اختلف في المقتول (الني أو الربِّيُونَ). قال الأخفش والزجاج: (فالأجود أن يكون (قَتَلَ) للنبي، والمعنى: وكأين من نبي قتلَ ومعه ربيون فما وهنوا بعد قتله... وجائز أن يكون (قَتَلَ) للربانيين، ويكون (فما وهنوا) أي ما وهن من بقي منهم). معاني القرآن للأخفش 235/1، ومعاني القرآن وإعرابه 476/1. وينظر: تفسير البغوي 520/1.

⁵ ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ص 168.

⁶ مفاتيح الغيب 380/9. وينظر: الكشف 359/1.

⁷ حجة القراءات ص 176.

⁸ ينظر: مفاتيح الغيب 380/9.

3- الاختلاف بين الفعلين (يُغَلِّ) و(يُغَلِّ):

قوله تعالى: ﴿وَمَا كَانَ لِنَبِيِّ أَنْ يُغَلِّ وَمَنْ يُغَلِّ يَأْتِ بِمَا غَلَّ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ثُمَّ تُوَفَّى كُلُّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ﴾ [سورة آل عمران: 161].

القراءات: (وَاحْتَلَفُوا) فِي: (يُغَلِّ)؛ فَقَرَأَ ابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عَمْرٍو وَعَاصِمٌ بِفَتْحِ الْيَاءِ وَضَمِّ الْغَيْنِ (يُغَلِّ)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَيَعْقُوبُ وَابْنُ عَامِرٍ وَحَمْزَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ بِضَمِّ الْيَاءِ وَفَتْحِ الْغَيْنِ (يُغَلِّ).¹

وفي أصل الاشتقاق: (يُغَلِّ) مضارع مبني للمجهول، و(يُغَلِّ) مضارع مبني للمعلوم، وماضيه (غَلَّ) يَدُلُّ عَلَى تَحَلُّلِ شَيْءٍ، وَتَبَاتِ شَيْءٍ. وَمِنْهُ الْغُلُولُ فِي الْغُنْمِ، وَهُوَ أَنْ يُخْفَى الشَّيْءُ فَلَا يُرَدُّ إِلَى الْقَسَمِ، كَأَنْ صَاحِبَهُ قَدْ غَلَّهُ بَيْنَ تَيْابِهِ.²

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

مَنْ قَرَأَ (وَمَا كَانَ لِنَبِيِّ أَنْ يُغَلِّ) فَقَدْ أَسْنَدَ الْفِعْلَ فِيهِ إِلَى الْفَاعِلِ، وَالْمَعْنَى مَا كَانَ لِنَبِيِّ أَنْ يَخُونَ أُمَّتَهُ.³ وَمَنْ قَرَأَ (وَمَا كَانَ لِنَبِيِّ أَنْ يُغَلِّ)، فَالْمَعْنَى: أَنْ يَتَّبِعُوا وَيَقَالُ قَدْ غَلَّ، أَي: يُنْسَبُ إِلَى الْغُلُولِ،⁴ أَوْ عَلَى مَعْنَى: أَنْ يَخَانَ،⁵ أَي: مَا كَانَ لِنَبِيِّ أَنْ يَغْلَهُ أَصْحَابُهُ (يَخُونُوهُ)، ثُمَّ أَسْقَطَ الْأَصْحَابَ فَبَقِيَ الْفِعْلُ غَيْرَ مُسَمًّى فَاعْلُهُ، وَحَذَفَ الْفَاعِلَ هُنَا لِاحْتِقَارِهِ وَتَصْغِيرِ شَأْنِهِ.

ويجوز أن يكون التوجيه: ما كان لنبي أن يوجد غالاً، كقولك: أحمدت الرجل، أي: وجدته محموداً.⁶ وفائدة تحوّل بناء الفعل في صيغة المبني للمعلوم هي نفي التهمة عن المسند إليه، وجاء معرفاً بالإضمار؛ لأنّه مقصود بالحكم، فالآية سيقت لإعلان براءة النبي من الغلول.

وأما صيغة المبني للمجهول فقد أفادت توسيع الدلالة والمبالغة في بيان كرامة أخلاقه؛ فالنبي ما ينبغي له أن ننسبه للغلول، وليبيان مرتبة النبوة احتمل توجيه القراءة نفي الغلول عن أصحابه؛ فالقراءتان تلتقيان على أن النبوة والغلول متنافيان.

4- الاختلاف بين الفعلين (فَتَنُوا) و(فُتِنُوا):

قوله تعالى: ﴿ثُمَّ إِنَّ رَبَّكَ لِلَّذِينَ هَاجَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا فُتِنُوا ثُمَّ جَاهَدُوا وَصَبَرُوا إِنَّ رَبَّكَ مِنْ بَعْدِهَا لَعَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ [سورة النحل: 110].

القراءات: (وَاحْتَلَفُوا) فِي: (فُتِنُوا)؛ فَقَرَأَ ابْنُ عَامِرٍ بِفَتْحِ الْفَاءِ وَالتَّاءِ (فُتِنُوا)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عَمْرٍو وَيَعْقُوبُ وَعَاصِمٌ وَحَمْزَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ بِضَمِّ الْفَاءِ وَكَسْرِ التَّاءِ (فُتِنُوا).⁷

وفي أصل الاشتقاق: (فَتَنَ) الْفَاءُ وَالتَّاءُ وَالتَّوْنُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى ابْتِلَاءٍ وَاخْتِبَارٍ. مِنْ ذَلِكَ الْفِتْنَةُ. يُقَالُ: فَتَنْتُ أَفْتِنُ فَتْنًا. وَفَتْنْتُ الدَّهَبَ بِالنَّارِ، إِذَا امْتَحَنْتَهُ. وَيُقَالُ: فَتَنَهُ وَأَفْتَنَهُ.⁸ والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (فَتَنَ).

¹ النشر في القراءات العشر 2/ 243. ومعجم القراءات 1/ 612-613.

² مقاييس اللغة مادة (غَلَّ).

³ معاني القرآن 1/ 246، ومعاني القراءات للأزهري 1/ 279، والكشف 1/ 363.

⁴ معاني القرآن للفراء 1/ 246، ومعاني القراءات للأزهري 1/ 279، وحجة القراءات ص 180.

⁵ معاني القرآن 1/ 246، ومجاز القرآن 1/ 107، ومعاني القراءات للأزهري 1/ 280.

⁶ ينظر: معاني القرآن للفراء 1/ 246، معاني القرآن للأخفش 1/ 239، معاني القرآن وإعرابه للزجاج 1/ 483.

⁷ النشر في القراءات العشر 2/ 305، ومعجم القراءات 4/ 693.

⁸ مقاييس اللغة مادة (فَتَنَ).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

مَنْ قَرَأَ (فَتَنُوا) عَلَى الْبِنَاءِ لِلْفَاعِلِ فَاَلْمَعْنَى الْمُرَادُ أَنَّ أَكْبَرَ الْمُشْرِكِينَ الَّذِينَ آذَوْا فَقَرَأَ الْمُسْلِمِينَ لَوْ تَابُوا وَهَاجَرُوا وَصَبَرُوا فَإِنَّ اللَّهَ يَقْبَلُ تَوْبَتَهُمْ،¹ أَوْ أَنَّ أَوْلِيكَ الضُّعَفَاءَ لَمَّا ذَكَرُوا كَلِمَةَ الْكُفْرِ عَلَى سَبِيلِ التَّقِيَّةِ فَكَاتَبَهُمْ فَتَنُوا أَنْفُسَهُمْ،² أَوْ أَنَّهُ لَمَّا كَانُوا صَابِرِينَ عَلَى الْإِسْلَامِ وَعَدَبُوا بِسَبَبِ ذَلِكَ صَارُوا كَاتِبِينَ هُمْ الْمُعَذِّبُونَ أَنْفُسَهُمْ.³ وَأَمَّا وَجْهُ الْقِرَاءَةِ (فُتِنُوا) بِفِعْلِ مَا لَمْ يُسَمَّ فَاعِلُهُ فَظَاهِرٌ، لِأَنَّ أَوْلِيكَ الْمُفْتُونِينَ هُمْ الْمُسْتَضْعَفُونَ الَّذِينَ حَمَلَهُمْ أَقْوِيَاءُ الْمُشْرِكِينَ عَلَى الرَّدَّةِ وَالرُّجُوعِ عَنِ الْإِيمَانِ، فَبَيَّنَ تَعَالَى أَنَّهُمْ إِذَا هَاجَرُوا وَجَاهَدُوا وَصَبَرُوا فَإِنَّ اللَّهَ تَعَالَى يَغْفِرُ لَهُمْ تَكَلُّمَهُمْ بِكَلِمَةِ الْكُفْرِ بِالْعَدَابِ وَالْإِكْرَاهِ.⁴

وبناء على الأقوال السابقة في تأويل القراءتين أقول:

أضف اختلاف الصيغة توسعة الدلالة وكثرة المعاني؛ فكل صيغة لها دلالة لا تطابق أختها، وتبين فضل الله على عباده المؤمنين الذين (فُتِنُوا)، وكذلك الذين (فَتَنُوا) غيرهم أو أنفسهم.

ويمكن أن تترادف القراءتان من طريقتين:

الأول: إذا كان (فَتَنَ وَأَفْتَنَ) بمعنى كما ذكر ابن فارس (395هـ)، وهذا ما أكده أبو منصور الأزهري (370هـ): "مَنْ قَرَأَ (فَتَنُوا) فَمَعْنَاهُ: افْتَنُوا".⁵ أي (فُتِنُوا) وَ(فَتَنُوا) بِمَعْنَى وَاحِدٍ.

وأقول: لا يبعد هذا الاتفاق؛ لأن بناء المجهول فيه تركيز الاهتمام على الحدث بصرف النظر عن محدثه، وكذلك في المطاوعة (فتنته فافتتن) فيها بيان للطواعية التي يتم بها الحدث وكأنه لا حاجة للفاعل، فهذان البناءان يلتقيان في الاستغناء عن ذكر الفاعل.⁶

والآخر: على إسناد فعل الفتنة في القراءتين إلى المشركين.⁷ فنجعل الفاعل في صيغة (فُتِنُوا) عائداً على المشركين؛ إذ كانت فتنتهم للمسلمين معلومة، ولا يصلح أن يصدر هذا الفعل إلا عنهم، ونجعل الفاعل (المحذوف) في صيغة (فُتِنُوا) عائداً على المشركين، وحذف الفاعل هنا لاحتقاره وتصغير شأنه. وعلى هذا تكون دلالة القراءتين المطابقة والتوافق في المعنى، ويكون التحول في الصيغة من باب التنوع.

5- الاختلاف بين الفعلين (حَمَلْنَا) و(حُمِلْنَا):

قوله تعالى: ﴿قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلِكِنَا وَلَكِنَّا حَمَلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَدَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ﴾ [سورة طه: 87].
القراءات: (وَأَخْتَلَفُوا) فِي: (حُمِلْنَا): فَقَرَأَ أَبُو عمرو، وأبو بكر عن عاصم، وحمزة والكسائي وخلف، وروح عن يعقوب بفتح الحاء والميم وتخفيفه (حَمَلْنَا)، وَقَرَأَ أَبُو جعفر ونافع وابن كثير وابن عامر، وحفص عن عاصم، ورويس عن يعقوب بضم الحاء وكسر الميم وتشديده (حُمِلْنَا).⁸

¹ معاني القرآن للزلاء 246/1، ومعاني القراءات للأزهري 279/1، والكشف 42/2، ومفاتيح الغيب 277/20.

² الكشف 42/2، ومفاتيح الغيب 277/20.

³ البحر المحيط في التفسير 601/6.

⁴ معاني القرآن وإعرابه 220/3، ومفاتيح الغيب 277/20.

⁵ معاني القراءات للأزهري 83/2، وينظر: مفاتيح الغيب 277/20.

⁶ ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ص 218.

⁷ ينظر: إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر 354.

⁸ النشر في القراءات العشر 322/2، ومعجم القراءات 480/5-481.

وفي أصل الاشتقاق: (حَمَلَ) الحَمَاءُ وَالْمَيْمُ وَاللَّامُ أَصْلٌ وَاجِدٌ يُدُلُّ عَلَى إِقْلَالِ الشَّيْءِ. وَالْحِمْلُ: مَا كَانَ عَلَى ظَهْرٍ أَوْ رَأْسٍ.¹ والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتختلفان في أن أحدهما من الثلاثي المجرد (حَمَلَ)، والآخر من الثلاثي المزيد (حَمَل). أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

قوله ﴿وَلَكِنَّا حَمَلْنَا أُوزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ﴾ معناه أَنَّ مُوسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ حَمَلَهُمْ عَلَى ذَلِكَ أَي أَمَرَهُمْ بِاسْتِعَارَةِ الْحُلِيِّ وَالْخُرُوجِ بِهَا فَكَأَنَّهُ أَلَزَمَهُمْ ذَلِكَ.² وحذف الفاعل لعدم الفائدة من ذكره. والفعل تعدى إلى مفعولين، أحدهما: القائم مقام الفاعل وهو الضمير المتصل، والثاني: باقٍ على أصله وهو {أوزارًا}.

وقراءة (حَمَلْنَا) فَمَعْنَاهُ حَمَلْنَا مَعَ أَنْفُسِنَا مَا كُنَّا اسْتَعَرْنَاهُ مِنَ الْقَوْمِ.³ على إسناد الفعل إليهم وتعديته إلى مفعول واحد وهو {أوزارًا}.

والقراءتان متقاربتا المعنى، لأنَّ القوم حَمَلُوا، وأن موسى قد أمرهم بحمله، فبأيتهما قرأ القارئ فمصيب.⁴ وأفاد اختلاف بناء الفعل في الإخبار عن وقوع الحمل في قراءة (وَلَكِنَّا حَمَلْنَا أُوزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ)، وأشار إلى بيان سبب الحمل في قراءة (وَلَكِنَّا حَمَلْنَا أُوزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ).

وأقول: الفعل (حَمَلَ) يدل على المطاوعة، ويلتقي مع المبني للمجهول في التركيز على الحدث؛ فهم حَمَلُوا فَحَمَلُوا؛ إذن فالفاعل الحقيقي هو مَنْ حَمَلَهُمْ، أمَّا هم فمطاوع، "والمطاوع في الحقيقة هو المفعول به الذي صار فاعلاً، نحو: "بَاعَدْتُ زَيْدًا فَتَبَاعَدَ" المطاوع هو زيد".⁵

ولعل الأمر هو ما دفع بعضهم إلى توجيه القراءتين على الترادف، وهذا ما ذكره (أبو منصور الأزهري) قائلاً: "وَرَوَى أَبُو حَاتِمِ الرَّازِي عَنْ أَبِي زَيْدٍ عَنْ أَبِي عَمْرٍو (حَمَلْنَا) وَ(حُمَلْنَا) بِالْوَجْهِينِ، وَقَالَ: هُمَا سَوَاءٌ". ثم يتابع أبو منصور: "هما كما قال أبو عمرو سواء في مرجع المعنى إليه، غير أن (حَمَلْنَا) فَعَلْنَا، وَ(حُمَلْنَا) عَلَى لَفْظِ فَعَلْنَا".⁶

6- الاختلاف بين الفعلين (تُخَلِّفُهُ) و(تُخَلِّفَهُ):

قوله تعالى: ﴿وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخَلِّفَهُ﴾ [سورة طه: 97].⁷

القراءات: (وَاحْتَلَفُوا) فِي: (لَنْ تُخَلِّفَهُ)؛ فَقَرَأَ ابْنُ كَثِيرٍ، وَأَبُو عَمْرٍو، وَيَعْقُوبُ بِكَسْرِ اللَّامِ (لَنْ تُخَلِّفَهُ)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَابْنُ عَامِرٍ وَعَاصِمٌ وَحَمْزَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ بِفَتْحِهَا. (لَنْ تُخَلِّفَهُ).⁸

¹ مقاييس اللغة مادة (حَمَلَ).

² جامع البيان في تأويل القرآن 353/18، والكشف 104/2، ومفاتيح الغيب 89/22.

³ جامع البيان في تأويل القرآن 354/18، ومفاتيح الغيب 89/22.

⁴ جامع البيان في تأويل القرآن 354/18.

⁵ ينظر: شرح شافية ابن الحاجب 103/1.

⁶ معاني القراءات للأزهري 157/2.

⁷ هذه الآية جزء من مناظرة موسى والسامري، (قَالَ فَمَا حَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ (95) قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَنْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي (96) قَالَ فَادْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخَلِّفَهُ). [سورة طه: 95-97] قال موسى للسامري: فاذهب فإن لك أن تقول: لا مِسَاسَ: مَعْنَاهُ لَا يَمَسُّ بَعْضُنَا بَعْضًا، فَصَارَ السَّامِرِيُّ لَا يَمَسُّ أَحَدًا، وَكَانَ إِذَا لَقِيَ أَحَدًا يَقُولُ لَا مِسَاسَ، أَي لَا تَمَسَّنِي.

والسامري من عظماء بني إسرائيل، من قبيلة سامرة، ينظر: جامع البيان 363/18.

⁸ النشر في القراءات العشر 322/2، ومعجم القراءات 491-492/5.

وفي أصل الاشتقاق: (خَلَفَ) الخَاءُ وَاللَّامُ وَالْفَاءُ أَصُولٌ ثَلَاثَةٌ: أَحَدُهَا أَنْ يَجِيءَ شَيْءٌ بَعْدَ شَيْءٍ يَتَّوَمُّ مَقَامَهُ، وَالثَّانِي خِلَافٌ قَدَامٍ، وَالثَّلَاثُ التَّعْيِيرُ. وَأَمَّا الثَّلَاثُ فَقَوْلُهُمْ خَلَفَ فُوهُ، إِذَا تَغَيَّرَ، وَمِنْهُ الْخِلَافُ فِي الْوَعْدِ. وَيُقَالُ وَعَدَنِي فَأَخْلَفْتُهُ، أَيَّ وَجَدْتُهُ قَدْ أَخْلَفَنِي.¹ والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المزيد (أخلف).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

مَنْ قَرَأَ (لَنْ تُخْلِفَهُ) مُبَيِّنًا لِلْمَجْهُولِ لِلْعِلْمِ بِفَاعِلِهِ، وَهُوَ اللَّهُ تَعَالَى، فَمَعْنَى ذَلِكَ أَنَّ لَكَ مِنَ اللَّهِ مَوْعِدًا بَعْدَ أَنْ يَكُونَ عَلَى إِضْلَالِكَ بَنِي إِسْرَائِيلَ حِينَ عَبْدُوا الْعَجَل، وَاللَّهُ لَنْ يُخْلِفَكَ إِيَّاهُ،² وَلَا يُؤَخِّرُهُ اللَّهُ عَنْكَ، فَاسْتُعِيرَ الْإِخْلَافُ لِلتَّأْخِيرِ لِمُنَاسَبَةِ الْمَوْعِدِ.³ ولما كَانَ الْمَوْعِدُ مُسْتَدْنَا إِلَى اللَّهِ جَلَّ جَلَالُهُ، لَمْ يَحْسُنْ إِسْنَادُ الْخُلْفِ إِلَى السَّامِرِيِّ إِذْ كَانَ الْخُلْفُ إِنَّمَا يَجْرِي فِي الْكَلَامِ مِمَّنْ وَعَدَ لَا مِنَ الْمَوْعُودِ كَمَا قَالَ اللَّهُ ﴿وَعَدَ اللَّهُ لَا يَخْلِفُ اللَّهُ وَعْدَهُ﴾ [سورة الروم: 6] وَكَذَلِكَ مَعْنَى الْقِرَاءَةِ: لَنْ يَخْلِفَكَ اللَّهُ، ثُمَّ رَدَّ إِلَى مَا لَمْ يَسْمُ فَاعِلُهُ.⁴ وهنا تظهر دلالة البناء للمفعول وبلاغته في هذه الآية.

ومن قرأ (لَنْ تُخْلِفَهُ) فَلَهُ مَعْنِيَانِ:

أَحَدُهُمَا: سَتَاتِيهِ وَلَنْ تَجِدَهُ مُخْلَفًا، كَمَا تَقُولُ: أَحْمَدْتُهُ أَيَّ وَجَدْتُهُ مَحْمُودًا.⁵ وَهَمَزْتُهُ لِلْوَجْدَانِ. يُقَالُ: أَخْلَفَ الْوَعْدَ إِذَا وَجَدَهُ مُخْلَفًا.

وَالْآخَرُ: عَلَى التَّهْدِيدِ أَيَّ لَنْ تَغِيْبَ عَنْهُ وَلَا مَذْهَبَ لَكَ عَنْهُ بَلْ تُؤَافِيهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ.⁶

وعلى هذه القراءة يكون إسناد الفعل (للسامري) والهاء كناية عن الموعد، ولكن يمكن أن يفهم من هذه الصيغة التهكم؛ وذلك (على جعل السامري هو الذي بيده إخلاف الوعد وأنه لا يخلفه، وذلك على طريق التهكم تبعاً للتهكم الذي أفاده لأم الملك).⁷ ومعنى التهكم جاء من صيغة البناء للفاعل، وهذا من فوائد تغير الصيغة في الآية نفسها.

وأقول: على الرغم من اختلاف الصيغتين فإن إسناد الوعد حقيقة لله، وكذا نفي الإخلاف بالوعد؛ (والقراءتان متقاربتا المعنى، لأنه لا شك أن الله موفٍ وعده لخلقه بحشرهم لموقف الحساب، وأن الخلق موافون ذلك اليوم، فلا الله مخلفهم ذلك، ولا هم مخلفوه بالتخلف عنه).⁸

7- الاختلاف بين الفعلين (أخفي) و(أخفي):

قوله تعالى: ﴿فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مَّا أُخْفِيَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ أَعْيُنٍ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ [سورة السجدة: 17]. القراءات: (وَإِخْتَلَفُوا) فِي: (أخفي)؛ فَقَرَأَ حَمَزَةً وَيَعْقُوبُ بِصِيغَةِ الْمُضَارِعِ الْمُفْتَتِحِ بِهَمْزَةٍ الْمُتَكَلِّمِ وَالْيَاءِ سَاكِنَةً (أخفي)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عَمْرٍو وَابْنُ عَامِرٍ وَعَاصِمٌ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ بِفَتْحِ الْيَاءِ بِصِيغَةِ الْمَاضِي الْمُبْتَدِيِّ لِلْمَجْهُولِ (أخفي).⁹

¹ مقاييس اللغة مادة (خَلَفَ).

² ينظر: جامع البيان في تأويل القرآن 18/364، و حجة القراءات ص 463، والكشاف 3/85، ومفاتيح الغيب 22/96.

³ التحرير والتنوير 16/299.

⁴ حجة القراءات ص 463.

⁵ مشكل إعراب القرآن 2/473، وتفسير القرطبي 11/242.

⁶ تفسير القرطبي 11/242.

⁷ التحرير والتنوير 16/299.

⁸ جامع البيان في تأويل القرآن 18/364.

⁹ النشر في القراءات العشر 2/347، ومعجم القراءات 7/229.

وفي أصل الاشتقاق: (خَفِيَ) خَفِيَ الشَّيْءُ يَخْفَى؛ وَأَخْفَيْتُهُ، وَهُوَ فِي خِفْيَةٍ وَخَفَاءٍ، إِذَا سَتَرْتَهُ¹ والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (خَفِيَ).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

في صيغة البناء للمفعول {مَا أُخْفِيَ} إخبار عن تكريم الله لعباده المؤمنين، وجاء الإخبار بالبناء للمفعول للدلالة على تعظيم الفاعل، وأنه متعين في نفسه، مستغنى عن ذكره؛ إذ لا يذهب الوهم إلى غيره؛ للعلم بأن مثل هذه الأفعال لا يقدر عليها إلا الله². أما الفعل في قراءة {مَا أُخْفِيَ لَهُمْ} فجعله الله فعلاً مُسْتَقْبِلاً يخبر عن نفسه، وأسند الفاعل صراحة إلى ذاته العلية مع كونه معلوماً لما في ذلك من زيادة تكريم وتشويق للمؤمنين؛ فهو وحده الذي يعلم الجزاء، وجعله مخفياً لا يطلع عليه أحد من الخلق. ومع ذلك فهما قراءتان مشهورتان، متقاربتا المعنى، لأن الله إذا أخفاه فهو مَخْفِيٌّ، وإذا أُخْفِيَ فليس له مَخْفٍ غيره³. ودلالتهما: لا تعلم النفوس أي نوع عظيم من الثواب ادخر الله لأولئك وأخفاه من جميع خلائقه، لا يعلمه إلا هو مما تقر به عيونهم، ولا مزيد على هذه العدة ولا مطمح وراءها، ثم قال (جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ) فحسم أطماع المتمنين⁴.

8- الاختلاف بين الفعلين (صَدَّ) و(صَدَّ):

قوله تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ زَيْنٌ لِّفِرْعَوْنَ سُوءِ عَمَلِهِ وَصَدَّ عَنِ السَّبِيلِ وَمَا كَيْدُ فِرْعَوْنَ إِلَّا فِي تَبَابٍ﴾ [سورة غافر: 37].
القراءات: (وَإِخْتَلَفُوا) في: (صَدَّ)؛ فَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَابْنُ كَثِيرٍ وَابْنُ عَامِرٍ وَأَبُو عَمْرٍو بِفَتْحِ الصَّادِ (صَدَّ)، وَقَرَأَ عَاصِمٌ وَحَمْزَةً وَالْكَسَائِيُّ وَيَعْقُوبُ وَخَلْفٌ بِضَمِّ الصَّادِ. (صَدَّ)⁵.

وفي أصل الاشتقاق: (صَدَّ) الصَّادُ وَالِدَالُ مُعْظَمٌ بَابِهِ يَوُولُ إِلَى إِعْرَاضٍ وَعُدُولٍ. فَالصَّدُّ: الإِعْرَاضُ. يُقَالُ: صَدَّ يَصُدُّ، وَهُوَ مَيْلٌ إِلَى أَحَدِ الْجَانِبَيْنِ. ثُمَّ تَقُولُ: صَدَدْتُ فَلَانًا عَنِ الْأَمْرِ، إِذَا عَدَلْتَهُ عَنْهُ. وَمِمَّا هُوَ صَحِيحٌ وَلَيْسَ مِنْ هَذَا الْبَابِ، قَوْلُهُمْ: صَدَّ يَصُدُّ، وَذَلِكَ إِذَا ضَجَّ. وَقَرَأَ قَوْمٌ: ﴿إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُونَ﴾ [سورة الزخرف: 57]، قَالُوا: يَضْجُونَ⁶. والقراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (صَدَّ).

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

بُنِيَ فِعْلٌ (صَدَّ) لِلْمَجْهُولِ؛ لِأَنَّ الْمُقْصُودَ مَعْرِفَةَ مَفْعُولِ الصَّدِّ لَا مَعْرِفَةَ فَاعِلِهِ، أَيَّ حَصَلَ لَهُ صَدٌّ عَنْ سَبِيلِ الْهُدَى، وَالْمَعْنَى: إِنَّ فِرْعَوْنَ صُرِفَ عَنْ طَرِيقِ الْهُدَى لِتَزْيِينِ الشَّيْطَانِ لَهُ سُوءَ عَمَلِهِ. وَفِي قِرَاءَةِ (صَدَّ) أُسْنِدُ الْفِعْلِ إِلَى (فِرْعَوْنَ) الصَّادِ عَنِ السَّبِيلِ كَمَا جَاءَ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى ﴿لَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلَافٍ ثُمَّ لأَصْلَبَنَّكُمْ﴾ [سورة الأعراف: 124] والمعنى: صَرَفَ فِرْعَوْنَ النَّاسَ عَنِ الدِّينِ، أَوْ أَعْرَضَ عَنِ سَبِيلِ اللَّهِ الَّتِي ابْتَعَثَ بِهَا مُوسَى اسْتِكْبَاراً⁷. والفعل (صَدَّ)⁸ (جاء لازماً ومتعدياً) فقراءة المبني للمجهول من

¹ مقاييس اللغة مادة (خَفِيَ).

² ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية ص 219.

³ جامع البيان في تأويل القرآن 20/ 187.

⁴ الكشف 3/ 512، وينظر: الكشف 2/ 191.

⁵ النشر في القراءات العشر 2/ 298، ومعجم القراءات 8/ 226-227.

⁶ مقاييس اللغة مادة (صَدَّ).

⁷ جامع البيان في تأويل القرآن 21/ 388، وحجة القراءات ص 632.

⁸ (صَدَّ) يَجُوزُ اغْتِبَاؤُهُ قَاصِراً الَّذِي مُضَارِعُهُ (يَصُدُّ) بِكَسْرِ الصَّادِ، وَيَجُوزُ اغْتِبَاؤُهُ مُتَعَدِّياً الَّذِي مُضَارِعُهُ (يَصُدُّ) بِضَمِّ الصَّادِ، أَيَّ أَعْرَضَ عَنِ السَّبِيلِ وَمَنَعَ قَوْمَهُ اتِّبَاعَ السَّبِيلِ. التحرير والتنوير 24/ 147.

المتعدي فقط، وقراءة المبنى للمعلوم تتحمل أن يكون من المتعدي ومفعوله محذوف، أي: صدَّ قومه عن السبيل، وأن يكون من اللازم، أي: أعرض وتولى¹.

والذي يبدو أن اختلاف الصيغتين أفاد معنيين لا ترادف بينهما ولا تناقض؛ فكل صيغة بيّنت جانباً من شخصية فرعون وسلوكه، فهو ضالٌّ فاسدٌ في نفسه، وهو مُفسدٌ مُضِلٌّ لغيره. والقراءتان كالأيتين لاحتواء كل واحدة منهما خبراً من أخبار فرعون.

9- الاختلاف بين الفعلين (قَاتِلُوا) (قُتِلُوا):

قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ قَاتَلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَنْ يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ﴾ (4) سَيَهْدِيهِمْ وَيُصْلِحُ بَالَهُمْ (5) وَيُدْخِلُهُمُ الْجَنَّةَ عَرَفَها لَهُمْ (6) ﴿ [سورة محمد: 4-5-6].

القراءات: (وَاحْتَلَفُوا) في: (قُتِلُوا)؛ فَقَرَأَ أَبُو عَمْرٍو وَيَعْقُوبُ وَحَفْصٌ عَنْ عَاصِمٍ بِضَمِّ الْقَافِ وَكَسْرِ التَّاءِ مِنْ غَيْرِ أَلْفٍ بَيْنَهُمَا (قُتِلُوا)، وَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ وَنَافِعٌ وَابْنُ كَثِيرٍ وَابْنُ عَامِرٍ وَحَمْزَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفٌ وَشُعْبَةُ عَنْ عَاصِمٍ بِفَتْحِ الْقَافِ وَالتَّاءِ وَأَلْفٍ بَيْنَهُمَا (قَاتِلُوا).²

وفي أصل الاشتقاق: (قُتِلُوا)، ماضٍ مبني لما لم يُسمَّ فاعله من الثلاثي المجرد (قتل)، و(قَاتِلُوا) ماضٍ مبني للمعلوم من الثلاثي المزيد (قاتل)، و(قَتَلَ) يَدُلُّ عَلَى إِذْلالٍ وَإِمَاتَةٍ.³

أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

في قَرَاءَةِ ﴿وَالَّذِينَ قَاتَلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَنْ يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ﴾ بيان لجزاء المقتولين في سبيل الله. وفي قَرَاءَةِ ﴿وَالَّذِينَ قَاتَلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَنْ يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ﴾ إخبار عن جزاء القتال في سبيل الله.

ويظهر أثر اختلاف الصيغة في الدلالة جلياً، فكل قراءة رتبت الجزاء على حدث؛ فالأولى جعلت الجزاء خاصاً بمن قُتل في سبيل الله، وقراءة المبني للمعلوم لم تخصص الجزاء للمقتولين؛ بل جعلته أيضاً لمن قاتل في سبيل وإن لم يُقتل.

والظاهر أن قراءة المبني للمعلوم (قاتلوا) أَكْثَرُ فَائِدَةً وَأَعَمُّ تَنَاوُلًا. قال أبو علي الفارسي (377هـ): "الذين (قاتلوا) أعم من (قُتِلُوا)؛ ألا ترى أن الذي قاتل ولم يُقتل لم يضل عمله، كما أن الذي قُتل كذلك؟ فإذا كان (قاتلوا) يشتمل القبيلين، وقد حصل للمقاتل الثواب في قتاله، كما حصل للمقتول كان لعمومه أولى".⁴

وهذا لا نجده في قراءة المبني للمجهول؛ إذ ربطت الأجر بالشهادة.

ويرى مكِّي القيسي (473هـ): أن قراءة المبني للمجهول (قُتِلُوا) فيها زيادة معنى، وأنها أعم في الفضل، وأمدح للمخبر عنه. ويعلل ذلك بأن المقتول في سبيل الله لا يُقتل حتى يكون منه مقاتلة في سبيله، فمن قُتل فقد قاتل، وليس من قاتل قُتل.⁵

وأقول: قراءة المبني للمعلوم بيّنت كرم الله وفضله على المجاهدين؛ إذ أثناهم على القتال وحده، وقراءة المبني للمجهول أظهرت كرم الله، وميزة الشهداء؛ فهم حققوا أمرين: القتال، ثم الشهادة، واتساع الدلالة في هذه الآية لم يكن ليحصل لولا التحول في بناء الفعل مرة للمعلوم والثانية للمجهول.

10- الاختلاف بين الفعلين (يَسْأَلُ) و(يُسْأَلُ):

قوله تعالى: ﴿إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا وَرَأَاهُ قَرِيبًا يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْمُهْلِ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ وَلَا يَسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيمًا يُبْصِرُونَ﴾ [سورة المعارج: 7-11].

¹ الدر المصون في علوم الكتاب المكنون 57/7.

² النشر في القراءات العشر 2/374، ومعجم القراءات 6-5/9.

³ مقاييس اللغة مادة (قَتَلَ).

⁴ الحجة للقراء السبعة 6/190. وينظر: حجة القراءات ص 666. ومفاتيح الغيب 28/41.

⁵ الكشف 2/276.

القراءات: (وَاخْتَلَفُوا) في: (وَلَا يُسْأَلُ) فَقَرَأَ أَبُو جَعْفَرٍ بَضَمَ الْيَاءِ (وَلَا يُسْأَلُ)، وَقَرَأَ نَافِعُ وَابْنُ كَثِيرٍ وَأَبُو عَمْرٍو وَيَعْقُوبُ وَابْنُ عَامِرٍ وَعَاصِمٌ وَحَمْرَةُ وَالْكَسَائِيُّ وَخَلْفَ بَقْتِحِ الْيَاءِ (وَلَا يُسْأَلُ).¹

وفي أصل الاشتقاق: القراءتان تختلفان في حالة البناء للمعلوم أو للمجهول، وتتفقان في أنهما من الثلاثي المجرد (سَأَلَ). أثر اختلاف الصيغة في الدلالة:

مَنْ قَرَأَ (وَلَا يُسْأَلُ) فَالْمَعْنَى أَنَّهُمْ يَعْرِفُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا، وَيَدُلُّ عَلَيْهِ قَوْلُهُ: (يُبَصِّرُونَهُمْ)،² وَتَحْتَمِلُ الْآيَةُ أَنْ يَكُونَ عَدَمُ سُؤَالِ الْقَرِيبِ قَرِيبَهُ عَنِ شَأْنِهِ لَشُغْلِهِ بِشَأْنِ نَفْسِهِ،³ أَوْ أَنَّ مَعْنَى السُّؤَالِ هُوَ طَلِبُ الْإِحْسَانِ إِلَيْهِ وَالرِّفْقُ بِهِ.⁴

وَمَنْ قَرَأَ (وَلَا يُسْأَلُ حَمِيمٌ حَمِيمًا). فَالْمَعْنَى لَا يُسْأَلُ قَرِيبٌ عَنِ قَرَابَتِهِ، وَيَكُونُ (يُبَصِّرُونَهُمْ) لِلْمَلَانِكَةِ،⁵ وَيُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ الْمَعْنَى: لَا يُسْأَلُ حَمِيمٌ عَنِ حَمِيمِهِ لِيُتَعَرَّفَ شَأْنُهُ مِنْ جِهَتِهِ، كَمَا يُتَعَرَّفُ خَبْرُ الصَّدِيقِ مِنْ جِهَةِ صَدِيقِهِ، وَهَذَا أَيْضًا عَلَى حَذْفِ الْجَارِ؛ إِذْ لَا يُقَالُ لِحَمِيمٍ أَيْنَ حَمِيمُكَ؟⁶

فالقراءتان متقاربتا المعنى؛ وفيهما وصف لموقف يوم القيامة، وانشغال كل إنسان بنفسه ﴿لِكُلِّ امْرِئٍ مِمَّنْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ﴾ [سورة عبس: 37]، واختلاف الصيغة وسع الدلالة؛ وأفاد في إعطاء صورة أعم عن مشاهد اضطراب الناس وخوفهم من سوء الحساب.

الخاتمة والنتائج:

جمع هذا البحث بعض اختلافات الصيغ الفعلية (ذات البناء للمجهول) في القراءات القرآنية المتواترة، وكان الهدف من هذا الجمع هو بيان أثر ذلك الاختلاف في الدلالة وتوجيهها، وجعلت المعيار الدلالي الذي وضعته للمقارنة بين الفعلين (الاتفاق في الدلالة/ الاختلاف في الدلالة/ احتمال الوجهين في الدلالة)، وتبين لي في نهاية هذه الدراسة الأمور التالية:

1- لم يخرج اختلاف القراءات القرآنية المتواترة النص القرآني عن كلام العرب وسنهم، وهذا ما أثبتته كتب الاحتجاج للقراءات، وأكدته هذه الدراسة من خلال إظهارها لقوة الترابط بين القراءتين في الآية الواحدة.

2- جاءت اختلافات الصيغ الفعلية في القراءات القرآنية المتواترة مراعاة للمعنى والسياق، وعليه فتغير الصيغة له ما يعضده في الآية من خلال التقديم والتأخير وعود الضمائر وأسباب النزول.

3- أدت بعض اختلافات الصيغ الفعلية في القراءات القرآنية المتواترة إلى زيادة في المعنى؛ مما جعل الآية نفسها تحمل دلالات متعددة، وكل قراءة تُضيف معنى غاية في بابه من دون تناقض أو تضاد بين المعنيين، وبها تتم الحكمة البيانية.

4- عندما تحمل قراءة معنى جديداً ليس في القراءة الأخرى تكون كل قراءة بمنزلة آية، وهنا تظهر فائدة اختلاف الصيغة وما ينتج عنها من البلاغة والإيجاز والإعجاز القرآني، ولو جعلت دلالة كل لفظ آية مستقلة على حدتها لم يخف ما كان في ذلك من التطويل.

5- قد تحمل اختلافات الصيغ الفعلية في القراءات القرآنية المتواترة معنى الترادف؛ مما يؤكد معنى الآية نفسها بأكثر من صيغة، وتكمن فائدة اختلاف الصيغة في تنوع الأسلوب.

6- في حذف الفاعل اهتمام بوقوع الحدث، وهو ملحوظ دلاليّ تردد كثيراً في ظاهرة البناء للمفعول.

¹ النشر في القراءات العشر 390/2، ومعجم القراءات 79/10.

² معاني القرآن وإعرابه 220/5.

³ جامع البيان في تأويل القرآن 604/23.

⁴ مفاتيح الغيب 641/30.

⁵ معاني القرآن وإعرابه 220/5.

⁶ جامع البيان في تأويل القرآن 605/23، ومفاتيح الغيب 641/30.

- 7- أمكن حملُ القراءتين على معنى واحد عندما اجتمع المبني للمجهول مع المبني للمعلوم المطاوع كما في قراءتي (حُمَلْنَا) و(حَمَلْنَا)/ (فُتِنُوا) و(فُتِنُوا).
- 8- أمكن حملُ القراءتين على معنى واحد عندما اجتمع المبني للمجهول مع المبني للمعلوم ذي الإسناد المجازي كما في قراءتي (وَأَنْزَلَ مَعَهُمُ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِيُحْكِمَ) و(لِيُحْكِمَ).
- وفي الختام أقول: لم تكن كتب توجيه القراءات عند المتقدمين تُعنى ببيان الفروق الدقيقة بين القراءتين؛ بل كان جُلَّ اهتمامها- في الغالب- تقوية قراءة أو تضعيفها أو الاستشهاد لها من كلام العرب، وهذا الأمر لم يكن من مهمتي في هذا البحث؛ فبي قراءات متواترة يُبحث في إفادتها وتوسيع الدلالة أو توكيدها، ولا يُبحث في ثبوتها.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر، الدمياطي، (المتوفى: 1117هـ)، تحقيق: شعبان محمّد إسماعيل، دار عالم الكتب، بيروت، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1407هـ - 1987م.
- البحر المحيط، أبو حيان (745هـ)، تحقيق: صديقي جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ.
- البرهان في علوم القرآن، الزركشي (المتوفى: 794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي، ط1، 1376هـ - 1957م.
- التحرير والتنوير، الطاهر بن عاشور (1393هـ)، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984هـ.
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري: تحقيق: أحمد محمد شاكر الناشر: مؤسسة الرسالة ط1، 1420 هـ - 2000 م.
- الجامع لأحكام القرآن، القرطبي (671هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية - القاهرة، ط:2، 1384هـ - 1964م.
- الحجة في القراءات السبع، ابن خالويه، (370هـ) تحقيق: عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، بيروت، ط4، 1401هـ.
- حجة القراءات، ابن زنجلة (حوالي 403هـ)، تحقيق: سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:5، 1418هـ - 1997م.
- الحجة للقراء السبعة، الفارسي (377هـ)، تحقيق: بدر الدين قهوجي وبشير جويجاي، دار المأمون للتراث - دمشق / بيروت، ط:3، 1413هـ - 1993م.
- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين (756هـ)، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق.
- شرح شافية ابن الحاجب، الرضي الإستراباذي (المتوفى: 686هـ)، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1395هـ - 1975م.
- شرح التسهيل المسمى «تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد»، ناظر الجيش (المتوفى: 778 هـ)، تحقيق: علي محمد فاخر وآخرون، دار السلام، القاهرة، ط:1، 1428هـ.
- علم المعاني، عبد العزيز عتيق (المتوفى: 1396هـ)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط:1، 1430هـ - 2009م.
- الفاعل المبني للمجهول في اللغة العربية، أيمن الشّوا، دمشق، ط:1، 1428هـ - 2007م.
- كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة: ط3، 1408هـ - 1988م.
- الكشاف، الزمخشري (538هـ)، دار الكتاب العربي - بيروت، ط:3، 1407هـ.
- الكشف عن وجوه القراءات السبع، مكي القيسي (437هـ)، تحقيق: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، ط3، 1404هـ - 1984م.

- مجاز القرآن، أبو عبيدة (209هـ)، تحقيق: محمد فواد سزكين، مكتبة الخانجي - القاهرة، 1381هـ.
- معالم التنزيل في تفسير القرآن (تفسير البغوي)، البغوي (المتوفى: 510هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: 1، 1420هـ.
- مشكل إعراب القرآن، مكي القيسي (المتوفى: 437هـ)، تحقيق: حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 2، 1405هـ.
- معاني القراءات، الأزهري (370هـ)، مركز البحوث في كلية الآداب - جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية، ط: 1، 1412هـ - 1991م.
- معاني القرآن، الأخفش (المتوفى: 215هـ)، تحقيق: هدى محمود قراعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 1، 1411هـ - 1990م.
- معاني القرآن، الفراء (207هـ)، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي ومحمد علي النجار وعبد الفتاح إسماعيل الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ط: 1.
- معاني القرآن وإعرابه، الزجاج (311هـ)، تحقيق: عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط: 1، 1408هـ - 1988م.
- معجم القراءات، عبداللطيف الخطيب، دار سعد الدين، دمشق، ط: 1، 1422هـ، 2002م.
- مفاتيح الغيب، الرازي (606هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط: 3، 1420هـ.
- مقاييس اللغة، ابن فارس (395هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م.
- منجد المقرئين ومرشد الطالبين، الجزري، (المتوفى: 833هـ)، دار الكتب العلمية، ط: 1، 1420هـ - 1999م.
- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، (833هـ) تحقيق: علي محمد الضباع، المطبعة التجارية الكبرى.

التفات الأفعال في شعر حسن السوسي

Diversification of the verbs in Hasan al-Susi's poetry

نجية حسين التهامي الجامعة الإسلامية العالمية . ماليزيا

NJEA HUSEA Atohame ISLAMIC UNIVERSITI MALAYSIA INTERNATIONAL IUM

Abstract:

Generally speaking, time is expressed by an action or event, and that action has been done by a doer. It is affected by two factors: time and place. Otherwise, no action can take place. When we thoroughly study inflections of verbs in Arabic as a way to express time, we find out that they are not as simple as they look: past simple tense, present simple tense, and futur simple tense. In fact, there are some time expressions accompany with the verbs, which could be averbs or time phrases, and they have a very important role in expressing time. They have a complementary role in expressing the exact time by referring to its continuity, its beginning, or it's finishing.

It is known that, modifying the speech from one tense to another tense can affect the fluency of speech, and this is what the researcher is looking at in her investigation. Modifying the tenses in poetry has not been studied thoroughly. There is still much more room to investigate modification of tenses in poetry. This study aims at investigating how the poet uses tense modification in his poems as a style that helps him to express his feelings. The main goal of this study is to diagnose and analyse the style of tense modification in Hassan Al-Sousi's poems, and to investigate the types of tense modification in these poems. This could be conducted by using inductive, descriptive, and analytical methods. This study has four objectives: The first one is to define tense modification in terms of meaning and terminology. The second, to investigate how to modify the inflected verbs from past tense to present tense. While the third objective is concerned with investigating the modification of inflected verbs from past tense to future tense. Finally, the fourth objective is dealing with investigating the modification of inflected verbs from present tense to future tense. Significant findings have been yielded from this study.

Key words: Tense modification, Inflected verbs, Poetry, Hassan Al-Sousi

ملخص :

نعلم أن الزمن في الأصل ملازم للحدث أو الفعل، وذلك أنّ الحدث، لا بدّ له من مُحدث، أو أن الفعل لا بد له من فاعل، ولا بدّ له أن يجري في دائرتي الزمان والمكان، فلا فعل ولا حدث يتحقّق خارج هذا النطاق. وحينما ندرس الفعل ونتعمق فيه باعتباره حدث يدل على الزمن في العربيّة، وبالنظر إلى ما يمكن أن نلاحظه، فإننا نجد في غاية من التعقيد، فالفعل وتصاريفه (الماضي والمضارع والأمر) في حقيقته لا يتعلّق وحده بالزمن، وإتّما يمكنه الوصول لهذه الغاية بإضافة بعض الملحقات إلى الفعل، قد تكون أفعالاً أو ظروفًا أو أدوات، لتحديد الزمن وتوجّهه التوجيه المراد، من حيث جريان الفعل، أو الشروع فيه أو انقطاعه.

ومعلوم أن تحوّل الخطاب من صيغة إلى صيغة من شأنه أن يمنع الكلام من الجريان على وتيرة واحدة وهذا ما تحاول الباحثة أن تؤكد بهذا النوع من الالتفات، ولأنّ الالتفات في الشعر لم يأخذ حظاً وفيها بين الدراسات الأدبية والنقدية؛ لذلك انحصرت مشكلة هذا البحث في؛ كيفية توظيف الشاعر أسلوب الالتفات للأفعال في قصائده، للتعبير عمّا يجول في نفسه. وبما أن الهدف الرئيس من هذه الدراسة هو تشخيص وتحليل أساليب الالتفات في الأفعال بقصائد الشاعر حسن السوسي، ومناقشة أوجه الالتفات فيها من خلال المنهج الاستقرائي، والوصفي والتحليلي. لذلك انقسم هذا البحث (الالتفات في صيغ الأفعال في شعر حسن السوسي) إلى أربعة مطالب؛ حيث شغل المطلب الأول؛ تعريف الالتفات لغة واصطلاحاً، وخصص المطلب الثاني للالتفات من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع، بينما اهتمّ المطلب الثالث بالالتفات من الفعل الماضي إلى فعل الأمر، أما المطلب الرابع والأخير فقد عُقد للالتفات من الفعل المضارع إلى فعل الأمر. وخلص البحث إلى مجموعة من النتائج

الكلمات المفتاحية: أسلوب الالتفات، الأفعال، الشّعر، حسن السوسي.

المقدمة

إنّ المتتبع لبدايات الأدب العربي، ونشأة البلاغة؛ يجد جذور الالتفات ممتدة وعميقة في التراث الأدبي العربي. فقد كان أسلوب الالتفات مدار بحثٍ لدى البلاغيين القدماء؛ وكان من المواضيع التي تناولها علماء اللغة في كتبهم، وأولوه مزيداً من الاهتمام لما له من أهمية في البلاغة الأدبية عموماً، والبلاغة القرآنية خصوصاً. فقد تركزت دراساتهم حول أسلوب الالتفات في القرآن الكريم؛ نظراً لارتباط البلاغة بقضية إعجاز القرآن. لذلك تكاد معظم الدراسات التي تعرضت لأسلوب الالتفات تنحصر في بلاغة وإعجاز القرآن الكريم، في الوقت الذي توجد ندرة في الدراسات حول أسلوب الالتفات في النصوص الأدبية شعراً ونثراً، وحيث إنّ أسلوب الالتفات يمثل كذلك جانباً بلاغياً مهماً في الشعر لا يمكننا التغاضي عليه، جاء هذا البحث لدراسة الالتفات في قصائد الشاعر الليبي حسن السوسي وذلك، لما تزخر به أشعاره من جماليات الالتفات وحسن بلاغته وروعته.

مشكلة هذا البحث:

انحصرت المشكلة تحديداً في: كيفية تنوّع أسلوب الالتفات في الأفعال في قصائد السوسي، وكيفية توظيف الشاعر لهذا الأسلوب في قصائده، للتعبير عمّا يجول في نفسه.

أهمية البحث:

نظراً لما تمثله الأفعال من أهمية كبرى في تماسك النص وارتباطه، تحاول الباحثة من خلال أزمنة الأفعال في الجملة؛ الوصول إلى مراد الشاعر، والتعرف على البعد الآخر بقراءة إبداعية هادفة، عبر انتقالية من صيغة إلى صيغة أخرى مغايرة. وهذا كلّهُ طبعاً

يدخل ضمن حدود نفسية الشاعر من توتر وحب وقلق وبغض وانفعال وحزن وتذكر، ويعين على فهم دلالات الالتفات من زمن إلى آخر.

أهداف البحث

إن التفات الفعل عنصر من عناصر التشويق في النص الشعري، يزيد من حيوية اللغة، الأمر الذي يساعد الشاعر ويكون عوناً في الحفاظ على إبقاء أفكاره متدفقة يقظة، محافظة على حرارة تأثيرها النفسي عند قارئيه. فالالتفات يساهم في تجديد نشاط المتلقي، واستدراار تشوقه للمزيد من سماع الكلام. فهو يعد "كسراً للسياق اللغوي داخل النص الشعري، وهو الدافع لجذب الانتباه. لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقاً مشبعاً"¹، وقد تعد لحظة الانتقال في الأفعال خروجاً على المؤلف، إلا أنه خروج يهدف إلى تحقيق منافع دلالية متعددة، وهذا ما ترجوه الباحثة وما تصبو إلى برهانه، من خلال هذا البحث الذي يهدف إلى تشخيص وتحليل أسلوب الالتفات في الأفعال (الماضي، المضارع، والأمر) ومناقشة الكيفية التي وظف بها الشاعر حسن السوسي أسلوبه للتعبير عما يجول في نفسه من أفكار جاءت في قصائده، وتشخيص وتحليل أساليب الالتفات التي حفلت بها قصائده، ومناقشة أوجه الالتفات في الأفعال التي لجأ إليها الشاعر للتعبير عما يجول في نفسه من أفكار أراد إيصالها إلى المتلقي، وذلك من خلال المنهج الوصفي، والمنهج التحليلي، والمنهج الاستقرائي.

أسئلة البحث:

إنّ السؤال الذي سيقود البحث هو: كيف وظّف الشاعر السوسي أسلوب الالتفات في الأفعال للتعبير عما تجيش به قريحته الشعرية؟

بعض من الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: (معهد، ابن مختار، أسلوب الالتفات ودلالاته في القرآن الكريم، 2006، رسالة دكتوراه، بكلية معارف الوحي، الجامعة العالمية الإسلامية، ماليزيا؛ حيث عرض الباحث مفهوم الالتفات عند البلاغيين، وموقعه من فنونها، موضحاً مفهوم الالتفات عند أرباب البلاغة. هدفت الرسالة إلى استخلاص دلالات الالتفات التي وردت في القرآن الكريم وفق منهج استقرائي، استنباطي، تحليلي وقد خلصت الرسالة إلى نتائج أهمها: إنّ النظر إلى شاهد الالتفات مع ربطه بشواهد أخرى في القرآن الكريم كلّهُ؛ يتيح للباحث صورة أكثر دقة، وأوسع أفق من تلك الصورة الحاصلة من النظر إلى الشاهد في إطاره المحدود. ومع اختلاف الموضوع والمنهج بينها وبين البحث الحالي، إلا أن الاستفادة ستكون متحققة على قدر ما يخدم موضوع هذا البحث لاسيما في صور الالتفات.

الدراسة الثانية: (خليفات، عدنان عبد الكريم، أسلوب الالتفات في القرآن الكريم وجهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسته 2008، وهي رسالة دكتوراه بجامعة الخرطوم في السودان؛ ناقشت الدراسة جهود أشهر اللغويين والنحاة في دراسة الالتفات للقرآن الكريم. ناقش الباحث معنى الالتفات وبيّنه في ستة أقسام، هي: الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير الغيبة، ومن الغيبة إلى الخطاب، ومن ضمير التكلم إلى الخطاب، و من الخطاب إلى التكلم، ومن الغيبة إلى التكلم، ثم من التكلم إلى الغيبة. استفادت الباحثة من الدراسة أنفياً؛ من حيث التقسيم المعتمد لأنواع الالتفات في الضمائر.

¹ سليمان، فتح الله 1990. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1. القاهرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع

الدراسة الثالثة: كوردزي، فاطمة 2012 "الالتفات في أشعار محمود درويش"، رسالة دكتوراه، بجامعة (UPM)؛ هدفت الدراسة إلى تشخيص وتحليل الالتفات في أشعار محمود درويش، مستعينة بالمنهج الوصفي والمنهج التحليلي ناقشت الباحثة ظاهرة الالتفات في أشعار محمود درويش؛ حيث اعتمدت على استقراء النصوص الشعرية في ثلاثة دواوين وتحليلها، وصولاً إلى عمقها البلاغي. خلصت الدراسة إلى نتائج عدة، حسبما تمخض عنه مسار التحليل في شمولية طرحه الدال على الدواوين المدروسة.

الدراسة الرابعة: (كاظم، شيماء محمد 2005)، الالتفات في شعر الجواهري. رسالة دكتوراه، كلية التربية، صفي الدين الحلي: العراق. هدفت الرسالة إلى تشخيص مفهوم الالتفات، وأثر التراث البلاغي في ثقافة الجواهري. وقد اعتمدت الباحثة في دراستها أسلوب الالتفات في شعر الجواهري على استقراء النصوص الشعرية وتحليلها وصولاً إلى دلالاتها.

الدراسة الخامسة: (الحسيني، محمد جاسم 2004) "أسلوب الالتفات في شعر الرواد العراقيين: دراسة أدبية شاملة" وهي رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية التربية صفي الدين الحلي جامعة تكريت في العراق؛ هدفت الدراسة إلى مناقشة فن الالتفات في دراسة تطبيقية، لأجل الكشف عن رؤى جديدة، وأساليب متطورة في دراسة النص الإبداعي؛ وقد انتقى الباحث عينة من خمسة شعراء هم: بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري، شاذل طاقة.

هذه الرسائل الثلاث الأخيرة تشترك مع البحث الحالي في المنهج المتبع لتحليل النصوص الشعرية. وكذلك في تقسيم صور الالتفات الخاصة بالتحويلات في صيغ الضمائر، وصيغ الالتفات في الأفعال، والأسماء، وفي الأفراد والتثنية والجمع، لذلك تستفيد الباحثة من تلك الدراسات؛ برغم طابعها الخاص الذي يبحث في شعراء آخرين وقصائد ودواوين مغايرة. وتأتي هذه الدراسة استجابة لتوصيات تلك الدراسات التي أوصت بضرورة التوسع في أسلوب الالتفات في الشعر والنصوص الأدبية. ولا شك في أن هذا البحث يتميز عن غيره من الدراسات بسعة التنوع في أوجه الالتفات المعتمدة، مما يكسبه أهمية متميزة.

المطلب الأول: الالتفات لغة واصطلاحاً

أولاً: الالتفات لغة:

أطبق أصحاب المعاجم على إن الالتفات هو؛ صرف الشيء عن جهته إلى أخرى. سواء أكان ذلك فيما يتعلق بالجهات، أو فيما يتعلق بالأمور المعنوية كالآراء والأحاسيس وغيرها. وقد جاء في لسان العرب: "لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ الْقَوْمِ: صَرَفَهُ وَتَلَفَّتْ التَّفَاتَا، وَتَلَفَّتْ أَكْثَرُ مِنْهُ. وَتَلَفَّتْ إِلَى الشَّيْءِ وَتَلَفَّتْ إِلَيْهِ: صَرَفَ وَجْهَهُ إِلَيْهِ، وَلَفَّتَهُ عَنِ الشَّيْءِ يَلْفِتُهُ لَفْتًا: صَرَفَهُ. وَفِي قَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿أَجِئْنَا لِتَلْفِئْتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءَنَا﴾¹ فَاللَّفْتُ: الصَّرف، يُقال ما لَفَتَكَ عن فلان، أي: ما صَرَفَكَ عنه."² و"التَّفَّتَ بِوَجْهِهِ يَمْنَةً وَيَسْرَى وَلَفَّتَهُ لَفْتًا مِنْ بَابِ صَرَبَ، أَي: صَرَفَهُ فِي ذَاتِ الْيَمِينِ أَوْ الشَّمَالِ، وَمِنْهُ يُقَالُ: لَفَّتَهُ عَنْ رَأْيِهِ لَفْتًا إِذَا صَرَفْتَهُ عَنْهُ"³، وقد جاء في الكتاب العزيز: ﴿وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا أَمْرًا تَكُ﴾⁴. أي: أمروا بترك الالتفات بوجههم لئلا يروا عظيم ما نزل بالكافرين من العذاب. وجاء في الحديث النبوي لفظ الالتفات بمعنى اللَّيِّ والصرف أي: صرف الوجه يمنة ويسرة في الصلاة إلى جهة خارجها؛ فعن عائشة - رضي

¹ يونس: 78

² المقرئ، أحمد بن محمد 1985 المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ط4. مصر. المطبعة الأميرية، مادة لَفَّت.

³ المصدر السابق: مادة لَفَّت

⁴ هود: 81

الله عنها - قالت: سألت رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الالتفات في الصلاة فقال: "هو اختلاسٌ يختلسه الشيطان من صلاة العبد"¹.

"واللام والفاء والتاء كلمة واحدة تدل على الليّ وصرف الشيء عن وجهته المستقيمة، منه لفت الشيء لويته، ولفت فلاناً عن رأيه صرفته، وامرأة لفوت لها زوج ولها ولد من غيره فهي تلفت إلى ولدها"².

مما سبق نرى أنّ الالتفات بتراكيبه واستعمالاته المختلفة يدل على معنى الصرف واليّ عن الجهة المستقيمة والطبيعية، وأكثر ذلك في الماديات، ثم أطلق بعد ذلك على الفن البلاغي المعروف.

ثانياً: الالتفات اصطلاحاً؛

الشيء اللافت للانتباه؛ أن مفهوم الالتفات الاصطلاحي على كثرة وروده في موروثنا البلاغي والنقدي، قد لقي قدراً من الخلط والاضطراب لم يتعرض لمثله مصطلح بلاغي آخر. الأمر الذي سيتوضح في هذا الباب. فقد كثرت تعاريف الالتفات عند العلماء، وقد يكون أشهرها ما أورده البغدادي في خزنة الأدب حينما قال: "أن يكون الشاعر في كلام فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول، ثم يعود إليه فيتمّه، فيكون فيما عدل إليه مبالغاً في الأول وزيادة فيحسنه"³. وقد أشار الباحثون إلى هذا الاختلاف وفصلوا القول فيه تفصيلاً دقيقاً. فمن البلاغيين من عدّ الالتفات انصرافاً، مثل أسامة بن منقذ في قوله: "الانصراف؛ أن يرجع من الخبر إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الخبر"⁴. ودليله في ذلك قوله تعالى: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ مَلِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ﴾⁵ وهذه فيها انصراف من الغيبة "الحمد لله" إلى الخطاب "إياك نعبد" وفي التراث البلاغي إشارة أخرى لمفهوم الالتفات نجدها عند المبرّد في كتابه الكامل عند دراسته لغة القرآن الكريم أيضاً في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَبَيبٍ﴾⁶؛ فقال: "كانت المخاطبة للأمة، ثم صرفت إلى النبي صلى الله عليه وسلم إخباراً عنهم"⁷. إلا أنّ فخر الدين الرازي قد نعته بـ (العدول) وقال: "قيل إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو العكس"⁸. ودليله قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم﴾⁹ ولم يقل وجرين بهم. وذكر جلال الدين السيوطي في كتابه الإتقان عن الالتفات فقال: "هو نقل الكلام من أسلوب إلى آخر، أعني من التكلم إلى الخطاب أو الغيبة إلى آخر منها"¹⁰.

¹ الزركشي، بدر الدين 1957. البرهان في علوم القرآن ط1، لبنان. دار المعرفة، ج:5:310

² ابن فارس، أحمد 1979. فقه اللغة. ط1. تح: أحمد حسن بسج. مصر. دار الكتب العلمية. ج:5:258

³ البغدادي، عبد القادر. 1997. خزنة الأدب. ط2. مصر. مكتبة بولاق ص:110

⁴ ابن منقذ، أسامة. 1995. البديع في نقد الشعر. ط4. تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد. مصر. مكتبة الخانجي.

⁵ الفاتحة:1-4

⁶ يونس: 22

⁷ المبرّد، محمد بن يزيد. 1987. الكامل في اللغة والأدب. لبنان. دار العلوم، ج:3:69

⁸ الرازي، فخر الدين. 1985. نهاية الاعجاز. ط2. تح: بري شيخ أمين. لبنان. دار العلم للملايين

⁹ يونس: 22

¹⁰ السيوطي، جلال الدين 1985. الإتقان في علوم القرآن. سوريا. دار الكتاب 1987، ج:1:235

المطلب الثاني: الالتفات من الماضي إلى المضارع

تشهد الحياة منذ بداية الخليقة؛ صراعاً أبدياً بين الزمن والإنسان وهذا الصراع "وإن كان عجز الإنسان عن حل مشكلة بعينها، هي مشكلة الفناء؛ فإنه اتخذ في حياة الإنسان وعبر العصور المختلفة أشكالاً متباينة؛ فكان صراعاً بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والطبيعة. وكما كان الصراع بين الإنسان والزمن منبعاً لهذه الصراعات فقد كان كذلك مادة للأدب والفن والعلم والفلسفة"¹. إذ إنَّ السياق يُعين على تحديد زمن الفعل؛ لأنَّ الأفعال خارج السياق لا دلالة زمنية لها، كما للسياق دور مهم في تعيين المقصود من الدلالة الزمنية للأفعال، "ولهذا أنتقد النحاة تركيزهم على الزمن في صيغة الفعل، وإهمالهم السياق الذي ورد فيه، فكان على النحاة أن يدركوا أنَّ الأفعال مجرد صيغ، وألفاظ تدلّ على زمن ما، هو جزء من معنى الصيغة، وأنَّ السياق أو الظروف المقولية بقرائنها الحالية والمقالية، هي وحدها التي تعين الدلالة الزمنية المقصودة من الفعل، وترشحها لزمن بعينه"²

وقد شكّلت ظاهرة الالتفات في الأفعال؛ مشغلاً ذا أهمية بارزة لأصحاب الدراسات اللغوية والأسلوبية؛ "فأعطوها بعداً جمالياً ودلالياً. وهذا العدول عن الصيغ الأصلية للأفعال في السياق النصي؛ له أبعاد بلاغية ومقاصد بيانية، يعتمد إليه الناظم فيكشف عن وجه من وجوه البيان الدلالي الذي يفاجئ المتلقي، ويثير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العرف النحوي"³

ويشكل السوسي في التفاته من الماضي إلى المضارع تحولات زمنية ليست عشوائية بقدر ما هي تحولات تزكي روح الدراما النصية والتأكيد على روح السرد، أو تماهي الأجناس الأدبية داخل نصوصه على مستوى بناء الخطاب الشعري عنده. وتعمل على توهج اللحظة الزمنية وتحولاتها حسب منطلق الاهتمام الذاتي، أو الاجتماعي، أو الإنساني عند الشاعر. والالتفات بين الماضي والمضارع في هذا المطلب؛ يعني بؤرة مغايرة تلعب دوراً مهماً في إثارة انتباه المتلقي حسب ما يريد الشاعر له أن يندعش، أو ينهر بحالة معينة. ففي قصيدة "خال آمال"⁴ يأتي الالتفات من الماضي إلى المضارع؛ كاشفاً عن أن المحبوبة تشكل قبثارة أمل وفضاء شعورياً جارفاً لدى الشاعر حيث يقول:

على خَدِ آمالٍ تَرَبَّعَ خالُها فزادَ به بين الحسانِ جمالُها

تخيَّرَ بين العينِ والأذنِ موضعاً وأغراهُ منها لِينُها ودلالُها

يوشوشُ قولاً لستُ أعلمُ كنهَهُ ولكنَّهُ - قطعاً - سيرويه حالُها

هنا يتحول النص من الاخبار عن الخال الذي في خد آمال، إلى الحرص على أن يكون لهذا الخال دور مستمر في جمال المحبوبة؛ وكأنه يتحول من الحكي بالماضي في البيت الأول والثاني في (تربع، زاد، تخير، أغراه) إلى التصوير بالمضارع في البيت الثالث في (يوشوش، يرويه) ليضع المتلقي أمام تصور وحيد وهو جمال هذه المرأة، التي نحتها الشاعر نحتاً، وكأنه يشخص هذا الخال كاشفاً عن دوره العميق، ليس في الشكل الخارجي فحسب، وإنما في الكشف عن العالم الروحي للمرأة. "فالأديب يرى الأشياء والأحداث ويدرك ما فيها من أسباب الروعة أو الإشفاق، ثم يعرضها علينا كأنها حقيقة ملموسة، وهو إذ يعرضها علينا لا يكتفي -غالباً-

¹ عبد الرحمن، إبراهيم 1987. بين القديم والجديد دراسات في الادب والنقد. ط2 القاهرة. مكتبة الشباب، ص: 587

² غياث بابو 2013. دلالة العدول في صيغ الأفعال، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، ع 12

³ غياث بابو، ص: 12، مصدر سابق

⁴ السومي، حسن 2004. ديوان الرسم من الذاكرة. ط1. ليبيا. مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ص: 23.

بعرضها صامتة، بل مفسّرة مصوّرة، أو مجسّمة؛ عسى أن ندرك أسرارها فيشملنا الإعجاب أو الرحمة أو الاشفاق¹، لذلك فالتحول هنا من الماضي إلى المضارع تحول ليس زمانياً بقدر ما هو تحول جمالي ودلالي في الوقت نفسه يوظفه الشاعر بوعي وحرص "فالسباق الذي وظفت فيه اللفظة هو الذي يمنح المفردة مدلولها المحدد، وهو وحده القادر على منحها العمل داخل الجملة، ولذلك يلزم الالتفات من الماضي إلى المضارع الوصف في كثير من نصوص الشاعر وبخاصة وصف المرأة حيث يصف حركتها كنوع من الجمال يراه الشاعر فيها. فنراه في قصيدة "ريم"² يقول:

أقبلتُ تخطرُ ريمٌ مثلما مرَّ النسيمُ

يتهدى بتثنيها قوامٌ مستقيمٌ

فالإقبال عند الشاعر بؤرة يتأسس عليها جمال التثني من حيث وصف الشاعر للفعل الماضي (أقبلت) بالحركة التي تبناها الفعل المضارع (يتهدى بتثنيها) وكأن الماضي في (أقبلت، مرّ) يخدم المضارع (تخطر، يتهدى) لأنه يعنى استمرار الوصف وحيويته. لذلك يصنع الالتفات بشكل عام؛ نبرة شعرية تبني خطأً تواصلياً ينحرف عن المسار الطبيعي للكتابة الشعرية؛ ليحدث بذلك صورة فنية، وتحولاً بليغاً في عملية التلقّي؛ لرغبة الشاعر في التركيز على معنى معين من خلال هذا التحول. حيث رأى قدامة بن جعفر أنّ الالتفات "هو أن يكون الشاعر أخذاً في معنى فكأنه يعترضه؛ إما شك فيه أو ظنّ بأن راداً يردّ عليه أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدّمه، فإنّما أن يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه" (بن جعفر، قدامة 1963: 53)

وفي موضع آخر من قصيدة "الغزالة" لديوان الرسم من الذاكرة (2004: 33) يكاد يتطابق الوصف من خلال توظيف الالتفات من الماضي إلى المضارع؛ حيث يقول الشاعر:

أقبلتُ تختالُ كالطاووسٍ في زهو أميرةٍ

تهدى كقضيبيّ البانِ في أبداعِ صورةٍ

فإذا كانت المرأة عند السوسي في القصيدة الأولى، أقبلت تخطر مثل مر النسيم؛ فإنها هنا أقبلت تختال كالطاووس. وإذا كانت في القصيدة الأولى تهدى بتثني قوامها، فإنها هنا تهدى مثل غصن البان فتبدو في أبداع صورة. هنا يصبح الالتفات من الماضي (أقبلت) إلى المضارع (تهدى) فاعلا في إيجاد مبرر للوصف الجمالي المادي الذي يعمد إليه الشاعر، معمّقا بذلك معنى الجمال المرتبط بالمرأة. وهنا يعليّ الشاعر من شأن المرأة باعتبارها - عنده - كائن جمالي يعطى للحياة معنى وشكلا، و عنصر هام في حياته يشكل لحنا جميلا. فالشاعر هنا يلفت إلى جمالها المحسوس ويشير إلى نظرتة للأنتى وكأنها بمثابة المعادل النفسي عنده للانسجام مع الواقع. لذلك فهو يهرب إلى جمالها كتعويض نفسي له.

ويكشف الالتفات من الماضي إلى المضارع؛ عن التوسع في الوصف عبر طريقة الحكى أو السرد في النص الشعري عند الشاعر، عبر توظيف الالتفات؛ ملحماً رئيساً يتعلق بالحكي عن الأنثى بشكل عام. فضلا عما كان في السابق من وصف الجمال عند المرأة. إلا إنه ما يزال يعمق هذا المعنى في كثير من نصوصه، مستعينا في ذلك بمفردات معينة تتكرر كثيرا عنده مثل: كان، كنت، كنا، كانت، وغير ذلك. ففي قصيدة "هي" يقول الشاعر:

قابلتها عند المجمعِ صدفةً فكأنما كنا على ميعادٍ

¹ الشايب، أحمد 1972. أصول النقد الأدبي. ط8. القاهرة. مكتبة النهضة المصرية، ص: 211.

² ديوان الرسم من الذاكرة، ص: 29، مصدر سابق.

تلك التي سكنتُ خيالي حقبةً وتسرّبتُ في مهجتي وفؤادي
 قد كنتُ أخفي ما يجولُ بخاطري عنها وأكتمُ لوعتي وسهادي
 عشرون عاماً وهي ما زالتُ كما هي حلوةٌ في أعينِ النقادِ
 عينانِ لا أحلى وثغرُ باسمٍ مغرٍ... وخطرةٌ عودها الميادِ
 وكنوزُ فتنها ولؤلؤُ ثغرها متألّقاً كالكوكبِ الوقادِ
 لا مثلها أخرى تُحبُّ وتُشتهى لو كنتُ أمليكَ صَبّوتي وعِتادي¹

هنا يخدم الالتفات من الماضي إلى المضارع ظاهرة الحكي حول المرأة، تلك الظاهرة التي تقف في هذا النص عند حدود الجمال وحوله، بلغة السرد أو الحكي عنها؛ وكأن الشاعر عازف ماهر يسعى لتجسيد لحنه، متنقلاً به من الماضي (قابلتها، كنا، سكنتُ، تسرّبتُ، كنتُ) إلى الحاضر (تُحبُّ، تُشتهى) بنغمة تكون أعلى صوتاً وأجمل وقعاً في النفس. فهذه المرأة بهذا الوصف أمنية الشاعر في الماضي. لكنه بمقام المضارع هنا صنع الشاعر مفارقة مدهشة. فمع كل هذا الوصف ومع أنها تُحبُّ وتُشتهى إلا إن الشاعر لا يملك مؤهلاً لذلك من الصبوة والعتاد وهذه سمة الحكي في القصة. حيث تحدث لحظة الدهشة؛ تلك التي تلفت القارئ إليها. وفي قصيدة "نجوى"² يؤدي الالتفات من الماضي إلى المضارع؛ وظيفة محددة هي انتقال الشاعر تدريجياً إلى أمنيته، بعد الإفصاح عن مكنون نفسه بالسرد. حيث يقول الشاعر:

نجوى غرامٌ جديدٌ قد صارَ في الكلِّ كُلاً
 عشقتهُ دون مرأى ولورأيتُ فأولَى
 تمتعتُ منه أذني فالأذنُ بالصوتِ جدلَى
 تخيلتها ظنوني أبهى الحسانِ وأحلى
 فهل يكون لعيني حظٌ لك، ي، تتملى؟

فالعشق والوصف والصوت سرد في مخيلة الشاعر يتصاعد درامياً عبر توظيف الماضي، حتى يصل إلى ذروته في الالتفات إلى المضارع المعتمد على السؤال، لتعميق قيمة أمنية الشاعر في رؤية نجواه المعنية في هذه القصيدة؛ حيث يخدم الالتفات -من الماضي (عشقتُ، رأيتُ، تمتعتُ، تخيلتها) إلى المضارع (يكون، تتملى)- تلك الطاقة التخيلية عند الشاعر تعبر عن الخيال المسترسل عنده.

إن المدى الشاسع والزمن الويل المنقضي هو الذي يجعل الصورة باهتة التصور في ذهن المتلقي، حيث أن المتلقي غائب عن زمن الحدث الماضي، الأمر الذي يجعله متفاعلاً جزئياً عن طريق الاستماع فقط "وهذا القصور الوظيفي الأسلوبى لصيغة الماضي في تجسيد الحدث الماضي؛ تتجاوزه صيغة المضارع من خلال تضيق المدى الزمني بين زمن الحدث، وزمن الحكي فيصبح هو إياه."³

¹ ديوان الرسم من الذاكرة، قصيدة "هي" مصدر سابق

² السوسي، حسن 2008. ديوان إشارات. ط1. ليبيا. اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام. قصيدة "نجوى"

³ الحمادي، جلال 2007. العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم. رسالة ماجستير. كلية الآداب. قسم اللغة العربية، جامعة

تعز. اليمن، ص: 114

وفي مواضع أخرى يأتي الالتفات من الماضي إلى المضارع مؤسساً لحالة مغايرة؛ لكنها مرتبطة بوجودان الشاعر نحو الوصف، لكنه وصف ليس للمرأة كما كان في نصوص سابقة وكثيرة في أعمال الشاعر. إنه وصف للمكان حيث يقول الشاعر في قصيدة "خيمة المجد" بديوان تقاسيم على أوتار مغربية: (74) التي ألقاها في مهرجان ابن عباد:

كأنها القاعة الكبرى قد احتشدتُ
بالوافدين وغصتُ بالمجيبينَا
سرادق علويّ الق، درباركُه
من بارك العلويين الميامينَا
ردّ اعتباركريم غار كوكبُه
بعد انتلاقٍ وواسى كالمواسينَا
يا منعش الفكر قد ضاءت منارتهُ
مشارف الغرب تحضيراً وتمدينَا
أنحتفي بك أم أنت المجمعنا
نحتفي بالمشوقين الملمينَا

هنا يكون الوصف مغايراً مبرزاً التاريخ والمجد الماضي، حيث يسعى الشاعر إلى جره للحاضر، من خلال توظيف الالتفات. لأن الماضي له سلطة على الحاضر "فالفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المضارع الذي لم يوجد كان أبلغ وأكث وأعظم موقعا وأفخم شأنًا، لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه قد كان ووجد وحدث وصار من الأمور والمقطوع بكونها وحدوثها"¹، لذلك لم يكن التحول من الماضي والوقوف على أعتاب المضارع عملاً مجانياً، إنما جاء معتمداً على قلق السؤال؛ ليؤكد على التحول من التاريخ إلى المستقبل الذي تأسس على الاعتراف بأن الاحتفاء ليس للفرد، بل للمجموع. لذلك تلبس الشاعر عند تحوله من الماضي (ضياءت)، إلى المضارع في (أنحتفي) روح الجماعة، ليشير إلى أن الاحتفاء يؤسس لحالة مغايرة تصنع مستقبل الجماعة، من خلال الاعتماد على الماضي. وفي قصيدة "الغارة" والتي قيلت في مناسبة ذكرى الغارة الأمريكية على مدينتي طرابلس وبنغازي بليبيا، يأتي التحول من الماضي إلى المضارع؛ مبرزاً تحولات الحالة النفسية للشاعر بشكل خاص، وراصدًا لسوء الحال بشكل عام، حتى أن الشعر لم يعد بهجته في ظل هزيمة الوطن. حيث يقول الشاعر:

رأني صديقي مطرقاً فتبسّمَا
وأنشد شعراً قد رويناه مُحكّمَا
أتاك الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكًا
من الحسنِ حتى كادَ أن يتكلمَا
فشَاهدُه وَاكتبَ إن أردتَ قصيدةً
تصور ما صاعَ الربيعُ ونمّمَا
فهذا مجالُ القولِ إن كنتَ قائلًا
وهذا مجالُ الشعرِ إن كنتَ مُلمّمَا
فناديتُ حربي أن يضيئَ فأظلمَا
وناشدتُ شعري أن يغنيَ فغمغمَا
وكيف يصوغُ الحرفُ إن كان مُوثقًا
وكيف يغنيَ الشعرُ إن كان مُلجمَا
وماذا يقولُ الشعرُ لو كان صادقًا
سوى أن هذا الغربُ قد كان مُجرّمَا²

يتخذ الشاعر هنا مكان السارد أو الراوي، ليسرد قصة الغرب مع وطنه، لذلك اعتمد على عناصر السرد من حيث توظيف الماضي الدال على التشويق، واستدعاء شخصية متخيلة تدعم هذا السرد، ويصف الربيع ليكشف عن النقيض النفسي المغرق في همومه، من جراء ما حدث لوطنه. ثم يأتي المضارع كاشفاً ومؤكداً على حالة العجز والقهر؛ التي يحيها الشاعر معتمداً على قلق

¹ الجوزية، ابن القيم 1988. التبيان في أقسام القرآن. ط2. تج: محمد حامد الفقي. لبنان. دار المعرفة، ص: 150

² ديوان إشارات، قصيدة؛ "الغارة"، مصدر سابق.

السؤال. فكيف للحرف أن يشرق وهو موثق؟ وكيف للشعر أن يغيّي وهو ملجم؟ فلم يكن غرض الشعر هنا غايات البحث عن الجمال، أو وصفه ولا الترجم به، وإنما كان للنص هنا هدف واحد هو وصف إجرام الغرب. لذلك كان الالتفات من الماضي للمضارع مؤسساً لحالة نفي لكل أغراض الشعر، إلاّ غرضاً واحداً وهو وصف إجرام الغرب، ومؤكداً على الهزيمة الداخلية لنفسية الفرد المهان، الذي يتعرض وطنه لقهر الغرب. وهذا يؤكد على المسافة الشعرية الجامعة بين الفعلين "ونحن لا نريد أن ننكر أهمية اللفظة في الصورة البيانية، ولكنها تظل محدودة القيمة إذا لم تنسجم مع السياق الفني العام للنص"¹

وفي "قصيدة الميلاد الثاني" والتي يتحدث فيها الشاعر عن مولد ابنه وموته حيث يأتي التحول من الماضي إلى المضارع فارقاً بين حالتين؛ إحداهما حلوة، والأخرى مرّة؛ حيث يقول الشاعر:

وحملك الأول كان تسعة من الشهور
اكتنفتها هالة من الرجاء
وظللتها مزنة من الأمل
وأعقبها بهجة عريضة من الحبور والهناء والجدل
فانفتحت نوافذ واسعة مطلّة على سهول
واخضوضرت ممتدة امامنا حقول
تنضج فيها كل يوم سنبلّة
وتنتهي قرنفلة
ويستهل برعم مبشّر بزهره
وواعد بذرة
ومؤذن بموسمين²

وكان الحمل الأول الذي اكتنفته البهجة والسرور والفرح؛ فتح باباً لجمال الكون في نظر الشاعر، ذاك الجمال الذي أكدت عليه وسائل الفرع باستخدام الماضي (كان، اكتنفتها، ظللتها، أعقبها، انفتحت، اخضوضرت)، من اكتناف هالة الرجاء، وتظليل مزنة الأمل، واخضرار الحقول، من خلال غنائية الشاعر العازفة على كل أوتار الجمال، حتى لم يعد فيه شيئاً قبيحاً. ثم يأتي المضارع (تنضج، تنتهي، يستهل) كاشفاً عن وعود جمالية تؤكد على آمال الشاعر، وأحلامه في المستقبل لذلك كان المضارع منبهاً إلى تحولات المستقبل مع تحولات الحياة بوجود نبتة الابن القادم.

وفي القصيدة نفسها، يأتي التحول الأخير من البهجة إلى الحزن؛ حيث يأتي الحمل الثاني ليس من بطن الأم إلى براح الأرض، وإنما من براح الأرض، إلى باطن الأرض أو القبر. حينها تتحول الأشياء إلى مشهد معتم فيكون الالتفات من الماضي، إلى المضارع مشهداً من الحزن، ولوحة من التحمل والصبر على الابتلاء الجديد. حيث يقول الشاعر:

¹ أبو زائدة، عبد الفتاح 2000. الكتابة والإبداع. دراسة في طبيعة النص الأدبي. ط1. مالطا. منشورات إيجا. ص: 59.

² ديوان إشارات، قصيدة؛ "قصيدة الميلاد الثاني" مصدر سابق

وقد تَلَوْنَا حين ذاكَ الحملِ
 (ياسين) وسورة (الرحمن)
 وقد رأينا كيفَ أيوبَ على جراحِهِ اسْتَكَانَ
 وكيفَ أَنَّهُ على بساطِ صبرِهِ استراحَ
 فألْهَمْتُنَا كيفَ نُكْبِخُ الجماعَ، ونلعقُ الجراحَ
 وكيفَ نُلْجِمُ الشِّفاهَ عَن كَلامِنَا المباحِ.¹

هنا تأتي تحولات الالتفات التي تجعل غنائية النص دافعا للحزن. فالحمل الثاني إلى القبر؛ يحمل على الصبر، ويستدعي الوجدان الإيماني؛ مستمداً من الماضي روح الحزن ومعنى الحكمة، ومعتمداً على المضارع في تصوير الصبر وتأثيره، وكيف لنا أن نلعق الجراح ونلوذ بالصمت؟ من هنا يكون المضارع متوالداً من الماضي وناتجا عنه، لافتاً إلى قيمة الصبر في تهذيب النفس عند الصدمة، وكيف يكون الوجدان الإيماني متوهجا في حال الفقد. فمثل هذه المواقف الوجدانية التي يكون الالتفات من الماضي (تَلَوْنَا، رَأَيْنَا، اسْتَكَانَ، اسْتراحَ، أَلْهَمْتُنَا) إلى المضارع (نُكْبِخُ، نُلْجِمُ) فيها معتمداً على استفهام يحيل إلى القلق والتوتر، وتكون أداة الاستفهام الغالبة في التوظيف (كيف) التي تدل على الحال، وكأن الشاعر يعي أن هذا التوظيف يشير إلى قلق المستقبل على حساب الماضي وتردي الحال بالنسبة للذات الشاعرة. وهنا يكون الالتفات من الماضي إلى المضارع هو قنطرة المرور الفنية لتجسيد هذا المعنى.

وفي قصيدة "عيد النوى"² التي كتبت بمناسبة تسمية الجزائر عاصمة للثقافة في 2007 كما هو وارد في صدر القصيدة؛ حيث يأتي الالتفات من الماضي إلى المضارع؛ ليشكل علامة فارقة بين الماضي والمستقبل، وبين لقاء التاريخ ولقاء الجسد، حيث ينتقل الشاعر بالخطاب الشعري من العموم إلى الخصوص. فيقول:

يا جارةَ الوادي أتيتُكَ حامِلاً نفعاتِ أهلي وابتهاجِ صِحابي
 إنَّا التقينا في النضالِ وفي الهوى وتواشجُ الأنسابِ بالأنسابِ
 اليومُ في عيدِ المعارفِ نلتقى ونمُدُّ نحو عَلاكِ بالأسبابِ

يؤكد الالتفات هنا في (التقينا) على التلاقي في النضال المشترك، والمحبة وعمق التاريخ والوشائج العربية في وحدة الأنساب؛ حيث يبرر المضارع (نلتقى) في لقاء مغاير هو التقاء بالجسد الذي يأتي مؤكداً لالتقاء التاريخ، وهنا يلفت الشاعر إلى وهم الحدود بين الدول العربية، التي يجمعها تاريخ واحد، ودين واحد، ولغة واحدة، ومجد واحد، ونضال واحد. فليست الجزائر تختلف عن ليبيا نضالاً؛ لذلك كان المضارع فاتحاً الباب واسعاً، بصرف النظر عن القطر، أو الجنس أو اللون، فالشاعر جاء إلى الجزائر ليمدّ بالأسباب لعلوها ورقمها، متحوّلاً من الماضي التاريخي إلى الواقع الفعلي، ضارباً بذلك مثلاً يحتذى للنضال من أجل علو الأمة العربية ورقمها.

¹ المصدر السابق

² ديوان إشارات، مصدر سابق

وفي قصيدة "هاتف" يأتي الالتفات مراوفاً؛ ويأتي ذلك بعدم كشف ظاهره عن معناه مباشرة، بل يشير إلى معنى آخر يدل على المعنى الحقيقي؛ "ويتأتى ذلك بتليبس الأمر عن السامع، بلطف الاستدراج وحسن الإجمال مع ما فيه من البلاغة والفصاحة"¹ حيث يقول الشاعر:

تَلَفَنْتُ وَانْصَلَّتْ بي عبرها تفها
بمنطقي دونَه شدو العصافير
كلمتها بعدما غابت رسائلها
عني، وأمسيتُ منها نصفُ مهجور
لما هتفتُ أتاني صوتها مرخاً
كأنه بعضَ أَلحانِ المزامير
تمثلتُ لي بأحلى ما عهدتُ بها
حسنًا يتيهُ على أحلى التصاوير
فرطبتُ حرَّ أشواقِي برقتِها
وبلسمتُ في فؤادي كلَّ مشطور
وهدهدتُ صحواتَ الشوقِ في خُلدي
ولملتُ بيدَ الإحسانِ منثوري
ضاعَ الكلامُ الذي قد جئتُ اطلبها
من أجله ونبتتُ عني تعابيري
أحيا؟ لستُ أدري غير أن يدي
بها ارتعاشٌ وصوتي صوتٌ مقرر²

يأتي عنصر السرد هنا غالباً على خطاب النص الشعري، موسّعاً توظيف الالتفات فيه من حيث توالي الأفعال الماضية (تلفنتُ، كلمتها، غابتُ، أمسيتُ، هتفتُ، تمثلتُ، بلسمتُ، هدهدتُ....) التي تأخذ المتلقي إلى عميق التأمل والاغراق في تفاصيل النص، حتى يفيق المتلقي على مضارع مذهول بملء السؤال (أحيا؟ لست أدري). وهنا يكمن جمال الالتفات؛ فالمضارع وما اعتمد عليه من سياق لغوي؛ لا يكشف مباشرة عن إجابة السؤال وإنما يقدم دلالات تشير إلى الإجابة؛ (غير أن يدي بها ارتعاش* وصوتي صوت مقرر). فهذا السياق في الإجابة يشير إلى علامات الحب، ولحظة اضطراب العاشق وكأن للالتفات من الماضي إلى المضارع دوراً في خلق الدهشة الشعرية المبنية على مفارقة جميلة في بنية النص، ومدى معرفة الأديب ما يجب أن يستخدمه في إبداعه الأدبي من ألفاظ تؤدي إلى النتيجة التي يرمي إليها، ويتوقع وقعها على إحساس المتلقي. فهو يميل إلى استعمال الكلمات التي يشعر بأنها توحى بما يريد أن يرسخه في نفس القارئ، ومع أنه يرى أن كل ألفاظ اللغة تصلح لاستخدامها في عمله الأدبي؛ إلا أنه يتحرى الدقة في اختيار المكان المناسب الذي يضعها فيه، بحيث لا يصلح غيرها لهذا المكان.

وفي قصيدة "أمل"³ يتخذ الالتفات من الماضي إلى المضارع بعداً قومياً، تتشكل من خلاله العلاقة العاطفية بين أبناء العرب. فالقصيدة كتبت في مناسبة زيارة الشاعر حسن السوسي لتونس حسب ما كتب في مقدمة للقصيدة؛ حيث يقول الشاعر:

أَقِمْنَا بينهم زَمناً وَعِشْنَا عندهم مُدَّة
وَقَفْنَا من محبتهم على قاعدة صِلْدَه
فما نَكُنُّوا لنا عهداً ولا حَلَّوا لنا عُقدَه

¹ العلوي، يحيى بن حمزة. 1975. الطراز لأسرار البلاغة. لبنان. المكتبة العصرية، ص: 216.

² ديوان تقاسيم على أوتار مغربية، قصيدة: "هاتف"، مصدر سابق.

³ ديوان تقاسيم على أوتار مغربية، مصدر سابق.

إذا مرّت بنا أيا مُهم في ساعة الشّده
 مَشَتْ في نارنا برّداً وفي ضيقتنا نَجْدَه
 سنذكرهم ونذكرُ أنهم كانوا لنا عُدّه
 ومن يحيا بلا احبا به في غيبة الوحده
 يعيش - إن عاش - منفياً ويقضي عُمره وُحْدَه

يدور الالتفات هنا من الماضي إلى المضارع في دائرة الحب القومي، وتأكيد روح الانتماء؛ حيث يتمدد الماضي واصفا العلاقة الحميمة والدافئة للشعب التونسي، ليلتفت إلى اطلاق وجدان الشاعر تجاه الشعب التونسي، الذي سيظل بما قدمه عالقا بذاكرة الذات الشاعرة التي تلبست بالجموع في مقام التعبير بال (أنا) لتفتح دائرة الالتفات على البعد القومي، وتتخلص به من البعد الذاتي. وبذلك يصبح الوجدان جماعياً وقومياً، حتى أن الخطاب يتحول إلى معنى الحكمة في قول الشاعر (ومن يحيا بلا أحبابه في غيبة الوحده** يعيش إن عاش منفيا ويقضي عمره وحده). وهذا خطاب الحكمة الذي يؤكد على الوجدان القومي، ويستلهم التراث الإنساني كله. فالإنسان لا يحيا وحيدا، وإلا فسوف يكون منفيا وغريبا، وإن القوة في الوحدة العربية. وهذا المعنى جاء منبثقا من التحول من الماضي في (أقمنا، عشنا، وقفنا، ...) إلى المضارع (نذكرهم، يحيا، يعيش، يقضي) بقصد؛ إثارة الماء الراكد في المتلقي تجاه الوحدة العربية والترابط الوجداني العربي وأبعاده القومية.

المطلب الثالث: الالتفات من الفعل الماضي إلى الفعل الأمر

لاشك أن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة؛ ضرب من التضاد الذي يحدث تحوّلًا أو التفاتا يؤثر في السياق على نحو واضح؛ على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الأمر "فمن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة، لأن الحدث لا يتحول إلى الفعلية إلا إذا اقترن بزمن معلوم، وان استخدام الأفعال بصور متباينة من حيث الزمن؛ يحدث انكسارا فيما بين الأفعال ذاتها"¹

ويشكل الالتفات من الماضي إلى الأمر؛ ملمحا بارزا في شعر حسن أحمد السوسي، ويتخذ صورا كثيرة تشير إلى عالم الشاعر الداخلي في معظمها، وتبرز وجدانه الذاتي والوطني، فمن الوجدان الذاتي يأتي الالتفات؛ مبرزا وجدان الشاعر نحو محبوبته حيث يقول الشاعر في قصيدة "أميرة الأميرات"²

نحن يا حلوة من عينيك سَهْمٌ ورميّه
 جُرْحُنَا منكِ ومن هذى العيون العسليه
 فادركيننا قبل أن نُصبحَ للحبِّ ضَحِيّه

فجراح الماضي هنا توشك أن تودي بالذات الشاعرة، لذلك فهو يستصرخ المحبوبة أن تدركه بوصالها قبل أن يقتله الحب ويصبح ضحية له. وهنا يبدو الالتفات فاعلا في تجسيد الحنين المتجذر في ذات الشاعر، ويصنع الالتفات من الماضي (جُرْحُنَا) إلى الأمر

¹ محمد، أحمد 2003، الزمن في اللغة ط1 عمان. الاردن. دار الشروق ص: (94)

² ديوان إشارات قصيدة أميرة الأميرات، مصدر سابق

(فادركبنا) تقابلا بين حالة الشاعر في الماضي، وما يتمنى أن يكون عليه في المستقبل. وهذا التقابل له قيمته الأسلوبية الكبرى؛ حيث يعكس تقابلا بين صوت مقيد بزمان كله جروح الهجر، وبين معنى يرغب الشاعر أن يدركه عبر أمنياته في وصال المحبوبة. أما في قصيدة "انفاس فاس"¹ التي كتبها الشاعر ليلقيها في ملتقى أدبي بمدينة فاس المغربية؛ يتحول الالتفات من المحبوبة الأثني إلى المحبوبة المكان والوطن حيث يقول الشاعر:

قد اتينا في يومٍ عُرُسُكِ نشدو لكِ بالأغنياتِ شدو الطيور
أنت هَيَاتِ دوحَةً وربيعاً ووصلتِ الشُحُورَ بالشحور
وتكفَلتِ بالصباحِ وبالدفءِ فقررتِ جوانحُ المقرور
فاسمعي الآن ما يُنغمَّن في الروض وما يبتدعنه من صفير

من الواضح أن خطاب الأثني كما في سياق القصيدة يمثل لفظة حميمة في أوضاع اللغة الشعرية التي تنتقل من الماضي إلى الأمر، ومن نجوى الذات الرومانسية، إلى رومانسية البوح المنطوق بالحبيبة والوطن. فالحبيبة الوطن هنا جاءت بالشاعر المدجج بخطاب الجمع ليشدو لها وجدانا وطنيا مفتوحا على المطلق الجمالي للمكان الذي يسكن ذات الشاعر، وهنا يأتي الماضي (هَيَاتِ، ووصلتِ، تكفَلتِ، فقررتِ)؛ واصفا ذاكرة الجمال تجاه المكان والوطن عند الشاعر؛ من الأغنيات والطيور والدوح والصباح والدفء والشحور، لتتعامل على الأمر (فاسمعي) الراغب في الاستمتاع بهذا الجمال، حيث يشير الشاعر إليها أن تسمع ما يتنغم في الروض لها من موسيقى تعزف بحب الوطن. وهنا جاء الالتفات ليشكل نبذة ملائمة للخطاب الغزلي الوطني الذي تتمثل فيه عفوية الخطاب وحيويته الدافقة واتساقه المتناغم وقدرته التواصلية الفائقة، وذلك عندما يغنى بصوت جمعي مفعم بمستقبل مشرق لوطنه الذي يعيشه، ويعيش فيه.

وإذا ما انتقل الشاعر من الخطاب الهامس والحلم للوطن، ليتحول إلى الخطاب الصارخ في موقف مغاير يحتم عليه أن ينبه وطنه إلى عروبه وعزته؛ فإن الالتفات من الماضي إلى الأمر يأتي راصدا لهذا التحول، مجسدا صرخة الشاعر القوية تجاه وطنه؛ الذي يُعتدى عليه من قبل الغرب الغاشم، وكان لابد من غضبة شعرية توقظ الأذهان وتنبه إلى أهمية الأوطان عند أبنائها حيث يقول الشاعر في قصيدة "الغارة"² والتي قيلت بسبب الغارة الأمريكية على مدينتي طرابلس وبنغازي:

إذا ما غضبنا غضبةً عربيةً هتكنا حجابَ الشمسِ أو قطرتُ دما
فيا شعبنا الغالي فِدَى لك كلُّ من سعى سعياً للنيلِ منك ومن رمى
فعض فوق أرضٍ أرضعتك حميماً مباركةً قد زادها الله أنعما

فالشاعر هنا يتناص مع تراثه القديم في التعبير عن الغضب العربي وهو مدفوع لاستحضار التراث من قول بشار بن برد:

"إذا ما غضبنا غضبة مضريةً هتكنا حجابَ الشمسِ أو أمطرتُ دما"³

¹ المصدر السابق قصيدة؛ انفاس فاس

² ديوان إشارات، مصدر سابق

³ ديوان بشار بن برد، 2010. تج: مهدي ناصر الدين. لبنان. دار الكتب العلمية، بيروت ج: 1، 136.

فاستدعاء التراث هنا يمثل قيمة المجد العربي وعمقه من خلال هذا التناص، ويؤسس لوظيفة الالتفات من الماضي (غضبنا، هتكنا) إلى الأمر (فِعْش) الذي يشير إلى ضرورة أن يكون الغضب مستمراً، وعلى الإنسان أن يعيش فوق الأرض التي أرضعته حمية مباركة ونعمة حب الوطن.

إن الالتفات من الماضي إلى الأمر هنا يضعنا إزاء تكوين شعري يستقطب كل لحظات الوجد الوطني في الماضي والمستقبل، ويتماهي مع المكان ليخلق ثورة عارمة توظف الوطن، وتشد أزره حيال الاعتداء عليه، وتخلق في نفس الوقت تجسيدا لعوالم وطنية موضوعية، وأصوات متشابكة مفعمة بالرغبة والأمل في الانتصار للوطن.

يتغير الالتفات من الماضي إلى الأمر في أعمال الشاعر فيكون الماضي من غير الشاعر نفسه، والأمر موجهاً له. ويبدو ذلك في قصيدة

"قلت وقلت"¹ لتعبر عن التجربة، وتهميش ضمير المذكر في مواجهة ضمير الأنثى حيث يقول الشاعر:

فمصصبتُ شفيتها وهي معرضةٌ فلم يُزْفِيَّ شيئاً ذلك الزعلُ
فعلقتُ بسمةً صفراءً باهتةً في الثغرِ لا فرحٌ فيها ولا جدلُ
وفاجأتني ولم تمهلْ بقولتها صفني، فحسني كما شاهدتْ مكتملُ
قل في شعرا واسمعي مقاطعهُ فكم يروقُ لقلبي المدنّف الغزلُ

يأتي الالتفات من الماضي (مصصبتُ، علقتُ، فاجأتني) إلى الأمر (صفني، قل، أسمعني) هنا متعلقاً برؤية الأنثى لذاتها وقدرتها على استئثار الشاعر؛ حين مصصبتُ شفيتها وعلقتُ عليها بسمة صفراء. ثم تفاجئه امرأة بأن يصفها بشعره غزلاً؛ لأن الغزل يروق لها وعليه أن يصفها حتى تحقق غرورها وترتاح لأهمية جمالها عند شاعرها. وتفخر بأن شاعرها قد وصفها بألطف الأوصاف وأليقها بها. وهنا يأتي الالتفات متكيفاً لأنه لم يصدر من وجدان الذات الحقيقي، وإنما صدر عن وجدان عبّر إليه بخياله، وجداناً مفتعل ومنقول للتعبير عن خطاب الأنثى..

ويبدو للباحثة أن الوجدان عند الشاعر تختلف أشكاله، وأنواعه في توظيف الالتفات، فهو وجدان المحبوبة ووجدان الوطن ووجدان العروبة ووجدان الخلان والأصدقاء، وإن اتخذ هذا النوع الأخير مساحة ضيقة في التجربة الشعرية العامة للشاعر، وذلك لأنه مرتبط بقصيدة المناسبات، ورغم أن هذا النوع من القصائد قليل ونادر عند الشاعر؛ لكنه يشكل علامة أيضاً في تجربة الشاعر وجزء من وعيه بتوظيف الالتفات.

ففي قصيدة "قضية قلب"² والتي قيلت في تكريم الشاعر رجب الماجري في سنة 2001 يأتي الالتفات من الماضي إلى الأمر رقيقاً يبرز وجدان الشاعر تجاه أصدقائه، كاشفاً عن روح الشاعر النقية المحبة لخلانه حيث يقول الشاعر:

نفحاتُ شعركِ أنعشتُ أرواحنا وأعدنَّ للصبواتِ قلبي الناسياً
والشعرُ ما لمسَ القلوبَ بسحره فأحالهنَّ حدائقاً وسواقياً
لله أنتَ إذا ابتدأتَ بمطلعٍ وإذا هتفتَ بما تنمقُ شاديا

¹ المصدر السابق، ص: 56

² ديوان الرسم من الذاكرة ص: 111، مصدر سابق

ما زال منبره يهشُّ لنفحةٍ مما تفيضُ مطالعاً وتناهيًا
لا ترتوي أرواحنا من خمرة وسلافه ما دمت أنت الساقيا
فأدر كؤوسك واسق من ترياقيها مُهَجًا نَجْنُ إلى طلاك صواديا

يرتبط الوجدان هنا بالشعر؛ حيث يشتركان فيه المادح والممدوح، وربما رأى الشاعر أن يمدح ممدوحه بما يكبره ويبقيه حيا حتى يتحرى الصدق في مدحه ولا يتكلفه. لذلك جاء الماضي (أَنْعَشْتُ، أَعَدَنْ، لَمَسَ، أَحَالُهُنَّ، ابْتَدَأْتُ، هَتَفْتُ) تعبيراً عن قيمة شعر الممدوح وسلطته على المادح، كنوع من التعبير بالوجدان المخلص الصادق. وتعميقاً لهذا المعنى استخدم الشاعر ضمير الجمع حيث نفحات الشعر تنعش أرواح الشعراء وتعيد للقلوب بهجتها. ثم يتوسع الشاعر السوسي في قيمة الشعر وفضله على ذائقة الشعراء ووجدانهم؛ كنوع من التمهيد لمجئ فعل الأمر (فأدر، اسق) بتحنان جميل ليثبت ما تقدم من تشكيل الماضي لقيمة الشعر، وكأنه شراب الخمر. فيطلب منه أن يدير كؤوس الشعر ليرتوي الشعراء من ترياقيها مادامت من منبعه. فيكون الالتفات من الماضي إلى الأمر تأكيداً على وجدان صادق تجاه الممدوح وتعبيراً عن تلاحم الاجيال في تقدير قيمة الشعر وجماله. وهنا يصح الخطاب الوجداني أكثر شعرية وأشْفُ صدقاً في خصوبته المتنوعة، ومعانقته لفعل الحياة الخلاق والمحتضن للواقع من خلال الماضي، والمفتوح على المستقبل من خلال الأمر.

وفي المنحى ذاته يقدم الشاعر حسن السوسي قصيدة في عُرسكم "أغني" والتي قبلت بمناسبة تكريم رواد التعليم بمدينة درنة عام 1997؛ حيث يأتي الالتفات فيها من الماضي إلى الأمر محمولاً على صوت الحكمة محتفياً بالشباب ومنهياً إلى دورهم في صناعة المستقبل، واثقاً من قدرتهم على ذلك لانهم صنيعة تعليم الرواد المخلص الأمين حيث يقول الشاعر:

فتقدست هممُ الشيوخ وبوركنتُ روحُ الشبابِ المنصفِ التواقِ
لولا همُّ وعَفَتْ الديارُ وأمحلثُ فهُمُ طلائعُ غيثها المغدقِ
فاصنعُ كما صنعوا ولا تحفلُ بما تُسديهِ، واتركُ للشبابِ الباقي

هنا صوت الحكمة التي تنصف الشباب وتعول على دورهم في المستقبل، فقد تقدست همم الشيوخ المعلمين في الماضي لكن الشباب هم عماد المستقبل، وعلى الشيوخ أن يسدوا لهم النصح وعلّمهم الباقي في تكملة المسيرة. لذلك يأتي الالتفات من الماضي (فتقدست، عَفَتْ) إلى الأمر (فاصنع) مشكلاً التعادل والتكافل بين دور الشيوخ المعلمين، ودور الشباب المتعلمين؛ مشيراً إلى انحياز الشاعر إلى عمل الشباب وتطلعاته المستقبلية لدورهم في بناء المستقبل. غير متناسٍ لدور المعلمين الأوائل الذين رفعوا منار العلم وبنوا قواعد الأخلاق؛ من خلال رؤية شعرية تشير إلى قدرة الشاعر التعبيرية التي يحرك بها عواطفه، ويبلور رؤيته بشكل متوازن بين موقفه الفردي، ومقتضيات التعبير عن الوجدان الجماعي في لحظة تاريخية بين دور الشيوخ وتطلعات الشباب.

الخاتمة

جاء أسلوب الالتفات في أشعار حسن السوسي عبر التفاته بين الأفعال في مراتب عالية من البلاغة، حيث تنوعت مقاصده، وتعددت فوائده ومن ذلك فإن الباحثة في هذا البحث قد توصلت إلى عدة نتائج استند عليها الشاعر في التفاتاته منها:

¹ ديوان الرسم من الذاكرة ص: 184، مصدر سابق

1. الالتفات بشكل عام عاملاً مهمًا في تقديم رؤية الذات والعالم من خلال القصيدة الغنائية التي تشف عن وجدان فردي وقومي؛ يدعم شعرية القصيدة، ويدخلها مناطق التفرد واختصاصها بصوت خاص يعزز رصيد ثري من أشكال التجسيد للحقائق الشعرية المختلفة.
2. يشكل الالتفات عند السوسي ملمحاً بارزاً في شعره حيث يأتي توظيف الالتفات فلسفة رؤيته للحياة والمرأة والوطن، ويشارك في توجيه خطابه الشعري وخلق مفارقات عديدة تؤثر على تنوعات الخطاب بحالة من الدهشة، حيث يتخذ الالتفات في الأفعال صوراً كثيرة تشير إلى عالم الشاعر الداخلي في معظمها وتبرز وجدانه الذاتي والوطني.
3. يرتبط الزمان ارتباطاً وثيقاً بفكرة الحب، سواء في الشعر أم في الفلسفة.
4. يعدل عن الفعل المضارع إلى فعل الأمر في السياق للدلالة على اختلاف الفعلين لفظاً ومعنى.
5. يشكّل الالتفات بين المضارع والأمر، في شعر السوسي تحوُّلاً في الخطاب من الخاص إلى العام؛ ليفتح آفاق النص الشعري على فضاءات متعددة.
6. ساعد الالتفات على مستوى الفن الشعري في توظيف الشاعر للغة مكثفة وتبسيط القول، والتخفيف من الاستعارات.
7. شكّل الالتفات في هذا المبحث تأكيداً على التوظيف الرمزي في بناء الصورة الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

أ. القرآن الكريم

ب. الدواوين

- السوسي، حسن 2008. ديوان إشارات. ط1. ليبيا. اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام.

- السوسي، حسن 2004. ديوان الرسم من الذاكرة. ط1. ليبيا. مجلس تنمية الإبداع الثقافي.

- السوسي، حسن 1998. ديوان تقاسيم على أوتار مغربية. ط1. ليبيا. الدار الجماهيرية للنشر.

- بن برد، بشار، ديوان، 2010. تح؛ مهدي ناصر الدين. لبنان. دار الكتب العلمية.

المصادر الأخرى:

- البغدادي، عبد القادر. 1997. خزانة الأدب. ط2. مصر. مكتبة بولاق.

- الجوزية، ابن القيم 1988. التبيان في أقسام القرآن. ط2. تح: محمد حامد الفقي.

لبنان. دار المعرفة

- الحمادي، جلال 2007. العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم. رسالة

ماجستير. كلية الآداب. قسم اللغة العربية، جامعة، تعز. اليمن.

- سليمان، فتح الله 1990. الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1. القاهرة، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع
- السيوطي، جلال الدين 1985. الإتقان في علوم القرآن. سوريا. دار الكتاب 1987.
- الشايب، أحمد 1972. أصول النقد الادبي. ط 8. القاهرة. مكتبة النهضة المصرية.
- الرازي، فخر الدين. 1985. نهاية الاعجاز. ط 2. تح؛ بري شيخ أمين. لبنان. دار العلم للملايين.
- الزركشي، بدر الدين 1957. البرهان في علوم القرآن ط 1، لبنان. دار المعرفة.
- أبو زائدة، عبد الفتاح 2000. الكتابة والإبداع. دراسة في طبيعة النص الأدبي. ط 1. مالطا. منشورات إيجا.
- عبد الرحمن، إبراهيم 1987. بين القديم والجديد دراسات في الادب والنقد. ط 2. القاهرة. مكتبة الشباب.
- العلوي، يحيى بن حمزة. 1975. الطراز لأسرار البلاغة. لبنان. المكتبة العصرية.
- غياث بابو 2013. دلالة العدول في صيغ الأفعال، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكّمة.
- ابن فارس، أحمد 1979. فقه اللغة. ط 1. تح: أحمد حسن بسج. مصر. دار الكتب العلمية.
- المبرّد، محمد بن يزيد. 1987. الكامل في اللغة والأدب. لبنان. دار العلوم.
- محمد، أحمد 2003، الزمن في اللغة ط 1 عمان. الاردن. دار الشروق.
- المقري، أحمد بن محمد 1985 المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ط 4. مصر. المطبعة الأميرية.
- ابن منقذ، أسامة. 1995. البديع في نقد الشعر. ط 4. تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد. مصر. مكتبة الخانجي

