



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 64 - أكتوبر 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. بلخير شنين. جامعة ورقلة. الجزائر
د. جريو فاطمة. جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم. الجزائر
د. حسن بدوح. جامعة السلطان مولاي سليمان. المغرب
د. سليم سعدي. جامعة برج بوعريش. الجزائر
د. شيبان سعيد. جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية. الجزائر
د. لحسن عزوز. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر
د. محمد الناصر كجولي. جامعة القصيم. السعودية
د. هالة محمد مكرم مهي. جامعة المنيا. مصر
د. وليد العرفي. جامعة البعث. سوريا.

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 قرأني 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 شهريا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
- ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو 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 تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.
- عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.
- تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.
- لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

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

الفهرس

الصفحة

- 7 • الافتتاحية
- 9 • المكونات العجائبية ووظائفها الاجتماعية في رواية "حاموت" لوفاء عبدالرزاق: سيامك ظفري زاده وآخرون: جامعة أصفهان. إيران.
- 27 • الباتوس في الخطاب الاحتجاجي: عبد العالي قادا جامعة القاضي عياض المغرب.
- 41 • دلالات الألفاظ الرباعية المضاعفة في القرآن الكريم: زياد عبد الله عبد الصمد البنّا جامعة صلا الدين. العراق.
- 61 • أجناس الكلام الأولية والثانوية عند باختين: عبد الحق قاسمي / مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية / الجزائر.
- 79 • حجاجية الصورة الشعرية من منظور التلقي: بوقفحة محمد المركز الجامعي غليزان. الجزائر.
- 91 • التخريج العروضي لتجربة محمد الصالح باوية الشعرية: عبد القادر رحمان. جامعة الجزائر2.
- 113 • God, Soul, and World Al-Ghazali on Islamic Consciousness: Rawaa Mahmoud Hussain USA.

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

انشغل هذا العدد بعدة إشكالات معرفية ، حيث سؤال البوح والهوية والحرف، فمن خلال الخوض في المسافات المعتمدة تضيي البحوث إلى استزادة علمية متنوعة وإضاءات كشفية، وإلى الوصول إلى دلالات المغايرة والاختلاف، وعلى ضوء ذلك تم التطرق في إحدى الدراسات إلى رواية حاموت للروائية العراقية وفاء عبد الرزاق، من خلال الاشتغال على العجائبية وتقصي وظائفها الاجتماعية، وإلى الخطاب الحجاجي من خلال دراسة الباتوس.

وقد احتوى العدد كذلك على دراسة عروضية تناولت التجربة الشعرية لمحمد الصالح باوية، هذا وتم البحث في دلالات ألفاظ القرآن الكريم الرباعية المضاعفة، ناهيك عن تقصي أجناس الكلام في خطاب باختين، وكذا الاشتغال على الصورة الشعرية من خلال حججيتها من وجهة نظر المتلقي.

كما وختم العدد موضوعاته بدراسة باللغة الإنجليزية تنبش في مفاهيم الله والعالم والروح في الوعي الإسلامي من منظور الغزالي.

العدد ككل أعداد مجلة جيل الدراسات الأدبية يحاول الحفاظ على خطه العام من خلال الاحتفاء بحوارية معرفية، ومن خلال الارتكاز على قيم الاختلاف والمغايرة ، لذلك ترحب أسرة المجلة بكل تعقيباتكم وملاحظاتكم وتوجهاتكم .

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**

المكونات العجائبية ووظائفها الاجتماعية في رواية "حاموت" لوفاء عبدالرزاق

The Fantasy elements and their social functions in the novel "Hamut" for Wafa Abdul-Razzaq

طالب الدكتوراه سيامك ظفري زاده: كلية اللغات. جامعة أصفهان. إيران.

الأستاذ المشارك أحمد رضا صاعدي (الكاتب المسؤول): جامعة أصفهان. إيران.

الأستاذة المشاركة نرگس گنجي: كلية اللغات. جامعة أصفهان. إيران.

Siamak Zafarizadeh - Ahmadrza Saedi - Narges Ganji University of Isfahan. Iran.

الملخص

الروائيون المعاصرون نظراً إلى الحيادية والظروف المؤسفة الاستبدادية التي سيطرت على بعض المجتمعات الشرقية، يوظفون الأسلوب العجائبي لتعبير عن نواياهم وأغراضهم. في هذا السياق، اتخذت هذه الدراسة رواية "حاموت" لوفاء عبدالرزاق، لتدرس الوظائف الاجتماعية للمكونات العجائبية. قد توصلت الدراسة، مستعينة بالمنهج الوصفي التحليلي، إلى أن الروائية اختارت العجائبية في تقديم عديد من عناصر الرواية، لتبرز خلالها الظروف المأساوية الراهنة في الزمن الديكتاتوري، صدام حسين، والأحداث التي تلت بعدها بالحرب المدمرة الأمريكية، واحتلال العراق بواسطة القوات الأمريكية، الذين صنعوا من العراق مدينة مستوحشة غريبة، تعاني من البلايا والانكسارات والمصائب.

الكلمات الرئيسية: العجائبية، وفاء عبد الرزاق، الوظائف الاجتماعية، العراق، حاموت.

Abstract:

The Fantasy elements and their social functions in the novel "Hamut" for Wafa Abdul Razzaq.

The contemporary novelists, due to the unfortunate and authoritarian conditions that was dominated on the some eastern societies, used the fantasy method, to express their intentions. in this context, this study chose the novel "Hamout" for "Wafa Abdul Razzaq", to study the social functions of the fantasy elements. this study realize, using the descriptive analytical method, that the novelist, chose the fantasy to show many elements of the novel, to highlight the current tragedy conditions, of dictatorial time, Saddam Hussein, and the events after the occupation of Iraq, by the american forces, those who turned Iraq, into a scary and strange city, suffers from disasters and breaks and calamities

Keywords: The Fantasy, Wafa Abdul Razzaq, The social functions, Iraq, Hamut.

1.1. المقدمة

إن الرواية بعد أن سجلت حضورها في الساحة العربية، لم تنفصل عن الحركة الروائية العالمية، بل سارت جنباً إلى جنب معها، واستمدت الأشكال والمفاهيم العالمية الجديدة، واقتربت من رسالتها الاجتماعية والسياسية، بحيث تأثرت من الظروف التاريخية التي مرت بها المجتمعات العربية، فشاهدت منذ الستينات الأشكال والأنماط الجديدة كالتجريب، وتجاوزت الأساليب التقليدية المألوفة، لتعبر عن القضايا المتعددة الجديدة في تلك المجتمعات، فأصبحت على رأي شعيب حليفي «مرآة المجتمع المدني الصاعد، وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه»¹.

والرواية العراقية وفقاً لرسالتها الاجتماعية، رصدت كل الأحداث التي عرفها الواقع العراقي منذ ظهور الاستعمار والاستبداد حتى الاحتلال والحرب والدمار الذي شاهده العراق في العقود الأخيرة. واتخذت مؤشرات، وتقنيات جديدة للتعبير عن المعاناة والمأساة الجماعية الكبرى، ومن هذه التقنيات، هي الأسلوب العجائبي/ الفانتاستيكي الذي، بعلاماته المتعددة وعناصره المتنوعة، وبحيادته التي يختفي الروائي وراءها، أصبح وسيلة ناجحة في تجسيد الأحداث والقضايا الاجتماعية. اتخذ الروائيون العراقيون الجدد - نظراً لطبيعة الظروف التاريخية الخاصة التي مرت بها العراق - كأداة تعبيرية يعبرون بها عن انفعالهم وتفاعلاتهم مع واقعهم الأليم والغريب.

«إذن أصبح العمل الروائي، تحت مؤثرات ضاغطة، تدفع به للجوء إلى الفانتازيا، ليجسد فيها الروائي رؤيته لمواجهة هذا التعالق بين الواقع واللاواقع، ورفد العمل الأدبي بالمزيد من الرؤى الإبداعية، لذلك نجد الروائي يعتمد الفنتازيا في عمله ليجسد بها الواقع ويغوض في أغواره ليكشف خباياه»².

وفاء عبد الرزاق، الكاتبة والروائية العراقية الشهيرة، تعد من أهم الروائيات الاجتماعيات الناجحات، في تجسيد الوقائع، والقيم الاجتماعية المعروضة في المجتمع العراقي. بما هي هربت من أيدي الديكتاتوريات الصدامية إلى لندن، وكانت آملة أن يعود بعد سقوط الديكتاتورية، الاستقرار والهدوء إلى الوطن، لكن الظروف أصبحت أكثر مأساوية بعد الاحتلال الأمريكي سنة 2003 للميلادي؛ والأعوام التي قضاها الشعب العراقي بعد سنوات الاحتلال، تكون متزامناً بالوحشية وبالخيبة. ففي مثل هذه الظروف، استخدمت الروائية، العجائبية في رواياتها كتقنية جديدة للتعبير عن قضايا مجتمعاتها السياسية والاجتماعية، وما يعانيه الإنسان العراقي من ألم وعنف وقهر وقتل ونهب.

تعد رواية "حاموت"، من أبداع أعمالها الروائية، فاتخذت وفاء عبد الرزاق الأسلوب العجائبي، كأسلوب ناجح في هذه الإبداعية القصيرة، حيث تناولت القضايا الاجتماعية المتعددة، والمعاناة الكثيرة التي واجهها الشعب العراقي، بعد الاحتلال الأمريكي، عبر العناصر العجائبية والرمزية الخيالية المتعددة؛ وهذه الدراسة ترمي أن تقوم إلى تحليل أهم المكونات العجائبية السردية، ووظائفها الاجتماعية المستخدمة في رواية حاموت خلال الإجابة عن السؤالين التاليين:

1- ما هي المكونات العجائبية في رواية حاموت لوفاء عبد الرزاق؟

2- ما هي الوظائف الاجتماعية المكونة وراء استخدام هذه المكونات العجائبية؟

1. شعيب حليفي، شعيرة الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص 12.

2 - عباس رشيد الددة، وسعيد حميد كاظم، الفانتازيا في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003 م - دراسة في روايات وفاء عبد الرزاق وايناس أثير؛ مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 22، 2015، ص 263.

1.1. خلفية البحث

ثمة دراسات قليلة حول الأعمال السردية لوفاء عبد الرزاق، رغم أهميتها ومكانتها الكبرى في المنجز السردى العربي الحديث، لا تتجاوز عن ملاحظات وحوارات وكتابات، في المواقع والمجلات الإلكترونية، ونزر قليل من المقالات العلمية والرسائل الجامعية. من هذه الدراسات التي أجريت حول رواية حاموت، هي: رسالة الماجستير (2017)، "سيمياء الشخصية في رواية حاموت لوفاء عبد الرزاق"، بقلم طالبتين: "حياة بلجاني، حياة سباق محمد". و: مقالة (2018)، "المفارقة السردية في رواية حاموت .. دراسة سيميائية"، بقلم جاسم زيبيدي، المنشورة في مجلة المثقف. و: مقالة (2015)، "الفانتازيا في الرواية العراقية النسوية بعد عام، 2003، دراسة في روايتي لوفاء عبد الرزاق، وإيناس أثر"، بقلم عباس رشيد الدده وسعيد حميد كاظم. و: مقالة (2016) "جدلية الحاء في سرديات وفاء عبد الرزاق: رقصة الجدلية والنهر، وحاموت كأنموذجين للدراسة والبحث"، بقلم د. أسماء غريب. لكن هذه الدراسة، بما تتحدث عن المكونات العجائبية السردية، ووظائفها الاجتماعية، تكون دراسة جديدة، لم يتطرق إليها أحد.

2. المهاد النظري للبحث

2.1. تعريف الغرائبية أو العجائبية

يعد السرد العجائبي من أبرز الأشكال التجريبية الجديدة، الذي تجاوز الأشكال التعبيرية القديمة، وأصبح ظاهرة فنية هامة في الرواية العربية، لجأ إليه الروائيون العرب، كتعبير عن هموم مجتمعاتهم الحديث، وعن واقعهم المرير والغريب. فالظروف السياسية والاجتماعية للمجتمعات العربية، استطلبت شكلا جديدا للتعبير عنها، ومن هنا ظهر العجائبي في الرواية العربية. إن أهم ما يميز الروايات العراقية المكتوبة بعد الاحتلال، هو مزج الواقع العراقي الأليم بالعجائبي (الفنتازيا)، لأنها كتبت في زمن العنف، و«قد امتزجت هذه الواقعية بالفنتازيا لتجسد الحالة العراقية في أجواء من الإرهاب، والقتل والخطف والجثث المجهولة»¹. جاء في المعاجم الاصطلاحية الغربية، أن أصل العجائبية، يعود إلى المفردة اللاتينية (Phantasticus)، التي تخصّ المخيلة،² وإنه «نابع من المخيلة، غير واقعي كقولنا رؤية عجائبية أي غير طبيعية أو قصة فوق طبيعية»³. يرجع الفضل في تعزيز مفهوم العجائبي، بالتحليل والتصنيف والتبويب، إلى تودروف (Todorov)، حيث جاءت دراسته في كتابه تحت عنوان "مدخل إلى الأدب العجائبي عام 1970، ويعد هذا الكتاب من أبرز الآثار النقدية المنظرية لموضوع العجائبي. يعرف تودروف العجائبي بأنه «هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر»⁴. فالعجائبي في رأي تودروف هو «لحظة التردد المشترك بين الشخصية والقارئ»⁵ ويعتقد أنه نوع أدبي يتحدد مفهومه قياسا إلى الحقيقة والخيال، وأنه ليس وجودا قائما بذاته، بل إحساس لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي، وهذا الوقت الذي يكون قبل الجواب، هو زمن العجائبي. وحين يختار أحدهما، يخرج من العجائبي، ويدخل إلى نوع مجاور

1. لؤي حمزة عباس، وغانم حميد عبودي، تمثلات العنف والموت في الرواية العراقية ما بعد 2003، مجلة جامعة ذي قار، المجلد 9، العدد، 2014، ص 1-3.

2. بهاء بن نوار، إشكالية تلقي العجائبية مصطلحا ومفهوما في النقد العربي المعاصر، مجلة الكلمة، العدد 91، 2014، ص 1.

3. نقلا عن: علاوي الخامسة، العجائبية في أدب الرحلات: رحلة ابن فضلان نموذجا، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005، ص 36.

4. نقلا عن: سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، د.مط، د.ت، ص 22.

5. حسين علام، العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010، ص 31.

له، هو الغريب أو العجيب.¹ وتناول كثير من الدارسين الجدد العربي، موضوع العجائبي، وبخاصة بعد ترجمة كتاب تودروف بواسطة صديق بوعلام عام 1994، وظهر الاضطراب والاختلاف في ترجمة المصطلح الغربي (Fantastique)، من دارس إلى دارس آخر، حيث نجد زهاء عشرين مصطلحاً للمصطلح الغربي،² لكنه غلب مصطلح العجائبي في السنين الأخيرة و«انتشر انتشاراً واسعاً، وراح معادلاً لا مناص منه لفنتاستيكي (fantastique/fantastic)».³

إن الطابع الغرائبي في السرد، هو أن القارئ «يفاجئ بوقائع وصور ومحكيات عجيبة، تذهل المتلفظ، فيستعصي على العقل أمر استيعابها، مما يفتح مجال التأويل للقراء، فيختلف فهم النص من قارئ إلى آخر، وما يزيد غرابة الدلالة إشراقاً وإيحاءاً، هو أن الكاتب يعتمد في صياغتها لغة راقية، وجميلة تؤنثها مختلف المجازات والاستعارات والتعابير البلاغية البديعية».⁴ والعناصر الغرائبية والعجائبية، تلعب دوراً مهماً في السرد العربي، حيث «تشابك مع المظاهر الواقعية، وتداخلت معها لإحترام المرجع الخارجي، ومنطق الأحداث، فالواقعية من جهة واقعية، بتفصيلها ومرجعيتها، وسحرية بأفقها الخيالي والغرائبي من جهة أخرى».⁵ وثمة أقوال مأثورة كثيرة، تريد أن تبين الفروق الجزئية بين هذه المصطلحات، لكنها تكون أبحاث عديمة الجدوى، بما أن الأدب العجائبي، والفانتازي والغرائبي وإلخ، ألفاظ مختلفة لمسمى واحد، ولا نجد فرقاً هائلاً بينها، والولوج في هذه الجزئيات والمفارقات، لا يثني إلى نتيجة. بل الأهم لدينا أن نتناولها كتيار أدبي وتقنية سردية هامة، لها وظائف اجتماعية ورؤى، وهي وسيلة للإطلاع على الظروف الاجتماعية، والخصائص الأسلوبية والفكرية للأديب.

2.2. وفاء عبد الرزاق

وفاء عبد الرزاق، شاعرة، وروائية عراقية، قد حدت بها البيئة العراقية إلى أن تعرض أفكارها وفق الأسلوب العجائبي، فهي للتعبير عن الواقع العراقي المر الذي لا يمكن التعبير عنه بشكل واقعي، اختارت العجائبي (الفانتازيا)؛ وهي تعدّ من أهم رواد هذا الاتجاه على المستوى العربي الحديث، والوطن العراقي الراهن، إذ قدمت خطاباً روئياً غنياً بالقيمة الفنية والموضوعية، فيضم أهم القضايا السياسية، والاجتماعية، والتاريخية للمجتمع العراقي، منذ ستينيات القرن الماضي، حتى الآن، وحفلت رواياتها، بعجائبي اعتمد على التراث العراقي والإسلامي والميثولوجيا. فجاءت توظيفها للعجائبي، إمتاعاً وإدهاشاً للقارئ، وتعريف لواقع مليء بالتناقض، والفوضى والتشظي، في آن واحد. نجد الكاتبة، توظف الخيال، والعجائبي في خدمة أهداف سياسية واجتماعية، وبالعكس. له عدة مجموعات شعرية، وقصصية، وسردية، ومقالات نقدية؛ أما رواياتها، فهي على التوالي: بيت في مدينة الانتظار، تفاصيل لا تسعف الذاكرة، السماء تعود إلى أهلها، أقصى الجنون الفراغ يهذي، الزمن المستحيل، حاموت، رقصة الجديدة والنهر، عشر صلوات للجسد، دولة شين، وآخرها هي رواية ابن ثنوة.

¹ . لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص 87 و86.

² . ينظر: عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وأدائها، جامعة وهران، الجزائر، 2012، ص 24.

³ . حسين علام، المصدر السابق، ص 11.

⁴ . كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الباقي، لبنان، الطبعة الأولى، 2008، ص 9.

⁵ . فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2012، ص 11.

2.3. ملخص الرواية

تقع رواية، "حاموت" في 135 من القطع المتوسط، صادرة عن مؤسسة المثقف العربي، سيدني، سنة 2014م، وتعدّ هذه الرواية، السادسة في تسلسلها الزمني الكتابي، وتتألف من خمسة عشر فصول، لا تحمل الفصول أسماء وصفات، بل تتسم بعناوين رقمية. ولعنوان هذه الرواية، إحياءات ودلالات غرائبية، «إن ما تحمله الرواية في مضمونها، عبارة عن حوار فلسفي بين الحياة والموت، وقد قدم هذا الحوار في مشهد فانتازي، نسجته الروائية بين شخصيتين رمزيتين، تداولتا الحوار داخل الرواية، وهما الروائي، «محمد»، أخذ دور الحياة، و«عزيز»، الذي أخذ دور الموت؛ في هذا الصدد صرّحت الروائية لإحدى المجلات، بأن رواية حاموت، هي عن فلسفة الحياة والموت، ليس القصد كتابة فلسفة جامدة، إنما الدخول في حوار فلسفي عن الحياة والمعادلة الصعبة لها، الموت، والموت الكوني كلياً»¹. إن الحوار في الرواية، سائد بين الحياة والموت، والروائية تطرح قضية إنسانية، هدفها الأول والأخير، هو الإنسان وقضاياه ومعاناته. وحسب تقدير أحمد فاضل، حاموت هي أطول حوارية سردية، بنيت على الفانتازيا المكانية بين الروايات العربية الصادرة، وهي فتح جديد في عالم الرواية، تذكرنا بالروائي البريطاني الأشهر "تولكين" الذي عد بأبي الخيال الأدبي الحديث².

3. التحليل والدراسة:

نسعى لدراسة المكونات العجائبية التي تختص بالنص السردية، كشفا عن الوظائف الاجتماعية التي تكمن وراء هذه الأشكال السردية العجائبية المتميزة، فهي على التوالي:

3.1. تشظي الحدث وتفككه

الرواية في سياق قرائتها الجديدة، والمتمايزة للواقع العربي الجديد المؤسف، وللأزمات والكوارث المتعددة التي أصيب بها، استعارت الأسلوب الفانتاستيكي/العجائبي، لسرد أحداثها ووقائعها. وتجلت إحدى سمات الامتزاج بين السردية والعجائبية، في تشظي الحدث وتفككه؛ الروائي يريد أن ينقل ثيماته الاجتماعية، ومضامينه الرئيسية عبر هذا الميزة العجائبية السردية، حيث تنمو العملية السردية فيها بدون قواعد محددة أو إطار معين. من الواضح أن الرواية هي «تعبير عن حدة الأزمان المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحسّ غموضاً يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية، مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت القيم، واهتزاز الثوابت، وتمزق المبادئ والمقولات، وتشبب الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله، تصبح جماليات الرواية الحديثة وأدواتها، غير ناجحة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي، يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة، ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد»³. إذاً الرواية الجديدة تقوم بتفسير الأحداث الاجتماعية، وتحليلها من خلال هذا السياق، وتحمل في ثناياها النقد الاجتماعي المر الذي يقدمه عبر الأسلوب الفانتاستيكي، المتشظي والمفكك.

تكمن إبداعية رواية "حاموت"، بصورة عامة، في استخدام هذا الأسلوب، هي بدل أن تقوم بتجسيد الواقع معتمدة على أساليب الرواية التقليدية، أو تعتمد على أسلوب الواقعية البحثية، تختار أسلوباً رائعاً جديداً، حطمت به حاجز الواقع،

1. حميد عقبي، حوار مع الكاتبة العراقية وفاء عبدالرزاق، 2018م، موقع رأي اليوم.

2. أحمد فاضل، رواية "حاموت" للشاعرة والروائية العراقية المغتربة وفاء عبدالرزاق، 2020، موقع صحيفة المثقف.

3. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008، ص 15.

والأحداث العادية، وتجاوزت عن النمطية والمألوف، لتقدم أحداث الرواية، خلال الحكي المتشظي، والمفكك، القريب إلى الأسلوب العجائبي، لأنه يعد طريقة وحيدة، مفيدة للتفاعل مع المجتمع وقضاياها الجديدة المتنوعة الغايات؛ كما يعد طريقة سليمة لانتباه الجمهور، وإثارة انفعالاتهم وهو اجسهم نحو غرض مطلوب، أو تجاه الأحداث المدهشة التي وقعت، أو تقع نصب أعينهم.

حاولت وفاء عبد الرزاق، أن تقدم هذه الظروف المأساوية في روايتها هذه؛ فهي تحزن من الكوارث التي أصيب بها الواقع العراقي، المشحون بالاستبدادية، والكبت والديكتاتورية التي وقّرها صدام حسين، طوال حكمه على العراق؛ كما تركز على الواقع الذي يكون أكثر مريراً فيما سبق، وهو الواقع المرير الذي شاهده العراق منذ الاحتلال الأمريكي. فالرواية تسعى أن تجسد الصراعات، والمشاكل الاجتماعية والنفسية التي سيطرت بعد هذا الاحتلال على المواطن العراقي؛ فشبحية الموت التي هيمنت على مدينة حاموت، وهي مدينة استعمارية عن بغداد وظروفها المأساوية، تخبرنا عن هذه الظروف المأساوية في مدينة بغداد. والرواية بهذا الطريقة تريد أن تجسد هيمنة الموت ومأساويتها في الواقع العربي، كما نجد نماذج كثيرة لها في طيات الرواية، حينما تقول: «من عذبوا بوحشية، والتحقوا برعشة الموت، تنزلق الأهات، وتبقى العظام شاهداً على جرم الأوسمة العاقر. هنا أو هناك... بين الطرقات الحجارة، أو المنفى قسراً»¹. أو في موضع آخر حينما تقول: «لست أدري كيف أو متى، لكن ما أدركه أن الموت، سيخيم عليهم في لحظة ما»². وهكذا دواليك أصبح الموت سائداً في ثنايا الرواية، وأضحى دلالة أساسية في تشكيل الأحداث وتفككها. «بما أن الموت من القضايا التي تحتم على كل إنسان مواجهتها، والاعتراف بحقيقة وجودها، فإن الموت في العراق اتخذت مسارات مرعبة، بل أصبح مشاعياً وفوضوياً، تفاقمت آثاره على الفرد والمجتمع، ولأن الرواية ابنة الواقع والبيئة، فقد اختطت الرواية العراقية بعد عام 2003م، واقعا الخاص المبني من مجموع المعطيات، والمسارات التي ميزت البيئة والمناخات العراقية، فتشكلت في مفاصلها السردية، ملامح هذا الواقع المغاير، تعالجه بشق الأساليب والتقنيات الفنية، تصوّره، وتعيد إنتاجه، وتشرح أسباب ما جرى، وما يجري فيه بوسائل متنوعة»³. ثنائية الموت والحياة التي قدمت بصورة عجائبية، تعد من أهم الأسباب في تفكك الحدث في رواية حاموت.

هذا الغرض والخطة التي تتابعها عبد الرزاق في إبداعيتها الجديدة المسماة بـ"حاموت"، تساهم في تفكك الحدث، حيث لا نجد ترابطاً، ولا ترتيباً للأحداث التي ترويها الروائية، لتجسد الزمن المأساوي، والصراعات الطائفية الموجودة بعد الاحتلال؛ إذن الرواية كإسمها العجائبي تشتمل في طياتها أحداث عجائبية غير متنسقة. فالرواية قامت على أساس الإزدواجية بين الحدث، والشخصية والثيمة والفكرة. وفيها تظهر شخصيتان، هما "محمد" و"عزيز"، الأولى منهما، تمثل الحياة، والثانية، تمثل الموت. وهذه الثنائية في صعيد الشخصيات والثيمات، انتهت إلى الثنائية والإزدواجية في تقديم الأحداث، وتفككها، والتشظي في صعيد الحدث هو أهم وسيلة لتجسيد العالم العجائبي الحاموتي الذي تنويعها الروائية العراقية.

إن الأحداث في الرواية، متناثرة، ولا نجد تطوراً وتنسيقاً في تقديمها، كما نجد في الفقرة التالية: «إلى غايي أمضي كل ليلة، فأدفن نفسي في الكتابة، أحرص عزيز على البوح، وأسجل حتى أنفاسه، لهائه السريع والساكن... أحاول الوصول إلى جذوري بين السطور، فلا أجد لها واضحة، اعتلاها الغبار وصدأت. الأرض رحبة كما أطلقها خالقها بساطاً، فلماذا تصبح الأشجار فيها طنيناً، النهار والليل هما ذاتهما، لم يتبدلا، الظل، والخضرة، المياه، شواهد القبور والأحياء، الأوفياء الخونة، القبلة والتهيه... كل هذا أكتبه، وأسترجع الذكريات الجميلة، حين كانت حاموت، ملاذاً وحنناً لطفولتنا، مدرستي الابتدائية، شقاوة الأولاد وكتبهم،

1. وفاء عبد الرزاق، رواية حاموت، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، الطبعة الأولى، 2014، ص3.

2. المصدر نفسه، ص 8.

3. عزيزة السبيني، حكايات الموت في الرواية العراقية، 2017، موقع الميادين الأدبي.

أقلامهم وححص الإماء، علم بلادي المرفوع علياً كل خميس، أي ولي كل هذا النقاء؟ أين أصبحنا¹. كما وجدنا أن الروائية، هكذا تسرد الأحداث، متجاوزة عن الخطية، وتعتمد على المفارقات والتناقضات السردية المتنوعة؛ كل ما يمضي في الفكرة، تصبها الروائية في المتن الحكائي. وكذلك تدل المقاطع الخالية المنقوطة عبر ثلاث نقاط (...) في الرواية، وفي الفقرة السابقة، وبالنسبة إلى الرواية كلها، على تشظي الحدث والانفصال بينها، فالتشظي أصبح ميزة هامة في سردية رواية حاموت، له دلالة اجتماعية واضحة، كما يدل على تشتت الشؤون في المجتمع الحاموتي، فلا يوجد نظم في العلاقات الاجتماعية في هذا البلد المتمزق والمتشعب، إذ لا يسير السرد على الخطية والاتساق، فهو تلبية للحاجة السوسولوجية المعروضة.

الرواية تشتمل على حكايات صغيرة، لا نجد ترابطاً بينها؛ وإن هذه الفقرات القصصية الموزعة، متسقة بصورة جزئية، لكن لا نجد تناسقاً زمنياً درامياً بينها، وبين الأحداث السابقة، واللاحقة بصورة كلية. الروائية تسعى أن تجسد الأحداث الكارثة، وانعدام النظم والعدالة، عبر هذا التشظي والتفكك؛ فالأشياء والأحداث غير مترابطة ومتناقضة، تشاهدها العراق، فهي لم تكن ذات توالٍ ونظم، لتدل على السكون والهدوء، بل متناثرة متحولة، تقفز من واحدة إلى أخرى، ولا تستقر على حالة واحدة، والرواية تظهر الفوضوية والاضطراب والتفرق في الواقع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي. والتشظي هو الشيء الذي أخرج الرواية عن نمطها المؤلف والواقعي، وقربها إلى البنية العجائبية. إضافة على تفكك الحدث، وتشظيها في رواية حاموت في سبيل استعارة الأسلوب العجائبي، نجد أن الرواية تفتقر إلى الحدث، وتفقدتها تماماً، بل هي في مواضع كثيرة، تشتمل على حشد من الصور، خالية من الزمن والحدث. من الفصل الأول، حينما تقول: «حاموت، مدينة الظلام والكابوس، كأنها غيمة سوداء، تحاصر سماء أبنائها، وتصهرهم واحداً تلو الآخر، ما هي إلا صدى أسلحة، شكوى مؤلمة، صوت العتمة الخافت والحزن والوقور»². كما نجد في الفصل الأخير من الرواية، حينما يقول: «الكل هنا يتحكم في الكل، والكبير يأكل الصغير، حياة حمقاء، هل علينا أن نعيشها، أو تستحق العيش فعلاً؟ حق علينا العيش مع الأخطار، ومنادمة الخوف وكل أنماط الجحيم، أجسادنا وليمة الموت غير ملحها؟ أخاف الموت الظالم، فيتواطأ معه علينا»³. وهكذا دوليك. أصبحت الرواية كتلة من الأحداث الجزئية، والأوصاف الرائعة القصيرة، فهي في حالة التوصيف، تعتمد أيضاً على التناثر، والتفكك في صعيد الحدث، ولا تهتم النمو المساري، ولا التطور المدرج، وتشير إلى عالم عجائبي يمتص الأهات والألام؛ وتحتل الإيديولوجيا والشعارات ساحة السرد، والرواية أصبحت بهذا الشكل، أداة مانفيسية وإعلانية في تقديم الإيديولوجيا، تقدم مدينة بغداد، وظروفها السئية والمدهشة بصورة رمزية. المدينة التي أصبحت مدمرة، ويطير الغراب في سماءها، وتسقط أوراق أشجارها، وتستبدل الحياة فيها إلى الموت، وتتحول الشخصيات إلى الأشباح؛ وتبعاً لهذه الظروف المتناقضة، أصبح الحدث مفككاً محطماً، ويضعف عنصر الحدث والحكي في ساحة الرواية، وتقوي الأوصاف والموضات والخطابات.

الأحداث المروية في رواية حاموت، لا تسير على الخط الواقعي، والمتواصل ولا تجري على المسار الواحد البطيء، بل نجد خلخلة في الأحداث، وبنائها وصياغتها. في بعض الفقرات والفصول المسماة بالأرقام، نجد نظماً ومنطقاً في السرد، لكن لا يمضي وقت طويل لهذا النمو البطيء، إلا أن تأتي الروائية بالعناصر العجائبية، تحطم مسيرة الحدث، وتخرجها عن حالتها المتسقة الوجيهة، وتخللها تماماً، كما نجد في الفقرة الأخيرة من قسم التقديم حينما تقول: «مكثت وحيداً هناك، أتدثرُ لأسئلتني الحائرة، أطوف بين الأشجار والوديان، بين الجبال والسهول، الأنهار والضفاف، الأزقة الضيقة، والشوارع الأنيقة، الدور الخربة

1. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 49.

2. المصدر نفسه، ص 7.

3. المصدر نفسه، ص 120.

والعمارات، الأرض المثقلة بالفاكهة والأرض البور، الأمكنة التي دبت فيها الحياة والميتة... من هناك وهنا لا أرى سوى شبح يظهر فجأة، ويغيب بلمح البصر»¹. إذن حينما نجد في الرواية، نمواً بطيئاً للحدث، لا يتسمر هذا النمو، ولا تستمر هذه الحركة، إلا أن تأتي الروائية بعنصر عجائبي يكسر عمود الحدث وتوالده، ولا تسمح أن يواصل الحدث حركته، بل يتبدل إلى حدث آخر غير مرتبط بها.

لاتوخي الروائية بهذه المفارقات الحكائية والتفككات المتفرقة، إلا لتجسد الواقع العراقي المير، والاختلافات الطائفية والحزبية، والتشعبات المتناقضة التي وقّرها الاحتلال الأمريكي في ساحة العراق، وأصبحت المدينة، ساحة للتعارضات والصراعات والنزاعات الإرهابية والشعبية والدينية. الروائية، نظرة إلى هذه الواقعية الثنائية القائمة على التفكك القومي، والديني، والحروب التي جعلت بغداد، ساحة للأحداث الفجائية المتكررة، تميل نحو التشظي الحكائي والسرد، وهي تريد أن تنبّه القارئ اليقظان، أن العالم الحاموتي على رغم أعجوبتها وخياليتها، يشبه عالمنا الواقعي الراهن؛ وهو يحاكي العالم العراقي المتفرد، في عصر الاحتلال الأمريكي المدمر. كما تتغير آليات السرد في الرواية الحاموتية بسهولة، ولا تقيد الحدث والحكي على بنية متواصلة متنسقة، وتبعاً لها، يكون المجتمع العراقي المحتل كذلك، فهو يعاني من التحول والانكسار والولوج في المأساة والموت، ولم يذق طعم السكون والاستقرار. إذن نجد تحاوراً بين الأحداث الواقعية في بغداد، والأحداث المجرية العجائبية في مدينة الحاموت، فكلاهما بصمات لألم واحد، وأصداء للنكسة الإنسانية المؤلمة التي هيمنت على الواقع العراقي الحديث.

3.2. تحطيم الزمن والمكان

من أهم الخصائص السردية العجائبية الأخرى، هو تحطيم الزمن والمكان، وغياهما في صعيد النص السرد. الزمن في هذه التقنية السردية، «لم يكن زمن خطياً سرمدياً يجري حسب الساعة، بل كان يعتمد على الأزمنة المتداخلة والوهمية»². كما هو يهرب من النظم، والوضوح والتحديد، «دائماً ما يخلق النص العجائبي في أزمنة المجهول، كما يحاول الفكاك من القيود الزمنية التي تشده إلى عالم الواقع»³. كذلك المكان، فهو في النص العجائبي ظل متخيلاً، يميل نحو عالم الرؤيا والوهم، «وهو الفضاء المصطنع من خيال السارد، مع إبراز الجوانب فوق الطبيعية بداخله»⁴، ولا يتخذ الروائي العجائبي أبعاد المكان العجائبي من الحيز الواقعي، والجغرافياي المحدد في الكرة الأرضية، بل يغوص في عوالم خيالية غير محددة ليختار مكاناً خيالياً مدهشاً. فأصبحت هذه الآلية، بخصائصها الذاتية والأسلوبية، إحدى الطرائق والمؤشرات، لدخول الروائية العراقية إلى ساحة المجتمع العراقي، وتحليله وتقييمه حسب أذواقها وهواجسها. فهي ليست آلية مستخدمة لتجسيد العجائب، مثلما نجد في القصص الخرافية القديمة، أو كما نجد في عجائب المخلوقات للقرظيني وسائر الأعمال الأدبية العجائبية، فالروائية تتركز على تحطيم الزمن والمكان، كأيقونتين هامتين لتجسيد الظروف الاجتماعية وأحداثها المؤلمة.

نجد مجالات واسعة في رواية الحاموت، قدمت فيها الروائية، الزمان والمكان بشكل عجائبي وفانتازي. وفاء عبد الرزاق تشير إلى أن هذه الأزمنة المؤلمة والتراجيدية، قد راهنت العراق، فهي تعاني حالياً منها، فلا تستخدمها بغية الوصول إلى مجرد استعارة بنية فانتاستيكية، وعرضها عرضاً سطحياً خالياً من الدلالة الاجتماعية. هذه الرواية تتسم بالزمان والمكان اللذان كانا أكثر تحطيماً وغرابة، فلا تحافظ على الزمان الواقعي المعلوم، كما لا تحافظ على المكان الحقيقي المحدد، لأنها تريد أن توظف دلالات

1. المصدر نفسه، ص 4.

2. سيروس شميسا، المدارس الأدبية، قطره، طهران، د. ط، 1390 هـ.ش، ص 253.

3. نبيل الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، بيروت، 2012، ص 282.

4. المصدر نفسه، ص 297.

اجتماعية كثيرة عبر هذه التخطيطات. على سبيل المثال فهي في تصويرها المفتتح حول مدينة حاموت كرمز رئيسي لمدينة "بغداد"، ترشدنا إلى الظروف المأساوية في بغداد، حينما سمّتها بـ«مدينة الظلام والكابوس»، كما تتعامل معها أكثر وضوحاً، حينما تصفها بكلمات أكثر مباشرة على دلالات اجتماعية متميزة، حينما تقول: «كأنها غيمة سوداء تحاصر سماء أبنائها، وتصهرهم واحداً تلو الآخر»¹. وقد تم استخدام كلمة سوداء، بعد استخدام كلمتي الظلام والغيمة التي تدلان على الفضاء المخيف والضبابي أكثر بشاعة وظلماً. إذن نجد هنا أن هذا اللون بشكل جليّ ومباشر، يدل على الظروف الاجتماعية السيئة. لأن «اللون الأسود رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم، ولكونه سلب اللون، يدل على العدمية والفناء؛ حيث أنه رمز خيبة الأمل، ولذلك فإن المتعاملين معه عادة ما يتصفون بالسلبية»². والأهم من ذلك، أن الروائية لم تقم باستخدام هذه الكودات والرموز في صعيد النص الواقعي، بل تم استخدامها على صعيد النص العجائبي، لتجذب القارئ، ولتجعله في فضاء عجائبي، يتمتع من أوصافها المدهشة، لكنها لم تغفل عن الوظيفة السوسولوجية التي كانت على عاتقها، فهي جعلت هذا الفضاء العجائبي، وسيلة إلى التحليل الاجتماعي للمجتمع العراقي.

قد ربطت الروائية هذه المدينة العجائبية، إلى الواقع العراقي الراهن، عبر ربطات كثيرة، كما قامت بأدق التفاصيل وأكثرها مباشرة على الدلالة الاجتماعية، حينما اهتمت بتحديد هذه المدينة العجائبية الرمزية: «أن تصبح المدينة، بئراً تستقبل الخطوات الوئيدة، كأنما ورق يتساقط في انزلاق الظلمة، لتستقبلهم الأشباح.... لهو عُري الأمكنة وصلب الروح»³. في المرحلة الثانية، تقوم الروائية إلى توصيف مدينة حاموت، والأحداث المدهشة والمجرية فيها، مشيرة إلى الحرب المدمرة التي كانت سيطرت على مدينة بغداد، «بيوت نهار، حرائق ونيران تلهم كل شيء... أحسستُ بنفسي جزءاً من هذا الحشد، لم أكن محصناً مثلهم، كانوا يضعون الخوذ على رؤوسهم، ويركضون. سيارات الإسعاف تطوف الشوارع، سيارات نقل الجثث، تملأ المكان»⁴. تجسيد المدينة بصورة مدمرة، يدل بالوضوح على الظروف المأساوية لبغداد في زمن الاحتلال، وثمة عديد من الأماكن العجائبية في النصوص العجائبية، تمتاز بالروعة والجمال، لكن الروائية، تجاوزت عن هذا النمط المألوف، وصوّرت حاموت، مدينة مستوحشة، وهي تتخذ عجائبيتها عن تحطيمها وتلاشيها.

إن الروائية أصبحت متحيرة مترددة تجاه هذه المدينة المدهشة، وهذا هو التردد الذي يركز تودوروف عليه «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر»⁵. وحاموت هو المكان العجائبي المدهش والمجهول الذي لا يمكننا تحديد مواصفاته، لأنه لم يكن حيزاً خاصاً محددًا؛ فهذه الميزة المتميزة للمكان، هي ما تشير إليها الروائية، فهو تقول: «هذا يعني أن حاموت ليست مدينتي، إنما مدينة كونية والموت، هو قمع للحياة التي تتفاعل مع الموجودات في الكون، ثم يأتي ليفسخ هذه العلاقة»⁶. وفي موضع آخر، نجد أنها تنتمي نفسها إلى هذه المدينة، حيث يقول: «أطل كإنسان عادي غمار الحياة وسط سكان حاموت، ولدتُ لأبوين، عشقهما بعضهما، لحد أن أصبحا واحداً، وأنجابني في شتاء قارس»⁷. إذن تحولت

1. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 3.

2. عبدالعزيز المقالح، إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقا القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة، السنة 24، العدد 2 و3، 1985، ص 53.

3. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 3.

4. المصدر نفسه، ص 7.

5. نقلاً عن: سناء كامل شعلان، المرجع السابق، ص 22.

6. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 14.

7. المصدر نفسه، ص 8.

الحاموت من النبرة الأسطورية النوستالوجية، إلى مدينة تفوح بالموت والظلام والظلم والكابوس، فهذا التحول المكاني بميزتها العجائبية، يدل على تحول الظروف والأوضاع الراهنة بعد الاحتلال الأمريكي، والروائية تكشف عن رؤاها الاجتماعية، عبر استخدام تحولات مكانية.

مثل المكان، نجد أن الزمان أكثر تحطيماً وتكسيماً، فهو أيضاً غير محدد، لا نعرف أوائله ولا أواخره، فيكون زمناً ضبابياً، لتصوير الروائية عبرها انكسار الحاجز بين الزمن الواقعي والمتخيل، وتعرف العراق ظرفاً لحدوث الأحداث المفاجئة المكررة، حينما تقول: «هذا الظرف الزمني المجهول، ويشرح لي أيضاً موقفه مما حدث وسيحدث، وجهة نظره الشخصية»¹ أو حينما تقول: «لأعليك، سأقودك يوماً إلى هناك، أخترق الأزمان، بأريك هذه الساعة، وأعود بك»² أو في موضع آخر: «فقد اخترقنا أزماننا منصرفة، وسنخترق أزماناً لاحقة»³ كما تصف الزمان هكذا: «زمنكم زمن القسم الكاذب»⁴.

فهذا الروائية لا تتخذ زمناً محددًا كظرف للأحداث المسرودة، بل قدمت زمناً مجهولاً كاذباً ومفككاً؛ والزمن بما يلعب كالمكون الخطي الهام في تجسيد الأحداث، أضى في رواية حاموت، متنقلاً مجهولاً، فحاموت لا تعتمد على زمن خاص. وهذه النبرة الزمنية المخترقة العجائبية، تدل بوضوح على الظروف الحربية العراقية. والشخصيات في رواية حاموت كالمواطنين العراقيين، فقدت الزمن، فهم يحطمون الزمن الحالي ويكسرون حاجزه، باحثين عن زمن مثالي يختفي وراء هذا الزمن الكاذب، وتتشرك الشخصيات العجائبية في الرواية والشخصيات الواقعية في المجتمع العراقي أي المواطنين، في هذه المغامرة العجائبية في تكسير الزمن الراهن لنظرة على بصيص نور من زمن مثالي آخر. إذن الزمن أصبح وسيلة لتجسيد نوايا الروائية السياسية، فهي عبر تحويل الزمان، إلى زمن عجائبي مجهول، ربطت بينه وبين الواقع العراقي المعيش.

إضافة إلى تحطيم الزمن في الرواية العجائبية، نجد أن الزمن والمكان في رواية حاموت، صاراً بنية متضافرة واحدة، يطلق عليها في السرديات العنصر الزمكاني. لأن «في الحكاية العجائبية يتضافر الزمان والمكان، ليشكلاً معاً فضاء زمكانياً يخلق الشكل، مثلما يخلق المضمون، فالزمن بوصفه عنصراً هلامياً لا يمكن القبض عليه، يتداخل مع المكان، بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية، لينتجا معاً زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيم في أزمنة المجهول، وفوق الأرض الخرافية»⁵ ونحن نجد في فقرات من رواية حاموت، تلبية على هذه الميزة العجائبية، في أنها توظف الزمان والمكان معاً، وتمزجها في السرد، بحيث لا يمكن تفكيكهما، كما نجد في الفقرة التالية: «استطال الزمان أو قصر، غير أسلوبه أو بقي عليه، يبقى للمكان سطوته وحضوره، المطاعم والأسواق، باعة الخضار والفاكهة، محلات بيع الملابس الجاهزة والأقمشة»⁶ أو كما نرى: «سأقفز إلى صهوته ذات يوم، وأرجوه الانطلاق بي إلى حيث يشاء هو، أترك له حرية المكان والزمان، فالواضح أن بصمته متوغلة إلى الخليقة الأولى»⁷. الزمان والمكان بوسعتهما، هيمنوا على السرد الحاموتي، وأصبحت شيئاً لازماً، كما أضحت مفتوحاً واسعاً، حيث عم الظلام فيهما، يدخل في كل ناحية ووقت، وعندما الناس مشغولون بمأساتهم اليومية التي يعانون منها دائماً، أصبح المكان ميتاً، كما أن الزمان في بعض

1. المصدر نفسه، ص 11.

2. المصدر نفسه، ص 35.

3. المصدر نفسه، ص 48.

4. المصدر نفسه، ص 40.

5. نبيل الشاهد، المرجع السابق، ص 281.

6. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 11.

7. المصدر نفسه، ص 41.

المواضع من الرواية يعود إلى زمن سقوط القنابل في هيروشيما، يرتبط إلى هيمنة القنابل العنقودية في العراق الحالي، فالروائية دائماً تفر وتهرب من التحديد والتوصيف، وتوحي الموت والكابوس والفوضى عبر الزمن المحطم، والقارئ بقراءة المكان يتذكر الزمان، وبقراءة الزمان يتذكر المكان، فهما أصبحا عنصراً واحداً يتسمان بالخراب والدمار.

3.3. احتكاك الواقع والخيال

المكون السردي العجائبي الآخر في رواية حاموت، هو احتكاك الواقع والخيال، وتداخلهما وتمازجها، حيث لا نستطيع أن نفكك بينهما بسهولة. يجدر الذكر أن الرواية الجديدة لا تستخدم هذه الميزات للتنوع والتنميس فقط، أو لتخلق عالماً عجائباً ليدهشنا ويعجبنا، مثلما نرى في الحكايات الشعبية كسيرة عنتر بن شداد، وألف ليلة وليلة، بل جاء استخدامها تعبيراً عن الظروف السيئة والمؤلمة، وكشفاً عن الدلالات الاجتماعية والسياسية المتعددة؛ والرواية العراقية، هي التي اعتمدت في روايتها الإبداعية المسماة بـ"حاموت"، على أرضيات واقعية وخيالية معاً، ونجد احتكاكاً وتداخلاً بينهما، ولم يحدد الثغور بينهما بوضوح، حيث «تضييق المسافة أحيانا بين الواقع والخيال إلى درجة يصعب معها التمييز بين ما هو خيالي، وما هو واقعي؛ وقد تتسع بينهما، حتى يصبح كل منهما مفارقاً للآخر، ومقابلاً له، كما أن الواقع أحيانا قد يصبح أكثر خيالية من الخيال نفسه، وفي كل الحالات التي تتخذ فيها علاقة الخيال بالواقع، بعدا مركبا ومعقدا، سنجد الخيال يستمد أهم مقوماته، مما هو واقعي، وقد تجرد منها ليتحول إلى مدى يصعب القبول به، على أنه وليد الواقع»¹. والسردي العجائبي الحديث أكثر احتكاكاً وارتباطاً بالواقع، بما أنه يستخدم العجائبية وسيلة للدخول إلى الواقعية والظروف الاجتماعية. ولا تتوخى إلى استخدام العجائبية استخداماً بحتاً. إذن يتم فيه استخدام العجائبية والظروف الواقعية الاجتماعية معاً.

ثمة مقاطع كثيرة في رواية حاموت، فعلى رغم عجائبيتها، تتخذ مكوناتها وأجزائها من الواقع اليومي العراقي، أو من التاريخ العربي الفاشل، فنجد أن أحداث واقعية تستبدل إلى بنايات عجائبية صغيرة أو كبيرة. فرواية حاموت، أصبحت عملية سردية تداخلت فيها المقاطع الخيالية والواقعية، حيث يتداخل الخطاب الواقعي، واليومي بالخطاب العجائبي، بما تحاول الروائية لتسجيل التناقضات والثنائيات في الواقع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي، كما نجد ذلك في الفقرة التالية من الصفحة الأولى: «مكثت وحيداً هناك، أتدثر بأسئلتني الحائرة، أطوف بين الأشجار والوديان، بين الجبال والسهول، الأنهار والضفاف، الأزقة الضيقة والشوارع الأنيقة، الدور الخربة والعمارات، الأرض المثقلة بالفاكهة والأرض البور، الأمكنة التي دبت فيها الحياة والميتة، من هناك وهنا لا أرى سوى شبح يظهر فجأة، ويغيب يلحم البصر»². كما نشاهد الروائية، دمجت بين الساحة الواقعية التي يمثلها محمد، بعالم عجائبي وخيالي يمثله عزيز، فهو شبح يظهر في السرد، ثم يختفي سريعاً، فهذه الشخصية الشبحية، هي التي أعطت السرد، أكثر عجائبية، وما تزال تقطع أوصل السرد الواقعية. الروائية عبر استخدام هذا الشبح الخيالي الذي يترك بصمات في خلف الشخصيات، وتؤديهم إلى الموت، كما يترك الاحتلال الأمريكي، بصمات في المجتمع العراقي، تنتهي إلى الخراب والدمار. فهو ممثل الموت والخراب، كما يمثلها الاحتلال. لكن الروائية لا تتعامل الخراب والفوضى والفقر والنكسة التي واجهها الواقع العراقي، على حسب النمط الواقعي، بل تتعامل معها عبر استخدام شخصية شبحية تترك بصمات الموت في ظهر الأشخاص والمواطنين، هذه هي التي تؤدي إلى احتكاك الواقع والخيال.

إن الروائية عبر الكلمة المفتاحية أي "البصمات"، تربط الواقع بالخيال، وتقدم دلالتها الاجتماعية، فعزير يعاين المآسي والفجائع، ويترك بصماته خلف أصحاب المآسي والفجائع، هذه البصمة التي تتركها الشبح «وقت رجوعي من الحشد، تذكرت

1. سعيد يقطين، رواية الخيال الواقعي، 2017، موقع جائزة كتارا للرواية العربية.

2. وفاء عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 4.

قولها (أقرب من باها)، أسرعُ الخطى فاحصاً الباب، تنفستُ الصعداء حين لم أشاهد عليها بصمة الشبح»¹. تصف الروائية الخرابات والانفجارات بهذه الكلمة: «شريعة العصا والحجارة، الخنجر والسيف، شريعة القذيفة والرصاص، القنابل الذرية واليورانيوم، شريعة القتل الجماعي، غرق السفن والبواخر، شريعة الفيضانات والكوارث، شريعة تسونامي والرياح العاتية، سقوط الطائرات والأوبئة، بالنتيجة كلها بصمات وإيهام»². إذن هذه الكلمة، تعد كلمة رئيسية في تقديم الدلالات المقصودة والوقائع، وهي تتواتر في النص السردي، فتمثل الواقعية (حينما ترتبط إلى آثار الحرب والاحتلال)، وإلى العجائبية (حينما ترتبط إلى البصمات التي يتركها عزيز، كملك الموت)، فالرواي أو محمد، فهو أيضاً الشخصية الرئيسية للرواية، ويشعر بالراحة والسكون والطمأنينة، حينما نجد عدم وجود البصمة في خلف الشخصية المقصودة. هذه هي أهم نماذج لاحتكاك الواقع بالخيال في السرد العجائبي عبد الرزاق، حيث نرى ترابطاً بين هذين العالمين، حسب تمازج في وسردي، لإيصال الدلالة المقصودة إلى المتلقي.

قد جمعت الروائية عدداً من المظاهر الواقعية والعجائبية في مكان "حاموت"، وجعلت هذه المدينة وسيلة لتجسيد رؤاها وانفعالاتها وهواجسها، فهي تقرب وتربط حاموت، رغم كينونتها متشكلة من مدينة خيالية غير حقيقية، إلى المدينة العراقية، حيث تنثر فيها بذور الواقع العراقي، كما تنثر فيها عدداً من الملامح الخيالية، فكلاهما (المدينتان) تحتلان مساحات عريضة وخاصة في الرواية، فامتزجت وفاء بين الواقع والخيال، وجمعت بينهما جمعاً شيقاً، حيث لا يمكن تمييز الواقع من الخيال، وكلاهما يساهمان في تعزيز الجزء الآخر، كما نجد في الفقرة التالية: «شجرة حاموت، تتغذى الآن على الجثث، على الجرحى والمجلودين وعرق المساجين، المضروبة أعناقهم والشهداء»³. هنا نجد الروائية، اتخذت الشجرة، كرمز خيالي مقببس من قصة آدم وحواء، وتميزت لحاموت أيضاً شجرة كتلك الشجرة، حينما تقول: «هل خلق الله في دواخلنا شجرة أخرى ويمتحننا؟ وحاموت ماذا أكلت كي تُعاقب، وما شكل الشجرة؟ النخل، التفاح، وهل أخطأ النسغ أو الأوراق»⁴. وهذه الأرضية الممهدة الخيالية، وبامتزاج الواقع مع الخيال، تسعى الرواية لتقدم قراءتها الاجتماعية. فشجرة مدينة حاموت، كشجرة الجنة، تتغذى من الجثث المعلقة على أوراقها، وبهذه الشجرة، قدمت الروائية مقارنة ضئيلة بين الجنة ومدينة حاموت؛ بين الجنة التي طرد منها آدم، ومدينة الحاموت التي طرد فيها السكون والإزدهار؛ إذن حاموت كانت جنة، لكن حالياً بعدت كل البعد عن أصلتها وطبيعتها.

عبد الرزاق في سبيل امتزاج الواقع بالمتخيل، تسعى أن تقدم الأشياء معاكسة ومتناقضة، ولا تسرد الأشياء على نمطها الحقيقي، وشكلها الواقعي والأساسي، فهذا ما نسميه الواقع المقلوب، لأن في حاموت، نرى انقلاباً للقيم الإيجابية، وتبدلها بقيم سلبية كما جاء في الفقرة التالية: «صار الفاسد سيّداً، والمعتهو اماماً، والحاقد مرشداً، والقاتل ورعاً... التهمت الشوارع أبنائها الحفاظ والكادحين والنسوة الضائعات، وصارت الأرض حفرًا مترعة بالثقوب والفساد»⁵. إذن نجد الروائية اعتمدت على طريقتها الأساسية، بما هي لا تقوم بوصف هذه الظروف والأوضاع السيئة حسب الخطوط الواقعية والحقيقية، بل تسردها على طريقة السرد العجائبي وتلوين الدلالات والأحداث الواقعية بلون العجائبية. فهي صنعت عالماً عجائبياً يشبه بالعالم الخيالي، كمدينة

1. المصدر نفسه، ص 12.

2. المصدر نفسه، ص 2.

3. المصدر نفسه، ص 11.

4. المصدر نفسه.

5. المصدر نفسه، ص 42.

الضحك التي يصنعها فردوسي في الشهنامه، عبر تصوير الواقع المقلوب، حينما يقول: «نهان گشت کردار فرزنانگان، پراکنده شد کام دیوانگان و...»¹ لكن حاموت وأحداثها العجيبة، ليست أغرب من الواقع العراقي الأليم، الغريب، المتناقض.

إن الروائية عبر صياغة عالم عجائبي باسم مدينة حاموت، وتصوير جميع أركانها، كحاراتها ومقابرها وشوارعها وأزقتها وبيوتها، بصور عجائبية متناقضة، قصدت أن تنبه على هذه الدلالة الرئيسية، «أغوص في قاعد حاموت، في كل جوانبها واتجاهاتها الأربع، لا أجد غير الحرب والغضب»². إذن الغرض من هذا التجوال السردى، والعجائبي في حاموت، أن تصل إلى هذه النقطة. والروائية بعد وصف المدينة، وتناقضاتها وسماتها العجائبية التي تخالف الواقع السائد المألوف، توصلت إلى أن حاموت، وتدميرها، والأشباح والشياطين والعناصر الأجنبية السحرية التي سيطرت على المدينة، هي نتيجة الحرب والغضب، أو بصورة واضحة هي نتيجة الاحتلال الأمريكي.

3.4. وهمية الشخصيات والذوات

المكون العجائبي الآخر الذي اهتمت به وفاء عبد الرزق في تقديم تفسيرها السوسولوجي وعمليتها السردية، هو تقنية "وهمية الشخصيات والذوات" في الرواية. من الواضح أن الشخصية تعدّ مكوناً سردياً هاماً، وكل روائي، حينما يريد أن يتحول سرده إلى سرد عجائبي فنتازي، يميل نحو عجائبية شخصياته وتزويدها بصياغة سحرية شيقة، لأن «الشخصية هي مصدر إفراز البشر في السلوك الدرامي، داخل العمل القصصي، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي التي في الوقت ذاته، تتعرض لإفراز هذا البشر أو ذلك الخير وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض، تبعاً للخيط، غير المرئي والذي يسيرها ويتحكم فيها، والذي يكون وراءه شخص نطلق عليه المؤلف»³. بالنسبة إلى رواية "حاموت"، نجد أن الروائية لم توظف شخصيات واقعية أو سطحية، ذات الكودات الواضحة في المجتمع، بل قامت بتوظيف شخصيات تحمل في طياتها دلالات سوسولوجية كثيرة، لكن الروائية لم تناولتها بصورة واقعية مباشرة، بل تزودها بالرمز والإشارة، والعجائبية، متجاوزة عن الصعيد المألوف الممل. إذن وفاء تختار الوهمية والعجائبية، كأداة للتعبير عن القضايا الاجتماعية، كما يعتمد كثير من الأدباء والمبدعين إلى أسلوب الهزل، لمعالجة الأحداث الاجتماعية.

عبد الرزاق في سبيل اهتمامها إلى الشخصيات الوهمية كوسيلة ناجحة لبيان القضايا الاجتماعية المأساوية السائدة على المجتمع العراقي، كالخيبة والإنكسار والدمار والخراب والخ، تختار شخصيات ذات مرجعية أسطورية، مستقاة من التراث الديني والخرافي، فهي تريد أن تبين تفسيرها الاجتماعي، عبر هذه الاستخدامات، فاستخدمت شخصية "آدم" وقصته الشهيرة المسماة بـ "التفاحة الممنوعة"، وأكلها بواسطة آدم الذي انتهى إلى هبوطه إلى الأرض، كما تقول: «تفاحة واحدة غيرت مسيرة آدم، هل للشيطان وحواء دور في ذلك، أية غواية هذه، أو لم يقدر الله لآدم ذلك، وهو الذي خلقه؟ هل كان يلقنه درساً في الطاعة وقوة الإرادة؟»⁴. الروائية استخدمت البنية العجائبية، لتمهيد الولوج إلى عالمها الأرضي الحالي، فهي تقول: «هل خلق الله في دواخلنا شجرة أخرى ويمتحننا»⁵. إذن «لقد أرادت الروائية من وراء هذه الشخصية (آدم) أن تبين لنا أن ما يعيشه البشر الآن من حروب

1. أبو القاسم فردوسي، الشاهنامه، تحقيق: جلال خالقي مطلق، دائرة المعارف، تهران: 1397 هـ.ش، ج 1، ص 44.

الترجمة: صارت الأفعال التي يقوم بها المبدعون، مخفياً مستوراً، بل نجد أن الحمقاء والمجانين همبنوا على كل الأمور والشؤون [الاجتماعية].

2. عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 48.

3. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 67.

4. عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 22.

5. المصدر نفسه.

وأزمات، هو امتحان من الله عزوجل. فكلنا بنو آدم، نركض خلف من أعطاه الله بصمة الموت، ولم يعطه مفتاحه، لعلنا نجد بعض الإجابات عن الأسئلة التي تشغل أذهاننا، وقد قامت الروائية بخلق مواجهة افتراضية في روايتها بين سيدنا آدم، أو محمد هو الإسم الذي نعت به بطل الرواية، وأعدت لقاء مباشراً بينهما عبر حوارات عديدة، ملئية بأسئلة معقدة، ومحيرة حول فلسفة سر الوجود»¹. فهي تناولت في النهاية، بصورة إبداعية، ومبتكرة شجرة حاموت، وخلقت الصلة بين البنية القصصية الأسطورية وشخصياتها، والبيئة الحالية العراقية، كأن حاموت أيضاً أكلت تفاحة لتعاقب؛ حينما تقول: «حاموت، ماذا أكلت حتى تعاقب»، إذن، وفاء بإشارات لطيفة رمزية تنتقد هذه القضية، لأنها وأبناء الشعب يعاقبون للإثم الذي ارتكبه الآخرون، أي آدم وحواء وحاموت. إذن لا يمكن استشمام نكهة التسليم في إبداعية عبد الرزاق الاجتماعية، بل هي كاتبة اجتماعية نائرة، تريد أن تثير انتباه القارئ، وأبناء شعبها، إلى هذه القضايا، وتصرح بأنهم بريئون، بل الآخرون جنوا، ولكنهم يعاقبون بدلا منهم، إذن يجب أن تثور الروائية مثل كاوة أهنكر (كاوة الحداد، أسطورة فارسية)، تجاه هذه القضايا والأحداث المأساوية، ونحن في هذا الاستحضار والتداعي، نستطيع استشمام نكهة اجتماعية نائرة بوضوح.

لكن الشخصية الوهمية الكبرى في الرواية، التي تعد بطل الرواية، هي شخصية عزيز التي تمثل الموت، وتكون أيضاً ذات مرجع أسطوري ديني، وتكافئ شخصية ملك الموت، عزرائيل، في الثقافة الإسلامية؛ استخدمتها الروائية في سبيل إثراء نصها السردي، وتم تزويدها وتجسيدها بالنسق الفنتازي، من خلال توصيفات موجزة متنوعة، تلائم الشخصيات الأسطورية والخرافية والوهمية، فتم أخذ القسم الأول من اسمها، من اسم الشخصية المرجعية، أي عزرائيل. نجدها متلائمة بالشخصية المرجعية من حيث الوظيفة، قد صوّرتها الروائية بصورة سحرية عجائبية متنوعة، فهي لا تمكث على حالة واحدة، بل تتلون وتتغير دائماً: «خطف الشبح مرتدياً ثوباً أسوداً مغطياً رأسه بالسواد... ثم غاب»². كما الراوي غير متقين في معرفة اسمه، «بتُ اسمع خطواتك، أيها المحجوب، لا أدري هل أسميك الشبح أم المحجوب، اختر اسمك، إن كنت تسمعي»³ وفي مقطع آخر: «متناه في الغرور بنفسه، طويل القامة مديدها، ممشوق القوام، ضامر البطن، جميل، تُخرس الراوي، عيناه لمجرد النظر إليهما، فله نظرة تخترق الأبدان والقلوب، وتسحب الجلد من العظم.. ومن عاداته اختراق الحواجز.. ويعرف ما في السرائر والنفوس، ويعلم ما في ذهنك وتفكيرك قبل النطق والتطبيق.. لا يعرف الشبح غير الصراحة، وليس من طبعه المبالغة والكذب والتخفي بجلود أخرى ووجوه أخرى، بل هذه أطباع أهل "حاموت"»⁴. هذه التحولات وعدم الثبات والسكون في الشخصيات هي نتيجة عما شاهدناه من الواقع العراقي المتشظي بعد الاحتلال، الواقع الذي ترك أثره وبصماته على النص البيئي، وحوّله إلى نص متشظي مفكك. فشخصية عزيز، وهي شخصية رئيسية، لا تتميز بخصائص البطل، فهي لا تتسم بالصلافة؛ «هذا الواقع الجديد، جعل الرواية الجديدة تتخلى عن مفهوم البطل، ومفهوم الشخصية، كما استقر في أدب القرن التاسع عشر، ولم تعد هذه الشخصية بعد أن تصدّعت في الأدب الحديث ورقّت، سوى الدعامة الهشة، والمتحركة للمادة الجديدة التي تفيض عنها من كل ناحية، واتجهت الرواية الجديدة في مقابل ذلك إلى الإهتمام بعالم الأشياء، وتصوير الإنسان المغترب في عالم بدا بلا معنى، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية»⁵.

1. حياة بلجاني، وحياة سباق محمد، سيمياء الشخصية في رواية حاموت، كلية الآداب، جامعة الشهيد حمه لخضر، بالوادى، الجزائر، 2017، ص 95.

2. عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 17.

3. المصدر نفسه، ص 33.

4. المصدر نفسه، ص 49.

5. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب، تونس، د.ط، 2012، ص 165.

هناك أيضاً شخصيات شبحية أخرى، استخدمتها الروائية مباشرة في سبيل تكميل نسقها السردي؛ فهي الشخصيات التي تعد إخوة عزيز في الرواية، وتساهمونها في الوظيفة والمدمرة والشريرة والقبض بأرواح الإنسان وإيصالهم إلى الموت والخراب. فهم شخصية "مكي" و"جابر"، و"أشرف". والروائية قد تقدمها في السرد مباشرة حينما يقول: «لا أحد سيدي سوى عبد المطيع، وأخي مكي، وجابر، وأشرف، أجابة الصوت الصادر من بعيد»¹. لكن الوظيفة التي أعطتهم الروائية، هو نفس الوظيفة التي يلعب بها عزيز في الساحة السردية. الروائية عبر إعطاء هذه الوظيفة إلى الشخصيات الشبحية والوهمية، تتداعي إلى تناقض الأمور وتضادها مرة أخرى. فكل الشخصيات الوهمية المقبضة، تتسم بأسماء طيبة جديرة بالثناء، لكن العمل الذي تقوم بها، هو عمل سيئ، يختلف عن معاني أسمائها، العزيز يدل على العزة والشرف، كما أشرف يدل على المعنى نفسه، والمكي يدل على من يحمل صفات إنسانية طيبة رائعة، كصفات الشخص الذي يعيش في مكة المكرمة، فهو مكي، كما جابر يدل على اسم من أسماء الله، ويدل على من يحل الأمور، ويساعد الأيتام والفقراء، لكن الأفعال التي تقوم بها هذه الشخصيات الشبحية، تتعارض مع معاني أسمائهم، وهذه تدل بوضوح على ثنائية الأمور، وتناقضها في المجتمع. كما أن هذه الشخصيات الشبحية الكثيرة المهمينة، تدل بوضوح على هيمنة القوات المدمرة على الوطن العراقي.

4. خاتمة البحث

قد توصلت الدراسة بعد البحث عن المكونات العجائبية في رواية حاموت ووظائفها الاجتماعية إلى النتائج التالية:

1. قد وظفت الروائية عدة المظاهر والمكونات العجائبية في سبيل تكميل نسقها السردي الجديد فهي علي التوالي، تشظي الحدث وانفكاكه، تحطيم الزمن والمكان ومفارقتها وتكسيهما، واحتكاك الواقع والخيال، ووهمية الشخصيات والذوات. قد اتخذتها الروائية للوصول إلى الغاية المقصودة، أي الغاية الاجتماعية وبيان هواجسها السوسولوجية، والأهم من ذلك، وظفتها الروائية لنقد الواقع العراقي المرير. بما هي ترصد الأحداث والوقائع المجرية المأساوية بعد الاحتلال الأمريكي، خلال هذه المكونات العجائبية، واعتبرتها كمرآة لتقديم الواقع العراقي.

2. الروائية عبر تقديم الأحداث المتشظية والمفككة، تقصد إلى بيان الصراعات والاختلافات الطائفية والحزبية والدينية التي تتحكم على العراق بعد الاحتلال الأمريكي، حيث لا نجد نظاماً ولا تنسيقاً بين شرائح المجتمع العراقي، وكل ما يحدث فيها يكون فجائياً متشظياً، ويفتقر إلى السكون والطمأنينة. إذن الخلخلة التي نجدها في العالم الروائي الحاموتي، هي نابعة من خلخلة الواقع العراقي، والروائية تقصد أن تبرز هذه القضية في إبداعيتها العجائبية. كما هي تقصد باستخدام تحطيم الزمن والمكان، واعتماد الرواية على هذين العنصرين الخياليين، لتقدم الفوضى والخراب والقهر الذي هيمن على الواقع العراقي، كأن المجتمع العراقي أصبح منقطعاً عن عالم الواقع. لم يكن المكان محدداً كما الزمان غير مقيد، وهذا يكون دليلاً على الخيبة والهجرة التي يواجهها الشعب العراقي طوال الفترة الراهنة. والروائية لم تكتف بتقديم هذه العناصر العجائبية، بل مزجت العناصر الواقعية والخيالية، بحيث لا يمكن التمييز بينهما، فهذه تدل على هيمنة الشخصيات الشيطانية والوهمية على الواقع العراقي، وتدمير كيان المجتمع بواسطة القوات المدمرة، الذين يمثلون الكائنات الأساطيرية الشريرة في مدى خرابها ودمارها. إذن لا فرق بين هذين العنصرين من حيث الوظيفة، فالعناصر العجائبية تماثل التناقضات في المجتمع العراقي. والروائية عصت عن استخدام الطريقة الواقعية لبيان القضايا العراقية، بل قدمتها في صورة فانتازية شيقة، لتعرض تحاوراً ملموساً بين قوات الخير والشر، فهناك عناصر في الواقع العراقي، تقوم بدور الخراب والدمار والفوضى في المدينة، فهي في مدى الخراب والدمار وسرعة خلق الفوضى

1. عبد الرزاق، المصدر السابق، ص 56.

والاضطراب، تكون كالكائنات العجائبية التي تهدف الرواية من توظيفها للتعبير عن الواقع العراقي المتشظي، ونقل ثيماتها الأساسية.

قائمة المصادر والمراجع :

- 1- رواية حاموت، وفاء عبد الرزاق، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، الطبعة الأولى، 2014م.
- المراجع:
- 2- الشاهنامه، ابو القاسم فردوسي، تحقيق: جلال خالقي مطلق، دائرة المعارف، تهران: 1397 هـ.ش، ج 1.
 - 3- العجائبي في الأدب، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010م.
 - 4- سيمياء الشخصية في رواية حاموت، حياة بلجاني، وحياة سباق محمد، كلية الآداب، جامعة الشهيد حمه لخضر، بالوادي، الجزائر، 2017م.
 - 5- التجريب في الرواية العربية، خليفة غيلوفي، الدار التونسية للكتاب، تونس، د. ط، 2012م.
 - 6- السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، سناء كامل شعلان، د.مط، د.ت.
 - 7- المدارس الأدبية، سيروس شميسا، قطره، طهران، د. ط، 1390 هـ.ش.
 - 8- شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حليفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009م.
 - 9- أنماط الرواية الجديدة، شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008م.
 - 10- العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، عبد القادر عواد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2012م.
 - 11- العجائبية في أدب الرحلات: رحلة ابن فضلان نموذجاً، علاوي الخامسة، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005م.
 - 12- الواقعية السحرية في الرواية العربية، فوزي عيسي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2012م.
 - 13- الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظيمة وفن السرد العربي، كمال أبوديب، دار الباقي، لبنان، الطبعة الأولى، 2008.
- العجائبي في السرد العربي القديم، نبيل الشاهد، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، بيروت، 2012م.

المجلات:

- 14- تمثيلات العنف والموت في الرواية العراقية ما بعد 2003، لؤي حمزة عباس، وغانم حميد عبودي، مجلة جامعة ذي قار، المجلد 9، العدد، 2014م.
- 15- الفانتازيا في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003 م، دراسة في روايتي وفاء عبد الرزاق وايناس أثير؛ عباس رشيد الددة، وسعيد حميد كاظم، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 22، 2015م.
- 16- إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقا القصيدة الجديدة، عبد العزيز المقالح، مجلة المعرفة، السنة 24، العدد 2 و3، 1985م.

17- إشكالية تلقي العجائبية مصطلحا ومفهوما في النقد العربي المعاصر، بهاء بن نوار، مجلة الكلمة، العدد 91، 2014.
المعاجم:

18- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2002م.
المواقع:

19- حكايات الموت في الرواية العراقية، عزيزة السبيبي، 2017م، موقع الميادين:
<https://www.almayadeen.net/books/709132>

20- رواية الخيال الواقعي، سعيد يقطين، 2017م، موقع جائزة كتارا للرواية العربية: www.kataranovels.com

رواية "حاموت" للشاعرة والروائية العراقية المغتربة وفاء عبد الرزاق، أحمد فاضل، 2020م، موقع صحيفة المثقف: -21
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=86956&catid=211&Itemid=
53

22- حوار مع الكاتبة العراقية وفاء عبد الرزاق، حميد عقبي، 2018م، موقع رأي اليوم:
<https://www.raialyoum.com/index.php>

الباتوس في الخطاب الاحتجاجي: خطبة "لدي حلم" لمارتن لوتر كينغ أنموذجا

Pathos in Protest Speech: I Have a Dream by Martin Luther King as a Case Study

د.عبد العالي قادا . جامعة القاضي عياض بالمغرب

Abdelali Qada Researcher-professor, Cadi Ayyad University, Morocco

ملخص:

استهدف الخطباء عواطف الناس ومشاعرهم كما استهدفوا عقولهم، وقديما جعل أرسطو الإيتوس والباتوس قسيمين للوغوس في بنائه للحجج الصناعية. واضطرت التصورات البلاغية الحديثة - التي همشتها في البداية - أن تستعيدهما بعد أن عجز اللوغوس وحده عن تقديم خلفية نظرية وأداة تحليلية لبناء الخطابات المتنوعة وتفسيرها. ويروم هذا البحث تتبع اشتغال حجة الباتوس في الخطاب الاحتجاجي؛ متخذاً من خطبة "عندي حلم" للقس الأمريكي مارتن لوتر كينغ أنموذجا للدراسة والتحليل، ومستثمرا الخلفية النظرية الممتدة من الخطابة القديمة إلى تحليل الخطاب. المفاهيم الأساسية: خطاب الاحتجاج - باتوس - تحليل الخطاب.

Abstract :

Preachers are essentially interested in targeting people's emotions and feelings as they seek their minds. Aristotle, as an example, made Ethos and Pathos the two arches of the Logos in building artificial arguments.

Recent rhetorical perceptions, which initially marginalized them, had to be restored when the Logos alone could not provide a theoretical background and an analytical tool for the construction and interpretation of diverse communications.

This research aims at analysing the work of the Pathos argument in protest discourse, taking I Have a Dream by Martin Lutter King a model of study and analysis, and using the theoretical background of the old rhetorical speech as its basis. Key words: Protest Speech - Pathos - Speech Analysis.

مقدمة:

الإنسان كائن مركب ومعقد؛ يصعب فصل عقله عن عواطفه، وتبصره عن رغباته وميولاته وانفعالاته، فهو يبني معارفه وآراءه ومعتقداته من خلال منطقتين يبدوان متعارضين: منطوق عقلي يعتمد الدليل والبرهان لينتج برهنة حيثما وجدت قواعد وقوانين ووقائع، ومنطق عاطفي لا يقل عنه قوة أساسه اللذة والألم لينتج رأياً أو يقدم تأويلاً أو يكسر شعوراً، لذلك استهدف الخطباء عواطف الناس ومشاعرهم كما استهدفوا عقولهم، وقديماً جعل أرسطو الإيتوس والباتوس قسيمين للوغوس في بنائه للحجج الصناعية، وخصهما بتفصيل كبير في كتابه الخطابة ليمتدح الحجج منذ البداية طبيعته المنطقية والعاطفية بوصفه مجالاً لتفاعل الذوات. واضطرت التصورات البلاغية الحديثة - التي همشتها في البداية - أن تستعيدهما بعد أن عجز اللوغوس وحده عن تقديم خلفية نظرية وأداة تحليلية لبناء الخطابات المتنوعة وتفسيرها. وفي هذا السياق سعت النظريات الحجاجية المعيارية إلى تقييد العواطف بجملة من القواعد والشروط لإبعادها عن الحجاج المغالطي، في حين كشفت الدراسات الحجاجية الوصفية أن الحجاج لا يكون بالعواطف فقط، ولكن يكون لها كذلك، حيث يحمل المخاطب على الاعتقاد في صحة العواطف التي يحتج لها المتكلم فيتبناها.

وسنحاول في هذا البحث تتبع اشتغال حجة الباتوس في الخطاب الاحتجاجي، بوصفه خطاباً سياسياً معارضاً يرفض خطاب السلطة، ويؤسس لخطاب بديل يسعى إلى إقناع الجماهير الشعبية به، لتشكيل جبهة ضاغطة هدفها تغيير وضع قائم، وسنمثل لهذا النوع من الخطاب بخطبة "عندي حلم"¹ للقس الأمريكي مارتن لوتر كينغ² مستثمرين هذه الخلفية النظرية الممتدة من الخطابة القديمة إلى تحليل الخطاب.

1- مفهوم الباتوس: من الخطابة إلى تحليل الخطاب.

1- الباتوس في الخطابة الأرسطوية:

لقد بوأت الخطابة الأرسطوية المتلقي موقعا متميزا، بل جعلت انفعالاته وعواطفه مقدمات استدلالية وسبيلا من سبل الإقناع والتأثير أو الإقناع بالتأثير، إذ أسس أرسطو حديثه عن التأثير في المخاطبين بتصوير نظري يؤطر الانفعالات كلها، فبدأ بتعريفها بوصفها "كل التغييرات التي تجعل الناس يغيرون رأيهم فيما يتعلق بأحكامهم، وتكون مصحوبة باللذة والألم، مثل: الغضب، والرحمة، والخوف وكل الانفعالات المشابهة وأضدادها"³. ثم قسم بعد ذلك الانفعالات إلى ثلاثة أقسام رئيسة: الأحوال النفسية للانفعال، والأشخاص الذين ننفعل إزاءهم عادة، والظروف التي عنها ينشأ الانفعال.

فالذات التي نخاطبها تحركها معارف وأهواء وانفعالات، وكلما تمكنا من معرفتها أو معرفة بعضها على الأقل كانت لنا القدرة على الحجاج الجيد، فالقدرة على الإقناع تقتضي المعرفة بما يمكن أن يحرك الذات التي نتوجه إليها بالخطاب.

¹- ألقى مارتن لوتر كينغ هذه الخطبة في 28 غشت 1963 أمام 250000 من مناصري الحقوق المدنية للسود بالولايات المتحدة الأمريكية، وتعد واحدة من أكثر الخطب بلاغة طبقا لتصويت كتاب الخطب الأمريكية.

²- ولد مارتن لوتر كينغ في جورجيا في 15 يناير 1929، تابع دراسته في مورهاوس حتى حصل على الدكتوراه في اللاهوت سنة 1955، اشتهر بتزعمه لنضال حركة السود في الولايات المتحدة الأمريكية، إلى أن تم اغتياله في 3 أبريل من سنة 1968.

³- أرسطو طاليس: كتاب الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص 102/103.

ولما كانت معرفة انفعالات تتعلق بالآخر والتحكم فيها ليس بالأمر الهين ولا بالأمر القابل للقياس، فإن أرسطو لم يتبناها إلا من منظور فن الخطابة حيث "يتحدد كل انفعال بهيئته الخارجية (المعطيات العامة المساعدة على ظهوره) وبموضوعه (تجاه من ننفعل) وبالظروف المثيرة (البلورة)"¹.

ويمكن أن نلخص ذلك في الخطاطة التالية:

الأحوال النفسية: ما الأحوال النفسية التي تجعلنا ننفعل؟

الانفعال (لذة أو ألم) ← الأشخاص: من هم الأشخاص الذين ننفعل إزاءهم عادة؟

الظروف: ما الظروف التي ينشأ عنها الانفعال؟

هكذا إذا قسم أرسطو كل انفعال إلى ثلاثة أقسام، حيث يبدأ بتعريف الانفعال ثم يفصل الحديث في أقسامه الثلاثة، فحد الغضب عنده مثلاً هو "شهوة، مصحوبة بألم، للانتقام الحقيقي أو الظاهري بسبب إهانة حقيقية أو ظاهرية تنال الشخص نفسه أو أحد أصدقائه، إذا كانت هذه الإهانة بغير حق"²، ثم يفصل في الأقسام الثلاثة للانفعال، فالغضب ينقسم إلى ثلاثة أقسام "الحالة النفسية التي تجعل الناس غاضبين، والأشخاص الذين يغضب عليهم عادة، والظروف التي عنها ينشأ الغضب"³، وفعل الأمر ذاته مع الحلم والصدقة والكراهية والخوف والثقة والحياء والوقاحة والمنة والامتنان والشفقة والحسد...

إن هدف الخطيب، حسب أرسطو، ليس البحث في الانفعالات الحقيقية للمتلقى ووصفها وصفا علمياً، بل إن هدفه هو آراء العامة والجمهور حول هذه الانفعالات وإن كانت هذه الآراء أحياناً خاطئة، "فقد يبدو سطحياً (وغير صحيح دون شك) القول بأن الغضب يستبد بالفتيان بسهولة أكبر مما يستبد بالشيوخ، غير أن هذه السطحية... تصبح جديرة بالاهتمام لو أدركنا أن مثل هذا الطرح ليس إلا مكوناً من مكونات لغة الآخر العامة هذه، والتي يعيد أرسطو تركيبها"⁴، لذا يحتاج الأمر من الخطيب تحكماً كبيراً في القول لدفع المتلقي إلى انفعال معين يقوده إلى تقبل موضوع أو اتخاذ موقف معين منه، فبالقول: "يبي الخطيب، بحسب ما يريد إحداثه من رد فعل، نمطا من أنماط الانفعالات النفسية والاجتماعية ويستدرج السامعين للحلول فيه، وبذلك يضع حيادهم بين قوسين إن كانوا محايدين، ويجعلهم بحكم ذلك النمط الانفعالي في علاقة معلومة بالموضوع المقول فيه ويوجه رد فعلهم بل يكاد أحياناً يتحكم فيه"⁵.

- بارت، رولان: قراءة جديدة للبلغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، 1994، ص 136.

- أرسطو: الخطابة ترجمة بدوي ص 104.

- نفسه.

- أرسطو: كتاب الخطابة، ترجمة بدوي، ص 136/137.

⁵- هشام الريفي: الحجاج عند ضمن: أهم التقاليد الغربية، مؤلف جماعي من منشورات كلية منوبة، تحت إشراف حمادي صمود، ص 146.

(2)- الباتوس في الدراسات الحديثة:

لقد سعت الدراسات البلاغية الحديثة إلى استعادة "الأقاليم" الضائعة من البلاغة، وخلصتها من التضييق الذي حولها إلى بلاغة "مختزلة" أو "ميتة"، فاستعادت ألقها مستندة إلى الإرث الأرسطي الذي يسند "إلى الكلمة قوة تجعلها قادرة على التأثير والإقناع"¹. غير أن هذه التحرير كان جزئيا حيث ارتكز فقط على ركن واحد من المثلث الأرسطي وهو اللوغوس مهمشا ركنين أساسيين هما الإيتوس والباتوس، "فالفرق واضح بين خطابة أرسطية يتسع نطاق الحجج فيما يشمل جانبا في الإنسان يقع خارج دائرة العقل نبيه أرسطو إلى أهميته في استمالة الجمهور والفوز بثقتهم وبين "خطابة جديدة" لا تعتد إلا بالحجج اللغوية، وتهمل في المقابل ما يكون لصورة المتكلم لدى السامع والانفعالات الجمهور وعواطفهم من دور في عمليتي الإقناع والتأثير"². وهذا أمر جلي في كتاب بيرلمان وتيتيكاه "مصنف في الحجج: الخطابة الجديدة"، فحظ الانفعالات والعواطف فيه ضئيل جدا، حيث يجعل البعد العاطفي "خارج ما هو منطقي وعقلاني ويعتبره عائقا يحول دون قيام العقل بأفعاله على أحسن الوجوه"³، ونجد الأمر ذاته في كتاب "استعمالات الحجج" لتولمين.

لكن الحضور الفعلي للعواطف في جل الخطابات اليومية السياسية والاجتماعية والاقتصادية أجبر النظريات الحججية على دراستها وتحليلها، سواء باعتبارها مغالطات محضة مفسدة لعقلانية الخطاب (المقاربات المعيارية النمطية)، أم بقبول الاحتجاج بها لكن بعد إحاطتها بمجموعة من المعايير والشروط (المقاربات المعيارية الموسعة)، أم بالاكْتفاء بدراسة ووصف أثرها في الخطاب (الدراسات الحججية الوصفية).

(1-2)- المقاربات المعيارية للعواطف:

إن غاية المنطق اللاشكلي، الذي أطر النظريات الحججية المعيارية، هي "اقتراح جملة من الوسائل تمكن من تحليل الحجج وتقويمها قصد التعرف على الكيفيات التي تبني بها الاستدلالات المنتجة خارج قواعد المنطق الشكلي"⁴. وهكذا اهتم المنطق اللاشكلي منذ البداية بكشف "المغالطات التي تفسد الاستدلال وتنأى به عن المسالك التي ينبغي أن يجري فيها"⁵، حيث يعتبر هامبلان الحجج المستند إلى العواطف مغالطيا "لأن المتكلم زاهد في الصياغة المنطقية لحججه وبناء مقدماته البناء المحكم الذي يفرضي إلى النتائج المعقولة ولأن منشئ الخطاب يثير الإحساس ويستدر العواطف"⁶.

¹-حاتم عبيد: من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف، ضمن الحجج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إعداد وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي، الجزء الرابع: الحجج والمراس، ص62.

- نفسه ص63².

- نفسه ص69³.

⁴-حاتم عبيد: منزلة العواطف في نظريات الحجج، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، أكتوبر وديسمبر 2011، (عدد خاص بالحجج) ص245.

- نفسه ص247⁵.

- من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف ص71⁶.

وقدمت التداولية الجدلية إضافة نوعية إلى نظرية الحجج المعاصرة، ومن أبرز ممثلها الهولنديان: إيمرن وغوندون دوست اللذان قدما "مقاربة حجائية معيارية تضع للنقاش النقدي عشر قواعد، ويعتبر عدم احترام أي قاعدة منها ضرباً من المغالطة"¹، واعتبرا في القاعدة الرابعة استدعاء العواطف "بديلاً غير شرعي لما ينبغي أن يكون عليه الحجج"².

بينما كان موقف والطن دوغلاس من العواطف أكثر مرونة، إذ رفض ربط العواطف بالمغالطة في كتابه الموسوم بـ "منزلة العواطف في الحجة" مستنداً إلى مقارنة معيارية يهدف من خلالها "وضع جملة من الشروط في ضوءها يمكن تمييز الاستعمال السليم للحجج القائمة على العاطفة من الاستعمال الخاطئ"³، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من استدعاء العواطف: نوع سليم تكون فيه الحجة قوية، وآخر مغالطي تكون فيه الحجة زائفة، وثالث وسمه والطن "بالحالات الواقعة على التخوم وهو نوع من الاحتجاج بالعاطفة ترق فيه الحدود بين الاستخدام السليم والاستخدام المغالطي"⁴، ليؤسس بذلك لحجة "عاطفية" متسمة بالتعقل والاعتدال.

غير أن مقارنته تعرضت إلى مجموعة من الانتقادات أهمها أن المعايير "مهما كانت صارمة لا تستطيع أن تقيم حدوداً بين ما يعد حججاً سليماً وما يظن أنه حجج مغالط"⁵.

2-2- المقاربة الوصفية للعواطف:

لم تعد العواطف من منظور المقاربة الحجائية الوصفية "مجرد عنصر مساعد للفعل الحجائي أو حجة تستقدم حين تغيب الحجة العقلية الأصلية، بل غدت العواطف موضوعاً أصلياً يستقطب الفعل الحجائي"⁶، حيث يصبح النقاش القائم بين أطراف الحجج يدور على العاطفة إما لتبريرها أو نقضها "فمدار الأمر ههنا على عاطفة متنازع في شأنها"⁷، يقول بلانتان: "يحتج المتكلمون لعواطفهم فيقدمون حججاً لتبرير ما يشعرون به ولما ينبغي أن نشعر به. وهم إذ يفعلون ذلك، فلأن العواطف ليست من الأشياء التي تقع على الناس مثلما يسقط الكتاب على الأرض بفعل قانون فيزيائي، فما دامت العواطف كائنات لسانية-ثقافية فمن الممكن أن تكون موضع اعتراض"⁸. وهكذا تحولت العاطفة مع بلانتان من حجة إلى نتيجة، يقوم المتكلم بالاحتجاج لها وإضفاء المشروعية عليها، أي أنه انتقل من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف.

إن المقاربة الوصفية لا تكثر بما يعتدل في نفس المتكلم من مشاعر وانفعالات، وهل هي صادقة أم كاذبة؟ إنها "لا تتعقب من العواطف إلا ما عبر عنه الخطاب، وتأدى بجملة من الوسائل اللغوية، فما شعرت به النفس ولم تدركه الصفة، ولم يعبر عنه باللغة، هو في عداد المعدوم، ولا قيمة له عند المحلل الذي ينصب اهتمامه على ما يريد المتكلم أن يثيره في مخاطبه من عواطف،

¹- منزلة العواطف في نظريات الحجج ص 248.

²- نفسه.

³- منزلة العواطف في نظريات الحجج ص 250.

⁴- نفسه ص 251.

⁵- نفسه ص 255.

⁶- منزلة العواطف في نظريات الحجج ص 262.

⁷- نفسه ص 262.

⁸- نقلاً عن حاتم عبيد: منزلة العواطف في نظريات الحجج ص 263.

وتحديدا على كيفية بناء تلك العواطف في الخطاب والمسار الحجاجي الذي ينخرط فيه¹، وذهب بلانتان أبعد من ذلك فنحت جهازا مفاهيميا إجرائيا يسعف المحلل في المقاربة الحجاجية الوصفية للعواطف أهم عناصره:

* ملفوظات العاطفة les énoncés d'émotion التي تقوم على "إسناد حالة شعورية تعين بلفظ من ألفاظ العاطفة إلى ذات محددة، أي إلى فاعل من فواعل الخطاب"²، فعند قولنا "زيد خائف" يمثل "زيد" الموضوع النفسي، وتمثل "خائف" لفظ الانفعال. غير أن الانفعالات لا يتم التعبير عنها دائما بألفاظ مباشرة، بل قد يعبر عنها بالآثار الناجمة عنها، فيعبر عن الخوف مثلا ب: "ارتعدت فرائصه"، أو "جف ريقه"، أو "خفق قلبه بقوة"... دون أن نغفل دور السياق في الكشف عن مدى ارتباط هذه القرائن بانفعال الخوف.

* الموضوع النفسي le lieu psychologique والذي "يمثل مستقر العاطفة ويتجسد في المتكلم تجسده في المخاطب وفي الغائب"³.
* مواضع العاطفة les topiques des émotions والتي عرفها بلانتان بأنها: "مجموعة من القواعد التي تكيف عملية توجيه ملفوظ واقعي نحو إثبات عاطفة ما"⁴، حيث نكون إزاء ضرب من التوجيه الانفعالي مداره على وجود سمات انفعالية (Pathemes) بها يتجه الملفوظ نحو التعبير عن انفعال ما وبفضلها يغدو حجة تبرر ذلك الانفعال⁵، ويعبر بلانتان عن هذه المواضع من خلال أسئلة من قبيل: من؟ فعل ماذا؟ متى وأين؟ وكيف؟ ولماذا؟... لأن هذه الأسئلة "من شأنها أن تعيننا على استخراج سمات الملفوظ الحجاجية، ومن تم معرفة العناصر التي توجهه نحو انفعال بعينه"⁶.

والخلاصة أنه إذا كانت المقاربات المعيارية تفر بوجود حجاج سليم يستند إلى العواطف وآخر مغالطي، وتحدد المعايير والشروط التي تحصن الحجاج بالعواطف من الوقوع في المغالطة، فإن أصحاب المقاربة الوصفية "لا ينصبون أنفسهم حكاما يقضون بسلامة هذه الحجج ويخطئون استخدام أخرى، بل هم يسلمون بوجود حجاج عاطفي ويكتفون في دراسة هذا اللون من الحجاج ببيان الطرائق التي يسلكها المتكلم وهو يحتج لعاطفة ما، ويقوم بعمل تبريري لإضفاء الشرعية عليها، أو للطنع فيها وبيان فساد الأسس التي قامت عليها"⁷.

II- الباتوس في الخطاب الاحتجاجي من خلال خطبة "عندي حلم" لمارتن لوتركينغ:

1- الحركات الاجتماعية والخطاب الاحتجاجي:

يقصد بالحركات الاجتماعية "التقاء جماعة من الناس حول محاولة إحداث التغيير الاجتماعي والسياسي كلياً أو جزئياً في نمط القيم السائدة والممارسات السياسية"⁸، فهي تعبر "عن حالة من الغضب العام التي تسود المجتمع أو فئة معينة داخل المجتمع،

¹-نفسه.

²-نفسه ص 263/264.

³- منزلة العواطف في نظريات الحجاج ص 264.

⁴- منزلة العواطف في نظريات الحجاج ص 284.

⁵- من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف ص 83.

⁶-نفسه.

⁷- نفسه ص 267.

⁸- اوامن، عبد الواحد: تاريخ الحركات الاحتجاجية بين المفهوم والنظرية، ضمن كتاب جماعي بعنوان: الحركات الاحتجاجية في الوطن العربي: دراسة متغيرات الاستقرار واللااستقرار للأنظمة السياسية، إعداد وتأليف: المصطفى بوجعبوط، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط 1، 2019، ص 25.

وغالبا ما تكون هذه الفئة مهمشة¹. وتتشكل هذه الحركات في الوقت الذي تتحول فيه الآراء والمخاوف إلى أشكال من المشاركة السياسية قادرة على تعبئة الجماهير، ومواجهة تكاليف النشاط الاحتجاجي. فهي عملية اجتماعية منفصلة قوامها:²

- الانخراط في علاقات تصادمية مع خصوم محددين بوضوح؛
- الاتصال بشبكات غير رسمية كثيفة؛
- تقاسم هوية جماعية متميزة.

وتعتبر الحركات الاجتماعية مؤشرا على وجود أزمة داخل المجتمعات، لكنها في الوقت ذاته مؤشر على أن هذه المجتمعات حية، تحس بأمراضها الاجتماعية والسياسية فتتحرك آلية الاحتجاج بوصفها مناعة ذاتية لمواجهة هذه الأمراض. مستندة إلى طبيعتها الجماهيرية، وقدرتها على تشكيل الرأي العام وتوجيهه نحو قضايا محددة.

وتؤسس الحركات الاجتماعية عند "تورين" على "ثلاث مبادئ رئيسية والتي تتضمن مبدأ الهوية (من هو الفاعل؟)، ومبدأ التعارض (من هو الخصم؟)، ومبدأ الشمولية (من أجل من أذاع؟)"³. وتنطلق من هذه المبادئ ومن فكرة التغيير نحو الأفضل لتعبر عن نفسها بأشكال "متنوعة من الاعتراض، وتستخدم أدوات يبتكرها المحتجون للتعبير عن الرفض أو المقاومة"⁴. مثل الإضرابات والعرائض واللقاءات الجماهيرية وحملات المقاطعة...

ولعل أهم ما يميز هذه الحركات هو اعتمادها الاحتجاج، باعتباره "أداة سياسية لعديمي النفوذ"⁵، ونوعا من الفعل الجمعي المصاحب للأزمات، ووسيلة للضغط على الخصوم لتحقيق الأهداف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وتزداد فرص نجاح الحركات الاجتماعية كلما كانت أفعالها الاحتجاجية عقلانية وهادفة ومنظمة، وكلما كانت قادرة على تعبئة الموارد البشرية (المنخرطون والمتعاطفون...) والمادية (المال واللوجيستيك والخدمات...) والمعنوية (الإيمان بالقضية والالتزام بقرارات الجماعة والتضحية في سبيلها...).

وتستند هذه الحركات الاجتماعية الاحتجاجية على ثلاثة أنواع من المنطق: منطق العدد، ومنطق الإضرار، ومنطق الاستشهاد. فالاحتجاج يخضع إلى منطق الأعداد أو قوة الأعداد إذ "يتوقف مصير الحركات إلى حد كبير على عدد مؤيديها"⁶، كما أن منطق الأعداد يجعل الاحتجاجات "تحل... محل الانتخابات، والمنطق الكامل وراء هذا المفهوم هو نفسه الكامن وراء الديمقراطية التمثيلية: تطبيق قرارات الأغلبية"⁷. فالخوف من فقدان الدعم الانتخابي يدفع السياسيين في البلدان الديمقراطية إلى التجاوب مع مطالب المحتجين.

1- نفسه.

2- دون تيلا بورتا و ماري ودياني: الحركات الاجتماعية، ترجمة نيرة محمد صبري، مراجعة شيماء طه الربدي، مؤسسة هنداي للنشر، المملكة المتحدة، 2017، ص 41.

3- اوامن، عبد الواحد: تاريخ الحركات الاحتجاجية بين المفهوم والنظرية، ضمن كتاب جماعي بعنوان: الحركات الاحتجاجية في الوطن العربي: دراسة متغيرات الاستقرار والاستقرار والاقتصاد السياسية، إعداد وتأليف: المصطفى بوجعوبوط، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط 1، 2019، ص 27.

4- ماهير، حكيم: الحركات الاحتجاجية: الجذور والتحويلات، ضمن الحركات الاحتجاجية في الوطن العربي، مرجع مذكور ص 49.

5- دون تيلا بورتا: الحركات الاجتماعية ص 229.

6- نفسه ص 235.

7- نفسه ص 236.

المنطق الثاني هو منطق الإضرار ويقصد به "إلحاق الأضرار المادية قياسا على الطريقة المعتادة في الحرب، وهو منطق ينعكس، في أشد أشكاله تطرفا، في العنف السياسي"¹. غير أن استعمال العنف قد يجعل الحركة تفقد الكثير من المتعاطفين معها، كما أنه يبرر مواجهتها بالعنف كذلك. ويندرج ضمن هذا المنطق كذلك ما تلحقه بعض الأشكال الاحتجاجية غير العنيفة من أضرار مادية بالشركات والدول كالإضرابات وحملات المقاطعة...

أما المنطق الثالث فهو منطق الاستشهاد الذي يتجسد ابتداء "من خلال المشاركة في أفعال تنطوي على مخاطر أو تكاليف جسيمة"²، إذ يقدم المحتجون طواعية على تعريض أنفسهم لمخاطر شخصية "وذلك في سبيل إظهار قناعاتهم وتعزيز الرسائل الأخلاقية التي يبثونها من خلال احتجاجهم"³.

وإذا كانت الحركات الاحتجاجية تقوم بأفعال مخلة بالنظام بهدف التأثير على النخب السياسية، فإنها في الوقت نفسه "تعنى ببناء قاعدة دعم لها، ولذا فعليها أن تتسم بالابتكار أو أن تكون جديدة بالنشر بما يكفي بحيث يتردد صداها في جميع وسائل الإعلام، ومن ثم تبلغ قطاعا جماهيريا أوسع تسعى... إلى إقناعه بعدالة قضيتها وضرورتها الملحة"⁴، ولذلك فهي دائما تنتج خطابا احتجاجيا، موازيا لأفعالها الاحتجاجية، يتخذ أشكالا متعددة ويتوسل بأدوات مختلفة (موسيقى، أغاني، شعارات، كاريكاتور، خطابة، شعر...). ومن خصائص هذا الخطاب الاحتجاجي أنه:

- خطاب حجاجي: يقدم دعوى اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية معينة ويحشد الحجج للدفاع عنها؛

- خطاب ترافعي: يتبنى قضية يترافع عنها أمام جميع الأطراف خاصة الفاعلين السياسيين وأصحاب القرار؛

- خطاب تفاوضي: يجيد المناورة واستغلال الأوراق المتاحة ويأخذ موازين القوى في حسبانها فيعرف متى يرفع سقف مطالبه ومتى يخفضه؛

- خطاب عاطفي حماسي: يستهدف إلهاب مشاعر الأتباع وتأجيج إيمانهم بقضيتهم، وتقوية الاستعداد للتضحية بالغالي والنفيس في سبيلها.

2- حركة السود بالولايات المتحدة الأمريكية ودور مارتن لوتر كينغ فيها:

ظهرت تجارة الرقيق في أمريكا مع بداية جلب الزنوج من إفريقيا عن طريق إسبانيا والبرتغال، وقد كان وصول أول فوج من العبيد إلى ولاية فرجينيا سنة 1619⁵، حيث عمل معظم العبيد الأمريكيين في المزارع التي كانت تنتج التبغ والأرز⁶. وعلى الرغم من مشاركة العبيد السود في حرب الاستقلال الأمريكية إلى جانب البيض الذين وعدوهم بالتحريرو لكنهم لم ينالوا حريتهم، فكان إلغاء نظام الرق بعد توقيع الرئيس الأمريكي أبراهام لينكولن إعلان تحرير العبيد بعيدا عن الواقع خاصة في الولايات الجنوبية التي استمرت حكوماتها في تبني قوانين التمييز العنصري. مما أدى إلى بروز مجموعة من الحركات والتنظيمات والجمعيات المناضلة من أجل انتزاع حقوق السود وحريتهم. كما برزت شخصيات زنجية تجاوزت شهرتها حدود أمريكا من بينها القس مارتن لوتر كينغ.

وحقق مجموعة من الانتصارات ودفع حياته ثمنا لحرية السود.

¹- نفسه ص 239.

²- دون تيلا بورنا: الحركات الاجتماعية ص 243.

³- نفسه ص 243.

⁴- نفسه ص 249.

⁵- صالح زهر الدين: قضية الزنوج الأمريكيين والتمييز العنصري، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط1، 2004، ص 81.

⁶- مايكل دي فريدمان: أحرار في النهاية، وزارة الخارجية الأمريكية، مكتب الإعلام الخارجي، 2008، ص 5.

امتاز مارتن لوثر كينغ بثقافته الرفيعة، وقدراته الاستثنائية في الخطابة، فانخرط في مجموعة من الجمعيات والمنظمات والحركات، واعتمد على وسائل مختلفة وسلمية للقضاء على التمييز العنصري كالمسيرات والمقاطعات والاحتجاجات والخطب... وقاد بنفسه العديد من المسيرات أبرزها مسيرته إلى واشنطن في 28 غشت 1963 بمناسبة إحياء الذكرى المئوية الأولى لإلغاء العبودية، وقد شارك فيها مائتان وخمسون ألفاً منهم ستون ألفاً من البيض¹. وهي المسيرة التي ألقى خلالها خطبته الشهيرة "لدي حلم"، والتي انتزع السود بعدها حقوقاً جديدة، وعينت حكومة كينيدي عدداً كبيراً من السود البارزين في مناصب حكومية عالية. وواصل مارتن لوثر كينغ مسيرته النضالية من أجل انتزاع جميع الحقوق المدنية للسود، فحقق مجموعة من الانتصارات قبل أن يدفع حياته ثمناً لهذا النضال، فقتل في 3 أبريل من سنة 1968.

3- الباتوس في خطبة "عندي حلم" لمارتن لوثر كينغ:

3-1)-الغضب "العاقل" موجه للسلوك الاحتجاجي:

سعى مارتن لوثر كينغ في خطبته القوية إلى إثارة انفعال الغضب في نفوس جماهير السود، فالغضب عاطفة أساس في كل فعل احتجاجي، على اعتبار أن الاحتجاج هو رفض لواقع قائم يريد المحتج تغييره. ولإثارة هذا الانفعال وبشكل تدريجي لم يركز الخطيب على الملفوظات الانفعالية المشتقة من مادة (غضب)، بل وظف ألفاظاً وتعابير تعد مواضع يبني من خلالها لدى المتلقي الشعور بالغضب، ليغدو ناقماً وساخفاً على البيض وعلى أصحاب القرار والسلطة منهم بشكل خاص.

لقد قدم مارتن لوثر لوحة قاتمة عن حياة السود في أمريكا بعد مرور قرن على توقيع وثيقة التحرير من طرف الرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن²، فبعد مرور "مائة سنة:

لا يزال الزنجي الأسود مقيداً؛

ولا تزال حياته مشلولة بأغلال وقيود التمييز العنصري؛

ولا يزال يعيش في بقعة من الفقر الموحش وسط محيط الرخاء الاقتصادي والمادي؛

ولا يزال (الزنجي الأسود) يجد نفسه مبعداً في وطنه".

يسعى الخطيب من خلال هذه السلسلة من العبارات، المبنية على التكرار والتنوع وإبراز المفارقة، إلى إدخال المتلقي في حالة نفسية تخلق انفعال الغضب أولاً ثم توججه ثانياً، فالزنجي الأسود "مقيد" لا لذنب ارتكبه ولكن بسبب "التمييز العنصري"، وهو يعيش "فقراً" شديداً في وطن ينعم فيه البيض "بالرخاء الاقتصادي والمادي"، وهو "مبعد" داخل "وطنه". فبعد مائة عام على توقيع وثيقة التحرير يكتشف السود أنهم تعرضوا للخداع في وطنهم، خداع صورته الخطيب ليجعل المعنى محسوساً فقال: "لقد أعطت أمريكا الزنوج السود شيكاً زائفاً، شيكاً مرتجعاً مدون عليه 'بدون مؤونة'" إنها صورة محسوسة تضع المتلقي في حالة المخدوع، وهي حالة محفزة لانفعال الغضب وخالقة له.

وبعد أن تأكد الخطيب من تشكيل انفعال الغضب في نفوس جمهوره؛ بدأ في التأجيج التدريجي لهذا الانفعال ليحول هذا الجمهور إلى قوة هائجة مدمرة ومخيفة، من خلال تنمية الإحساس بالإهانة والاحتقار في نفوسهم، فلن يرضى السود:

1-صالح زهر الدين: قضية الزوج الأمريكيين ص208.

2-إعلان تحرير العبيد إعلان رئاسي وقرار تنفيذي أصدره الرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن في 1 يناير 1863، تم بموجبه تغيير الوضع القانوني لأكثر من ثلاثة ملايين مستعبد في مناطق معينة من الجنوب من "الرقيق" إلى "الحر". لذلك ألقى مارتن لوثر كينغ خطبته بجانب نصب الرئيس الأمريكي أبراهام لينكولن.

"مادام الزنجي الأسود ضحية وحشية الشرطي البشعة؛

مادامت أجسادنا المرهقة بمجهود السفر لا تحصل على نزل على الطريق أو فنادق المدينة؟

مادامت تجرد من أطفالنا الشخصية الفردية أو عندما تسلب كرامتهم بلافتات مكتوب عليها "للبيض فقط"..."

وتعود الصورة، المقتبسة من النص المقدس هذه المرة، لتجمل مطالب السود و"تشرعها"، حيث يقول مارتن: "لا لا نرضى وسوف لن نرضى حتى "تجري العدالة كالماء والاستقامة كجدول جبار"."

لكن مارتن لوثر كينغ يعلم أن انفعال الغضب اضطراب نفسي قد يحول الإنسان إلى وحش كاسر، وكائن مندفع أهوج، بل وقد يدفعه إلى الفوضى، إذا لم يلجم بسلمة العقل ورقابته، فالخطاب الذي حول السود إلى جماهير هائجة، عليه الأنان يضبط هذا الهيجان ويوجهه، حتى لا يبقى الانفعال مجرد اضطراب يخرج الإنسان عن طوره ويسلبه القدرة على التفكير، بل يصبح "فعلا اجتماعيا يكتسبه الفرد ويتفاسمه مع سائر أفراد الجماعة التي ينتمي إليها ويخضع كسائر الأفعال والسلوك للمأسسة ويدخل من ثم تحت طائلة الأعراف والتقاليد"¹. فالخطيب يقود ثورة سلمية لتحقيق مطالب السود، ويعلم أن العنف سيعقد الوضع أكثر، وميزان القوى لصالح البيض؛ فالسود لا يشكلون سوى 14 في المئة من سكان المجتمع الأمريكي، فضلا عن كون العنف سيفقداهم تعاطف فئة معتبرة من البيض. لذلك أسس منذ بداية خطبته قاعدة موجهة لغضب الجماهير ولسلوكهم الاحتجاجي، حيث يقول: "ولكن من المتوقع... علينا ألا نقوم بأعمال غير شرعية أثناء حصولنا على مكانتنا الشرعية"، وهي قاعدة ما فتئ يؤكداه في خطبته تارة بالتقرير وتارة بالتصوير، يقول مارتن: "علينا دائما أن نقود كفاحنا بكرامة وانضباط، وألا نسمح لاحتجاجاتنا الخلاقة بأن تنحط إلى درجة العنف الجسدي"، ويعيد المعنى ذاته بتصوير أول منفر من الأحقاد فيقول: "علينا ألا نبحث عن إشباع عطشنا للحرية بالشرب من كأس الحقد والضغينة". وتصوير ثان يحرك في الأسود روح الإنسانية السامية التي افتقدها البيض حيث يقول: "يجب علينا أن نصعد إلى الأعالي حيث تقابل القوة الجسدية بقوة الروح".

لقد نجح مارتن لوثر في قيادة وتوجيه مئتين وخمسين ألف غاضب وغاضبة لتنتهي الاحتجاجات بسلام، كما استغل وجود انخراط بعض البيض في المظاهرة ليجعل غضب الجماهير "عاقلا" و"منتجا"، فالخصم ليس هو الأمريكي الأبيض "لأن الكثير من إخواننا البيض، والدليل وجودهم بيننا اليوم"²، قد أدركوا بأن قدرهم مرتبط بقدرنا".

2-3- الخوف المبرر دافع لقبول التفاوض:

يعلم مارتن لوثر كينغ جيدا أن جمهوره ينقسم إلى قسمين: يضم الأول الجماهير السوداء التي حضرت المظاهرة (حوالي مئتي ألف متظاهر أسود)، فضلا عن ملايين السود المنتشرين في الولايات المتحدة الأمريكية. بينما يضم القسم الثاني عموم البيض؛ والساسة والمسؤولين منهم على الخصوص، لذلك صار خطابه على خطين متوازيين بانفعالين مختلفين (سيحاول أن يجعلهما يلتقيان في نهاية خطبته)، حيث استهدف القسم الأول بانفعال الغضب الذي خلقه ثم أجهه ثم روضه و"عقلنه"، بينما استهدف الجماهير "البيضاء" والتي تتابع وستتابع الخطاب على الشاشات التلفزية والقنوات الإذاعية بانفعال آخر هو الخوف، وهو انفعال عرفه أرسطو بأنه "حزن أو اضطراب ناشئ عن تخيل شر داهم سيسبب تدميرا أو أذى"³، وليشعر المستمعون بالخوف فمن

- الباتوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب ص 174.

- شارك في المظاهرة حوالي ستين ألفا من البيض.²

- الخطابة ترجمة بدوي ص 118.³

"الضروري أن نجعلهم يعتقدون أنهم معرضون للتألم"¹، وهذا ما سعى إلى تحقيقه مارتن لوتر كينغ حين قال بنبرة لا تخلو من تهديد: "هذا الوقت ليس وقت تهدئة الأعصاب أو أخذ المسكنات حان الوقت الآن لتحقيق الديمقراطية"، فمطلب الديمقراطية لم يعد قابلاً للتأخير ولا التأجيل، بل ينبغي تحقيقه "في هذا الوقت" و "الآن" وإلا "ستنفلت الأعصاب". ولما كان الناس لا يخافون من الأشياء البعيدة "بل يخافون فقط من الشرور التي تنطوي على أذى شديد أو تدمير، والتي تبدو قريبة داهمة ماثلة مهددة"²، فقد ظل الخطيب يردد عبارة "حان الوقت" ويقول:

✓ "حان الوقت الآن لتحقيق وعود الديمقراطية؛

✓ كما حان الوقت أيضاً للنهوض من وادي التمييز العنصري المظلم والبائس إلى الممر المضني للعدالة؛

✓ حان الوقت أيضاً لرفع أمتنا من الجور العرقي إلى صخرة الأخوة الصلبة؛

✓ والآن حان الوقت لجعل العدالة حقيقية لجميع أبناء الرب"

وبعد هذه النداءات المتكررة تعود نبرة التهديد المبطن حيث يغدو هلاك الأمة وشيكا، يضيف مارتن: "فقد يكون من المهلك للأمة إهمال إلحاحية الوقت الحاضر.. ولن يمر الصيف المحرق... إلا بخريف منعش من الحرية والمساواة".

لقد جرب البيض تمرد السود وتوالت الأحداث الانتقامية اتجاههم، وهذه التجارب ستغذي الخوف في أعماقهم فيضغطوا على أصحاب القرار لإيجاد "تسوية ما"، فالأمر جدي، يؤكد مارتن لوتر قائلاً: "وبالطبع عام 1963 ليس نهاية بل بداية، وهؤلاء الذين يأملون بأن الزنجي الأسود قد صرف بحار غضبه وسيكون قانعا فستكون لهم إفاقة شديدة"، فالراحة والهدوء الذين ينعم بهما البيض صاروا مهددين، والسبيل الوحيد للإبقاء عليهما هو تمتيع السود بحقوقهم، يضيف مارتن: "فلن تسود الراحة ولا الهدوء إلا عندما يعطى الزنجي الأسود حقوقه وامتيازاته الوطنية"، وإلا "فسوف تستمر رياح الثورة تهز أسس أمتنا إلى أن يبرز يوم العدالة المشرق".

راهن مارتن لوتر كينغ على توظيف الجماهير الغاضبة والساخطة والناقمة، والتي يتحكم في غضبها ويوجهه بكاريزمته وفصاحته، ليشير انفعال الخوف من فقدان الأمان في نفوس البيض، ليجدوا أنفسهم محاصرين بمطالب مشروعة للسود سيضمن تحقيقها لهم حياة آمنة وهادئة، فيذعنوا إلى هذه المطالب وقد كان.

3-3- الشعور بالفخر أو الشعور بالخزي: خياران حديان أمام المواطن الأمريكي.

لم يفت مارتن لوتر كينغ استغلال سمة وحالة نفسية انتشرت عدواها في المجتمع الأمريكي "الأبيض" بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الإحساس بعظمة الإنسان الأمريكي وتفوقه ففيه تتجسد كل القيم الإنسانية، وعلى عاتقه مسؤولية نشر هذه القيم في العالم. لذلك استحضر مفهوم الأمة الأمريكية التي ستفخر بهذا السلوك الاحتجاجي السلمي المطالب بالحرية؛ فافتتح خطابه بالقول: "إنني سعيد أن أنضم إليكم هذا اليوم فيما سيدخل أبواب التاريخ كأعظم مسيرة للحرية في تاريخ أمتنا"، فصورة الأمريكي العظيم ارتبطت بالرئيس الأمريكي أبراهام لنكولن الذي يقف مارتن لوتر أمام نصبه قائلاً: "فمنذ عشرة عقود والأمريكي العظيم الذي نقف اليوم في ظل رمزه وقع على وثيقة التحرير" ليربط بين عظمة الإنسان الأمريكي ومطلب الحرية، وستظل هذه العظمة منقوصة ما لم ينعم الأمريكيون جميعهم بالحرية، والحاصل أن فئة من المواطنين الأمريكيين، وبعد مرور مائة عام على توقيع وثيقة التحرير لا تزال تعاني من العبودية والتمييز العنصري، مما يحول الشعور بالفخر إلى شعور بالخزي والعار، ويطعن في تجسيد الأمريكي للقيم الإنسانية الخالدة، يؤكد لوتر هذا المعنى بقوله: "لهذا أتينا هنا اليوم للتعبير... عن هذه الحالة المخزية"،

-نفسه¹

-نفسه²

ليعري الأمريكي الأبيض أمام نفسه، فلا سبيل لاستعادة المجد والفخر والعظمة إلا بالعودة إلى الأصل يضيف مارتن: "عندما قام مخطوطو جمهوريتنا بكتابة الكلمات الرائعة للدستور وبيان الاستقلال، كانوا يوقعون على تعهد بمثابة كمبيالة يحق لأي أمريكي أن يكون وريثا لها".

لقد وضع الخطيب جمهوره "الأبيض" بين خيارين لا ثالث لهما، وانفعالين حديين لا وسط بينهما: الأول يدعّمه واقع يتنصل فيه الأمريكي الأبيض من وعود الحرية، ويتجرد من إنسانيته، مما يشعره بالخزي والعار. والثاني سيتحقق بربط الماضي بالحاضر من خلال إعلاء قيم التحرير والحرية والمساواة التي عبر عنها الشعب الأمريكي قبل مائة عام، حينها فقط ستصبح أمريكا "بلدا عظيما" ويستحق الأمريكي تبعا لذلك صفة "العظيم".

3-4- الحلم بغد أفضل مغذ للثورة ومنعش للسلام:

يعلم مارتن لوتر كينغ كذلك أن السود أقلية، وأنهم مشتتون في عدد من الولايات الأمريكية، وأن المطلب العقلاني هو الاندماج في مجتمع أمريكي ينبذ التمييز العنصري، ويؤمن بالمساواة بين أفراده بغض النظر عن ألوانهم أو معتقداتهم... لذلك غلب خطاب الأمة على خطاب الفئة، وخطاب "النحن" الجامعة على خطاب "النحن" المقابلة "للآخر"، فحاول أن يجعل الخطبين المتوازيين يلتقيان ولو في الحلم، فالأحلام الجميلة تدغدغ النفوس، وتدخلها في انفعال نفسي لذيد ينقلها من حالة "ماذا لو...؟" إلى حالة "ولم لا؟" حيث تصبح إمكانية تحقيق الحلم محفزة للذات للتضحية من أجله مادام تحقيقه ممكنا.

تقول الرواية إن مارتن لوتر كينغ تخلص من الأوراق التي دون فيها خطبته، وارتجل المقطع الأخير الذي جعل لازمته: "عندي حلم"، والتي خلدت خطابه، وجعلت عنوانا له، بل وصارت شعارا يتغنى به السود والبيض والمضطهدين في كل أنحاء العالم. لقد عبر مارتن لوتر عن إيمانه بهذا الحلم الجميل بعبارات عميقة ومؤثرة اختلط فيها التقرير بالتصوير، لينقل إيمانه إلى نفوس السود والبيض على السواء، يقول: "حتى لو أننا نواجه صعوبات اليوم والغد، فما زال عندي حلم، إنه حلم ذو جذور مغروسة بالحلم الأمريكي بأن يوما ما ستنهض هذه الأمة لتعيش على أساس المعاني الصحيحة لعقيدها"، فالإيمان بهذا الحلم كفيل بزرع الأمل في النفوس التواقفة للأمان والسلام، لذلك استمر مارتن لوتر في تعداد صور هذا الحلم الجميل بعبارات تغير الألفاظ وتكرر المعاني، ليخلق في النفوس مقارنة محسومة خلاصاتها ونتائجها بين واقع مرير ومستقبل لذيد ومأمول، وفيما يلي جرد لبعض صور هذا المستقبل التي جسدها الأمريكيون سنوات بعد رحيل مارتن لوتر كينغ تأكيدا منهم على أن الأحلام مهما بدت مستحيلة تتحقق متى وجدت من يؤمن بها ويناضل من أجلها:

-عندي حلم بأن يوما ما على الهضبات الحمراء في ولاية جورجيا أبناء الرقيق وأبناء أصحاب الرقيق السابقين بإمكانهم أن يجلسوا سويا حول مائدة الأخوة؛

-عندي حلم بأن يوما ما حتى ولاية المسيسيبي، الولاية المحترقة بحرارة الظلم والاضطهاد، ستتحول إلى واحة الحرية والعدالة؛

-عندي حلم بأن يوما ما... أولادي الأربعة الصغار سوف يعيشون في وطن لا يحكم عليهم بناء على لونهم بل على ميزات شخصياتهم؛

-عندي حلم بأن يوما ما... هناك في الاماما سوف تتشابك أيادي الفتيان والفتيات السود الصغار بأيادي الفتيان والفتيات البيض الصغار كإخوة وأخوات".

ويستمر تأكيد الخطيب على إيمانه بهذا الحلم، واستعداده لنقله إلى كل الأمريكيين، فيقول: "هذا هو أملنا، وهذا هو الإيمان الذي سأحمله معي إلى الجنوب"، وهكذا يصر من خلال الإثارة العاطفية على تشكيل جماعة المؤمنين بالحلم، فما إن تشكل حتى تنمو وتكبر لتسود، يضيف مارتن لوتر: "فهذا الإيمان سنتمكن أن نعمل معا، أن نصلي معا، أن نكافح معا، وأن نصر على طلب الحرية معا عالمين بأنه يوما ما سنكون أحرار"، فأجراس الحرية ستقرع في كل مكان "تقرع في كل تل وكل حفنة تراب"،

وعندما يحدث ذلك ويسمح الشعب الأمريكي لأجراس الحرية أن تترعرع في كل مكان، حينها فقط سيتحقق الحلم "حيث جميع أولاد الرب البيض والسود، يهودا كانوا أو غير يهود، بروتستانت أو كاتوليك، يتشابهون بالأيدي ويرددون ترنيمة الزنوج السود الروحية القديمة التي تقول: وأخيرا نحن أحرار، وأخيرا نحن أحرار".

لم يكن مارتن لوتر شخصاً مثالياً تماماً، بل كان مناضلاً مؤمناً بعدالة قضيته، مستوعباً لسياقاتها الاجتماعية والسياسية، لذلك فاخياره ختم خطبته الحماسية بهذا الحلم الجارف، ليس تخديراً أو هروباً من الواقع، إنه يدرك صعوبة قضيته قدر إدراكه لعدالتها، ويدرك أن هذا الحلم هو مغذٍ لثورة الزنوج، إذ صار لكل زنجي أسود حلم يستحق أن يضحي من أجل تحقيقه، لذلك حضرت صورة الأطفال بكثافة في خطابه... فضلاً عن أنه حلم منعش كذلك لفئة عريضة من البيض مناهضة لسياسة التمييز العنصري، وترغب في العيش بسلام، وهي فئة يراهن مارتن لوتر على توسيعها، لذلك حذر الجماهير "السوداء" من التعميم، فنضالهم ينبغي ألا يقودهم "إلى عدم الثقة بجميع البيض" يقول مارتن، ويضيف "لأن الكثير من إخواننا البيض، والدليل وجودهم بيننا اليوم، قد أدركوا بأن قدرهم مرتبط بقدرنا، وحرمتهم مكبلت بحريتنا".

خاتمة:

استبعدت النظريات الحجاجية المؤطرة بالمنطق الطبيعي "الحجج العاطفية"، وعدتها نوعاً من المغالطات يلجأ إليها من عجز عن بناء الحجج العقلية، لكن انفتاح هذه النظريات على الخطابات الحياتية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فرض عليها التعامل مع هذا النوع من الحجج التي تثبت الممارسة العملية للخطاب نجاعته وفعالته، فأحاطتها النظريات المعيارية الموسعة بجملة من الشروط والقيود لتمييز بين الحجاج الصحيح والحجاج الخاطئ، قبل أن تنأى الدراسات الحجاجية الوصفية بنفسها عن مطلب صدق "العاطفة" وكذبها، وتسلم بوجود حجاج عاطفي ينحصر دور المحلل في الكشف عن الطرائق التي يسلكها المتكلم فيه، وهو يحتج لعاطفة ما، إما لتبريرها وإضفاء الشرعية عليها، أو للطعن فيها وبيان فساد أسسها. وقد خلصنا إلى أهمية الحجج العاطفية في الخطاب الاحتجاجي، ممثلاً في خطبة مارتن لوتر كينغ، التي أسسها على استراتيجية باتوسية، لا تخلو من بعد عقلائي يوجهها ويتحكم في مسارها، ويحولها من عواطف هوجاء مدمرة إلى عواطف عاقلة موجهة وخادمة لدعوى الخطبة وقضية الخطيب.

لائحة المصادر والمراجع:

المراجع باللغة العربية:

- أرسطو طاليس: كتاب الخطابة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- اوامن، عبد الواحد: تاريخ الحركات الاحتجاجية بين المفهوم والنظرية، ضمن كتاب جماعي بعنوان: الحركات الاحتجاجية في الوطن العربي: دراسة متغيرات الاستقرار واللااستقرار للأنظمة السياسية، إعداد وتأليف: المصطفى بوجعوب، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2019.
- حاتم عبيد: من الاحتجاج بالعواطف إلى الاحتجاج للعواطف، ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، إعداد وتقديم: حافظ إسماعيلي علوي، الجزء الرابع: الحجاج والمراس.
- حاتم عبيد: منزلة العواطف في نظريات الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، أكتوبر وديسمبر 2011، (عدد خاص بالحجاج).
- صالح زهر الدين: قضية الزنوج الأمريكيين والتمييز العنصري، المركز الثقافي اللبناني، بيروت، ط1، 2004.

- هشام الريفى: الحجاج عند ضمن: أهم التقاليد الغربية، مؤلف جماعى من منشورات كلية منوبة، تحت إشراف حمادى صمود.
- ماهير، حكيم: الحركات الاحتجاجية: الجذور والتحول، ضمن كتاب جماعى بعنوان: الحركات الاحتجاجية فى الوطن العربى: دراسة متغيرات الاستقرار والاستقرار للأنظمة السياسية، إعداد وتأليف: المصطفى بوجعبوط، المركز الديمقراطى العربى للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، ط1، 2019.

المراجع المترجمة:

- بارت، رولان: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، 1994.
- دون تيلا بزرتا و ماري وديانى: الحركات الاجتماعية، ترجمة نيرة محمد صبرى، مراجعة شيماء طه الربدى، مؤسسة هنداونى للنشر، المملكة المتحدة، 2017.
- مايكل دي فريدمان: أحرار فى النهاية، وزارة الخارجية الأمريكية، مكتب الإعلام الخارجى، 2008.

دلالات الألفاظ الرباعية المضاعفة في القرآن الكريم

The semantics of the quadruple expressions in the Holy Quran

أ.م.د. زياد عبد الله عبد الصمد البنّا، جامعة صلاح الدين / كلية التربية - قسم اللغة العربية. العراق

Dr.Zyad A. Abdussamad Albanna - Salahaddin university- faculty of Education

ملخص:

من المفردات العربية التي اختلف فيها علماء اللغة ذوات الألفاظ الرباعية المضاعفة، فقد وقع الخلف في أصلها وفي تسميتها، وكيفية معالجتها، ولا يخفى على الدارس الحثيث ما لهذه الكلمات من جمالية ورونق ودلالات، فإن أناساً من المتأخرين أدركوا الجمال الصوتي في التكرار الحرفي وشدة العلاقة بين صوت الحرف المكرر ورسم الصورة، ومن هنا حاولنا في هذه الصفحات البحثية المعنونة (دلالات الألفاظ الرباعية المضاعفة في القرآن الكريم) أن ننعم النظر في مذاهب أهل العلم في ماهية هذه المفردات وأسباب الاختلاف في تسميتها قديماً وحديثاً، ثم الوقوف عند ما ورد منها في القرآن الكريم في دراسة دلالية معجمية لهذه المفردات، وهي ست عشرة مفردة مرتبة على حسب ورودها في الكتاب العزيز.

الكلمات المفتاحية: المعنى - الرباعية - الدلالة - المضاعف - التكرار

Abstract:

One of the Arabic vocabularies in which linguists of four-doubled origins differed, as the successor fell into their origin and in their naming, and how to deal with them, and it is no secret to the diligent student what these words have in terms of aesthetics, elegance and connotations. The sound of the repeated letter and the drawing of the image, and from here we tried in these research pages entitled (**The semantics of the quadruple expressions in the Holy Quran**) to look at the doctrines of the scholars about what these vocabulary are and the reasons for the difference in naming them in the past and in the modern, and then standing at what was mentioned in the Holy Quran In a lexical semantic study of these vocabulary, which is sixteen vocabulary arranged according to their appearance in the dear book.

Key words: meaning - quartet - semantic - multiplier - repetition

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على من أرسله الله رحمة للعالمين، رسول الله الأمين وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين، وبعد:

فمن عظيم نعم الله تبارك وتعالى علينا أن مهّد لنا سبيل العلم، وبسّر لنا أسباب الاستزادة منه، ومنحنا قدرة التفكّر فيما خلق وما أنزل، وعلمنا البيان لما نحسن وتعلّم ما لا نحسن، وكان فضل الله علينا عظيماً.

إن من أوائل ما انتبه إليه المسلمون في التأليف صناعة المعجم، وحشد المفردات العربية وترتيبها وبيان غريبها ووفرة مدلولاتها، ابتداء بالكتب التي جمعت أوصاف الخيل والجمل والمطر إلى أن وصل الفكر التألفي إلى مزيد من النضج والترتيب فجاء العين كأول مؤلّف تنتظم فيه المعلومات على نسق معين ليكون رائد المؤلفات العربية، والمادة المجموعة فيه أساساً للانطلاق إلى تأليفات أخرى فاحصة.

ومن المفردات العربية التي اختلف فيها علماء العربية ذوات الأصول الرباعية المضاعفة، فقد وقع الخلف في أصلها وفي تسميتها، وكيفية معالجتها، ولا يخفى على الدارس الحديث ما لهذه الكلمات من جمالية ورونق ودلالات، فإن أناساً من المتأخرين أدركوا الجمال الصوتي في التكرار الحرفي وشدة العلاقة بين صوت الحرف المكرر ورسم الصورة، ومن هنا حاولنا في هذه الصفحات البحثية المعنونة (دلالات الألفاظ الرباعية المضاعفة في القرآن الكريم) أن ننعم النظر في مذاهب أهل العلم في ماهية هذه المفردات وأسباب الاختلاف في تسميتها قديماً وحديثاً، ثم الوقوف عند ما ورد منها في القرآن الكريم في دراسة دلالية معجمية لهذه المفردات، وهي ست عشرة مفردة مرتبة على حسب ورودها في الكتاب العزيز وهي: (زُلْزِل - زُحْزِح - ذَبْذَب - وَسُوس - حَصْحَص - صَلْصَل - صَفْصَف - كَبْكَب - هَدَهْد - صَيْصَي - صَرَصَر - لَوْلُو - رَفْرَف - سَلْسَل - عَسْعَس - دَمْدَم).

الجذر الرباعي المكرر أوله وثانيه:

كثر الكلام عن تكرار الحروف والكلمات في الكلام الفصيح، فمنهم من رآه مغللاً بفصاحته، ومنهم من أرجأه إلى النص ليفصل الحكم على فصاحته من الإخلال به، وهو السديد، يقول د. محمد المبارك: " فإذا استمعت إلى إنشاد بيت البحري⁽¹⁾ في وصف الذئب الجائع المرتجف بسبب البرد ظننته أمامك:

يُقَضِّضُ عَصَلًا فِي أَسْرَبِهَا الرَّدَى كَقَضِّضَةِ الْمَقْرُورِ أَرَعْدَهُ الْبَرْدُ

فإن تكرر القاف وتواليها خمس مرات، وتكرر الراء ست مرّات مع الحروف الأخرى يوجي بصورة الذئب في ضراوته وجوعه وارتجافه⁽²⁾، ويكفينا دليلاً على ذلك استساغة العرب لمثل هذه الألفاظ، بل الركون إليها عند إرادة معانٍ لا تُستحصل إلا بها، فضلاً عن وجودها في القرآن الكريم.

ذكر أهل العلم تسميات مختلفة للألفاظ الرباعية المكررة أولها وثانيها واختلفوا في تفسيرها، فقد سمّاه الخليل بن أحمد (ت 170هـ) بالمضاعف، وأكثر الأمثلة التي يوردها يذكر أنها من الحكاية، قال الخليل: " وأما الحكاية المضاعفة فإنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة وما أشبهها، يتوهمون في حُسن الحركة ما يتوهمون في جُرْس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف. والمضاعف في البيان في الحكايات وغيرها ما كان حرفاً عجزه مثل حَرَفِي صدره وذلك بناءً يستحسنه العرب، فيجوز فيه من تأليف

(1) يقضض عصلا: يصوت بأسنان صلبة معوجة، الأسرة: الخطوط، المقرور: الذي أصابه البرد، ينظر: ديوانه: 743/2.

(2) فقه اللغة وخصائص العربية: 261.

الحروف جميع ما جاء من الصحيح والمعتل ومن الدُّلُق والطلُّق والصُّتْم، وينسب إلى الثنائي لأنه يضاعفه، ألا ترى الحكاية أنّ الحاكي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صَلَّصَلَ اللَّجَامَ، وإن شاء قال: صَلَّ، يُخَفَّف مرّة اكتفاء بها، وإن شاء أعادها مرتين أو أكثر من ذلك فيقول: صل، صل، صل، يتكلّف من ذلك ما بدا له⁽¹⁾، ونعته سيبويه (ت 180هـ) بمضاعف بنات الأربعة، فقد قال: "ولا نعلم في الكلام على مثال فعال إلا المضاعف من بنات الأربعة الذي يكون الحرفان الآخران منه بمنزلة الأولين، وليس في حروفه زوائد، كما أنه ليس في مضاعف بنات الثلاثة نحو: رددت، زيادةً. ويكون في الاسم والصفة؛ فالاسم نحو: الزلزال، والصفة نحو: الحثثات"⁽²⁾، وسماه ابن دريد (ت 321هـ) في الجمهرة بالرباعي المكرر، فذكر: أبواب الثنائي الملحق ببناء الرباعي المكرر، ومثّل بـ (ب ت ب ت، ب ج ب ج) وغيرها⁽³⁾، وكذا الأزهري (ت 370هـ) سمّاه بالمضاعف في التهذيب متبوعاً لما ذكره الخليل، وقال: "نبدأ الآن بأبواب المضاعف من حرف العين....، والقعقع بضم القافين: العقعق، وقال الليث: القعقع طائر وصوته القعقعة، قال: وهو طائر أبلق ببياض وسواد، ضخم، من طير البر، طويل المنقار"⁽⁴⁾، وذكره ابن جنيّ (ت 392هـ) بمضاعف الأربعة، وهو أوّل من صرح بالفرق بين الثلاثي والرباعي، قال: "وإنما حثث أصل رباعي، وحثث أصل ثلاثي، وليس واحد منهما من لفظ صاحبه، إلا أن حثث من مضاعف الأربعة، وحثث من مضاعف الثلاثة، فلما تضارعا بالتضعيف الذي فيهما، اشتبه على بعض الناس أمرهما، وهذا هو حقيقة مذهبنا"⁽⁵⁾، وذهب ابن فارس (ت 395هـ) إلى أنه المطابق، وقد فسّر تسميته هذه بقوله: "وطابقت بين شيئين إذا جعلتهما على حذو واحد، ولذلك سمّينا نحن ما تضاعف من الكلام مرتين مطابقاً وذلك مثل: جرجر وصلصل وصعصع"⁽⁶⁾، أما المحدثون فسّمّاه بعضهم بالرباعي المضعّف، كما عرفت لغتنا المضعّف الرباعي، وهو ما تركّب من مقطع ثنائي مكرر، أي ما كانت فاؤه ولامه الأولى من جنس، وعينه ولامه الثانية من آخر، والتكرار فيه مزدوج، إذ حديثنا في تكرار الحرف"⁽⁷⁾، وفرّق آخرون بين الثلاثي والرباعي، فسّمّوا الثلاثي مضعّفاً ثلاثياً والرباعي مضعّفاً رباعياً⁽⁸⁾.

زل زل

"الزاء واللام أصل مطرد منقاس في المضاعف، وكذلك في كل زاء بعدها لام في الثلاثي"⁽⁹⁾، تقول: زلّ عن مكانه زليلاً وزلّ⁽¹⁰⁾، والماء الزلال: العذب؛ لأنه يزل عن ظهر اللسان لرقته⁽¹¹⁾، وزلّ زلّة وزللاً: الخطأ في المقال وغيره؛ لأن المخطئ زلّ عن نهج الصواب⁽¹²⁾، والزلزل: المتاع والأثاث⁽¹³⁾، وتزلزلت الأرض: اضطربت، وزلزلت زلزلة وزلزلاً بالكسر المصدر، والزلزال بالفتح الاسم، وكذلك الوسواس، ولا يكون

(1) العين: 64/1، 78.

(2) الكتاب: 4/294.

(3) ينظر: جمهرة اللغة: 173/1.

(4) مقاييس اللغة: 12/2.

(5) سر صناعة الإعراب: 193/1.

(6) مقاييس اللغة: 440/3.

(7) التكرير بين المنير والتأثير: 10.

(8) ينظر: الفعل زمانه وأبنيته: 196.

(9) مقاييس اللغة: 4/3.

(10) العين: 348/7، وتهذيب اللغة: 113/13، ومقاييس اللغة: 4/3.

(11) مقاييس اللغة: 5/3، وينظر: الصحاح: 1718/4.

(12) العين: 349/7، وتهذيب اللغة: 113/13، ومقاييس اللغة: 4/3.

(13) تهذيب اللغة: 114/13.

فَعَلال بالفتح إلا في المضاعف⁽¹⁾، والزلزلة: التخويف والتحذير⁽²⁾، وزَلَّت الدراهم تَزَلُّ زَلْولاً: نقصت في الوزن⁽³⁾، وأزلت إليه نعمة: أسديتها⁽⁴⁾.

وردت هذه المفردة أكثر من مرة في القرآن الكريم⁽⁵⁾، وبأكثر من معنى، ففي قوله تعالى: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ أَلَّا تُرْزَقُوا بِاللَّهِ لَكُم مَّا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ [البقرة: 214]، فمعنى (زلزلوا) هنا وفي سورة الأحزاب: أخيفوا وأزعجوا، قال البقاعي (ت 885هـ): "لأُمور باطنة من خفايا القلوب، والمعنى: أنهم أزعجوا بأنواع البلايا والرزايا والأهوال والأفزع إزعاجاً شديداً شبيهاً بالزلزلة التي تكاد تهد الأرض وتدك الجبال"⁽⁶⁾، وقال السيوطي (ت 911هـ): "بالفتن وأذى الناس إياهم"⁽⁷⁾، وذكر ابن عاشور (ت 1393هـ): أزعجوا أو اضطربوا، وإنما الذي اضطرب نظام معيشتهم، فوزن زلزل فعفل، والتضعيف فيه دال على تكرار الفعل⁽⁸⁾. وأما في قوله تعالى: يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ [الحج: 1]، فالزلزلة هنا وفي سورة الزلزلة هي المعروفة، التي هي إحدى شرائط الساعة، وتكون في الدنيا قبل يوم القيامة، هذا قول الجمهور⁽⁹⁾، وقيل: إنها في القيامة: إما بنفخ الصور للبعث، أو أنها عند القضاء بين الخلق⁽¹⁰⁾، والفرق بين الزلزل والزلزلة يتمثل بتكرير الفعل، فالزلزل إنما هو مرة واحدة كما في قوله تعالى: (فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ) [البقرة: 36]، وهو بمعنى أذهبهما عنها، وتكرير الحروف تنبيه على تكرير معنى الزلزل فقوله تعالى: (هنالك ابتلي المؤمنون وزلزلوا زلزالاً شديداً) [الأحزاب: 11]، معناه: زعزعوا من الرعب⁽¹¹⁾.

زح زح

قال ابن فارس (ت 395هـ): الزاء والحاء يدل على البعد. يقال زحح عن كذا، أي بُوعِد⁽¹²⁾، وقيل: زَحَّ يزحّه: إذا دفعه، وكذلك زحزحه⁽¹³⁾، والزحزاح: البعيد، وهو اسم من التزحج، أي: التباعد والتنجي⁽¹⁴⁾، وقال الخليل: الزحزحة: التنحية عن الشيء، يقال: زحزحته فتزحج⁽¹⁵⁾، قال ذو الرمة⁽¹⁶⁾:

(1) تهذيب اللغة: 115/13، وينظر: العين: 350/7، والصحاح: 1717/4، ومقاييس اللغة: 5/3.

(2) تهذيب اللغة: 115/13.

(3) تهذيب اللغة: 114/13، والصحاح: 1717/4.

(4) العين: 349/7، وتهذيب اللغة: 114/13، والصحاح: 1718/4.

(5) وردت في سورة البقرة: 214، والأحزاب: 11، والحج: 1، والزلزلة: 1، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 407.

(6) نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 208/3.

(7) الدر المنثور: 584/1.

(8) ينظر: التحرير والتنوير: 316/2.

(9) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: 3/12.

(10) ينظر: النكت والعيون: 6-5/4.

(11) المفردات في غريب القرآن: 382.

(12) مقاييس اللغة: 7/3، وينظر: تهذيب اللغة: 267/3.

(13) تهذيب اللغة: 267/3، والصحاح: 372/1، وتاج العروس: 439/6.

(14) تاج العروس: 439/6.

(15) العين: 18/3.

(16) البيت ينسب إلى ذي الرمة ولكنه غير موجود في ديوانه، ينظر: تفسير الجامع والدرّ المصون فيما يتبع.

يا قابضَ الرُّوحِ عن جسمٍ عَصَى زَمناً وغافرَ الذَّنْبِ زَحْزِحِي عن النارِ

وردت هذه اللفظة مرتين في القرآن الكريم⁽¹⁾، ففي قوله تعالى: وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا: يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرَ أَلْفَ سَنَةٍ وَمَا هُوَ بِمُرْزَقٍ مِنْهُ مِنَ الْعَذَابِ أَنْ يُعَمَّرَ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ [البقرة: 96]، والزحزحة: التنحية، وذكر القرطبي (ت 671هـ) والسمين الحلبي (ت 756هـ) أن الزحزحة تأتي متعدياً ولازماً، وذكر بيت ذي الرمة مثلاً في تعديتها⁽²⁾، وذكر قول آخر في لزومها:

خَلِيَلِيَّ مَا بِالِ الدُّجَى لَا يُزَحِّحُ وما بِالِ ضَوْءِ الصَّبْحِ لَا يَتَوَضَّحُ

يقول عبد القادر بن فطة: " فالقرآن يوظف الكلمة لتحاكي أصواتها، فالزاي صوت يعبر في بعض المواقف عن الشدة وعن العناية تارة أخرى، وهنا لها حضور ظاهر في هذا السياق فقد أكسبها مع صوت الحاء انسجاماً حدداً الدلالة وهي النجاة"⁽³⁾.

ذ ب ذ ب

قال ابن فارس: الذال والباء في المضاعف أصول ثلاثة: أحدها طويئراً، ثم يحمل عليه ويشبه به غيره، والآخر الحد والحدة، والثالث الاضطراب والحركة⁽⁴⁾، الذبذبة: نوس الشيء المعلق في الهواء، والذبذاب: أشياء تعلق في هودج أو رأس بعير⁽⁵⁾، وذبذب الرجل: إذا منع الجوار والأهل وحماهم⁽⁶⁾، والذبذاب: ذكر الرجل؛ لأنه يتذبذب ويتردد، وقيل: الخصى⁽⁷⁾، الذبذب: الفرج ومنهم من فسره باللسان، والقبقب البطن⁽⁸⁾، والرجل المذبذب: المتردد بين أمرين⁽⁹⁾

ورد هذا اللفظ مرة واحدة في القرآن الكريم، وهو في قوله تعالى: مُذَبِّذِينَ بَيْنَ ذَلِكَ لَا إِلَى هُوَ لَا إِلَى هُوَ وَمَنْ يَضِلِّ اللَّهُ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ سَبِيلاً [النساء: 143]، فقوله تعالى: مذبذبين بين ذلك، أي: مترددين متحيرين، وهو وصف للمنافقين في إشارة إلى حالي الكفر والإيمان⁽¹⁰⁾، قال ابن عاشور: " والمذبذب اسم مفعول من الذبذبة، يقال: ذبذبه فتذبذب، والذبذبة: شدة الاضطراب من خوف أو خجل، قيل: إن الذبذبة مشتقة من تكرير ذب إذا طرد، لأن المطرود يعجل ويضطرب، فهو من الأفعال التي أفادت كثرة المصدر بالتكرير، مثل زلزل ولملم بالمكان وصلصل وكبكب، ... وجملة لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء صفة لـ (مذبذبين) لقصد الكشف عن معناه لما فيه من خفاء الاستعارة"⁽¹¹⁾.

(1) وردت في سورة البقرة: 96، وآل عمران: 185، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 405.

(2) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: 35/2، والدر المصون في علوم الكتاب المكنون: 16/2.

(3) بلاغة التكرار في القرآن: 101-102.

(4) مقاييس اللغة: 348/2.

(5) تهذيب اللغة: 297/14، ومقاييس اللغة: 349/2، وتاج العروس: 425/2.

(6) تاج العروس: 425/2.

(7) العين: 178/8، وتهذيب اللغة: 297/14، وتاج العروس: 426/2.

(8) تاج العروس: 426/2.

(9) العين: 178/8، ومقاييس اللغة: 349/2.

(10) ينظر: معالم التنزيل في تفسير القرآن: 715/1، والمحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: 127/2.

(11) التحرير والتنوير: 241/5.

وس وس

" الواو والسين: كلمة تدل على صوت غير رفيع" (1)، يقال لصوت الحلي: وسواس (2)، قال الأعشى (3):

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسْوَاساً إِذَا انْصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحِ عَشْرِقٍ رَجِلُ

وهمس الصائت وسواس (4)، والوسواس بالكسر مصدر، والاسم بالفتح، مثل الزلزال والزلزال (5)، والوسوسة: حديث النفس، تقول: وسوست إليه نفسه وسوسة وسواساً (6)، وإغواء الشيطان ابن آدم وسواس، تقول: وسوس إلي، أو في صدري (7)، والوسواس: اسم الشيطان (8).

وردت هذه المفردة في القرآن الكريم أكثر من مرة (9) وكلها كانت للشيطان، ففي قوله تعالى: فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوَاتِمِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَتَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ [الأعراف: 20]، قال الشعراوي (ت 1418هـ): "كلمة «وسوس» تدل على الهمس في الإغواء، ونعرف أن الذي يتكلم في خير لا يهمله أن يسمعه الناس، لكن من يتكلم في شرّ فهمس خوفاً من أن يفضحه أحد، وكأن كل شر لا بد أن يأتي همساً، وصاحبه يعرف أن هذا الكلام لا يصح أن يحدث، ويستحي منه، ولا يحب أن يعرف المجتمع عنه هذا الشيء، و«وسوس» مأخوذة من الصوت المغربي، لأن الوسوسة هي صوت رنين الذهب والحلي، إذن فما قاله الشيطان لآدم وزوجه هو كلام مغرٍ ليلفتها عن أوامر رب حكيم" (10)، والمتأمل لبناء الكلمة المكونة من مقطع مكرر، يجد مدى علاقة الكلمة بتكرار الفعل والحث على ارتكاب المعصية، وتزيين القبيح وتيسيره بخطوات متتالية، ولذا جاءت الآيات الكريمة تنبيه على ذلك أكثر من مرة بقوله تعالى: يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّبِعُوا خُطُواتِ الشَّيْطَانِ وَمَنْ يَتَّبِعْ خُطُواتِ الشَّيْطَانِ فَإِنَّهُ يَأْمُرُ بِالْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَلَوْلا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ مَا زَكَا مِنْكُمْ مِنْ أَحَدٍ وَلَكِنَّ اللَّهَ يَزَكِي مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ [النور: 21]، ووسوسة الشيطان لا ندري نحن كيف تتم لأننا لا ندري كنه الشيطان حتى ندرك كيفيات أفعاله، وكذا اتصاله بالإنسان وكيفية إغوائه، ولكننا نعلم بالخبر الصادق أن إغواء على الشر يقع في صورة من الصور وإيحاء بارتكاب المحظور يتم في هيئة من الهيئات، وأن هذا الإيحاء وذلك الإغواء يعتمدان على نقط الضعف الفطرية في الإنسان. وأن هذا الضعف يمكن اتقاؤه بالإيمان والذكر حتى ما يكون للشيطان سلطان على المؤمن الذاكر وما يكون لكيده الضعيف حينئذ من تأثير (11).

(1) مقاييس اللغة: 76/6.

(2) مقاييس اللغة: 76/6، وتاج العروس: 11/17.

(3) ديوانه: 55.

(4) مقاييس اللغة: 76/6.

(5) ينظر: العين: 350/7، وتهذيب اللغة: 115/13، والصحاح: 988/3، ومقاييس اللغة: 5/3.

(6) العين: 335/7، والصحاح: 988/3، وتاج العروس: 11/17.

(7) العين: 335/7، ومقاييس اللغة: 76/6.

(8) العين: 335/7، وتاج العروس: 11/17.

(9) وردت في سورة الأعراف: 20، وسورة طه: 120، وسورة ق: 16، وسورة الناس: 4 و5، ينظر: المعجم المفهرس في القرآن الكريم: 841.

(10) تفسير الشعراوي: 4082/7.

(11) ينظر: في ظلال القرآن: 1268/3.

ح ص ح ص

قال ابن فارس: " الحاء والصاد في المضاعف أصول ثلاثة: أحدها النصب، والآخر وضوح الشيء وتمكنه، والثالث ذهاب الشيء وقلته"⁽¹⁾، فالأول الحصة، وهي النصب، وجمعها: الحِصَص، يقال: أحصصت الرجل، إذا أعطيته حصته⁽²⁾، والثاني قولهم: حصص الشيء: وضح الشيء وظهر وبرز، وبيان الحق بعد كتمانته⁽³⁾ ومنه الحصّ: اللؤلؤ⁽⁴⁾، والثالث الحص والحصاص، وهو سرعة العدو في شدة⁽⁵⁾، والحصحصه: الذهاب في الأرض⁽⁶⁾، والحصحصه: تحريك الشيء وتقليبه وترديده⁽⁷⁾، ومنه حديث علي - رضي الله عنه: ((لأن أحصص في يدي جمرتين أحب إليّ من أن أحصص كعبتين))⁽⁸⁾، ورجل أحصّ وامرأة حصّاء، أي مشؤومة⁽⁹⁾، وسنة حصّاء: إذا كانت جدبة، وناقاة حصّاء: إذا لم يكن عليها وبر⁽¹⁰⁾، ورجل حُصِّص وحُصِّصُوص: يتتبع دقائق الأمور فيعلمها ويحصيها⁽¹¹⁾.

وردت هذه المفردة مرّة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: قَالَ مَا خَطْبُكَ إِنَّ زَاوَدْتُنِّي يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِنْ سُوءٍ قَالَتْ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْأَنْ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا زَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ [يوسف: 51]، فقوله تعالى: (حصص): ظهر وتبيّن وثبت⁽¹²⁾، ووضح الحق بعد خفاء، وظهرت حصة الحق من حصة الباطل، ولا بد من الاعتراف بما حدث⁽¹³⁾، ومما زاد من حسن بيان المعنى المتضمن في هذه اللفظة خفة الانتقال من الفتحة إلى السكون ثم فتحان، واختيار صيغة الماضي التي تحقق ذلك، وهذا ما ذكره القدماء والمحدثون، أن الضمة أقوى الحركات وأثقلها، تليها الكسرة، وأخيراً الفتحة، وهي أخف الحركات، يقول عبد الصبور شاهين: "إن الكسرة أسهل في أدائها من الضمة، نظراً لانفراج الشفتين، في كلتا الفتحة والكسرة، واستدارتهما في الضمة، ولذلك كانت الحركة المختارة بديلاً عن الفتحة هي الكسرة لدى البدو؛ لسهولة أدائها أكثر من الضمة"⁽¹⁴⁾.

(1) مقاييس اللغة: 12/2.

(2) ينظر: تهذيب اللغة: 258/3، ومقاييس اللغة: 12/2.

(3) ينظر: العين: 14/3، وتهذيب اللغة: 258/3، ومقاييس اللغة: 12/2، وتاج العروس: 523/17.

(4) ينظر: تهذيب اللغة: 257/3.

(5) ينظر: العين: 14/3، وتهذيب اللغة: 257/3، ومقاييس اللغة: 13/2، وتاج العروس: 524/17.

(6) مقاييس اللغة: 13/2.

(7) تاج العروس: 524/17.

(8) النهاية في غريب الحديث والأثر: 394/1.

(9) ينظر: تهذيب اللغة: 258/3، ومقاييس اللغة: 13/2.

(10) ينظر: العين: 14/3، وتهذيب اللغة: 257/3، وتاج العروس: 526/17.

(11) تاج العروس: 527/17.

(12) تفسير البغوي: 496/2، والكشاف: 478/2.

(13) تفسير الشعراوي: 6990/11.

(14) القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث: 291.

ص ل ص ل

قال ابن فارس: الصاد واللام أصلان: أحدهما يدل على ندى وماء قليل، والآخر على صوت⁽¹⁾، وصليل الحديد: صوته⁽²⁾، والصلصال: الطين اليابس الذي يصلّ من يُبسّه، أي: يصوّت⁽³⁾، وقال الفراء: الصلصال: هو طين حرّ خلط برمل فصار يصلصل كالفخار⁽⁴⁾، وقال الليث: الصُّلصل: طائر صغير تسميه العجم الفاخنة⁽⁵⁾، والصُّلصل: القدح الصغير⁽⁶⁾، والصُّلصل: ناصية الفرس⁽⁷⁾، والأصلال: السيوف القاطعة⁽⁸⁾، والصِّلّة: الأرض الصلبة، وصوت المسمار إذا أكره⁽⁹⁾،

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم أكثر من مرّة⁽¹⁰⁾ وبمعنى واحد، ففي قوله تعالى: وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ [الحجر: ٢٦]، فقوله تعالى: (من صلصال)، أي طين يابس، له عند النقر صلصلة، أي: صوت شديد متردد في الهواء، فإن كان فيه مد من غير ترجيع فهو صلل، فالمراد شديد يبسه ولكنه غير مطبوح⁽¹¹⁾، قال ابن عباس - رضي الله عنهما -: "خلق آدم من ثلاثة: من طين لازب، وهو اللازق الجيد، ومن صلصال، وهو الأرض الطيبة يقع عليها الماء، ثم ينحسر فيتشقق وتصير مثل الخزف، ومن حمأ مسنون، وهو الطين فيه الحماة"⁽¹²⁾.

ص ف ص ف

الصاد والفاء يدل على أصل واحد، وهو استواء في الشيء وتساو بين شيئين في المقر، من ذلك الصف، يقال وقفا صفاً، إذا وقف كل واحد إلى جنب صاحبه، واصطف القوم وتصافوا، والأصل في ذلك الصفصف⁽¹³⁾، وهو المستوي من الأرض الأملس الذي لا

(1) مقاييس اللغة: 276/3

(2) العين: 84/7، وتهذيب اللغة: 79/12، وتاج العروس: 321/29

(3) تهذيب اللغة: 79/12.

(4) ينظر: العين: 84/7، وتهذيب اللغة: 79/12، ومقاييس اللغة: 276/3، وتاج العروس: 325/29

(5) العين: 85/7، وتهذيب اللغة: 80/12.

(6) تهذيب اللغة: 80/12، وتاج العروس: 325/29.

(7) العين: 85/7، وتهذيب اللغة: 80/12.

(8) تهذيب اللغة: 81/12.

(9) تهذيب اللغة: 81/12، ومقاييس اللغة: 276/3، وتاج العروس: 323/29

(10) وردت في سورة الحجر: 26 و28 و33، وسورة الرحمن: 14، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 507.

(11) ينظر: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 42/11

(12) الجواهر الحسان في تفسير القرآن: 399/3.

(13) مقاييس اللغة: 275/3.

نبات فيها⁽¹⁾، وقال الليث: الصفصفة: دخيل في العربية، وهي الدويبة التي يسميها العجم السيسك⁽²⁾، والصفصف: شجر الخِلاف⁽³⁾، والصفصف: العصفور في بعض اللغات⁽⁴⁾، وصفصف الرجل: سار وحده⁽⁵⁾.

وردت هذه المفردة مرّة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: «فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا [طه: ١٠٦]»، قال الفراء (ت 207هـ): الصفصف الأملس الذي لا نبات فيه⁽⁶⁾، وذكر الماوردي في الصفصف وجهان: أحدهما: أنه ما لا نبات فيه، قاله الكلبي. الثاني: أنه المكان المستوي، كأنه قال على صف واحد في استوائه لا أثر للجبال فيه⁽⁷⁾، وفي هذا عود إلى الإحالة القبلية في قوله تعالى: وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا⁽⁸⁾ وهذا يحصل بزلزال أو نحوه، وفي هذه الآيات إشارة إلى وصف لقوله تعالى في سورة الواقعة.

ك ب ك ب

قال ابن فارس: " الكاف والباء أصل صحيح يدل على جمع وتجمع، لا يشذ منه شيء"⁽⁹⁾، يقال لما تجمّع من الرمل: كباب⁽⁹⁾، والكباب: تكبيب اللحم على الجمر، يلقي عليه⁽¹⁰⁾، وتكبيت الإبل، إذا صرعت من هزال أو داء⁽¹¹⁾، والكبكية: أن يتدهور الشيء إذا ألقى في هوة حتى يستقر، كأنه ينكب مرّة بعد أخرى حتى يستقرّ فيها⁽¹²⁾، وجاء متككباً في ثيابه، أي متزماً⁽¹³⁾، قال الليث: تقول: كببت فلانا لوجهه فانكب، وكببت القصعة: قلبتها على وجهها⁽¹⁴⁾، والكبة والكبكية: الجماعة، وتككبوا: تجمعوا⁽¹⁵⁾، والكبة: الدفعة في القتال وشدته⁽¹⁶⁾، ورجل كبكب بالضم: مجتمع الخلق شديد وكذلك الكباب، وكبكب: اسم جبل⁽¹⁷⁾.

وردت هذه المفردة مرّة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: فَكَيْبُوهَا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ [الشعراء: ٩٤]، الفعل كبكب، يعني: كبوا مرّة بعد أخرى على وجوههم، فهي تعني تكرار الكب، فكلما قام كب على وجهه مرّة أخرى، وهي على وزن فعللة الدال على التكرار

(1) تهذيب اللغة: 84/12، ومقاييس اللغة: 275/3، وينظر: لسان العرب: 195/9، وتاج العروس: 28/24.

(2) العين: 89/7، وتهذيب اللغة: 84/12، ولسان العرب: 195/9.

(3) العين: 89/7، وتاج العروس: 28/24.

(4) لسان العرب: 196/9، وتاج العروس: 29/24.

(5) تاج العروس: 28/24.

(6) معاني القرآن: 191/2.

(7) ينظر: النكت والعيون: 426/3، ونظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 345/12.

(8) مقاييس اللغة: 124/5.

(9) تهذيب اللغة: 340/9، ومقاييس اللغة: 124/5.

(10) تاج العروس: 97/4.

(11) مقاييس اللغة: 124/5.

(12) تهذيب اللغة: 340/9، ومقاييس اللغة: 125/5، وتاج العروس: 94/4.

(13) مقاييس اللغة: 125/5، وتاج العروس: 99/4.

(14) العين: 284/5، وتهذيب اللغة: 340/9، وتاج العروس: 94/4.

(15) العين: 285/5، وتهذيب اللغة: 340/9، وتاج العروس: 96/4.

(16) تهذيب اللغة: 340/9، وتاج العروس: 95/4.

(17) ينظر: العين: 285/5، وتهذيب اللغة: 340/9، وتاج العروس: 98/4.

كما تقول: زقزقة العصافير، ونقنقة الضفادع. والمراد هنا الأصنام تكب على وجوهها، وتسبق من عبدها إلى النار⁽¹⁾، وقال ابن عاشور: ككبوا مضاعف كبوا بالتكرير وتكرير اللفظ مفيد تكرير المعنى مثل: ككف الدمع⁽²⁾، وحروفه كلها أصول عند جمهور البصريين، وذهب الكوفيون إلى أن أصله (كَبَب) والكاف بدل من الباء الثانية⁽³⁾.

ه د ه د

قال ابن فارس: "الهاء والذال: أصل صحيح يدل على كسر وهضم وهم"⁽⁴⁾، وهددته هدأً: هدمته⁽⁵⁾، وقال الليث: الهدّة: صوت شديد تسمعه من سقوط ركن وناحية جبل⁽⁶⁾، والهدّ من الرجال: الضعيف أو الجبان، كأنه هدّ⁽⁷⁾، الهدّ من الرجال: الجواد الكريم أو القوي أو الطويل⁽⁸⁾، والهدّ: الهَرَم، وهو أقصى الكِبَر⁽⁹⁾، والهدهد معروف⁽¹⁰⁾، وهدهد الحمام: صوت وقرقر⁽¹¹⁾، وهدهدت المرأة ابنها: حركته لينام⁽¹²⁾، وفي الحديث⁽¹³⁾ أن النَّبِيَّ قال: (جَاءَ شَيْطَانٌ فَحَمَلَ بِأَلَا، فَجَعَلَ يَهْدُهُ، كَمَا يَهْدُهُ الصَّبِيُّ)، وَذَلِكَ حِينَ نَامَ عَنْ إِيقَاضِهِ الْقَوْمَ لِلصَّلَاةِ⁽¹⁴⁾.

وردت هذه المفردة فمرة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ [النمل: ٢٠]، الهدهد: نوع من الطير وهو ما يقرقر، وفي رائيته تنن وفوق رأسه قزعة سوداء، وهو أسود البرائن، أصفر الأجناف، يقتات الحبوب والدود، يرى الماء من بعد ويحس به في باطن الأرض، فإذا رفرغ على موضع علم أن به ماء، وهذا سبب اتخاذه في جند سليمان⁽¹⁵⁾، قال الشعراوي: لماذا تفقد الطير بالذات؟ قالوا: لأنه أراد أن يقوم برحلة في الصحراء، والهدهد هو الخير بهذه المسألة؛ لأنه يعلم مجاهلها، ويرى حتى الماء في باطن الأرض، يقولون: كما يرى أحدكم الزيت في وعائه، فمن مميزات الهدهد أن الله تعالى جعل له منقارا طويلا؛ لأنه لا يأكل مما على سطح الأرض، إنما ينبش بمنقاره ليخرج طعامه من تحت الأرض، ألا تراه حين كلم سليمان في

(1) تفسير الشعراوي: 10609/17.

(2) التحرير والتنوير: 152/19.

(3) الجواهر الحسان في تفسير القرآن: 231/4.

(4) مقاييس اللغة: 7/6.

(5) تهذيب اللغة: 231/5، ومقاييس اللغة: 7/6، وتاج العروس: 334/9.

(6) تهذيب اللغة: 231/5.

(7) تهذيب اللغة: 232/5، ومقاييس اللغة: 7/6.

(8) تهذيب اللغة: 232/5، ومقاييس اللغة: 7/6، وتاج العروس: 335/9.

(9) تاج العروس: 335/9.

(10) مقاييس اللغة: 8/6.

(11) مقاييس اللغة: 8/6، وتاج العروس: 336/9.

(12) تهذيب اللغة: 232/5، ومقاييس اللغة: 8/6، وتاج العروس: 337/9.

(13) النهاية في غريب الحديث والأثر: 253/5.

(14) تهذيب اللغة: 232/5.

(15) التحرير والتنوير: 245/19.

دقائق العقيدة والإيمان بالله يقول عن أهل سبأ: أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبَاءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ [النمل: ٢٥]، فاختار هذه المسألة بالذات؛ لأنه الخبير بها ورزقه منها⁽¹⁾.

ص ي ص ي

قال ابن فارس: الصاد والياء كلمة واحدة مطابقة، وهي كل شيء يتحصن به⁽²⁾، من ذلك تسميتهم الحصون صياصي، ثم شبه بذلك ما يحارب ويتحصن به الديك [وسوي] صيصية، وكذلك قرن الثور والظباء يسمى بذلك؛ لأنه يتحصن ويحارب به⁽³⁾، وذكر أبو عبيد حديث النبي وذكر فتنة تكون في أقطار الأرض كأنها (صياصي بقر)⁽⁴⁾، والصيصية: شوكة الحائك التي يسوي بها السدى واللحمة، وهي من قرون الظباء تنسج به المرأة⁽⁵⁾.

وردت هذه اللفظة مرة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: **وَأَنْزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُمْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا [الأحزاب: ٢٦]**، فقوله (من صياصيمهم)، أي: من حصونهم، وسميت بذلك لامتناعهم بها⁽⁶⁾، وذكر ابن عاشور أن الصياصي: الحصون، وأصلها أنها جمع صيصية وهي القرن للثور ونحوه، كانوا يستعملون القرون في مناسج الصوف ويتخذون أيضا منها أوعية للكحل ونحوه، فلما كان القرن يدافع به الثور عن نفسه سمي المعقل الذي يعتصم به الجيش صيصية والحصون صياصي⁽⁷⁾.

ص ر ص ر

قال ابن فارس: الصاد والراء أصول: الأول: صرّ الدراهم يصرها صراً، والصرار: هي خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها، يقال: صرّها صراً⁽⁸⁾، ومن الباب: الإصرار: العزم على الشيء⁽⁹⁾، وإنما جعل من قياسه؛ لأن العزم على الشيء والإجماع عليه واحد، وكذلك الإصرار: الثبات على الشيء⁽¹⁰⁾، وأما الثاني، وهو من السمو والارتفاع - فقولهم: صر الحمار أذنه، إذا أقامها، والأصل في هذا: الصرار، وهي أماكن مرتفعة لا يكاد الماء يعلوها⁽¹¹⁾، فأما صرار فهو اسم علم، وهو جبل⁽¹²⁾، وأما الثالث: فالبرد والحر، وهو

(1) تفسير الشعراوي: 10765/17.

(2) مقاييس اللغة: 279/3، وينظر: العين: 176/7، وتهذيب اللغة: 185/12.

(3) ينظر: العين: 176/7، وتهذيب اللغة: 186/12، ومقاييس اللغة: 279/3.

(4) ينظر: غريب الحديث للهروي: 84/2.

(5) العين: 176/7، وتهذيب اللغة: 186/12، وتاج العروس: 26/18.

(6) ينظر: النكت والعيون: 392/4، والكشاف: 533/3.

(7) ينظر: التحرير والتنوير: 312/21.

(8) مقاييس اللغة: 281/3.

(9) مقاييس اللغة: 281/3.

(10) ينظر: مقاييس اللغة: 281/3.

(11) ينظر: تهذيب اللغة: 77/12، والصحاح: 711/2، ومقاييس اللغة: 282/3.

(12) مقاييس اللغة: 282/3.

الصر، يقال أصاب النبت صر، إذا أصابه برد يضر به⁽¹⁾، والصر: صر الريح الباردة، وربما جعلوا في هذا الموضع الحر⁽²⁾، وصرّ يصرّ صارة: العطش، وجمعها صوار وصرائر⁽³⁾، وأما الرابع، فالصوت من ذلك الصرة: شدة الصياح⁽⁴⁾، صرّ الجندب صريرا، وصرصر الأخطب صرصرة، كأنهم قدّروا في صوت الجندب المدّ وفي صوت الأخطب الترجيع فحكوه على ذلك⁽⁵⁾، والصرّة: الضجّة والصيحة⁽⁶⁾، والصرّصر: دُويبةٌ تحت الأرض تصرّ أيام الربيع⁽⁷⁾،

وذكر الجوهري (ت 393هـ) أن أصل صرر من الصر، فأبدلوا مكان الراء الوسطى فاء الفعل، كقولهم: كبكبوا، أصله كببوا⁽⁸⁾، وهذا القول لا يوافق ما ذكره ابن جيّ وقبله الأزهري، قال ابن جيّ: "وإنما حثثت أصل رباعي، وحثث أصل ثلاثي، وليس واحد منهما من لفظ صاحبه، إلا أن حثثت من مضاعف الأربعة، وحثث من مضاعف الثلاثة، فلما تضارعا بالتضعيف الذي فيهما، اشتبه على بعض الناس أمرهما، وهذا هو حقيقة مذهبنا"⁽⁹⁾، فالمضغف الثلاثي في الغالب يدلّ على التكتيخ والمبالغة، والمضاعف الرباعي يدلّ على تتابع المعنى وتكراره، وهذا ما ذكره الأزهري في (كبكبوا) حصراً، فقد قال: "وحقيقة ذلك في اللغة تكرير الانكباب، كأنه إذا ألقى ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر فيها"⁽¹⁰⁾. والصحيح أن الكلام ليس بهذا الإطلاق، فما ورد منه الثلاثي بالمعنى نفسه، جاء المضاعف منه زيادة في المعنى وتكريراً لما ورد ويكون وزنه (فعلل)، وما لم يأت منه الثلاثي ألبتة، فهو الأصل في المضاعف الرباعي ووزنه (فعلل).

وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم أكثر من مرة⁽¹¹⁾، ففي قوله تعالى: فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِقَهُمْ عَذَابَ الْجَزَاءِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآخِرَةِ أَخْزَىٰ وَهُمْ لَا يُنصَرُونَ [فصلت: ١٦]، قال الشنقيطي: الصرصر: وزنه بالميزان الصر في فعلل، وفي معنى الصرصر لعلماء التفسير وجهان معروفان: أحدهما: أن الريح الصرصر هي الريح العاصفة الشديدة الهبوب التي يسمع لهبوبها صوت شديد، وعلى هذا، فالصرصر من الصرة التي هي الصيحة المزعجة، ومنه قوله تعالى: فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَتَتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ [الذاريات: ٢٩]، أي في صيحة، ومن هذا المعنى صرير الباب والقلم، أي صوتيهما، والوجه الثاني: أن الصرصر من الصرّ الذي هو البرد الشديد المحرق، ومنه على أصح التفسيرين قوله تعالى: مَثَلُ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتُهُ وَمَا ظَلَمَهُمُ اللَّهُ وَلَكِنْ أَنفُسُهُمْ يَظْلِمُونَ [آل عمران: ١١٧]⁽¹²⁾، ومثله قال ابن عاشور: الصرصر: الريح العاصفة التي يكون لها صرصرة، أي دوي في هبوبها من شدة سرعة تنقلها، وتضعيف عينه للمبالغة في شدتها بين أفراد نوعها كتضعيف كبكب للمبالغة في كب، وأصله صرّ، أي: صاح، وهو وصف لا يؤنث لفظه لأنه لا يجري إلا على الريح وهي مقدرة

(1) ينظر: تهذيب اللغة: 75/12، ومقاييس اللغة: 283/3.

(2) الصحاح: 712/2، ومقاييس اللغة: 283/3.

(3) ينظر: تهذيب اللغة: 77/12، ومقاييس اللغة: 284/3.

(4) ينظر: مقاييس اللغة: 284/3.

(5) الصحاح: 712/2، وينظر: تهذيب اللغة: 75/12، ومقاييس اللغة: 285/3.

(6) ينظر: تهذيب اللغة: 77/12.

(7) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(8) الصحاح: 712/2.

(9) سر صناعة الإعراب: 193/1.

(10) تهذيب اللغة: 340/9.

(11) وردت في سورة فصلت: 16، والقمر: 19، والحاقة: 6، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 500.

(12) أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن: 16/7.

التأنيث⁽¹⁾، ولا شك أن زيادة الصاد عن (صَرَ) الثلاثي إلى (صرصر)، أدى إلى توسيع الدلالة عند الكشف عن طبيعة العلاقة بين الثلاثي والرباعي، هذا فضلاً عن محاكاة صوت الريح الشديدة بتعاقب الصاد الذي يعرف بالصفير والراء المررفرف، وهذه الدقة لا تكاد تجدها في الثلاثي صَرَ⁽²⁾.

ل و ل و

قال ابن فارس: أما اللام والهمزة فيدل على صفاء وبريق، من ذلك تَأَلَّتْ اللؤلؤة، وسميت لأنها تَأَلَّتْ⁽³⁾، واللؤلؤة: الدرة، سميت بها لضوئها ولمعانها، والجمع: اللؤلؤ واللآلئ⁽⁴⁾، ولَأَلَّتْ النار: إذا توقدت⁽⁵⁾، ولَأَلَّتْ المرأةُ بعينها، أي: بَرَّقَتْها⁽⁶⁾، واللؤلؤة: البقرة الوحشية، وإطلاق اللؤلؤة على البقرة مجاز⁽⁷⁾.

ذكرت هذه المفردة في أكثر من موضع في القرآن الكريم⁽⁸⁾، ففي قوله تعالى: وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ لَهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ [الطور: ٢٤]، اللؤلؤ: الدر، والمكنون: المخزون لنفاسه على أربابه فلا يتحلى به إلا في المحافل والموكب فلذلك يبقى على لمعانه وبياضه⁽⁹⁾، واللؤلؤ- في أصله - حيوان، ولعل اللؤلؤ أعجب ما في البحار، فهو يهبط إلى الأعماق، وهو داخل صدفة من المواد الجيرية لتقيه من الأخطار، ويختلف هذا الحيوان عن الكائنات الحية في تركيبه وطريقة معيشته، فله شبكة دقيقة كشبكة الصياد، عجيبة النسج، تكون كمصفاة تسمح بدخول الماء والهواء والغذاء إلى جوفه، وتحول بين الرمال والحصى وغيرها، وتحت الشبكة أفواه الحيوان، ولكل فم أربع شفاه، فإذا دخلت ذرة رمل، أو قطعة حصى، أو حيوان ضار عنوة إلى الصدفة، سارع الحيوان إلى إفراس مادة لزجة يغطيها بها، ثم تتجمد مكونة لؤلؤة! وعلى حسب حجم الذرة التي وصلت يختلف حجم اللؤلؤة⁽¹⁰⁾.

رف رف

"الراء والفاء أصلان: أحدهما المصّ وما أشبهه، والثاني الحركة والبريق"⁽¹¹⁾، فالأول الرفّ وهو المصّ، يقال: رفّ يرفّ رفّاً؛ وهو المصّ والترشّف⁽¹²⁾، وأما الثاني فقولهم: رفّ الشيء يرفّ رفّاً، إذا برق لونه وتألأ⁽¹³⁾، وأما ما كان من جهة الاضطراب فالرفرفة، وهي

(1) التحرير والتنوير: 259/24.

(2) ينظر: الأفعال الرباعية، الأصل والتكوين بين الثلاثي والرباعي: 91-92.

(3) مقاييس اللغة: 199/5.

(4) الصحاح: 70/1، وتاج العروس: 411/1.

(5) العين: 355/8.

(6) العين: 355/8، وتاج العروس: 412/1.

(7) تاج العروس: 412/1.

(8) وردت في سورة الطور: 24، والرحمن: 22، والواقعة: 23، والإنسان: 19، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 743 - 744.

(9) التحرير والتنوير: 56/27.

(10) في ظلال القرآن: 3453/6.

(11) مقاييس اللغة: 376/2.

(12) ينظر: العين: 254/8، وتهذيب اللغة: 123/15، والصحاح: 1366/4، ومقاييس اللغة: 376/2.

(13) مقاييس اللغة: 376/2.

تحريك الطائر جناحيه حول الشيء يريد أن يقع عليه⁽¹⁾، و" الرفرف: خِرْقَةٌ تُخَاطُ فِي أَسْفَلِ الْفَسْطَاطِ"⁽²⁾، والرفرف: ضرب من الثياب خضر تبسط، الواحدة: رفرفة⁽³⁾، والرَّفْرَفُ: ضَرْبٌ مِنَ السَّمَكِ، وشجر مُسْتَرْسِلٌ يَنْبُتُ بِالْيَمَنِ⁽⁴⁾، ومما شذ عن معظم الباب الرفّ، وهو القطيع من البقر، يقال: هذا رفّ من الضأن أو البقر: جماعة منها⁽⁵⁾.

ورد هذا الجذر مرة واحدة في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى: مُتَكَيِّفِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ [الرحمن: 76]، الرفرف: ثياب ناعمة وفرش رقيقة النسج من الديباج لينة ووسائد عظيمة ورياض باهرة وبسط لها أطراف فاضلة، ورفرف السحاب هدهبه أي ذيله المتدلي⁽⁶⁾، وهو اسم جمع رفرفة، وهي ما يبسط على الفراش لينام عليه، تسج على شبه الرياض ويغلب عليها اللون الأخضر⁽⁷⁾، وكأنها من صنع «عبقر» لتقريب وصفها إلى العرب، وقد كانوا ينسبون كل عجيب إلى وادي الجن: عبقر⁽⁸⁾.

س ل س ل

"السين واللام أصل واحد، وهو مدّ الشيء في رفق وخفاء، ثم يحمل عليه"، فمن ذلك سللت الشيء أسله سلاً، والسلة والإسلال: السرقة⁽⁹⁾، ومن الباب: السليل: الولد؛ كأنه سلّ من أمه سلاً، والسُّلَالَةُ: الولد⁽¹⁰⁾، ومما حمل عليه السلسلة، سميت بذلك لأنها ممتدة في اتصال⁽¹¹⁾، وقال الليث: السليل والسُّلَانُ: الأودية⁽¹²⁾، والسلاسل: أرض من أرض الشام غزاها عمرو بن العاص على عهد النبي⁽¹³⁾، وسللت السيف من غمده، فانسَلَّ⁽¹⁴⁾، ومن ذلك تسلسل الماء في الحلق، إذا جرى، وماء سلسل وسلسال وسلاسل وخمر سلسل⁽¹⁵⁾. ويقال: فرس شديد السلّة: دفعته في سباقه⁽¹⁶⁾، والسُّلّ: المرض⁽¹⁷⁾، وتسلسل الثوب: إذا لبس حتى رقّ⁽¹⁸⁾.

(1) ينظر: العين: 255/8، وتهذيب اللغة: 123/15، والصحاح: 1367/4، ومقاييس اللغة: 376/2.

(2) العين: 255/8، وتهذيب اللغة: 124/15.

(3) العين: 255/8، والصحاح: 1366/4.

(4) ينظر: تهذيب اللغة: 125/15، والصحاح: 1366/4.

(5) ينظر: تهذيب اللغة: 125/15، ومقاييس اللغة: 376/2.

(6) نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 192/19.

(7) التحرير والتنوير: 274/27.

(8) في ظلال القرآن: 3458/6.

(9) مقاييس اللغة: 59/3، وينظر: تهذيب اللغة: 206/12.

(10) تهذيب اللغة: 207/12، ومقاييس اللغة: 60/3.

(11) مقاييس اللغة: 60/3.

(12) تهذيب اللغة: 207/12.

(13) العين: 194/7.

(14) العين: 193/7، وتهذيب اللغة: 206/12.

(15) العين: 194/7، ومقاييس اللغة: 60/3.

(16) تهذيب اللغة: 208/12، ومقاييس اللغة: 60/3.

(17) تهذيب اللغة: 208/12.

(18) المصدر نفسه: 209/12.

ورد هذا اللفظ في القرآن الكريم ثلاث مرات⁽¹⁾، ففي قوله تعالى " إِذِ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَالسَّلَاسِلُ يُسْحَبُونَ " [غافر: ٧١]، والسلاسل: جمع سلسلة بكسر السين وهي مجموع حلق غليظة من حديد متصل بعضها ببعض⁽²⁾، وعبر بإذ ومعناها الماضي مع سوف ومعناها الاستقبال، لأن التعبير بالماضي إنما هو إشارة إلى تحقق الأمر مع كونه مستقبلاً، (والسلاسل) أي في أعناقهم أيضاً يقيدهم ذلك عن كل تصرف؛ لكونهم لم يتقيدوا بكتاب ولا رسول، والسلسلة من: تسلسل الشيء: اضطرب⁽³⁾.

ع س ع س

قال ابن فارس: " العين والسين أصلان متقاربان: أحدهما الدنو من الشيء وطلبه، والثاني خفة في الشيء ". فالأول العس بالليل، كأن فيه بعض الطلب⁽⁴⁾، والعاسُ: الطَّالِبُ، يُقَالُ عَسَّ يَعْسُ إِذَا طَلَبَ. والدَّئِبُ العَسُوسُ: الطَّالِبُ للصيد⁽⁵⁾، والعَسْعَسُ: من أسماء الذئب، ويقع على كل سبع إذا تعسس وطلب الصيد بالليل⁽⁶⁾، والعس: نفض الليل عن أهل الريبة، يقال: عَسَّ يَعْسُ عَسًا، وبه سعي العسس الذي يطوف للسلطان بالليل، والعساس والعسيس: الذئب الكثير الحركة، وذلك أنه يعس بالليل⁽⁷⁾. ويقال: عسس الليل، إذا أقبل، وعسست السحابة، إذا دنت من الأرض ليلاً، ولا يقال ذلك إلا ليلاً في ظلمة⁽⁸⁾، ويقال للقنافذ: العساس؛ لكثرة تردددها بالليل⁽⁹⁾، وإنه لعسوس من الرجال إذا قلَّ خيره⁽¹⁰⁾، وأما الأصل الآخر فيقال إن العس خفة في الطعام، يقال: عسست أصحابي، إذا أطعمتهم طعاماً خفيفاً، والعسوس من الإبل: التي ترام ولدها وتدر عليه ما نأى عنها الناس، فإن دني منها أو مسّت جذبت درها⁽¹¹⁾، قال الفراء: اجتمع المفسرون: على أن معنى (عَسَّسَ): أدبر، وكان بعض أصحابنا يزعم أن عسس: دنا من أوله وأظلم⁽¹²⁾، ورد ابن فارس قولهم عسس بمعنى أدبر بقوله: " وأما قولهم: عسس الليل، إذا أدبر، فخارج عن هذين الأصلين، والمعنى في ذلك أنه مقلوب من سسس، إذا مضى، وهو من باب سَعَّ " ⁽¹³⁾.

ورد هذا الجذر في القرآن الكريم مرة واحدة في قوله تعالى: وَاللَّيْلُ إِذَا عَسَّسَ [التكوير: ١٧]، أغلب التفاسير تذكر المعنيين (أقبل وأدبر)، وكأن الكلمة تحتل كلاهما، مع ترجيح الثاني، قال ابن عطية⁽¹⁴⁾: وعسس الليل: إذا كان غير مستحكم الإظلام، وقال الحسن بن أبي الحسن: ذلك في وقت إقباله وبه وقع القسم، وقال زيد بن أسلم وابن عباس ومجاهد وقتادة: ذلك عند إدباره وبه وقع القسم،

(1) المواضع الثلاثة هي: غافر: 71، والحاقة: 32، والإنسان: 4، ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 435.

(2) التحرير والتنوير: 202/24.

(3) نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 114/17.

(4) مقاييس اللغة: 42/4.

(5) ينظر: تهذيب اللغة: 64/1.

(6) العين: 74/1، والصحاح: 949/3.

(7) ينظر: تهذيب اللغة: 63/1، والصحاح: 949/3، ومقاييس اللغة: 43/4.

(8) ينظر: العين: 74/1، وتهذيب اللغة: 62/1، ومقاييس اللغة: 43/4.

(9) الصحاح: 949/3.

(10) ينظر: تهذيب اللغة: 62/1.

(11) ينظر: تهذيب اللغة: 62/1، ومقاييس اللغة: 44/4.

(12) معاني القرآن: 242/3.

(13) مقاييس اللغة: 43/4.

(14) المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: 444/5.

ويرجح هذا قوله بعد: والصبح إذا تنفس، فكأنهما حالان متصلتان، فعسّس الليل، أي قفل راجعا، وذهب ظلامه الذي كان مغيما على الكون، ومنه العسس، وهم حراس الليل من الجنود، يعسّون في الطرقات أي يتحركون تحت جنح الظلام، ليروا ماذا يجري من أحداث يحدثها أهل الشّرّ تحت هذا الستار من الظلام، فالليل متحرك، وليس ثابتا، إنه يجري إلى كناسه، كما تجرى الكواكب إلى كناسها⁽¹⁾.

دم دم

قال ابن فارس: "الدال والميم أصل واحد يدل على غشيان الشيء من ناحية أن يطلى به"⁽²⁾، ودممت الثوب، إذا طليته أي صبغ، وكل شيء طلي على شيء فهو دِمَام⁽³⁾، وقدر دميم: مطلية بالطحال⁽⁴⁾، ورجل دميم الوجه: كأن وجهه قد طلي بسواد أو قبح⁽⁵⁾، وأما الديمومة، وهي المفاضة لا ماء بها؛ لأنها كأنها في استوائها قد دمت، أي سويت تسوية، كالشيء الذي يطلى بالشيء⁽⁶⁾، والمدموم: الممتلئ شحماً من البعير وغيره⁽⁷⁾، والدمدمة: الإهلاك، ودمدم الله عليهم: أهلكتهم وأطبق عليهم العذاب⁽⁸⁾.

ورد هذا الجذر مرة واحدة في القرآن الكريم، قال تعالى: فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا [الشمس: ١٤]، وقوله: (فدمدم عليهم): أنزل عليهم ربه عقوبة بذنبيهم، والدمدمة، المبالغة في العقوبة والنكال⁽⁹⁾، وقال الثعلبي: "إهلاك باستئصال"⁽¹⁰⁾، وقال ابن الجوزي: أطبق عليهم العذاب، يقال: دمدمت على الشيء: إذا أطبقت فكررت الإطباق⁽¹¹⁾، وقال البقاعي: ودل بأداة الاستعلاء على شدته وإحاطته فقال: {عليهم}⁽¹²⁾، وهذه المفردة توحى بتوالي العقوبة ونزولها عليهم قطعاً متتابعات، حتى إهلاكهم، وكأن نهايتهم كانت دامية بتكرار المقطع (دم)، ولذلك أردف العبارة بقوله تعالى: فسواها أي: سوى بهم الأرض، فلم يبق منهم ناج.

نتائج البحث

- إن الثلاثي المضغف والرباعي المضاعف لا يشتركان في المعنى نفسه اشتراكاً تاماً، وإن التقيا في جزئية معينة، هذا ما ذكره ابن جني، من خلال الاعتماد على ما تقره البنية الصرفية، بقوله: "وإنما حثت أصل رباعي، وحثت أصل ثلاثي، وليس واحد منهما من لفظ صاحبه"، فالمضغف الثلاثي في الغالب يدلّ على التكاثر والمبالغة، والمضاعف الرباعي يدلّ على تتابع المعنى وتكراره، وهذا ما ذكره الأزهري في (ككبوا)، فقد قال: "وحقيقة ذلك في اللغة تكرير الانكباب، كأنه إذا ألقى ينكب مرة بعد مرة حتى يستقر فيها"، وكان الحدث يتكرر ويتوالى ليحقق مراده، بخلاف الجوهرية إذ ذكر أن أصل صرر من الصر، فأبدلوا مكان الراء

(1) التفسير القرآني للقرآن: 16/1473

(2) مقاييس اللغة: 2/260.

(3) مقاييس اللغة: 2/260، وينظر: الصحاح: 5/1921

(4) تهذيب اللغة: 14/58، ومقاييس اللغة: 2/261، وينظر: الصحاح: 5/1921

(5) مقاييس اللغة: 2/261.

(6) مقاييس اللغة: 2/261، وينظر: الصحاح: 5/1922

(7) العين: 8/15، والصحاح: 5/1921

(8) العين: 8/15، وتهذيب اللغة: 14/57، والصحاح: 5/1922، ومقاييس اللغة: 2/261.

(9) ينظر: بحر العلوم: 3/586

(10) الكشف والبيان عن تفسير القرآن: 10/215

(11) زاد المسير في علم التفسير: 4/451.

(12) نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: 22/82.

الوسطى فاء الفعل، كقولهم: ككبوا، وأصله كبوا، والصحيح أن الكلام ليس بهذا الإطلاق لدى الفريقيين، فما ورد منه الثلاثي بالمعنى نفسه، جاء المضاعف منه زيادة في المعنى وتكريراً لما ورد ويكون وزنه (فعلل)، وما لم يأت منه الثلاثي ألبتة، فهو الأصل في المضاعف الرباعي ووزنه (فعلل) كما في لؤلؤ.

- صورة هذه الجذور اللغوية من الثنائي المكرر، وهذا ما ذكره الخليل وابن دريد، وسماه ابن فارس بالمطابق، إذا جعلتهما على حذو واحد، فالحكايات الرباعيات لا تخلو من أن تكون مؤلفة أو مضاعفة، والمضاعف من الحكايات ما كان حرفاً عجزه مثل حَزْفِي صدره وذلك بناء يستحسنه العرب، وينسب إلى الثنائي لأنه يضاعفه، ألا ترى الحكاية أنّ الحاكي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صَلِّصَلْ اللِّجَامَ، وإن شاء قال: صَلِّ، يُخَفِّفْ مرّةً اكتفاءً بها، وإن شاء أعادها مرتين أو أكثر من ذلك فيقول: صل، صل، صل، يتكَلَّف من ذلك ما بدا له.
- إن تكرار المقطع الصوتي نفسه في هذه الجذور مرتين أو أكثر يؤدي إلى معنى القوة والزيادة والمبالغة، وهذه علّة تسمية معظم القدماء لها بالمضاعف؛ لأن التضعيف يمهّد لهذه المبالغة المتحصلة من ضم الثنائي إلى مثله، واللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أعلى منه، فلا بدّ أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمّنه أولاً.
- المفسرون لغويون، يراعون المعنى اللغوي إلى جانب المعنى القرآني، غير أنهم لا يقدمونه وحده بمعزل عن المعاني الأخر التي ترد للمادة المعروضة في استقراء كلام العرب، ومن هنا صحّ منهج البحث في القرآن الكريم بالبدء بالمعنى اللغوي للمادة خارج السياق القرآني، ثم البحث في معناها القرآني وقد عادت إليه، والمقارنة بين المفهومين واستخلاص الدلالات.

قائمة المصادر والمراجع:

• الكتب المطبوعة

- أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن: محمد الأمين بن محمد المختار بن عبد القادر الجكني الشنقيطي (ت 1393هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1415 هـ - 1995 م.
- تاج العروس من جواهر القاموس: محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى الزبيدي (ت 1205هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، (د.ت).
- التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»: محمد الطاهر بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي (ت 1393هـ)، الدار التونسية للنشر - تونس، 1984هـ.
- التفسير القرآني للقرآن: عبد الكريم يونس الخطيب (ت بعد 1390هـ)، دار الفكر العربي - القاهرة، (د.ت).
- التكرير بين المثير والتأثير: د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط/2، 1407هـ - 1986 م.
- تهذيب اللغة: أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر الهروي (ت 370هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط/1، 2001 م.
- الجامع لأحكام القرآن: أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي القرطبي (ت 671هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية - القاهرة، ط/2، 1964 م.
- جمهرة اللغة: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت 321هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت، ط/1، 1987 م.
- الجواهر الحسان في تفسير القرآن: أبو زيد عبد الرحمن بن محمد الثعالبي (ت 875هـ)، تحقيق: محمد علي معوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط/1، 1418هـ.
- الدر المنثور: عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت 911هـ)، دار الفكر - بيروت، (د.ت).

- ديوان الأعشى الكبير: ميمون بن قيس، شرح وتحقيق: د. محمد حسين، مكتبة الآداب - المطبعة النموذجية، (د.ت).
- ديوان البحري: عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف - القاهرة، ط/3، (د.ت).
- ديوان الحطيئة: اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة - بيروت، ط/2، 2005م.
- زاد المسير في علم التفسير: جمال الدين عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي (ت 597هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي - بيروت، ط/1، 1422هـ.
- سر صناعة الإعراب: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت 392هـ)، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط/1، 1421هـ - 2000م.
- العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت 170هـ)، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ت).
- غريب الحديث: أبو عبيد القاسم بن سلام بن عبد الله الهروي البغدادي (ت 224هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المعيد خان، مطبعة دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد - الدكن، ط/1، 1384هـ - 1964م.
- الفعل زمانه وأبنيته: د. إبراهيم محمد السامرائي (ت 1425هـ)، بيروت - لبنان، 1980م.
- فقه اللغة وخصائص العربية: د. محمد المبارك، دار الفكر، ط/1، 1968م.
- في ظلال القرآن: سيد قطب إبراهيم حسين الشاربي (ت 1385هـ)، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ط/17، 1412هـ.
- القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث: عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي - مصر، د.ت.
- الكتاب: عمرو بن عثمان بن قنبر الجارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (ت 180هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط/3، 1408هـ - 1988م.
- الكشف والبيان عن تفسير القرآن: أبو إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبي (ت 427هـ)، تحقيق: أبو محمد بن عاشور، مراجعة وتدقيق: الأستاذ نظير الساعدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط/1، 1422هـ - 2002م.
- لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري (ت 711هـ)، دار صادر - بيروت، ط/3، 1414هـ.
- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عبد الرحمن بن تمام بن عطية الأندلسي المحاربي (ت 542هـ)، تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية - بيروت، ط/1، 1422هـ.
- معالم التنزيل في تفسير القرآن: أبو محمد الحسين بن مسعود بن محمد بن الفراء البغوي (ت 510هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط/1، 1420هـ.
- معاني القرآن: أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله بن منظور الديلمي الفراء (ت 207هـ)، تحقيق: أحمد يوسف النجاتي ومحمد علي النجار وعبد الفتاح إسماعيل الشلبي، دار المصرية للتأليف والترجمة - مصر، ط/1، (د.ت).
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث - القاهرة، 1422هـ - 2001م.
- المفردات في غريب القرآن: لأبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502هـ)، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة - بيروت، (د.ت).
- مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي (ت 395هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ - 1979م.
- نظم الدرر في تناسب الآيات والسور: إبراهيم بن عمر بن حسن الرباط بن علي بن أبي بكر البقاعي (ت 885هـ)، دار الكتاب الإسلامي - القاهرة، (د.ت).

- النكت والعيون: أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البغدادي، الشهير بالماوردي (ت 450هـ)، تحقيق: السيد ابن عبد المقصود بن عبد الرحيم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، (د.ت).
- النهاية في غريب الحديث والأثر: ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم الشيباني الجزري (ت 606هـ)، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي - محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية - بيروت، 1399هـ - 1979م.

• البحوث والرسائل

- الأفعال الرباعية، الأصل والتكوين بين الثلاثي والرباعي: نور الدين الشملاي، مجلة ترجمان، مجلد 19، عدد 2، رقم الصفحات في المجلة 77-121، أكتوبر 2010م.
- بلاغة التكرار في القرآن: د. عبد القادر بن فطة، مجلة عود الند، العدد 96، رقم الصفحات في المجلة 96 - 107، حزيران 2014م.

أجناس الكلام الأولية والثانوية عند باختين

Bakhtin's Primary and secondary speech genres

عبد الحق قاسمي / مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية / الجزائر

Abd El Hak Gasmi / CRSTDLA / Algeria

ملخص :

يتناول هذا البحث نظرية الأجناس الكلامية عند باختين، والذي فتح المجال أمام الدراسات التي تتناول تصنيف النصوص والكلام العام، وهذا ما يعطي أهمية هذه النظرية، فما من توجه في تصنيف النصوص والخطابات بعده إلا واستفاد مما قدمه باختين، وقد انطلق البحث من تحديد منهجية باختين في دراسة اللغة والأدب، ثم تصوره العام في دراسة الرواية من أجل معرفة كيف انعكس هذا على نظريته في أجناس الكلام، ثم تناول بشكل عام تصوره عن أجناس الكلام الأولية والثانوية، وقد خص كل مستوى من مستويات الأجناس الأولية والثانوية، فأشار إلى مشكلة التعرف على الأجناس الأولية، وكيف نتبع تطور الأجناس الثانوية تاريخيا، من خلال التطور الثقافي واستفادة كل جنس جديد من الجنس الذي قبله. وأخيرا في انتقال وحدة التحليل عند باختين إلى الملفوظ وكيف أثر هذا في منحنى التحليل لديه الذي صار يركز على اللغة داخل السياق الذي أنتجت فيه.

الكلمات المفتاحية: أجناس الكلام؛ تصنيف النصوص؛ أجناس أولية؛ أجناس ثانوية

Abstract

This paper deals with the theory of speech genres elaborated by Bakhtin, which opened the way for studies dealing with the classification of texts and discourses and everyday speech, and this is what gives the importance of this theory. We started by defining Bakhtin's methodology in the study of language and literature, then his general perception in studying the novel in order to know how this was reflected in his theory of speech genres, then we dealt in general with his perception of the primary and secondary genres of speech, and we singled out each level of the primary and secondary genres, pointing to the problem of identifying primary genres And how we trace the development of secondary ones historically, through cultural development and how can each new genres benefit from other genres. Finally, we pointed to Bakhtin's unit of analysis (the utterance), and how this affected his approach to the analysis of discourse and speech genres, by focusing on language within the context in which it was produced.

Key Words: speech genres ; text classification ; primary genres ; secondary genres

يرجع إلى باختين (Mikhail M. Bakhtine) الفضل في إنشاء نظرية لتصنيف الكلام العام، حيث لا نجد قبله اشتغالا على تصنيف النصوص، سوى ما تعلق بتصنيف الأعمال الأدبية، أو دراسة بنية وخصائص نوع واحد من النصوص (كالمناظرة، أو الحوار، أو الإشهار...) ¹. حيث فتحت نظريته في أجناس الكلام الباب أمام مجال خصب تقابلنا فيه اليوم إنتاجات فكرية لا تكاد تحصى، في ميادين علمية ومعرفية كثيرة، فقد ألهمت نظريته الباحثين من شتى التخصصات الإنسانية والاجتماعية إلى الالتفات إلى دراسة أجناس الكلام، إذ إنه ما من بحث منظرٍ لهذه المسألة إلا وقد اعتمد على اقتراحات باختين. ويمكن الرجوع إلى بعض البحوث التي اعتمدت عليه بشكل مباشر في تصنيف النصوص والخطابات لنرى سعة تأثيره، سواء على مستوى الميادين المعرفية أو التوزيع الجغرافي، فمن الولايات المتحدة نجد كارولين ميلر (C. Miller) في الريطوريقا، وبريغز وباومن (C. Briggs & R. Bauman) في الأنثروبولوجيا، وكذا فيركلاوف (N. Fairclough) في تحليل الخطاب النقدي، ومن فرنسا تودوروف (T. Todorov) في الأدب، وآدم (J-M Adam) في اللسانيات النصية، ومن سويسرا برونكار (J-P. Bronckart) في اللسانيات النصية وتعليمية اللغة، ومن الدانمارك نينا مولر أندرسون (N. M. Anderson) في اللسانيات، وغيرهم ².

في حين أن اللغة العربية تكاد تبقى في معزل عن هذا الموضوع، رغم وجود دراسات كثيرة تتناول باختين ترتبط في غالبيتها بالأدب خاصة، إلا أن موضوع أجناس الكلام عنده، نكاد لا نجد له أثرا يذكر.

وقبل التطرق إلى نظريته في أجناس الكلام، لا بد من التنبيه إلى أن كثيرا من الأعمال التي تُنسب إلى باختين متنازع في صحة نسبتها إليه، وذلك بعد أن انتشر أن له أعمالا أخرى غير معروفة، من ذلك أنه كتب في سنوات العشرينات والثلاثينات عدة كتب ومقالات بأسماء صديقيه فولوشينوف (Valantin Volochinov) وميدفيداف (Pavel Medvedev)، مما أثار موجة من الافتراضات ترجع إلى كونه المؤلف الأصلي لكتبيهما، وأنه نشرها باسم صديقيه خوفا من أن يتعرض لمضايقات الاتحاد السوفياتي، يؤيد هذا ما ذكره بعض من تعرض لترجمة حياة باختين، حيث ذكر كلارك وهولكويس (Clark & Holquist) أن فولوشينوف لم يكن سوى باحث متواضع في الموسيقى، له شعر رديء وليس له اشتغال بالعلم ³، وأن باختين كتب كل ما نسب إليه باسم مستعار حتى لا يتعرض للرقابة السوفياتية، إلا أن هذا الادعاء ليس لها أساس تاريخي، حيث إن فولوشينوف كان أحد زملاء باختين، وعضوا مهما في الحلقة التي أسسها هذا الأخير، وهذا ما حمل برونكار (J. P. Bronckart) وبوتا (C. Botta) إلى تبني رأي مناقض لهذا، حيث أثبتا الخلافات المنهجية والإبستمولوجية بين نظرة باختين وبين فولوشينوف وميدفيداف، والاختلافات في الفكر سياسيا وإيديولوجيا، بما يبعد فرضية أن باختين كان له أي يد في أعمال فولوتشينوف أو ميدفيداف، حتى ذهبوا إلى أبعد من ذلك بالتشكيك في كتب معروفة أنها لباختين من ذلك كتابه عن دوستوفسكي، حيث ذكروا أن جزءا كبيرا منه كتبه فولوشينوف بمساعدة ميدفيداف ⁴، متهمين بعض تلاميذ باختين بالترويج له وتضخيم أمره. ومع أن الباحثين (برونكار وبوتا) تعرضوا لكثير من الانتقادات العلمية والأسلوبية في كتابهما عن باختين ⁵، ومن ذلك إنكار ما نشره باختين دون أدلة فعلية، لذا فالمذهب الذي سأتبعه

¹ ينظر: عبد الحق قاسمي، أجناس النصوص (كوكب العلوم، 2020) ص. 9.

² ينظر قائمة المراجع آخر هذا البحث لتفاصيل هذه الأعمال، كما أن تودوروف وإن لم يصرح أنه بنى تصوره على باختين إلا أن اعتماده عليه جلي، خاصة وأن له أعمالا أخرى عنه، أما آدم وفيركلوف وبرونكار فنجد جوانب من تصوره قد اعتمدوا فيه على باختين كما صرحوا بذلك.

³ Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Harvard University Press, 1984), p. 40.

⁴ Jean-Paul Bronckart and Cristian Bota, *Bakhtine Démasqué. Histoire d'un menteur, d'une Esroquerie et d'un Délire Collectif* (Librairie Droz, 2011), p. 585.

⁵ ينظر على سبيل المثال:

هنا فيما يخص نسبة أعمال باختين، هو التسليم له لما نشره في حياته، دون نسبة كتب صديقيه له، إلا أنه لا يمكن نكران استفادة باختين من آراء زميليه، لذا لا بد من الاستفادة من هذين الكاتبين الذين تأثر بهما باختين كثيرا في كتاباته المتأخرة خاصة، حيث أعاد النظر في كثير من الأسس التي اعتمدها، ومثريا نظريته بما سمح له أن يطرح نظرياته في الأدب، وكذا استفاد من آرائهما في أجناس الكلام، والتي يمكن لمس تأثره فيها بفولوشينوف وبميدفيداف، كما سأشير إلى شيء من ذلك في ثنايا هذا البحث.

المنهج الثقافي

ما أنجزه باختين من أعمال أو الأعمال التي نشرها أعضاء آخرون في «حلقة باختين» تميزت باختيارات منهجية أعطت دافعا جديدا للعلوم الإنسانية، وذلك لمخالفتهم للمناهج التي كانت سائدة في تلك الفترة، وخاصة البنوية والمناهج الشكلية، وهذا ما يدعو إلى التنبيه أولا إلى منهجيته الثقافية، التي عُرف بها هو وكذا المشتغلين معه في حلقة بروسيا.

وقد طرح باختين تصوره في دراسة اللغة والأدب في فترة كانت السيطرة فيها للمناهج الشكلية والبنوية، بعد التأثير الذي أحدثته دروس سوسير وأعمال الشكلانيين الروس، فكان تصوره ذلك بمثابة ردة فعل ضد تلك المناهج، بالنظر إلى اللغة على أنها عملية حوارية، لا يمكن دراستها إلا في إطار التفاعل الذي تحدث فيه، وبإدراج الظروف المحيطة التي أنتجت خلالها، وبإشراك الأطراف المشاركة في العملية التواصلية، فاهتمامه يتمثل في دراسة الكلام باعتباره أداء فرديا بدل اللغة باعتبارها نظاما داخليا، وسعى هذه الدراسة بالغير-لسانية.

والفلسفة التي سعى باختين إلى تطويرها في أعماله الأولى دعاها «فلسفة الحياة»، فهو يرى أن الحياة الإنسانية لها دور قيمي وديني، وكل تحليل للأفعال الإنسانية لا بد أن يُربط بالمسؤولية التي يتحملها الناس لهذه الأفعال¹. ففلسفته تسعى لدراسة الأفعال الإنسانية في علاقتها مع ظروف إنتاجها ومع سياق الذات الواحدة والوحيدة، وليس في معزل عنها.

أما عن طريقة ربط الخصائص اللغوية بالخصائص الاجتماعية التي صدرت فيها، فيمكن أن نستفيد هنا من الخطوات المنهجية التي اقترحها فولوشينوف من خلال برنامج الذي أشار إليه في كتابه *Marxism and the Philosophy of Language* (الماركسية وفلسفة اللغة) والذي دعا فيه إلى دراسة اللغة عبر²:

1. أشكال وأنماط التفاعلات الاجتماعية وعلاقتها مع الظروف الملموسة التي تنجز فيها؛
2. أشكال الملفوظات الخاصة، في الإنجازات الكلامية الخاصة، بصفها عناصر لها علاقة مباشرة مع التفاعل التي يحدد عناصرها؛
3. أشكال اللغة من خلال تمثيلها (أو تأويلها) اللساني المعتاد.

Serge Zenkine, 'Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué', *Cahiers du monde russe. Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants*, 52/4, 2011, 845-53.

¹ ينظر:

Jean-Paul Bronckart and Cristian Bota, *Bakhtine Démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire Collectif* (Librairie Droz, 2011), p. 351.

² Valentin Nikolaevich Voloshinov, 'Marxism and the Philosophy of Language', trans. by Ladislav Matejka and I. R. Titunik, 1973, pp. 95-96.

وتتوافق نظرة باختين في اللغة والأدب مع نظرة فولوشينوف، فكلاهما يعتمد على نظرة اجتماعية وتاريخية، بحيث يريان أن المادة المدروسة يجب أن لا تعزل عن سياقها التاريخي والاجتماعي، لأن الجوهر الحقيقي للغة لا يتكون من نظام مجرد من الأشكال اللغوية، ولا من التلفظ المونولوجي المعزول، وكذا لا يتكون من الأداء النفساني-الفيزيولوجي عند الإنتاج الكلامي، وإنما اللغة ظاهرة اجتماعية للتفاعل التلغفي، فهي تتحقق من خلال التفاعلات التي تحدث بين المشاركين في العملية التواصلية في مقام معين، والتفاعل الاجتماعي يشكل بهذا الحقيقة الأساسية للغة. لذا يربط باختين بين تنوع الإنتاجات اللغوية (أي ما يسميه بأجناس الكلام) وتنوع النشاطات الإنسانية، ويرى أن أجناس الكلام منبثقة من تاريخية المجتمع لتكون تاريخ اللغة، ولأجل هذا يربط أجناس الكلام بالمقام الذي صدر فيه. ففي كتابه *شعرية دوستوفسكي* أين تناول الأسباب التي دفعت دوستوفسكي إلى كتابة رواية بوليفونية، وذلك «بالنظر إلى النصوص الأدبية على أنها ظاهرة اجتماعية»، فبحسب باختين فإن «إن العصر نفسه هو الذي جعل الرواية [البوليفونية] ممكنة»¹ (ص. 40).

ولفهم ما حملته على إعداد نظرية عن أجناس الكلام، لا بد من التعرّيج على نظريته حول الجنس الروائي. فقد كان اهتمام باختين الأكبر بالنصوص الأدبية، وبالجنس الروائي خاصة، فممكننا من خلال تتبع فكره عند دراسته للأدب أن نتفطن إلى أنه سعى إلى صياغة نظرية للأجناس الأدبية بنظرة جديدة على غير ما كان معهوداً قبله، بما انعكس على نظريته في أجناس الكلام العام التي جاءت شاملة لها. لذا أسعى في هذا البحث إلى الربط بين نظريته في المستويين؛ الأدبي والكلامي، وسيظهر عندما أتناول الأجناس الثانوية بأن نظريته عن الجنس الروائي تعتبر جزءاً من نظرية أجناس الكلام، ففهم أعماله فيما سيسمح لنا بالتعرف على الصورة الكلية لنظريته. وبالربط بين النظريتين تسعى هذه الدراسة لأن تتفادى إهمال هذا الجانب من عمله في دراسة أجناس الكلام، لأن كتاباته في الأجناس الأدبية والجنس الروائي بالخصوص كثيرة، على خلاف نظريته في أجناس الكلام التي تناولها في مقال واحد.

مشكلة دراسة الجنس الروائي

يمكن أن نلمس بسهولة اهتمام باختين بالجنس الروائي بصفة خاصة، وليس أدل من ذلك إلا كثرة البحوث التي أفردتها لهذا الموضوع، ك: *الخطاب والرواية* الذي كتبه بين (1934 و 1935)؛ *وأشكال الزمن والكرونوتوب في الرواية*، وكتبه بين (1937 و 1938) ومما قبل *تاريخ الخطاب الروائي* في (1940)؛ *والملمحة والرواية* في (1941)²، كما أن كتبه التي تعمق فيها بدراسة دوستوفسكي ورأبليه وما بقي من دراسته لغويته وتحليله لأعمالهم الروائية؛ كل هذا يدخل في هذا الموضوع أيضاً. تُظهر كثرة هذه الأعمال إذاً مكانة الجنس الروائي في فكر باختين، وكان هذا الاهتمام الظاهر به هو ما فتح له الباب للبحث عن إيجاد تصنيف عام للكلام، إذ كانت الإشكالات التي شغلته عند تناوله لجنس الرواية وسيلة ليدرس أجناس النصوص العامة غير الأدبية.

الإشكال الذي سعى باختين لمعالجته أولاً هو التعرف على بنية الرواية، وكان منطلقه في ذلك النماذج التي تدرس الأجناس الأدبية الأخرى، وخاصة تلك القريبة من الجنس الروائي شكلاً، كالملمحة والأوديسة والسونيتة، إذ حاولت تلك النماذج أن تدرس هذه الأجناس بناءً على ترتيبها، ولما كانت الرواية على غرار الفنون السردية الأخرى تتمتع بخاصية تنظيمها على خطية زمنية فكان من المنطقي البحث في ترتيبها الشكلي، وهو ما اشتغلت عليه كثير من النماذج التي درست الجنس الروائي.

¹ ميخائيل باختين، *شعرية دوستوفسكي*، تر: جميل نصيف التكريتي (الدار البيضاء - بغداد: دار توبقال - دار الشروون الثقافية العامة، 1986) ص. 40. وأنبه هنا إلى خطأ حدث في الترجمة، إذ جعل المترجم «الرواية الفلسفية» في موضع «الرواية البوليفونية» في الاستشهاد أعلاه، وهذا ما لا يدعمه السياق، ومخالف للترجمتين الإنجليزية والفرنسية للكتاب.

² وهذه المقالات طبعت بالإنجليزية في مجموع عنوانه «*The Dialogic Imagination: chronotope and heteroglossia*».

كما تطرق بالنقد إلى النماذج التي درست الرواية قبله، حيث أرجعها إلى خمس مقاربات، فإما أن يدرس الناقد أو المحلل الكلمات المباشرة فقط، أي تلك التي يجدها على سطح النص، كالمجازات والتشبيهات والحقول الدلالية... الخ؛ أو أن يدرس لغة الروائي دراسة لسانية وصفية بدلا من التحليل الأسلوبي للرواية؛ أو يدرس عناصر تتعلق بالتوجه الأدبي للرواية (الرومانسية، الطبيعية، الانطباعية... الخ)؛ أو يحلل التعبير الفردي للرواية، بدلا من أن يدرس لغتها (جنسها الخطابي)؛ أو يدرس الرواية على أنها جنس ريطوريقي، بأن يدرس فيها قدرتها الحجاجية. فهذه المقاربات كلها تدرس لغة الرواية على أنها تعبير فردي خاص بالروائي، وهي وإن توسعت في الدراسة فأقصى ما تتوقف عنده هو دراسة مذهب أدبي، بدلا من أن تدرس الرواية كجنس كلامي على رأي باختين.

كما نجده في موضع آخر¹ يلقي باللوم على البحوث التي حاولت دراسة روايات دوستوفسكي باعتمادها على مسلمات الروايات "الأوربية"، كالواقعية والرومانسية، لأن البيئة التي نشأت فيها تلك الروايات مختلفة عن بيئة دوستوفسكي، وكذا لا يمكننا أن نبحت عن عنصر الابتكار عنده باعتماد آليات لنصوص سابقة، فحتى أولئك الذين اعترفوا بتفرد دوستوفسكي من حيث استقلالية شخصيات رواياته، لم يتمكنوا من إظهار فرادته وإبداعه لأنهم لم يخرجوا من نماذج النقاد التحليلية قبلهم².

كل هذا يستدعي بناء جهاز تحليلي جديد لدراسة الرواية، وبناء منهجية خاصة تراعي الاختلافات التي تقابلنا في الأجناس الروائية المختلفة، وهو ما سأتناوله في العنصر الآتي.

منهجية تحليل الجنس الروائي

ينطلق في مقاله /الملمحة والرواية من طرح مفاده أن الفرق بين النوعين يكمن في كون الملمحة جنسا مكتمل الملامح، ولهذا سهل إيجاد أركانه، أما الجنس الروائي فلحدائثه ظهوره مقارنة بالملمحة لم تتطور صورته النهائية بعد، لذا ليس له أركان معروفة، مما يصعب دراسته.

ولتقريب فهم هذا الموقف، يمكن تشبيه الأجناس الأدبية بتحديات يتسابق فيها الأدباء، هذه التحديات تنشأ من قواعد قبلية يجب على الأديب الالتزام بها، كالشعر الذي على الشاعر أن يتبع فيه القوالب السابقة له وأن لا يتجاوزها، وإبداعه يكون بأن يأتي بالجديد مع الالتزام بأحد قوالبها، وليس المقصود هنا نوع البحر فقط، فالقصيدة الجاهلية (وإن دام هذا البناء بعد العصر الجاهلي) لها بنية معروفة على الشاعر اتباعها، ويمكننا حين نتبع أي قصيدة منها أن نتعرف على عناصرها، وهكذا الأجناس الأدبية بشكل عام. في حين أن الرواية تنطلق من مبدأ الإمتاع، والإخبار بحكاية تشد انتباه القارئ، فليس في الرواية قواعد ظاهرة يجب على الروائي اتباعها، وبحسب باختين فإن سبب هذا يرجع إلى حداثة ظهور الرواية، وأن الرواية في إمكانها أن تكتسب هذه القواعد مع الزمن، وذلك بتتبع تطورها. والذي يرسي هذه القواعد هو النقد، بدراسة الروايات واستخراج إبداعها، وتمييز ما جاء فيها من جديد، لذا صارت الروايات الكلاسيكية تقرأ وتُدْرَس وتُدْرَس، لأن مهمة الأديب هي اتباع طريقها، وهكذا تنشأ المدارس الأدبية. فبعد أن درس باختين والنقاد بعده البوليفونيا في أعمال دوستوفسكي، وجدنا جنسا جديدا للرواية؛ الرواية البوليفونية، فحتى الروايات التي لا تلتزم بكل عناصر الرواية البوليفونية نلمس فيها عددا في أبعاد شخصياتهم، واستقلالية نسبية لها. وهذا معنى أن

¹ باختين، ص. 11.

² ينظر فيما يتعلق بمقاربات دراسة الرواية:

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist, University of Texas Press Slavic Series, no.

1 (Austin: University of Texas Press, 1981), p. 42.

الرواية لم يكتمل معناها بعد، فمع كل روائي، ومع كل ناقد ينضاف إليها عنصر جديد، وبعض تلك العناصر يثبت فيصير ركنا فيها.

كما يذكر باختين سببا آخر لعدم وضوح معالم الرواية، بالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، يكمن في كونها تأخذ من أجناس أخرى، فنجد في الجنس الروائي الحوار والحجاج والوصف وغير ذلك، كما نجد فيها عناصر من الملحمة ومن الخرافة وغيرها، وهذا ما يجعلها أكثر مرونة، فجنسها الخطابي يتجدد من خلال تشكلها في هيتيروغلوسيا¹ خارج أدبية، وهو ما يسمح لها أن تصبح مفتوحة دلاليا².

وعند دراسة الملحمة فالتركيز يكون على جانب البنية الشكلية، يقول³:

«ما هو مهم ليس صدق مصادر الملحمة، ولا محتوى أحداثها التاريخية، ولا ما صرح به مؤلفوها. ما هو مهم هو الخاصية الشكلية (الصورية) المشكلة لجنس الملحمة»

فالبنية الشكلية، أو الترتيب الذي يقوم عليه المحتوى، وليس المحتوى نفسه هو المقصد في دراسة الملحمة. أما في الرواية فالأمر بخلاف هذا، إذ دراسة الرواية تكون من أوجه كثيرة، فنجد في دراسته لدستويفسكي درس الرواية البوليفونية كجنس خطابي (فرعي عن جنس الرواية) بصفتها جنسا مستقلا عن الأجناس الأخرى كالبيوغرافيا (السير) والنفسانية والاجتماعية ...

وقد فصل في بحث آخر الروايات التي تقوم على تشكل صورة البطل: كرواية الرحلة، التي يكون البطل نقطة متحركة في المكان ولا يكون أصل الاهتمام الفني للروائي؛ ورواية المحنة، والتي فيها سلسلة من الامتحانات للبطل، ويكون البطل مكتملا وما الامتحانات هذه إلا للتأكد منها فقط، فالأحداث لا تغيره، وفي هذا الثبات للبطل يكمن الهدف⁴.

يعني هذا أنه ليس هناك نموذج جامع لدراسة الرواية، يقول:

«الرواية، في نهاية المطاف، ليس لها أي ركن خاص بها، فطبيعتها الخالصة أنه لا ركن لها»⁵

يرى باختين أن البحث عن قالب واحد لتحليل الرواية طريقة غير كاملة وخاطئة، ويرى أن الرواية أكثر تعقيد كشكل أدبي وتستعمل أجهزة معقدة لتشكيلها، ومن هذه الأجهزة ما اشتغل على تطويره في عدة أعمال له، وهي: الكارنفال والهيتيروغلوسيا والبوليفونيا والحوارية والكرونوتوب.

¹ التغير اللغوي أو الهيتيروغلوسيا مفهوم يعد توسيعا لمفهوم البوليفونيا له أيضا، والتغير اللغوي ما يحدث من تعايش بين أصناف متميزة في وضع لساني واحد، والمصطلح الروسي الذي استحدثه باختين هو *разноречие*، حيث تعني (*разно*) مختلف أو متغاير، و (*речи*) تعني خطاب. عرضه أول مرة في مقال له عنوانه *الخطاب في الرواية*، صدر بالروسية سنة 1924، وترجم إلى الإنجليزية سنة 1981، يشير باختين أن خاصية الرواية تكمن في التعايش والصراع بين خطابات مختلفة: خطاب الشخصيات، خطاب الرواة، وخطاب المؤلف.

² في كونها مفتوحة دلاليا ينظر (Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 8):

³ Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 16.

⁴ في بناء الرواية البوليفونية عند دوستويفسكي ينظر الفصل الثالث من شعرية دوستويفسكي، وفي الروايات التي تقوم على تشكل صورة البطل، ينظر:

Mikhail Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. by Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), pp. 11–12.

⁵ Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 39.

أما الكرنفال (carnaval) فكان هذا المفهوم موضوع كتابه أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية، وهو يرى أن الرواية تشبه الكارنفال من حيث إن الروائي له الحق أن يفعل ما يريد، كالمشاركين في الكارنفال الذين يقومون بأشياء لا يمكنهم فعلها في غيره، وكذلك الروائي فهو يملك الحق في التعبير عن أفكار ومشاعر دون أن يتدخل برأيه، وبسبب هذه الخاصية الكارنفالية للرواية استطاعت الرواية أن توالف بين البوليفونيا والهيبتيروغلوسيا والحوارية فيها، فالرواية كارنفال تختلف فيها الأفكار والآراء، وتتقاطع فيها أساليب حوارية مختلفة ومتغايرة.

أما الهيبتيروغلوسيا (Heteroglossia) وتناول هذا المفهوم أول مرة في مقاله عنوانه الخطاب في الرواية، فتحيل إلى التعايش والصراع بين خطابات مختلفة: خطاب الشخصيات، خطاب الرواة، وخطاب المؤلف. كما تحيل إلى اختلاف أشكال اللغة داخل اللغة الواحدة، كلغة جيل الشباب والشيوخ، أو المجالات الخطابية كلغة الفقهاء ولغة الأكاديميين..

فإذا استعملنا هذا لتبيين الفروق بين الشخصيات ووجهات نظرهم المختلفة، يجعل الرواية بوليفونية (Polyphony) أو متعددة الأصوات، ويدرس من خلال هذا المفهوم شخصيات الرواية من حيث استقلالها بقراراتها وبأفكارها عن مؤلف الرواية.

وهذا يحملنا إلى الجانب الحوارية (Dialogic) للرواية، وهو يحيل إلى خاصية معقدة نجدها في الرواية التي يقوم بالسرد فيها ضمير المتكلم، هنا يتخيل الراوي قارئاً خيالياً يتحاور مع كاتب خيالي، بحيث يمكن تقسيم النص إلى جانب مقروء يؤديه الراوي، وجانب مضمر يؤديه القارئ، ويكون على شكل أسئلة تفاعلية، وهذا الذي تفتن إليه باختين نجده في النص وحتى وإن بدا أحادياً مونولوجياً.

أما الكرونوتوب أو الزمكان (Chronotope) (في معناه الصرف: زمان ومكان) فيتناول فيه الطريقة التي يعبر بها الروائي عن الزمن داخل المكان، وذلك بشكل فني في الأدب، وقد طور باختين هذا المفهوم في مقاله أشكال الزمن وكرونوب الرواية، وتناول فيه أجناساً أدبية تناولت الزمن بشكل مختلف، وهو ما يسمح بمعرفة خصائص كل جنس باعتبار تناوله للزمن، وكيف تظهر فيه روايته.

وهذا الالتفات إلى المحتوى، محتوى الرواية، بدل ترتيب بناءها، والتركيز على الميزة المسيطرة فيها، نجد له أثره في تصنيف أجناس الكلام.

أجناس الكلام

طور باختين نظريته عن تصنيف أجناس الكلام في مقاله المشهور مشكلة أجناس الكلام (بالإنجليزية: *The Problem of Speech Genres*)¹ الذي كتبه بين 1952 و1953، وفيه وضع حجر الأساس في موضوع تصنيف النصوص، إذ لم تبق بعده نظريات الأجناس متوقفة على النصوص الأدبية دون غيرها.

ومقاله هذا مشروع كتاب لم يكتمل، وهو ما يفسر التركيز العميق فيه وتشعبه. وقد ضم في مقاله عنوانين فقط، الأول يتعلق بتحديد إشكاليته وماذا يقصد من أجناس الكلام، أما الثاني فتناول فيه الملفوظ كوحدة التواصل الكلامي، والفرق بينه وبين وحدات اللغة (اللغة هنا بوصفها نظاماً) كالكلمات والجمل. وبناء تصوره في مجمله قائم على أن كل جنس من أجناس الكلام في حاجة إلى نوع من الملفوظات، وإن كانت هذه الملفوظات تتشارك في أساسيات واحدة داخل اللغة. والأجناس لا توجد كجزء من الخطابات ولكن كأشكال عرفية يأتي بها المتكلم ليتحمل إنتاج وتأويل الملفوظ.

¹ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, pp. 60–102.

وصدّر مقاله بإظهار الفرق بين تناول سوسير للسانيات ودراسته هو للغة بصفتها حواراً حياً يُدرس فيما أسماه (Translinguistics) أو (metalinguistics). ويعود التمييز الأساسي بين الاثنين إلى وحدة التحليل، فإذا كانت اللسانيات السوسيرية تعتمد الجملة كوحدة للتحليل، ففي الدراسات "العبر لسانية" (المتجاوزة للسانيات) يكون الملفوظ هو أساس التحليل، بصفته وحدة ملموسة وغير نظرية مفترضة، نجد لها أثراً في الواقع.

ويُظهر في مقاله أهمية المقام، وكيف هو سابق للخطاب، فالمقام يؤثر في تشكيل بناء الخطاب، لأن الكلام في الأصل لا ينتج سوى في مقام حي، وهو ما سمح له برسم حدود عدة مقامات تواصلية يمكن من خلالها تتبع أجناس الكلام، والأجناس عنده شرط ضروري لتحقيق التواصل، من حيث إن الكلام بطبعه يقتضي جنساً معيناً. والحوار عن باختين هو الأصل في اللغة، فاللغة كما يتصورها، شيء ملموس وموجود في الواقع، يصدر عن متكلم أمام متلق في وضعية معينة، ولدراسة اللغة لا بد من تفعيل كل هذه العناصر في التحليل، لذا فعند تصنيف أجناس الكلام لا بد من التفطن إلى هذه العناصر، يقول في هذا¹:

«تنجز اللغة في شكل ملفوظات فردية ملموسة (شفوية ومكتوبة) من قبل المشاركين في مختلف مجالات النشاط البشري. تعكس هذه الألفاظ الشروط والأهداف المحددة لكل مجال، ليس فقط من خلال محتواها (الموضوعاتي) والأسلوب اللغوي، أي اختيار الموارد المعجمية والجمالية والنحوية للغة، ولكن قبل كل شيء من خلال بنائها تركيبياً».

وهذا التحول إلى وحدة للخطاب غير الجملة، وكذا النظر إلى اللغة بكونها ملفوظات فردية وملموسة؛ نجد له أثراً في الدراسات التي تشتغل على النص والخطاب، وهنا يلمس التأثير الكبير الذي قامت به مقترحات باختين، فهذا التحول وجه الدراسات النصية والخطابية إلى دراسة الوثائق والملفوظات الأصلية، وتجنب الأمثلة المجردة المصنوعة على طريقة النحاة.

كما أنه أرسى أساساً في تصنيف النصوص باعتماده على معيار مقام التواصل، وكذا حين اعتبر مجالات النشاط الإنساني مؤثراً على تنظيم ملفوظات الكلام، ويعني بمجالات النشاط الإنساني الغرض (أو الهدف) من الكلام، وظروف الإنتاج (أي وضعية التلطف)، وهذا التأثير ينعكس على المحتوى والأسلوب، وعلى المفردات والتراكيب وبناء النص. ولأجل هذا لا يمكن حدّ أجناس الكلام بعدد، لأن وضعيات النشاطات الإنسانية لا حدّ لها، فكل مجال تواصلية يحمل خزّاناً من الأجناس التي تتطور وتصير أكثر تعقيداً من ثقافة إلى أخرى.

وكما استفاد باختين من فولوشينوف في كتابه *الماركسية*، فقد استفاد أيضاً من ميدفيداف، الذي خصص فصلاً كاملاً عن الأجناس في كتابه *The formal method in literary scholarship* (المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية)، وقد نشر الكتاب أول مرة بالروسية سنة 1928، أي عشرين سنة قبل أن يُصدر باختين مقاله عن الأجناس، ولا شك أن نظريتهما للأجناس تشترك في كثير من الخصائص، بما يدعوا إلى الاعتقاد أن باختين أخذ كثيراً من المفاهيم من ميدفيداف، من ذلك أنهما يتفقان على أن الجنس مرتبط بملفوظ مكتمل، وكذا بأن العمل الفني يتميز بالوحدة الموضوعية، وضرورة التركيز على المتلقي والمقام². ويشير ميدفيداف إلى أهمية دراسة الأجناس بقوله:

¹ Idem, p. 60.

² Nina Møller Andersen, 'Genre and Language', in *GENRE AND ... Copenhagen Studies in Genre 2*, ed. by Sune Auken, Palle Schantz Lauridsen, and Anders Juhl Rasmussen (Valby: Forlaget Ekbátana, 2015), pp. 391–421 (p. 400).

«حرِّي بالشعرية أن تبدأ بالجنس، لا أن تنتهي به. فالجنس هو الشكل النموذجي للعمل كلها، والملفوظات كلها... الجنس هو المجموع النموذجي للملفوظات الفنية، والمجموع الحيوي، فهو الحل الكامل والنهائي. إن مشكلة الإكمال هي واحدة من أهم مشاكل نظرية الجنس»¹

الأجناس الأولية والأجناس الثانوية

يفرق باختين في مقاله السابق بين الأجناس الأولية والثانوية، بحيث تكون الأجناس الأولية بسيطة (تتكون من جنس واحد)، وغالبا ما تظهر في المحادثة اليومية، ويعرفها أنها تواصل لغوي بغير واسطة، كالرد المفحم بكلمة أو كلمتين، أو عبارات التحية والوداع والتهاني، أو المحادثات التي بين الأصدقاء، أو التي تكون حول المائدة بين العائلة وما إلى ذلك، أما الأجناس الثانوية فتكون معقدة، من حيث كونها تتركب من أجناس أخرى بسيطة، وهي تتطور في التواصل الثقافي المنتظم، وعادة ما تنجز باستعمال واسطة (الكتابة) فتعزل عن الواقع الفعلي، وهي تقوم على الأجناس الأكثر بساطة (الأولية)، فتعيد إبرازها بشكل مغاير، ومن الأجناس الثانوية: الروايات، الدراما، البحوث العملية بأنواعها وغيرها. ففي مثال الرواية، التي تنتمي إلى الأجناس الثانية، نجدها تتكون من أجناس بسيطة كالحوار².

ومعنى هذا أن الأجناس الأولية تتغير وتكتسب خاصية جديدة عندما تصير في الأجناس المعقدة، لأنها تفقد علاقتها المباشرة مع الواقع ومع التلفظ، لأن الحوار العادي الذي يكون بين صديقين في الواقع يكون مباشرا بغير واسطة، أما إذا استعمل الروائي حوارا مثله في رواية، فهو هنا يصير جزءا من كل، وينتقل من كونه بغير واسطة إلى انتقاله بواسطة (الكتابة)، كما أنه كان في الحالة الأولى كلاما عاديا مما يستعمل يوميا، أما في الثانية فعملا أدبيا باعتبار انتمائه إلى الكل الذي هو الرواية.

ولا يعني باختين بهذه التسمية أن الأولية مقدّمة في الأهمية على الثانوية، كما قد تُوهِم تسميتهما، فلا شك أن الثانوية شغلت اهتمامه أكثر عندما حاول دراسة الأجناس الأدبية. وكون الأولى أولية هو من باب أن تعلمنا إياها يقترن مع تعلمنا للغة التي نتكلم بها، ولا يمكن للملفوظ أن يتخلص منها، في حين أن الثانوية فليست حييسة للغة، وإنما تتطور بحسب الثقافة، فيمكن أن نجد أجناسا ثانوية جديدة لم تكن من قبل في لغتنا.

لفهم مقصود باختين أكثر لا بد من تسليط الضوء على كل مستوى من الأجناس على الانفراد، والبداية مع الأجناس الأولية، بحكم كونها سابقة في الوجود نظريا، ولكونها مشكّلة للأجناس الثانوية، فلا يستسيغ فهم تلك إلا بفهم هذه.

تعدد الأجناس الأولية

لإن لاقت الأجناس الثانوية اهتماما ودراسة من قبل الباحثين فإن الأجناس الأولية عند باختين تبقى مُشكّلة، وعند كثيرين مهمة، حيث لا نملك إلا بعض الملامح عنها مما أشار إليه في مقاله هذا، لذا سأحاول هنا انطلاقا مما ذكره باختين تحديد المقصود من هذا النوع من الأجناس.

¹ Mikhail M. Bakhtin and Pavel N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Trans. A.J. Wehrle (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), p. 129.

² ينظر: مقاله مشكلة أجناس النصوص، في تعريف الأجناس الأولية والثانوية (ص. 62)؛ في أمثلة الأجناس الأولية (ص. 79 و.ص. 81)؛ في أمثلة الأجناس الثانوية (ص. 62). وفي كون الرواية جنسا متعدد الطبقات ينظر مقاله (Epic and the Novel) ص. 8.

وأول ما يقابلنا عند محاولة التعرف عليها من خلال ما ذكره باختين، أنها أجناس مكوّنة للأجناس الثانوية، وقد سبق معنا أن الرواية (وهي جنس ثانوي) تتكون من عدد من الأجناس الأولية، بحيث تصير هذه الأخيرة إلى رواية بتألفها واجتماعها، فيتم امتصاصها من قبل الرواية، وذلك عن طريق عملية تحويل من الجنس الأولي إلى الجنس الثانوي، يقول باختين:

«أثناء عملية تكوينها، فإنها تستوعب وتهضمون أجناساً أولية (بسيطة) مختلفة اتخذت شكلها في اتصالات الكلام غير الوسيطة. هذه الأجناس الأولية تتغير وتتخذ طابعاً خاصاً عندما تدخل في الأجناس المعقدة. فتفقد علاقتها المباشرة بالواقع الفعلي والملفوظات الحقيقية للآخرين»¹.

فهذه أول خاصية للأجناس الأولية التي تسمح لنا بتتبعها، فهي مكونة لغيرها، ولا تتكون من أجناس أخرى، فيمكن مثلاً أن ننظر في الأجناس التي تعتمد عليها الرواية لنحكم عليها أنها أولية.

ومما ذكره باختين مما يسمح بتحديد الأجناس الأولية كذلك «المجال»، حيث يصرح بارتباط الملفوظ بالمجال بقوله:

«كل مجال تستخدم فيه اللغة تطور أنواعها المستقرة نسبياً من هذه العبارات. هذه قد نسميها أجناس الكلام»²

وبعني به ما يتعلق بالمقام التلفظي والمقام التواصل، أي ما يتعلق بالظروف الخارجية المباشرة التي أنتج فيها الخطاب وما يتعلق بالشروط التي تحقق عملية التواصل، كما يتعلق بالميدان المعرفي الذي يستعمل فيه النص، ويمكن التعرف عليه من خلال التساكلات الدلالية والمصطلحات التي ترد فيه. فمن خلال تخصيص مجال اجتماعي معين، يتمكن المتلفظ من تخصيص المعلومات وإيصال الأفكار التي تناسب مقصده، وهو مما يتعلق بالجانب التاريخي وبالتجربة الحياتية المشتركة للمجموعة المتكلمة، كما يعد وسيلة للفهم وبناء المعنى.

ومما ميز به باختين الأولية هو التنغيم، فقد تكون النبوة محترمة أو باردة وتتميز بالدفاء أو نبوة فرح وهكذا، وهذا ما يسمح بالتعبير عن تفرد الملفوظ، يقول:

«عادة ما يكون الكلام محدوداً هنا إلى اختيار جنس معين. والفروق الدقيقة الطفيفة في التنغيم التعبيري هي ما يمكن أن يعبر عن فردية المتكلم (حيث يمكن للمرء أن يأخذ تنغيماً جافياً أو أكثر احتراماً، أو تنغيماً بارداً أو أكثر دفئاً؛ كما يمكنه أن يقدم تنغيماً يدل على الفرح وما إلى ذلك)»³

تحديد آخر للأجناس الأولية، يتعلق بعلاقتها مع نظرية أفعال الكلام، حيث ترى أندرسون (Nina Møller Andersen) أن أجناس الكلام وأفعال الكلام هي الشيء نفسه⁴، فهي ترى أن الملفوظ المعزول يعد فعلاً كلامياً، في حين أن العمل الأدبي يعد جنساً كلامياً. وتُعلّق على التحول الذي يتكلم عنه باختين الذي يحدث من الأجناس الأولية إلى الثانوية، بأن هناك إجراءات للتحويل:

● فالفعل التحويلي الأول: يتمثل في تحول تعبير من لغة عادية، يكون على شكل فعل كلامي، (تُعطي مثلاً على ذلك: «ما أعظمك من زوجة!»)، إلى جنس كلامي (كقصيدة غزلية). هذا النوع من التحويل مبني على الفعل الإنجازي للمتلفظ، فذلك الملفوظ يصير له جنس كلامي باعتبار انتمائه إلى النص الذي ورد فيه:

¹ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 82.

² Idem, p. 60.

³ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 79.

⁴ Andersen, p. 391.

• أما الفعل التحويلي الآخر: فهو تحول الملفوظ أو الفعل التواصل إلى عمل أدبي، كأمر في شكل حجاج، أو تهاني في شكل رسالة، وفي مثل هذا التحويل تفقد الأجناس الكلامية الأولية علاقتها المباشرة مع الواقع، كأن تنتقل من كونها حقيقة إلى أدب لها واقع مختلف.

والأفعال الكلامية عند أوستين (John Langshaw Austin) وسورل (John Searl) ترجع إلى ثلاثة أفعال: إنشائي وإنجازي وتأثيري، وهذا التقسيم هو ما يميز هذه النظرية، إلا أننا لا نجد هذا التمييز عند باختين، إلا إذا أولنا كلامه كما فعلت أندرسون¹، على فرق يتعلق بالفعل التأثيري، الذي يجعله أوستين داخليا في الملفوظ، ويربطه باختين برد فعل المتلقي (خارجيا). كما أن سورل أفعال الكلام ترجع إلى خمسة أنواع كلية²، إلا أن باختين لم يسم أجناسه، ولم يجعل لها مسميات، بل مثل على محتواها التأثيري الذي يتحدث عنه.

كما أن هناك إشكالا آخر في طرح أندرسون، إذ إنها تفترض أن الملفوظ إذا ما عُزل عن الكل يعتبر أوليا أما إذا نظرنا إليه في إطاره الكلي فيمكن أن نتعرف على جنسه الثانوي. وهذه النظرة تخالف توجه باختين، لأنه يرى أنه لا يمكن دراسة الملفوظ أو النص أو أي وحدة لغوية خارجا عن سياقها اللغوي الكلي والمقامي، فلا يمكننا أن ننظر إلى الملفوظ بصفته وحدة معزولة في مرحلة أولى ثم وحدة داخل الكل في مرحلة ثانية. فمذهب باختين أنه هناك استعمالات للمفوضات صورتها تأتي أجناسا أولية، وقد مثل لذلك ب(الرد المفحم بكلمة أو كلمتين، أو عبارات التحية والوداع والتهاني.. الخ) كما سبق، ويمكن تتبع المحادثات اليومية ل نجد أن أكثرها يندرج تحت تصنيفه للأجناس الأولية. كما يجعل ضابط الأجناس الثانوية أنها تتكون من أجناس أولية. وما أوقع أندرسون في الخلط هو إقحامها لنظرية أفعال الكلام، فصار تحليلها للأجناس الأولية والثانوية تحليلا للأفعال الكلامية. كما أنها لم تفرق بين التحليل التنازلي والتصاعدي، فالحوار في الرواية لا يعد جنسا أوليا وإنما ننظر إلى الرواية على أنها وحدة، وأنها جنس ثانوي.

ويضاف إلى هذا، أن فهم أندرسون للتمييز بين الأجناس الأولية والثانوية، أن الأولية حسنها يوصف بها الملفوظ، في حين أن الثانوية فهي التحول الذي نجده لها حين تصوير في الخطاب، مع أن باختين يتناول عند تمييزه لهذين المستويين الخطاب والملفوظ كليهما³، فقد ترجع سلسلة من الملفوظات أو دور كلامي في حوار إلى أحد المستويين، وبدل على ذلك أيضا ارتباط الملفوظ بالجنس الكلامي، حيث يؤكد على أن كل ملفوظ لا يخلو أن يرجع إلى جنس كلامي معين، فالجنس الكلامي مكون فطري في الملفوظات وليس عنصرا يمكن عزله عنها.

وهل الملفوظ ينتهي بالضرورة إلى الجنس الأولي ولا يصير ثانويا إلا باجتماعه مع غيره؟ فليس الأمر كذلك، فتحليل الجنس الكلامي يكون من نظرة كلية، فإذا كانت سلسلة الملفوظات التي تشكل خطابا ما بسيطة، ونجد هذا في الخطابات التي تتناول غرضا واحدا، كنص تهنئة مثلا؛ فيسمى هذا الجنس أوليا. كما قد يضم سلسلة ملفوظات قصيرة جنسا ثانويا إذا كان مركبا من غرضين مثلا، كأن يحوي التهنة والرجاء أو الدعاء مثلا.

لا شك أن نظرية باختين في الأجناس غير مكتملة، خاصة في شقها الأول الذي لم يشتغل عليه سوى في مقاله هذا، إلا أن الملامح التي قدمها للأجناس الثانوية تبدو أكثر وضوحا، وهو ما سنراه في العنصر التالي.

¹ Andersen, p. 405.

² John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge University Press, 1985).

³ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 62.

تطورية الأجناس الثانوية

يرى باختين أن الأجناس الثانوية في إطار تطورها تشرّبت من أجناس أولى (أبسط)، ولفهم هذا نعود إلى مقاله *Bildungsroman* (رواية التعليم)¹، الذي درس فيه أعمال غوتيه على نفس شاكلة ما درس به أعمال دوستوفسكي ورابليه بكتابين مستقلين، ومع أنه لم يصلنا من كتابه هذا إلا جزء منه إلا أنه لا يقل أهمية عنهما. ويحاول فيه أن يدرس أجناس الروايات دراسة أشبه ما تكون بدراسة تطورية (بالمعنى الدارويني للكلمة)، فهو يتناول الأجناس كما كانت عليه في فترة زمنية ظهرت فيها كفترة الإغريق والفترة الباروكية أين كانت صورتها بسيطة، ومعالمها واضحة، ثم كيف تظهر هذه الخصائص التي شكلتها في روايات حديثة، مما استدعاه أن يصنفها تحتها، وهذا ما جعله يصنف تحت الجنس الروائي للمحنة: كتابات بالزك وزولا وستونداو وحتى دوستوفسكي، يقول:

«من أجل فهم رواية القرن 19 وخاصة الرواية الواقعية (ستونداو وبالزك وفلوبار وديكنز وثاكري) يجب تقييم كل هذه المبادئ التي تشكل البطل، والتي تشارك بدرجة كبيرة أو قليلة في بناء هذا النوع من الروايات»²

ويمكن عرض نموذجين لتطور الأجناس الثانوية، وكيف عالجهما، في الرواية، وعلى النحو التالي :

نموذج 1: في مقاله *رواية التعليم* وجه اهتمامه الأساس إلى الزمان والمكان وصورة الشخص في الرواية، ومعياره استيعاب الزمن التاريخي الحقيقي، وقد رد فيه كثيرا من عناصر تطور الزمن في الرواية عند غوتيه إلى ثقافة عصر التنوير، هذه الفترة التي ظهر فيها التفتن للإحساس بالزمن عند الإنسان والطبيعة. وإلى تأثرها بما سبقها من عصر النهضة والقرن 17، وكذا تأثير التقليد الكلاسيكي³. ففيما يتعلق بمسألة الزمن، مثلا، يفرق باختين بين رواية الرحلة (التي تطورت إلى رواية التعليم فيما بعد) أين توجد في زمن يدعوه زمنا بيوغرافيا، وهذا بخلاف الزمن الذي تكون فيه قصص الجنيات، فالزمن البيوغرافي زمن واقعي. كما يفرق بين عالم الملحمة وعالم الرواية، فالملحمة بالنسبة إليه لها عالمها الخاص بها، يقول :

«بصفة عامة، عالم الأدب الرفيع في العصر الكلاسيكي، هو عالم متوجه إلى الماضي في المستوى البعيد للذاكرة، وليس لماض حقيقي مرتبط بالحاضر، بانتقال زمني غير منقطع»⁴

فوجود الأجناس الأدبية الكلاسيكية، ومنها الملحمة، في زمن ماض مغلق، منقطع عن أي حاضر، لا يعني أنه ليس فيه أي حركة في داخله، فالأصناف الداخلية الموجودة فيها غنية وفعالة يمكن تمييزها بـ«قبل ذلك»، «بعد ذلك»، والحركة، والسرعة،

¹ ويطلق عليها بالألمانية كذلك (Erziehungsroman) وأحيانا تترجم إلى الإنجليزية بـ (Education novel). و (Bildung) تستعمل لعدة معان، وخاصة التعليم أو الثقافة، وإن كان هناك فرق في التعبير عن الثقافة باللغة الألمانية، فالثقافة قد تتعلق بالنشاط التعليمي من أجل اكتساب قدرات علمية وروحية، فهي بهذا إجراء تكويني، ويعبر عنها بالألمانية بـ (Bildung)، أما في الجانب الاجتماعي للمصطلح حيث تعني الثقافة الحضارة؛ من قيم ونماذج سلوكية، فتعتبر عليها الألمانية بـ (Kultur) لذا لما كان هذا الجنس الروائي يتناول تطور النفسي والسلوكي للشخصية الرئيسية من صغره إلى أن يكبر سُميت بـ (Bildungsroman)، وناسب عند نقلها إلى العربية الاحتفاظ بصيغتها، كما فعلت كثير من اللغات، أو ترجمتها برواية التعليم أو التكوين أو الثقافة، أما ترجمتها برواية التشكيل فأرى أن فيه لُبسا.

² Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 16.

³ Idem, p. 26.

⁴ Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 18.

والمُدّد... إلا أن له قواعده الخاصة، تخضع لقوانين تختلف عن العالم الذي نراه بأعيننا. لأجل هذا فزمن الملحمة ليس محددًا في مدة زمنية تاريخية (في الزمن الحقيقي)، ليس له موقع في التوالي التاريخي الحقيقي.

نموذج 2: وهذا الحدث التطوري للرواية أشار إليه أيضا في من ما قبل تاريخ الخطاب الرواية حيث لاحظ باختين عاملين في تشكيل الرواية: الضحك، والبوليغلويسيا، فأقدم أشكال تنظيم اللغة كانت عن طريق الضحك عبر السخرية من لغة أخرى (أي جنس آخر) أو خطاب مباشر آخر، ثم طورت البوليغلويسيا هذه الأشكال إلى مستوى فني وأيديولوجي جديد، وهو ما سمح بوجود جنس الرواية. (ص. 50 - 51)

وكما تطورت الأجناس الروائية تطورت كثير من الأجناس الثانوية الأخرى، فيمكن دراسة الأجناس الثانوية الأخرى وتطورها كما درس الجنس الروائي، وهذه الأجناس تتطور مع تطور المجتمعات، كما أشار إلى علاقة تفتّح أوروبا ولغاتها على الرواية وتطورها مع تطور الثقافة المحيطة بها، لطبيعة التأقلم لدى الإنسان، وهذا التأقلم نشاهده في تطور الثقافة، فتطور الرواية مقترن بتطورها (فتطور علم النفس والاجتماع له انعكاس على الرواية مثلا)، وكذا الواقعية في تناول الأحداث له أثره (النظر في تاريخ الواقعية وكيف انتقلنا بها إلى اليوم، كيف صارت العناصر الواقعية مهمة)، كما نشاهد هذا التأقلم في التقليد للمبتكر، فالبقاء لما يعجب القارئ، فإذا ابتكر مؤلف شيئا جديدا ويعجب القراء فسيستدرج كثيرين للكتابة على شاكلته.

الملفوظ: بين الفردة والنمطية

وبالعودة إلى مقال مشكلة أجناس الكلام، فهو يقرر فيه أهمية دراسة المملفوظ في واقعه الملموس بقوله:

«إهمال طبيعة المملفوظ، أو الفشل في النظر في خصوصيات الفئات الفرعية العامة للكلام في أي مجال من مجالات

الدراسة اللغوية يؤدي إلى الغموض والتجريد المفرط»¹

وعلى هذا، فهو على خلاف البنويين يدعوا إلى دراسة الكلام على حساب اللغة كنظام (على اصطلاح سوسير)، ويرى أن إهمال طبيعة المملفوظات في أي دراسة لسانية يجعل الدراسة سطحية ومجردة، ويشوه تاريخية البحث ويضعف العلاقة بين اللغة والحياة.

كما أن تركيزه في تحليل الأجناس يقع على المملفوظ، يعني هذا انتقاله من اللغة كنظام إلى اللغة داخل الاستعمال، فحتى قبل ظهور المدارس التداولية الحديثة ونظريات تحليل المحادثات في الولايات المتحدة ونظرية التلفظ مع بنفنيست، اختار باختين منهجية خارجية، تعتمد على تحليل اللغة داخل الاستعمال، بدل دراسة الجمل المعزولة عن أي سياق، وعليه لا بد من ربط مفهوم الجنس الكلامي بالمقام الذي قيل فيه، والذي يكون على شكل تواصل بين المرسل والمتلقي.

في نظرية التلفظ يتميز المملفوظ بأن له وجودا في الواقع، بمعنى أنه ينجز في زمن معين ومكان معين من قبل متكلم معين موجها إلى متلق معين، ونتيجة هذا أنه لا يمكن أن يتكرر مملفوظ مرتين، حتى لو كرر نفس الشخص نفس الكلمات بنفس الترتيب في مكان واحد، لأننا نتحصل حينها على أداءين في زمنين مختلفين، وعليه نتحصل على مملوظين، لذا فكل مملفوظ متفرد، ويميز باختين بين المملفوظ والجملة:

¹ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 63.

«الجملة المفهومة والمكتملة تمامًا ، إذا كانت جملة وليست ملفوظا يتكون من جملة واحدة ، لا يمكن أن تثير رد فعل يدل على الاستجابة: إنها مفهومة ، لكنها ليست كلاً. كل هذا - مؤشر كمال الكلام - لا يخضع للتعريف النحوي ولا للتعريف الدلالي المجرد.»¹

فهو يربط المعنى الملفوظ بالكلية والاكتمال، على خلاف الجملة، مع أنه قد تكون الجملة ملفوظا عنده إذا كانت مكتملة.

وهو بهذا التصور قريب من مفهوم «الكلام» عند النحويين، الذي يشترط في معناه الإفادة وأن يحسن السكوت عليه، ولا يحسن السكوت عليه إلا عند اكتمال فائدته، على فرق جوهري بين المفهومين أن الملفوظ مربوط بالسياق الذي قيل فيه، ولم يميز نحاة العربية بين ما جاء في الاستعمال وما اختلج مجردا للتمثيل لقاعدة نحوية. فالجملة إذا قابلناها بالملفوظ ليس لها قائل وليس لها مخاطب توجه إليه مباشرة على خلاف الملفوظ، كما تُحدد الجملة بخصائصها النحوية على خلاف الملفوظ. يعرف باختين الملفوظ على النحو الآتي :

«كل ملفوظ له بداية مطلقة ونهاية مطلقة: بدايته يسبقها ملفوظات أخرى (أو حركات أخرى ذات دلالة مفهومة، أو تجاوب عملي مبني هذا هذا الفهم، على الرغم من أن هذه الحركات قد تكون صامتة). ينهي المتكلم ملفوظه من أجل ترك الكلمة للأخر أو لإفساح المجال لاستجاباته الدالة على الفهم»²

وعنده فسواء تعلق الأمر بالرد على سؤال ما بكلمة واحدة أو برواية متكونة من عدة فصول فإن كليهما يعد ملفوظا، لأن الملفوظ عنده مربوط بالاكتمال، ولأجل هذا فهو المحل الذي يتمظهر فيه الجنس، والفرق بين الملفوظين أن الرواية جنس ثانوي ومعقد في مقابل الجنس البسيط والأولي الذي يمثل الرد.

ويمكن لمس تداخل في مفهوم الملفوظ عنده، فالملفوظ يدل من جهة على الوحدة الكلية (سواء كانت كلمة أو رواية) والتي يحددها الدور الكلامي في المحادثة، كما يدل من جهة أخرى على الوحدات الصغرى المكونة للنص أو الخطاب، فالملفوظ عند باختين قد يتكون من سلسلة من الملفوظات.³

وقد تكلم باختين عن تفرد الملفوظ، ولكننا نجد بعض الاضطراب في كلامه هنا أيضا، فمن جهة يرى أن كل ملفوظ متفرد في ذاته ومختلف عن غيره، ومن جهة أخرى يربط هذا التفرد بالجنس الكلامي الذي ينتهي إليه الملفوظ، ولا شك أننا نقابل عدة ملفوظات تنتهي إلى جنس كلامي، فهو يرى أنه لا يوجد ملفوظ مبتكر من قبل المتلفظ، بل معاد من الكلام ومكرر، فكلامنا مملوء بكلمات غيرنا كما يقول⁴، إلا أن تفرد الملفوظات لا يكمن في الكلمات، ولا حتى في معانيها، لأن تفردنا نابع من الأسلوب، لذا فحين يتحدث باختين عن تفرد الملفوظ فإنما يقصد بذلك ترفده في الجنس الذي ينتهي إليه.

إلا أن هذا الاضطراب الظاهر يمكن رده إلى الإشكال الاصطلاحي الذي أشرت إليه آنفا، في استعماله الملفوظ لمفهومين، بمعنى الجملة في الاستعمال، وبمعنى الخطاب الملفوظ في كليته.

¹ Idem, p. 76.

² Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 71.

³ Idem, p. 76.

⁴ Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, p. 89.

خلاصة

الهدف الذي حاول أن يتوصل إليه هذا البحث هو تتبع نظرية أجناس الكلام عند باختين، منطلقا من العناصر الأساسية التي تميز فكره في التنظير للرواية، إذ إنه رغم كون نظرية أجناس الكلام صادرة من فكر باختين إلا أن أكثر الباحثين أهمل وضع نظرية الكلام في إطارها عام مع فكره في التنظير للأجناس الأدبية والجنس الروائي.

بحث باختين عن أجهزة جديدة لتحليل الرواية غير الأجهزة التحليلية التي كانت متوفرة لدراسة الروايات الأوربية الكلاسيكية، وغير الأجهزة التي تدرس الفنون الأدبية الأخرى، جعله يتفطن إلى تغاير واختلاف من جهة داخل الرواية، وإلى انتظام يسمح للمحلل بدراستها، فاللغة عنده تقف بين النظام واللائنظام كما نبه إلى ذلك مايكل هولكوويست في مقدمة مجموع مقالات باختين التي نشرها وشارك في ترجمتها بعنوان التصور الحوارية (The dialogic imagination)، وهذا ما سمح له، عندما استحدث نظرية لأجناس الكلام، أن يبحث عن ما يجمع هذه الأجناس وكذلك ما يفرق بينها، وكذلك فإن انصرافه عن دراسة النظام المجرد للرواية، إلى تتبع المحتوى، إلى التركيز على مجالات الكلام والموضوعات التي يأتي بها النص، وقد رأينا العلاقات المتداخلة بين الأجناس الأولية والثانوية وكيف نتعرف على الأجناس الأولية وما هي عملية تشكل الثانوية تاريخيا.

بدل دراسة اللغة بصفاتها نظاما مجردا عن كل المؤثرات الخارجية، فإن باختين تحول على خلاف الدراسات البنوية التي كانت منتشرة في تلك الفترة، إلى دراسة اللغة داخل الاستعمال، وهو ما سمح له بأن يدمج مكونات أخرى تدخل في تكوين النص في التعرف على الجنس الكلامي. وهو ما دعاه إلى اعتماد وحدة للتحليل أخرى غير الجملة، فالملفوظات هي نتيجة اللغة داخل الاستعمال، وبهذا يكون الجنس الكلامي وحدة داخل التواصل وليس داخل اللغة.

قائمة المصادر المراجع:

- باختين، ميخائيل، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي (الدار البيضاء - بغداد: دار توبقال - دار الشروون الثقافية العامة، 1986)
- عبد الحق قاسمي، أجناس النصوص (كوكب العلوم، 2020)
- Adam, Jean-Michel, 'Les Textes: Types et Prototypes', *Paris: Nathan-Université*, 1992
- Andersen, Nina Møller, 'Genre and Language', in *GENRE AND ...Copenhagen Studies in Genre 2*, ed. by Sune Auken, Palle Schantz Lauridsen, and Anders Juhl Rasmussen (Valby: Forlaget Ekbátana, 2015), pp. 391–421
- Bakhtin, Mikhail, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*, ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov, trans. by Vadim Liapunov, University of Texas Press Slavic Series, no. 9, 1st ed (Austin: University of Texas Press, 1990)
- , *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by Caryl Emerson, *Theory and History of Literature*, v. 8 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)
- , *Speech Genres & Other Late Essays*, ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. by Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986)
- , *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. by Michael Holquist, University of Texas Press Slavic Series, no. 1 (Austin: University of Texas Press, 1981)
- Bakhtin, Mikhail M., and Pavel N. Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Trans. AJ Wehrle (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978)
- Briggs, Charles L., and Richard Bauman, 'Genre, Intertextuality, and Social Power', *Journal of Linguistic Anthropology*, 2.2 (1992), 131–72
- Bronckart, Jean-Paul, *Activité Langagière, Textes et Discours* (Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1996)
- Bronckart, Jean-Paul, and Cristian Bota, *Bakhtine Démasqué. Histoire d'un menteur, d'une Escroquerie et d'un Délire Collectif* (Librairie Droz, 2011)
- Clark, Katerina, and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Harvard University Press, 1984)
- Fairclough, Norman, *Discourse and Social Change* (Polity press Cambridge, 1992), x
- Miller, Carolyn R., 'Genre as Social Action', *Quarterly Journal of Speech*, 70.2 (1984),
- Searle, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge University Press, 1985)
- Todorov, Tzvetan, *Les Genres Du Discours* (Le Seuil, 2016)

Voloshinov, Valentin Nikolaevich, 'Marxism and the Philosophy of Language', trans. by Ladislav Matejka and I. R.

Titunik, 1973

Zenkine, Serge, 'Jean-Paul Bronckart, Cristian Bota, Bakhtine démasqué', *Cahiers du monde russe. Russie - Empire russe - Union soviétique et États indépendants*, 52/4, 2011,



حجاجية الصورة الشعرية من منظور التلقي

Argument of poetic image from the perspective of receiving

الأستاذ بوقفحة محمد. المركز الجامعي أحمد زبانة غليزان. الجزائر

Mohammed BOUKAFHA - University Center Ahmed Zabana Relizane - Algeria-

Abstract:

The topic rises to terms that constitute the basic nucleus of this research to be talked about, and among these terms is what was striking in history in terms of age, with renewal in use, including what was associated with the development of the poetic text, in its depth and renewal, and perhaps some of these terms did not settle on the definition Specific, and we are in front of this issue, we do not claim innovation as much as we try to approach concepts in the way the image appears to the reader .Perhaps we are facing a conceptual rubble that reached us through translation, and it is known that translation has destroyed the original text in one way or another, it does not give the exact meaning as much as it approaches it, and the context rule remains in determining these approaches and describing the term's solutions, and by returning to the topic title "The argument of the image" Poetry from the perspective of convergence. "I find it necessary, to clarify, to define a conceptual approach to each term separately, then to bridge the gap between these concepts, to give the general concept of the title, and from here we should detail and then summarize, and as a result, we summarize the talk of these terms by mentioning Idiomatic concepts without wrapping A linguistic aspect of the concept, because we think it is available in dictionaries.

keywords: Receive, poetic image, argument, implicit reader, expectation horizon, broken expectation horizon.

ملخص

ينهض العنوان على مصطلحات تشكّل اللبنة الأساسية للموضوع المراد الحديث فيه، ومن هذه المصطلحات ما كان ضاربا في التاريخ من حيث القدم، مع تجديد في الاستعمال، ومنها ما كان مصاحبا لتطور النصّ الشعري، في كينونته وتجدّده، ولعلّ بعض هذه المصطلحات لم يرس على تعريف محدّد، ونحن إذاء هذا الموضوع، لا ندّعي الابتداع بقدر ما نحاول مقارنة المفاهيم بالشكل الذي يجلي الصّورة لدى القارئ الكريم.

ولعلنا أمام زخم مفاهيمي وفد إلينا بطريق الترجمة، ومن المعلوم أن الترجمة هدم للنصّ الأصلي بشكل أو بآخر، فهي لا تعطي المعنى الدقيق بقدر ما تقترب منه، ويبقى حكم السياق قائما في تحديد تلك المقاربات وتوصيف حلالات المصطلح، وبالعودة إلى عنوان الموضوع "حجاجية الصّورة الشعريّة من منظور التلقي"، أجدني من باب التّوضيح مضطرا إلى تحديد مقارنة مفاهيمية لكل مصطلح على حدة، ثم تقريب الهوة بين هذه المفاهيم، لإعطاء المفهوم العام للعنوان، ومن هنا يجدر بنا التّفصيل ثم الإجمال، ونحن إثر ذلك، نوجز الحديث عن هذه المصطلحات بذكر مفاهيمها الاصطلاحية دون الخوض في جوانب المفهوم اللغوية، لاعتقادنا أنّها متوقّرة في المعاجم والقواميس..

الكلمات المفتاحية: التلقي، الصورة الشعرية، الحجاج، القارئ الضمني، أفق التوقع، كسر أفق التوقع.

* الحجاج أو المحاججة:

من أكثر المصطلحات تداولاً في النّقد المعاصر، خصوصا إذا تعلّق الأمر بالنّصّ أو بالخطاب الأدبي، بل إنّه صار ينطق رديفا لهما أو لأحدهما (الحجاج والنّص/حجاجية النّص/ النّص الحجاجي..)، (الخطاب والحجاج/ حجاجية الخطاب/ الخطاب الحجاجي..)، وهو مصطلح موغل في القدم من حيث الوجود الفعلي، ولا يزال يحافظ على حمولته المعرفية منذ وجوده في البلاغة العربيّة قديما، ويبدو أنّ مفهوم الحجاج ينشد الإقناع، ويستدعي في ذهن المتلقي ما يثبت صحّة الملفوظ (نص/خطاب)، أو توجيه الفهم، ومن هذه الناحية يصبح الحجاج ضربا من ضروب البلاغة، إذ إنّ محصّل البلاغة (أن يؤتى السّامع من حسن إفهام النّاطق)، و مادام الحجاج على هذه الهيئة فهو يهدف إلى التّأثير في المتلقي، لحمله على فهم ما، ولتوجيه الخطاب وجهة ما¹، ويبدو من خلال هذا القول، أنّ المغزى الأساسي من الحجاج هو التّأثير والإقناع، وما يعرّز هذا المغزى، أنّ بعض مفاهيم الحجاج يحيل على أنّه " حاصل نص من مكونات مختلفة، تتعلّق بمقام ذي هدف إقناعي"².

- يقتضي الحديث عن مصطلح الحجاج الغوص في غمار هذا المصطلح، وتتبع مراحل كينونته التاريخيّة، منذ الحضارة اليونانية القديمة، إلى حدود النّقد المعاصر، أو بمعنى أدقّ، إلى ما بعد الحداثة، ذلك أن وجود النّصّ في الأساس، هو بغرض التّأثير والإقناع، ولعلّ ذلك شرط من شروط الرّدف بين النّصّ أو الخطاب والحجاج. وطالما أنّ الموضوع يتعلّق بالنّصّ الشعري المعاصر، وصوّره الشعريّة، أترنا أن نقصر تتبع الحجاج تاريخيا من حيث استخداماته كمصطلح في النّقد الحديث والمعاصر في الثّقافة العربيّة، مع الإشارة إلى استعمالاته في الموروث العربي، ولا سيما البلاغة العربيّة القديمة.

1 - محمد اسماعيل بصل، فراس خليل سعد، النظرية الحجاجية في البلاغة الغربية، أعلامها وتقنياتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 40 العدد 6، 2018، ص 266.

2- باتريك شارديو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ترجمة أحمد الود، دار الكتاب الجديد، ط1، 2009، ص 16.

- الحجاج في الموروث العربي القديم والنقد الحديث والمعاصر: بالنظر إلى الهدف من الحجاج، من أنه وجد للتأثير والإقناع، فهو هنا يتقاطع مع مكوّن من مكوّنات الإرث العربي القديم، ونقصد بذلك، البلاغة أو علم البلاغة. لأنّ نهج البلاغيين إنّما كان قصدهم إلى التأثير والإقناع، لذلك نجد تداخلا بين الحجاج والبلاغة أو أحد فروعها المعروفة (علم البديع، علم البيان، علم المعاني)، ولعلّ " ما أثار إشكالية التداخل بين البديع والحجاج، هو تلك الحركية التي أضفها ثلّة من الشعراء المولّدين - في بداية القرن الثالث للهجرة- على البديع، وذلك أتهم عمدوا إلى استحضار النمط الحجاجي التحويري في أشعارهم، ليشمل هدف الإقناع وغاية تبكيت الخصم، سواء بشكل سافر أم بصيغة مضمرة، وما كان توحي أولئك الشعراء أسلوب الإقناع، إلّا ليثبتوا صدق دعاويهم، وصحة مساعيهم اعتمادا على رؤيتهم الشعرية"¹.

- وبما أنّ العرب أهل فصاحة وبلاغة، كانت قوّة الإقناع عندهم مترتبة على مدى بلاغتهم وفصاحتهم، وهم بذلك يضاھون في التأثير المنطق عند اليونان، أو على الأقلّ، يمكننا القول، إنّ الحجاج عند العرب هو بلاغتهم، وعند اليونان هو المنطق. إذ لم يكن العربي قديما يحتاج إلى محاجة ما دام يمتلك فصاحة وبلاغة، ولعلّهم يحتكمون إذا حصل خلاف على أمر ما إلى أبلغهم، أي إلى أكثرهم فصاحة وأبلغهم حجّة، وما حادثة التابغة الذبياني في قصّة الخنساء وحسان بن ثابت، إلّا دليل على ذلك. " أنّ الحجاج المنبثق عن الاستدلال البلاغي، لا يتلخّص في ماهية البلاغة التي تؤسّس للغة طبيعية ذات ملمح حوارية، بين متكلم ومستمع، لكنّ منها رأيه، في غيَاب الحمل القهري لكلّ واحد منهما على قول الآخر، مما يسوّغ لهما دخول المجال السجالي، قصد طلب التأثير والإقناع، وبذلك يكون الحجاج البلاغي مشتملا على البعد الاستدلالي والبعد الإمتاعي، أو الجمع بين البيان والبديع"²، ومن ثمة فإنّه " وراء كلّ حجاج بلاغة، والعكس صحيح، لأنّ مدار ذلك هو الإغراء والاستغواء قصد الإمتاع والإقناع"³.

- وجملة القول في هذا العنصر، لما فيه من تداخل إلى حدّ الاتحاد بين البلاغة والحجاج، ومن أنّ مغزاهما وهدفهما واحد، فإنّ " المناطق -أصحاب المنطق- لجأوا إلى الحجاج لسدّ الفراغ المعرفي الذي تركه المنطق الصوري، و (أنّ) اللسانيين لجؤوا إليه لسدّ الفراغ الذي تركه البحث اللساني المحايد، أو اللبنيوي الداخلي للغة، باعتبار كونها نسقا منغلقا على نفسه، وكلاهما وجد نفسه يخوض في قضايا الخطاب، التي عالجتها البلاغة القديمة من زوايا متعددة"⁴. يبدو أنّ اللجوء إلى الحجاج كان حتمية لتقوية الجوانب الناقصة، سواء في البحث اللساني أم المذهب العقلاني، الذي يهض على المنطق الصوري، أو ما يسمى "النمذجة"، ذلك أنّ اللسانيين أو المناطق إنّما كانت حاجتهم إلى الحجاج عرضية ولم يتدارسوه لذاته، وإنّما كان عندهم مطيّة لبلوغ التمام في مجال تخصصهم، سواء من حيث البحث اللساني، أم المنطق.

وهو ما أوحى إلى البلاغيين المحدثين ونهّهم بوجود الالتفات إلى هذا الركن الذي لم يستوف حظه من الدّراسة في البلاغة القديمة، أو على الأقلّ لم يحظ بالعناية اللازمة، لذلك " تنبّه البلاغيون المحدثون، بشكل متأخر، إلى أنّ ما يدعوه الطرفان

1- عبد القادر زروقي، حجاجية البديع، استدلال منطقي أم إقناع بلاغي، مجلة مباحث الحجاج بين النظرية والإجراء، منشورات مختبر اللغة والتواصل، عدد خاص بالحجاج، أبريل 2015، الجزائر، ص 91.

2 - حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد 30، عدد 1، الكويت، سبتمبر 2001، ص 110.

3 - عبد القادر زروقي، حجاجية البديع، استدلال منطقي أم إقناع بلاغي، مرجع سابق، ص 96.

4 - محمد العمري، البلاغة والحجاج أو بلاغة الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلد 40 العدد 4، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت 2012، ص 269.

(المناطق واللسانيون) حجاجا، يندرج في هموم البلاغة، طواه النسيان في ركن من أركانها، طوال عصور الانحطاط، أو صار منبتا خارج النسق، بل يجب الاعتراف بأن المناطق واللسانيين هم الذين نهوا البلاغيين إلى أن مادة الحجاج توجد في تراثهم البلاغي¹.

وقد تضاربت الأقوال بين المحدثين في علاقة الحجاج بالبلاغة، وفي حاجة أحدهما للآخر، وعموما " فإنّ المواقف فيما يخصّ العلاقة بين البلاغة والحجاج، تمتدّ من المطالبة بقطيعة جذرية إلى (القول بوجود) توازن، وبين مبحثين متميزين ومتكاملين إلى حدّ ما، وصولا إلى اقتراح دمجها في نشاط لغوي واحد"². إنّ مسألة دمجها في نشاط لغوي واحد، فيها مغالطة كبيرة، ذلك أنّنا نفرغ البلاغة من محتواها التّأثيري، والبلاغة ما وجدت أساسا إلّا لأنها تنحو ذلك النّحو التّأثيري الإقناعي عن طريق الفصاحة والبيان، وهي ليست بحاجة إلى اللّجوء إلى الحجاج لإثبات تأثيرها لدى المتلقي. ثمّ إنّ البلاغة تحتوي الحجاج، وإن لم تشر إليه.

- وأما ما يخصّ موضوعنا "حجاجية الصّورة الشعريّة من منظور التّلقي"، هو مدى تأثير هذه الصّورة في المتلقي، فيتخذ منها موقفا، بغضّ النّظر عن طبيعة هذا الموقف، لذلك فالحجاجية أو الحجاج في هذا المقام هدف وغاية، وليس مطيّة لبلوغ الغاية.

* الصّورة الشعريّة: والصّورة في الأساس قديمة قدم النّص الشعري، ثمّ إنّ بعض الأشعار إنّما هي في تلاحق صوّرها وتتابعها، وكأني بالشاعر لم يقل إلّا ما يرى بعينه، لا بخياله، وليس له غرض من قول الشّعر إلّا ليصوّر ما يراه بالعين المجردة، بعيدا عن الخيال، لذلك فإنّ " الصّورة ليست شيئا جديدا، وإنّ الشّعر قائم على الصّورة منذ وجد حتّى اليوم، ولكنّ استخدام الصّورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في استخدامه للصّور"³، ولم نشأ في هذا العنصر من الموضوع أن نفصل بين المصطلحين (الصّورة) و(الشّعريّة)، لبعد الغور في الحديث عن كلّ مصطلح منهما، ولربما أخرجتنا تفاصيل الحديث عنهما منفصلين عن الموضوع، لذا آثرنا الحديث عنهما مجتمعين، لكونهما يشكّلان معا مصطلحا نقديا له من الحمولة المعرفية ما يميّز الشّعر عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك...وحتّى إنّ هذا المصطلح (الصّورة الشعريّة)، يتحدّد من خلاله الموقف من النّص الشعري لدى المتلقي. وإنّ النّقاد يبنون رؤيتهم وأحكامهم التّقدية حول النّص، انطلاقا من حسن استخدام الشّاعر للصّورة، والمراس الذي يدعونه التّجربة الشعريّة، وهي نظرة تكاد تكون متوافقة مع نظرة النّقاد القدماء، في تصفيفهم للشّعراء بناء على من أحسن منهم وصفا، أو استهلالا، أو وقوفا على الأطلال، وإنّما هي أحكام تبنى على الصّور. وأيتهم في ذلك أنّ الرّسم شعر صامت، والشّعر رسم ناطق.

- وما دام الشّعر فنّا، و " والشّاعر - ككلّ فنّان- يحاول أن يخلق نوعا من التّوافق التّفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك التّوقيع الموسيقي، الذي يعدّ أساسا في كلّ عمل فنيّ، ونحن لا نتأثّر بهذه الموسيقى، إلّا لأنّها تهيء لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التّناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر"⁴.

إنّ موضوع الصّورة له من الأهمية البالغة، ما جعل النّقاد قديمهم وحديثهم، يوغل الحديث فيه، ويصطنع له مفهوما يحاول أن يمتاز به عن غيره، وقد ورد مصطلح (الصّورة) في مؤلفات الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، إذ يراها الجاحظ (المتوقّي 255هـ) مكوّنا هاما من مكوّنات الشّعر، إذ يقول: " فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسيج وجنس من التّصوير"⁵، هذا القول

1 - محمد العمري، البلاغة والحجاج أو بلاغة الحجاج، مرجع سابق، ص 270.

2 - المرجع نفسه، ص 272.

3 - إحسان عباس، فن الشعر، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن 1996، ص 193.

4 - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص 124.

5 - أبو عثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة 1955، ص 557.

يعزّز مكانة الصّورة في بناء النّصّ الشعري، القديم والحديث، ويؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ الشّعْر إنّما مردّ أمره وغايته إلى الصّورة، وإن كانت الصّورة في قول الجاحظ قد وردت بلفظ التّصوير، فإنّها عند عبد القاهر الجرجاني (المتوفّى 471هـ) قد وردت بلفظ التّمثيل، والذي هو قرين الصّورة، ويرى أنّ الشّاعر بإمكانه أن "يريك الحياة في الجماد، ويريك التّئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنّار مجتمعين"¹.

- وعلى الرّغم من اتفاق النّقاد على أهمية الصّورة في بناء النّصّ الشعري، إلّا أنّهم اختلفوا في تعريفهم لها، أو على الأقل لم يكن تعريفهم لها جامعاً، يشكّل مرجعية يمكن للباحث الانطلاق منها، أو الإحالة عليها، لذلك يجد الباحث عننا في تعقب الصّورة ومفهومها في مصنّفات النّقاد، وهو ما فتح باب الاجتهادات للمحدثين، ووافقتة القفزة النوعية التي صار إليها النّقاد في العصور التّالية للترجمة. إنّ عدوى هذا الاختلاف في تحديد مفهوم الصّورة، انتقل إلى المحدثين وصار منهم من يوعزها إلى الشّكل، ونفر يلحقها بالمضمون، ونحن أمام هذا الوضع نورد بعض التّعريفات بما يمليه المقام، وما تستدعيه طبيعة الموضوع، وغايتنا في تعريف الصّورة، إنّما القصد منه جانبها البلاغي، الذي ينشد التّأثير والإقناع، إذ نحن إزاء حتمية التّأثير في المتلقي، وعلى هذا الأساس يكون رصدنا للمفاهيم، ف (الصّورة) إذن "تشكيل لغوي، يكوّن خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمها، فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة"².

إنّ الصّورة في هذا المفهوم تكاد تكون نقلاً مجرداً من الخيال يكتفي فيه الشّاعر أو الفنان برسم ما يشخص أمام عينيه من مشاهد في قالب نصّي مجرد، أداته العين، فهو يشبه إلى حدّ بعيد عمل المصوّر الفوتوغرافي، بيد أنّ "الصّورة الشعريّة هي تركيبية عقلية وعاطفية معقّدة، تعبّر عن نفسية الشّاعر وتستعري أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة، عن طريق ميزة الإيحاء والرّمز فيها، والصّورة هي عضوية في التّجربة الشعريّة، ذلك أنّ كلّ صورة داخلها تؤدّي وظيفة محدّدة متأزرة مع غيرها، ومسايرة للفكرة العامّة"³.

- إنّ المحدثين لما عالجوا الصّورة، لم يعالجوها خارج إطار الخيال، بل إنّ جلّهم أوعزها إلى الخيال المبتكر، وسماها خلقاً شعرياً، أو (إبداعاً)، نظراً لما للخيال من قوّة فذّة على الخلق والابتكار، ذلك أنّ الخيال "ليس مجرد تصور أشياء غائبة عن الحسّ، إنّما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة، فالتّجربة الأولى ليست إلّا بذرة تعطي فرصة الدّخول في أجواء بعيدة وقريبة، من أجل أن تجري عليها صفة التّفكيك، حتّى تغدو التّجربة الأولى مجرد مناسبة"⁴، ومما سلف ذكره، تكون الصّورة الشعريّة هي قدرة الشّاعر على الخلق والابتكار والإبداع، أو على الأقل نقل الجوانب الحسيّة المعنوية إلى شيء مرئي مائل أمام المتلقي، أو نقل ذلك المائل والمرئي إلى معنوي وحسي، إمّا بالاعتماد على الخيال المبتكر (في حال نقل المعنوي إلى مرئي)، أو عن طريق التّصوير والتّمثيل (في حال ترجمة المرئي إلى حسي)، معتمداً على العقل أو الحواس، ويختلف هذا الخلق والابتكار من شاعر إلى آخر، على حسب سعة الخيال المترتبة عن التّجربة الشعريّة، وأفاق الرّؤية، ولعلّ الشّعراء المحدثين كانت صورههم أوّل الأمر وفي بداية حياتهم الشعريّة صوراً طفولية، مبتذلة ساذجة، ما فتئت أن صارت صوراً تحمل من الإبداع والابتكار ما يسمّ شعرهم حقاً بالشّعريّة والخيال.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، ص 111.

² - علي البطّل، الصورة في الشعر العربي في آخر القرن الثالث الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت 1980، ص 30.

³ - أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، دار طلاس دمشق 1986، ص 367.

⁴ - عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة ص 18.

- ويكون المحدثون بهذه الحال قد قفزوا بالصورة من مجرد مركب من مركبات النص الشعري، إلى خاصية وجمالية وجب على الشاعر أن يحسن سبكها، وانطلق معهم النص الشعري من مشاهد تمثيلية بسيطة لا تتعدى الوصف، إلى صور خلاقة مبتكرة، بل ألواح فنية يشكّل فيها تداخل الصّور مزيّجا من الألوان يشبه الفسيفساء، عند الرسامين، إنّها تحمل المتلقي على الانبهار بها، وتطوف به أجواء العوالم وهو لم يبرح مكانه، إنّ الصّورة في الأساس هي جوهر النص الشعري، وهي الخاصية التي يتأتى بها التأثير والإقناع للمتلقي، وإنّ ظاهرة الاستلاب التي يعتمدها الشاعر على المتلقي إنّما تقف على جودة صورته، وبراعة مشاهدته داخل النص. فالصّورة "هي التي تبرز العمل الفني، وتنقل الفكرة والعاطفة من خلاله، فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه"¹، ويرى الناقد جابر عصفور أنّ الصّورة "هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فللصّورة الشعرية دلالات مختلفة، وترايبات متشابكة، ولذلك أصبحت تحمل لكلّ إنسان معنى مختلفا"².

* التلقي أو نظرية التلقي: يقتضي وجود الناطق سامعا له، كما يقتضي وجود النصّ قارئا له، إنّها الثنائية التي تشكّل نظرية التلقي. والتي هي مبدأ من مبادئ العلوم، على رأي الأصمعي "أول العلم الصّمت، وثانيه الاستماع، وثالثه الحفظ، ورابعه العمل، والخامس نشره"³، ومن ثمة اقتنصت نظرية التلقي أهميتها في حقل النقد الحديث، وحتى في النقد القديم، لأنّ الشاعر قديما كان يهتم لأمر السامع اهتمامه لنصّه الشعري، لذلك ألزموا أنفسهم بالزاوية والجارية تغيّي على مسامعهم نصوصهم، حتى يتسنى لهم تنقيحها وتصويبها، بما يلقي الرضا عند السامع، فتحصل المتعة إمّا مدحا أو غزلا أو إطرأ وتكسبا...، ومنه صار الشعر في مذهبهم "صنعة" أو "صناعة"، وبقدر حسن السبك يكون التأثير، وإنّه لما وفرت المعلقات من قلوب المتلقين واستحوذت على سمعهم، صارت إلى القاعدة والمثال الذي وجب أن يحتذي به كلّ شاعر متأخر، وبذلك حققت الأنموذج أو ما يعرف بنظرية "القاعدة والمثال"⁴، وعلى هذه الشاكلة صارت مصتفات نقاد الشعر، كابن قتيبة (المتوفى 276هـ)، وأبي زيد بن أبي الخطاب القرشي (المتوفى 170هـ) وغيرهما.

- لقد اتخذت نظرية التلقي في النقد الحديث بعدا أعمق من مجرد التأثير في المتلقي، ذلك أنّ هذه النظرية هي في الأساس "عملية مشاركة وجودية، تقوم على الجدل بين المتلقي والنص، وهي لم تكن بالضدّ اتجاه أيّ مقارنة من المقاربات النقدية الحديثة، كالشكلانية والبنوية والتفكيكية، وغيرها، وكانت أهمّ نقلة قامت بها، هي التحوّل من قطب المؤلف - النصّ إلى قطب النصّ - إلى القارئ"⁵، فالتلقي فعل إجرائي يقوم على السماع أو القراءة، فكلاهما ناتج عن حاستين هامتين، تفضيان إلى التأثير بالرفض أو القبول لما يلقي أو يقرأ، ويظهر ذلك جليّا من خلال التفاعل بين المتلقي والنص، و "يعتقد أصحاب نظرية جمالية التلقي أنّ العمل الأدبي يتشكّل من خلال فعل القراءة، وأنّ جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصّية مع تصوّر القارئ، ومن خلال اشتغال القارئ به"⁶، وبما أنّ النصّ عالم من الدلالات والبنى التي يفرض تناسقها إلى معان، يتفاعل معها القارئ الذي وجد لأجله النص، فإنّه يفترض أن تكون هنالك علاقة بين هذا النصّ وذلك القارئ، يترجمها

¹ - عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت 1978، ص 435.

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 08.

³ - أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج2 دار ومكتبة الهلال، بيروت 1423هـ، ص 138.

⁴ - حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس 1985، ص 66.

⁵ - خالد مصطفى وربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ص 158.

⁶ - روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية 1994، ص 144.

التفاعل أو ما يصطلح عليه بـ "جمالية التّقبّل"¹، والنّص حينها "يستمدّ حياته من عملية القراءة التي يقوم بها الأفراد، ويفترض في ذلك أنّ التّقاء النّص مع القارئ هو الذي يمنح النّص الحياة"².

- لقد حظيت نظرية التّلقّي بمكانة عالية من الاهتمام في النّقد الحديث والمعاصر، لاسيما مع بداياتها الأولى التي يعود فيها الفضل إلى المفكر الألماني (هانز روبرت ياوس)، وزميله (فولفغانغ أيزر)، وقد تبلور مصطلح التّلقّي في المدرسة الألمانية على أنّه "مفرد في الظّاهر، إلّا أنّه في البنية العميقة يعمل كبوتقة ينصهر في داخلها مفهومان، لكلّ واحد منهما منظوره، وأصوله وإجراءاته، فهما شقّان مختلفان ومتكاملان في الآن نفسه، إذ إنّ أحدهما يكتمل الآخر، وهذان المفهومان هما: (جمالية التّلقّي) و(جمالية التّأثير)، فالأول وضعه ياوس والثّاني وضعه أيزر"³، وإن كانت جمالية التّلقّي عند (ياوس) تقوم على الدّور الفعّال للمتلقّي في أيّ عمل إبداعي، فإنّ جمالية التّأثير عند (أيزر) تقوم على حدّة التّفاعل بين النّص والقارئ، ومن هنا نرى ذلك التّكامل بين المفهومين، من حيث إنّ جمالية التّلقّي "تستهدف الجوانب التّاريخية للقارئ والنّص معا، وأنّ جمالية التّأثير تهتمّ بالبعد النّصي والفردية لقراءة النّصوص"⁴، إنّ هذه النّظرية - نظرية التّلقّي - بهذا الرّخم المعرفي، والعناية النّقدية، لا بدّ لها من أن تقوم على أسس ومبادئ تشكّل مرجعيّتها الاستمولوجية. لذلك قال ياوس وأيزر بوجود مبدأين تهض عليهما هذه النّظرية وهما:

1- أفق التّوقع.

2- القارئ الضمني.

- إنّ "نظرية الاستقبال والتّلقّي، أو جمالية التّلقّي، قد ظهرت لتقدّم اعتراضا على الفهم أو التّصوّرات البنيوية للأدب، كما هي الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية، إلّا أنّها اختلفت عنها وعن النّظريات التي اهتمت بالقراءة والقارئ، بكونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أنّ الفهم ليس القراءة، أو تأويل الرّموز والشّيفرات، هو عملية وظيفية، لأنّها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي، وهذا يعود إلى مفهوم القصديّة الظّاهرية عند (هوسرل)"⁵، يتجلّى ذلك الاختلاف بين نظرة البنيويين للنّص ودعاة نظرية جمالية التّلقّي، فأصحاب الاتجاه البنيوي يرون أنّ النّص يحمل معناه في داخله بالتّنظر إلى جانبه اللّساني، فالنّص بنية محايثة مكتفية بذاتها، ويتأتّى تفسير معنى النّص من داخله، فالبنية اللّسانية للنّص تحمل الدّلالة وتنتجها، ولأجل ذلك فإنّ "الشّكل عندهم لا يلغي المعنى، بل إنّ الشّكل يعمل على إفقار المعنى، وإبعاده وجعله رهينا كما يقول (بارث)"⁶، وإدراك معنى النّص يتوقّف على مدى وعي المتلقّي، التي ترجمها ردّة فعله حيّال كلّ مقروء، هذا إذا افترضنا أنّ أدنى مستويات التّأويل يقف عند القراءة⁷، وعلى قدر ذلك الوعي يبني التّصور حيّال المعنى المراد من النّص المقروء، لقد تجاوزوا بهذا الطّرح تلك النّظريات الأدبية القديمة، والتي ترى أنّ القارئ "لم يكن إلّا مستهلكا، وهو بهذه الصّفة يغتدي كائننا خارجيا، يستقبل العمل

1- حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، ص 65.

2- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقّي، دراسات في الشعر العباسي، ط1، دار الكندي 2003، ص 58.

3- خالد مصطفى وربّي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقّي، ص 162.

4- المرجع نفسه، ص 163.

5- بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، أصول... وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2001، ص 42.

6- المرجع نفسه، ص 43. وينظر: رولان بارث، الأسطورة اليوم، تر. حسن الغرني، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ع345، ص 58.

7- محمد مفتاح، التلقّي والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب 2001، ص 221.

كوديعة لديه، يستقبل معناه الواحد، وفي الآن ذاته، يستعيب عن قراءته بما يوجّه إليه لتفسيره، كما يستغني عن قراءة النص في معظم الحالات، معوضاً إياها بقراءة غيره له¹.

- وغدا القارئ بوعيه وتصوّراته، رغم اختلافها من قارئ إلى آخر، ذلك المتلقي للنص، الذي بنى علاقة تفاعل واعية ومتبادلة بينه وبين النص المقروء، تفضي إلى نتيجة حتمية تحدّد الموقف النقدي من النص، وهي "علاقة مزدوجة، أو بمعنى آخر، علاقة جدلية تتحرّك من النص إلى المتلقي، كما تتحرّك من المتلقي إلى النص"².

- وكما أشرنا سلفاً أنّ أفق الانتظار والقارئ الضمّني، هما مبدآن أساسيان، صاحباً نظرية التلقي، أو بالأحرى تقوم عليهما، فمن الجدير بالذكر الإحاطة بمفهومهما، على الأقلّ حتّى تتوضّح الفكرة، وتنجلي الصّورة أكثر.

1- أفق الانتظار: ويصطلح عليه بـ "أفق التّوقع، أو الخبرة الجمالية أو المسافة الجمالية، التي تتولّد من رحم أفق التّوقع، وتغيير الأفق الذي يعتمد على مخزون المتلقي الثقافي، ذخيرته المعرفية، ومع تغيير الأفق تحدث عملية اندماج الأفق، بين ماضٍ مقروء وحاضر قارئ، بين أفقين تاريخيين، وأخيراً المنعطف التاريخي الذي يرتبط بتغيير الأفق ارتباطاً وثيقاً، فتغيير الأفق يعتمد على المنعطفات التاريخية الكبرى"³، ويعطي ياوس مفهوماً محدّداً لأفق التّوقع، من حيث هو "كلّ جنس أدبي يخلق بالضرورة أثراً، وكلّ أثر يفترض قطعاً أفق توقع، والذي يعني مجموع القواعد السّابقة لوجود النص، وتوجّه القارئ إلى الكيفية التي يتلقّاه بها"⁴، ومن ثمّة فإنّ ياوس قد حدّد العوامل التي يقوم عليها أفق التّوقع، في اللّحظة التّاريخية التي ظهر بها، وهي:

أ- تمرّس الجمهور السّابق بالجنس الأدبي الذي ينتهي إليه هذا العمل.

ب- أشكال أعمال ماضية وموضوعاتها، تفترض معرفتها في العمل.

ج- التّعاض بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العلميّة، بين العالم الخيالي والعالم اليومي⁵.

- ولم تقف نظرة ياوس عند هذا الحدّ من تحديد الإطار المفاهيمي للمصطلح الذي أوجده، والعوامل التي ينهض عليها، بل "نوّه على مفهوم تغيير الأفق أو بناء أفق جديد، باكتسابه وعياً جديداً، يدعو به بالمسافة الجمالية، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدّي إلى تغيير الأفق بالتّعاض الموجود مع التّجارب المعهودة، ومن ثمّة قد يخيب ظنّ المتلقي في مطابقتها معاييره السّابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف"⁶، ويبدو أنّ هذا المفهوم يحيل بالدرجة الأولى على النص، إذ ليس بالضرورة أن يتوافق والمعايير التي رسمها المتلقي سلفاً، أي قد يحصل تعارض إلى درجة التناقض أو التّضاد مع الأبنية السّابقة في وعي المتلقي، وهو ما ينتج عنه ما يسمى بـ (خيبة الانتظار) أو (كسر أفق التّوقع)*، ذلك أنّ "لحظات الخيبة التي تتمثّل في مفارقة أفق النصّ للمعايير السّابقة، التي يحملها

1 - خالد علي مصطفى، ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ص 161.

2 - خالد علي مصطفى،...مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ص 165

3 - المرجع نفسه، ص 167.

4 - المرجع نفسه، ص 167.

5 - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر محمد عزام، ص 157.

6 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، ص 46.

*- هذا مصطلح ظهر مع الشكلايين الروس.

أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات تأسيس الأفق الجديد¹، وهو ما يحافظ على ديمومة العمل الأدبي، لأنّ التجديد يقف على كسر المألوف من كلّ فن، أو على الأقل، القفز على بعض جزئياته أو كليّاته إذا اقتضى الأمر، حتّى يحفظ للجديد تلك المرجعية التي يقوم عليها.

- ولا يسمح المقام هنا بالغوص في تفاصيل المعايير التي يقوم عليها أفق الانتظار، لنتجاوز ذلك إلى الدّعاة الثانية التي تقوم عليها نظرية التّلقّي، ألا وهي:

2- القارئ الضّمّني: أو القارئ الافتراضي، الذي قال به أيزر، وهو أنّه وجد أنّ جميع أنواع القراءة تؤدي وظائف جزئية، وهي عاجزة عن وصف علاقة التّماهي بين النّص والقارئ، وذلك أنّ "العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية. وهو متضمّن في النّص، في شكله، وتوجيهاته، وأسلوبه، إنّ مفهوم القارئ الضّمّني يشبه تماما مفهوم اللّغة) عند سوسير، فهو تجريد يوجّه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقّق وظيفته المتواصلة"²، وأمام هذا الرّخم المعرفي الذي يفترض في القارئ، من جهة، يتكهن به صاحب النّص، ويفترضه في قارئه المميّز، يقف هذا القارئ، من جهة مقابلة، مشدود البال اتجاه النّص المقروء، فهو تارة يحتكّم إلى معايير السّابقة، فيضع معرفته القبليّة في تقابل مع الوافد الجديد، وكأنّه يختبرها، وتارة أخرى تشدّه المعايير الجديدة التي تولّدت عن فعل القراءة الحاضر، وهو بين هذه وتلك، يبني آفاقا ويهدم أخرى. ولخلق مرجعيات النّص، وإعادة إنتاجها وتشكيلها، يبتدع أيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية، مثل السّجل والاستراتيجية، ومستويات المعنى ومواقع اللّاتحديد، يدلّل بها على التّفاعّل بين النّص والقارئ، لسدّ الثّغرات وملء الفجوات، "لخلق توافق النّص وانسجامه الجديد مستفيدا من مفهومي الرّد والتعليق عند (هوسرل)، والمظاهر التّخطيطية لدى (انغاردن)، وتهدف جميعا إلى استبعاد المعرفة السّابقة، والمرجعيات الجاهزة، التي يوقرها التّاريخ أو الفهم السّابق، التي تراكمت فوق الشّيء، وتعليق التّاريخ بين قوسين بحسب (هوسرل)"³.

- إنّ القارئ اليوم أو المتلقي أمام حتمية التّخلي عن الموروث من معارفه، حتّى ينشئ تلك العلاقة التّبادلية بينه وبين النّص المقروء، ليبيّن ثقافة جديدة، ويصبح النّص المقروء مرجعية لدى المتلقي تتأسّس عليها كلّ ثقافة جديدة، ويصبح الوصول إلى معنى النّص، لا يفترض معرفة مسبقة، أو زخما معرفيا أو ثقافيا، فالنّص في هذه الحالة على المسافة نفسها من جميع القراء، رغم اختلاف مستوياتهم ومشاربهم، إنّ المعنى ينشأ تلقائيا ومن أول مواجهة بين النّص والقارئ، ونستنتج مما سلف ذكره أنّ "المعنى لدى أصحاب جمالية التّلقّي، ولاسيما أيزر، أصبح بنية يشيدها التّلقّي بافتقار المفاهيم أو المرجعيات السّابقة، وتجاوز المعطى اللّساني الواحد، وقصد المؤلف، وأصبحنا تبعاً لذلك بإزاء أسطورة المعنى الجاهز، والمعنى الخفيّ، تلك التي أشاعها التّأويل الكلاسيكي، فالقارئ الضّمّني مفهوم إجرائي، يتمّ على تحوّل التّلقّي إلى بنية نصّية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النّص والمتلقي، ويعبّر عن الاستجابات الفنّية التي يتطلّبها فعل التّلقّي في النّص"⁴. فنحن أمام ذات قارئة أكثر وعيا وإدراكا من الذات القديمة التي تسيرها الأفكار المسبقة، والأحكام الجاهزة، والمعرفة القبليّة، التي توجّه الحكم على النّص، وتؤثّر في رؤية القارئ، أي إنّنا أمام قارئ لا يؤمن بقاعدة (المثال / الأنموذج)، هو قارئ يتعامل مع النّص على أنّه بنية مستقلّة عن العوالم الأخرى، إذ "صارت الذات المتلقية

1 - بشرى موسى صالح، نظرية التّلقّي، أصول... وتطبيقات، ص 47.

2 - خالد علي مصطفى، ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتّلقّي، ص 174. وينظر: - بشرى موسى صالح، نظرية التّلقّي، أصول... وتطبيقات، ص 50-51.

3 - بشرى موسى صالح، نظرية التّلقّي، أصول... وتطبيقات، ص 50.

4 - المرجع نفسه، ص 51.

قادرة على إنتاج النَّصِّ بواسطة فعل الفهم والإدراك، وتممَّكته بذلك من تكثير المعنى، وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، ممَّا يجعله قادرا على الدَّيمومة والخلود، بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النَّصِّ وبنية التَّلقي¹.

- ولربَّما يطول الحديث بنا إذا خضنا في أنواع القراءة ومستوياتها، وأنواع القراء، وزمن القارئ وزمن النَّصِّ، وكذا جملة المصطلحات الَّتِي تتوالى عندما يأتي الحديث عن فعل القراءة والقارئ بمفهوميهما النقديين، ونحيل القارئ الكريم، على المراجع الَّتِي تحدَّثت عن نظرية التَّلقي وأسهب الحديث عن مصطلحي القراءة والقارئ، وبعد كلِّ ما سبق يضعنا الحديث في موضوع حجاجية الصَّورة الشعريَّة من منظور التَّلقي، في مواجهة سؤال يفرض وقوعه علينا بإلحاح، بل إنَّ عنوان هذه الورقة يتضمَّنه ويحيل عليه، ومفاد هذا السَّؤال هو: كيف يمكن للصَّورة الشعريَّة أن تؤثر في المتلقي؟، ومن أين تستقي حجاجيتها؟.

- إنَّ " المتأمل لما سبق يدرك أهميَّة الصَّورة، وقيمتها في هذا الاتجاه النَّقدي، ويجد فيها أكبر عون على تقدير الوحدة الشعريَّة، أو على كشف المعاني العميقة، الَّتِي ترمز إليها القصيدة"²، وإنَّ الشعراء لم يجدوا بدًّا من استخدام الصَّورة للإقناع ولو بطريقة غير حاسمة، لخلو هذه الصَّور من المنطق الذهني، أي البرهان الرِّياضي، ولكتِّها تمتلك التأثير المقنع للمتلقي، بغض النَّظر عن المستوى الثقافي للمتلقي، ويكفي الصَّورة تأثيرا، أنَّها مَقوم من مقوِّمات إبراز المعنى والتدليل عليه، كما أنَّ المتلقي يتفاعل معها تارة بالإيجاب، فتراه يحاول أن يضيفي عليها من ألوان البديع ما يراه ناقصا فيها، فهو ينتقل من مجرد الإعجاب بالصَّورة إلى التناقد لها، وتارة بالسلب مستعيبا بغيرها عنها، ومبديا امتعاضه منها، إنَّه في الحالتين (الإيجاب أو السلب)، قد أثرت فيه الصَّورة ودخل مرحلة ما يسمي بـ "التَّمَاهي". الَّتِي تفضي في التَّهية إلى إنتاج نص جديد وفق رؤية المتلقي، لا رؤية صاحب النَّصِّ. فنحن أمام ميلاد نص جديد ومؤلف جديد كان قبل ذلك متلقيا. أو ليس هذا تأثيرا؟.

- قائمة المصادر والمراجع:

أولا-المصادر:

1- أبو عثمان بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج2 دار ومكتبة الهلال، بيروت 1423هـ.

2 - الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة 1955.

3- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان.

ثانيا- المراجع:

4- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، دار طلاس دمشق 1986.

5- إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن 1996.

6- بشرى مصطفى صالح، نظرية التَّلقي، أصول...وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2001.

7- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992.

1 - بشرى موسى صالح، مرجع سابق، ص 52.

2 - إحسان عباس، فن الشعر، ص 193.

- 8- حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس 1985.
- 9- خالد مصطفى وربي عبد الرضا عبد الرازق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي،
- 10- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت 1978
- 11- عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.
- 12- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- 13- علي البطل، الصورة في الشعر العربي في آخر القرن الثالث الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت 1980.
- 14- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي، دراسات في الشعر العباسي، ط1، دار الكندي 2003.
- 15- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب 2001.

ثالثا-المراجع المترجمة:

- 16- باتريك شاردو، الحجاج بين النظرية والأسلوب، ترجمة أحمد الود، دار الكتاب الجديد، ط1، 2009.
- 17- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية 1994.
- 18- رولان بارت، الأسطورة اليوم، تر. حسن الغري، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ع345.

رابعا- المقالات والمنشورات:

- 19- حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد 30، عدد1، الكويت، سبتمبر 2001.
- 20- عبد القادر زروقي، حجاجية البديع، استدلال منطقي أم إقناع بلاغي، مجلة مباحث الحجاج بين النظرية والإجراء، منشورات مختبر اللغة والتواصل، عدد خاص بالحجاج، أفريل، الجزائر 2015.
- 21- محمد اسماعيل بصل، فراس خليل سعد، النظرية الحجاجية في البلاغة الغربية، أعلامها وتقنياتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 40 العدد 6، 2018.
- 22- محمد العمري، البلاغة والحجاج أو بلاغة الحجاج، مجلة عالم الفكر، المجلد 40 العدد 4، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت 2012.



التخريج العروضي لتجربة محمد الصالح باوية الشعرية – قصيدة : "ساعة الصفر" أنموذجا.

The Rhythmic Consecration of Muhammad Al-Saleh Bawiya's Poetic Experience - Poem: The Zero Hour as a Model.

الأستاذ : الدكتور عبد القادر رحمانى – قسم علوم اللسان – جامعة الجزائر 2

RAHMANI ABDELKADER – UNIVERSITY ALGERIES 2 - LINGUISTICS DEPARTMENT

المخلص:

تهدف هذه الدراسة العلمية إلى الكشف عن ملابسات ميلاد القصيدة الحرة في الجزائر، وارتباطها بالثورة الجزائرية المضفرة، و تخص بالذكر تجربة محمد الصالح باوية من خلال قصيدة : ساعة الصفر من ديوانه : أغنيات نضالية، حيث تبرز سماتها العروضية باعتبارها خروجاً عن عروض القصيدة العمودية، مركزة على سمات الوزن الشعري و المقاطع الصوتية و بعض الظواهر العروضية مثل الانزياحات الزحافية و التدوير، و مدى فاعليتها في تنشيط و تلوين حركية الإيقاع.

الكلمات المفتاحية : العروض ، الشعر الحر ، المقاطع الصوتية ، الزحافات ، التدوير ، السطر الشعري ، التفعيلة.

Abstract :

The present scientific study aims to reveal the circumstances of the birth of the free poem in Algeria, and its link with the glorious Algerian revolution, and evokes specifically the experience of Muhammad Al-Saleh Bawiya through the poem: *The zero hour* in terms of his poetic reception: Songs of battles , where his per formative traits emerge as a departure from the performances of the traditional poem, focusing on poetic weight traits, phonemic syllables and certain symptomatic phenomena such as: creeping displacements prosodic, and rotation, indicating their effectiveness in activating and coloring the rhythmic movement of free poetry.

Keywords: prosodies, free verse, syllables, rocking, rotation, stylization, poetic foot.

مقدمة:

يندرج موضوع بحثنا الموسوم بـ "التخريج العروضي لتجربة محمد الصالح باوية الشعرية - قصيدة ساعة الصفر نموذجاً" ضمن الدراسات العروضية والإيقاعية والتي تكشف عن خصائص التشكيل العروضي في المنجز الشعري الحر، باعتباره خرقاً مستمراً لهندسة القصيدة العربية التراثية، حيث نحاول الكشف عن الآليات العروضية والإيقاعية في قصيدة "ساعة الصفر" لمحمد الصالح باوية من ديوانه "أغنيات نضالية".

يعد محمد الصالح باوية من رواد القصيدة الحرة في الجزائر قبيل الاستقلال، وتعد قصيدة "ساعة الصفر" من أجمل القصائد الشعرية الحرة التي ضمها ديوانه الشعري الوحيد "أغنيات نضالية"، فقد اعتبرها الباحث الجزائري عبد المالك مرتاض في كتابه: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، "أنشودة نوفمبرية" ولعل هذا البحث يتناول بالتحليل والنقد، التشكيل العروضي، متخذاً من هذه القصيدة الشعرية حقلاً تطبيقياً، ولأجل بلوغ هذه الأهداف، كان علينا أن ننتقل من إشكاليات بحثية هي: ما هي عناصر التشكيل العروضي في المنجز الشعري عند محمد الصالح باوية من خلال قصيدة "ساعة الصفر"؟، وكيف ساهمت هذه العناصر مجتمعة في تفعيل حركية الإيقاع وتوليد الدلالات و مباغته المتلقي؟

إنّ الدراسات التي تناولت المنجز الشعري عند باوية من الناحية العروضية بالتحليل والنقد، شحيحة جداً، ورغم ذلك كانت هذه الدراسات خير معين لنا في سبيل المضي قدماً في إنجاز هذا البحث:

- شلتاغ عبود شرّاد، حركة الشعر الحر في الجزائر 1985

- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، 2006.

- عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، 2009.

- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، الشاعر الطيب، و المجاهد الشهيد، 2019.

اعتمدنا في تحرير هذا البحث العلمي على المنهج الوصفي التحليلي، المدعم بالمنهج الإحصائي، الواضح من خلال الجداول التي أحصينا من خلالها عدد المقاطع الشعرية والتفعيلات والسطور والزحافات والتدوير، فكانت الدراسة ذات طابع تحليلي نقدي، إذ قسمنا بحثنا إلى العناصر التالية: مقدمة، تمهيد (تقديم الشاعر، أعماله الأدبية، تقديم ديوان أغنيات نضالية، تقديم المدونة)، التخريج العروضي لقصيدة "ساعة الصفر" (هندسة الوزن الشعري وفضاء النص، المقاطع الصوتية، التدوير العروضي بين التماسك النصي و الفاعلية الإيقاعية، خاتمة، قائمة المصادر و المراجع).

1-تمهيد

أولاً : تقديم الشاعر :هو محمد الصالح باوية بن مسعود بن بلقاسم بن أحمد، و أمه كلثوم بنت صادق حوحو من مدينة بسكرة¹، من مواليد 1930 بالمغرب بمنطقة وادي ريغ ولاية الوادي بالجنوب الشرقي الجزائري²، "وبعد حفظ القرآن و الدراسة الابتدائية في مسقط رأسه توجه إلى معهد بن باديس بقسنطينة حيث حصل على الشهادة الأهلية 1952"³، و صار بفضلها معلماً لمدة سنة في

1 - ينظر صلاح الدين باوية ، محمد الصالح باوية الشاعر الطيب و المجاهد الشهيد، دار الماهر للطباعة و النشر و التوزيع ،سطيف الجزائر، ط2019، 1، ص 44

2 - ينظر المرجع نفسه، ص 46

3 - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1954، 1962، ج10، دار البصائر للنشر و التوزيع ، الجزائر، طبعة خاصة 2007، ص 513

مدرسة المغير، بمسقط رأسه¹، ويصرح أبو القاسم سعد الله أنه انتقل للدراسة في جامع الزيتونة ثم شد الرحال في بعثة جمعية العلماء المسلمين إلى الدراسة في الكويت لمدة أربع سنوات متحصلا على الثانوية في العلوم 1957²، وتستمر رحلة محمد الصالح باوية نشاطا وسعيا علميا حثيثا، حيث التحق بكلية العلوم بدمشق 1958، "و بعد حصوله على الليسانس ذهب للدراسة في يوغسلافيا حيث التحق بجامعة بلغراد و درس الطب و حصل على الدكتوراه 1968"³، وقد عُرف هذا فتي اليافع باندفاعه نحو النهل و الغرف من العلم، و لا أدل على ذلك من أنه " اتجه إلى دراسة الجراحة بجامعة الجزائر، إلى أن تحصل على شهادة جراح مختص في تقويم العظام و تجبيرها سنة 1979"⁴.

عرف أنه " كان مثقفا ضليعا، يتقن عدة لغات: العربية و الفرنسية و الصلوفينية، اليوغسلافية"⁵، كما عرف أنه كان: "دمت الأخلاق متواضعا أديبا بالطبع إنساني المشاعر جميل الدعابة، و كان الدكتور العيد دود من أصدقائه، فإذا اجتمعا فالسمر معهما يتشعب و يحلو"⁶، أما من حيث شخصيته فكانت " قوية، تتميز بالطموح الكبير، و الإرادة الصلبة، و الرزانة، و الثبات"⁷.

أما من حيث نشاطه العلمي و الثقافي فإنه " كان خلال مراحل دراسته المختلفة عضوا نشيطا حيث نشط ضمن الاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين، بإشراف جبهة التحرير الوطني، مناضلا بالكلمة الشعرية والموقف الوطني، و كانت له العديد من المشاركات في عدة ندوات و ملتقيات وطنية و عربية و دولية، كما أنه كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين"⁸.

ثانيا: أعماله الأدبية

تشير جل الدراسات إلى أن محمد الصالح باوية أنتج ديوانا شعريا واحدا عنوانه بعنوان معبر و مثير: (أغنيات نضالية) و هذه بعض الشهادات في ذلك، قال أبو القاسم سعد الله: "لباوية ديوان شعر كما قلنا، و أذكر أنه قصديني مع الأستاذ عبد الرزاق قسوم، لكتابة المقدمة لديوانه - أغنيات نضالية- فاعتذرت له لأسباب، فكان من حسن حظه أن قدمه له الدكتور محمود الربيعي الناقد المصري المعروف"⁹، كما صرح ابن عمه صلاح الدين: "ترك لنا الشاعر محمد الصالح باوية ديوانا شعريا وحيدا، عنوانه ب: أغنيات نضالية، طبع الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1971"¹⁰.

ورغم توقف محمد الصالح باوية عن قرض الشعر في المرحلة الموالية وذلك لتفرغه لممارسة الجراحة، واصل حضوره بالمشهد الثقافي من خلال المشاركة في الندوات و الملتقيات الأدبية¹¹، و يرجح صلاح الدين باوية أن لشاعرنا قصائد شعرية أخرى، لم نفلح في

1- ينظر صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 50

2- ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 10، ص 513

3- المرجع نفسه، ص 514، 513

4- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 51

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

6- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 10، ص 515

7- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 48

8- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 53

9- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 10، ص 515

10- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 58

11- ينظر محمد الأخضر عبد القادر السائحي، روي لكم: تراجم و مختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1986، 1، ص 179، 189

التحصل عليها"و ما يؤكد هذا الظن وجود مقطع شعري في غاية التطور الفني بخط يد الشاعر منشور بمعجم البابطين للشعراء العرب، لم نطلع عليه من قبل، و حصولنا أيضا على قصيدة مجهولة له معنونة: أصوات من الداخل، نشرها في مجلة المجاهد الأسبوعي العدد 17 سنة 1971¹.

أطلق على الراحل الشاعر الفذ و الطبيب العبقري، بالشهيد الذي لا قبر له، و ذلك لأنه "عاش محنة الجزائر في التسعينات من القرن الماضي، فاختطف و لم يعرف مصيره"².

أما بخصوص حادثة اختطافه فهناك روايات أشهرها أنه اختطف في 07 أبريل 1996، نقلا عن صديقه عبد الله عثمانية: " كان قد حضر لديه زوار في عتمة الليل، مصحوبين بجريح يشكو، ربما كسور في العظام، فلما اطلع على وضعية الجريح صرح أن العطب ليس بسيطا، و أنه يستوجب حمله إلى المستشفى....فإن مجموعة من المسلحين قد حضروا بعد بضعة أيام، أي يوم أو ليلة 07 أبريل 1996، و أخرجوا المرحوم من منزله، ثم فتشوا العيادة و أخذوا ما كان موجودا فيها من مواد و تجهيزات و أدوية"³.

مهما يكن من أمر، فإن هذه النهاية الغامضة الحزينة ، قد عجلت برحيل موهبة شعرية فذة، كان بإمكانها المساهمة في تطوير القصيدة الحرة في الجزائر، كما أنها أثارت تساؤلات عدد من المثقفين، و منهم محمد عبد القادر السائحي حيث قال: "هل هو من بين شهداء المأساة الوطنية فنقيم له ما يجب له و يستحقه عن جدارة بصفة الأديب الطبيب الشهيد؟ أم أنه من الأحياء فنرجو أن يعلن عن ذلك بنفسه دون خوف أو خشية أو وجل أو بواسطة من لديهم المعلومة الصادقة المؤكدة بالدليل و البرهان؟"⁴.

ثالثا: تقديم ديوان أغنيات نضالية

يعد ديوان أغنيات نضالية الإبداع الفريد الوحيد للشاعر الجزائري الحديث محمد الصالح باوية، و الذي عبر من خلال محتوياته عن موقفه بحس مرهف من قضايا عصره، و لعل أكبر قضية فرضت نفسها هي قضية التحرر، التي تشبثت بها الشعوب التي رزحت تحت نير الطغاة في العصر الحديث، "فعنوان هذه المجموعة الشعرية يشير في وضوح إلى العالم الذي يشغل الشاعر، و يستوعب تجربته الفنية، و هو عالم لا يستطيع أي فنان مكترث أن يتجاهله، إنه الوطن...إنه التبشير بالحرية...إنه الوعي الكامل بمشكلات الماضي، و الحاضر والمستقبل، إنه الإحساس الذي يستغرق النفس بمعنى الثورة، و الأرض و الناس"⁵.

و مفهوم الوطن في أغنيات نضالية يتسع ليتعدى الحدود الجغرافية، فهو الوطن الذي يستبدل في الدفاع عن أرضه، سواء في الجزائر أو في مصر أو في فلسطين، إنها الأغنيات و الأناشيد النضالية التي امتلأت بها الحناجر" و في هذا الإطار تتراوح قصائد المجموعة بين أقطاب متعددة، و لكنها جميعا تنجذب إلى محور أساسي هو ذلك الإحساس الحي بمعنى الوطن الذي أشرت إليه⁶.

أغنيات نضالية مجموعة شعرية ، لمحمد الصالح باوية "الذي لم ينشر طوال حياته إلا ديوانا وحيدا، ولقد أمسى هذا الديوان بيضة الديك بعد أن تأكد اختفائه أيام الفتنة الكبرى بالجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين، و مع هذا إننا نعتقد أنه من أكبر

¹ - صلاح الدين باوية ، محمد الصالح باوية، ص 58

² - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 10، ص 514

³ - صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، ص 156

⁴ - محمد الأخضر السائحي، مقدمة ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية، موفم للنشر، الجزائر، ط2، 2012، ص11

⁵ - محمود الربيعي، مقدمة ديوان أغنيات نضالية، محمد الصالح باوية، ص 15

⁶ - محمد الربيعي، مقدمة ديوان "أغنيات نضالية، محمد الصالح باوية ، ص 16

الشعراء الجزائريين المعاصرين في النصف الأخير من القرن العشرين¹. تضم (أغنيات نضالية) (12) قصيدة، من الشعر الجديد و الذي أطلقت عليه نازك الملائكة منذ 1947 بالشعر الحر من خلال- الكوليرا²، و "الشعر المختلف الأوزان و القوافي"³، عند بدر شاكر السياب، من خلال قصيدة -هل كان حبا -، اللهم إلا استثنيا قصيدة "الشاعر و القمر"⁴ و التي بنيت على نظام المقطوعات، كل مقطوعة بنيت على تنوع قافوي شبيه بشعر الموشحات، لكنها ضمن بحر واحد و هو مجزوء الرمل⁵، الذي استحوذ على سبع قصائد كاملة⁶، مما يجعل منه بحرا طلائعيا في تجربة محمد الصالح باوية الشعرية.

رابعا: تقديم المدونة: (قصيدة : ساعة الصفر)

بعد اطلاعنا على ديوان أغنيات نضالية، عن لنا أن نختار قصيدة (ساعة الصفر)، أنموذجا لهذه الدراسة العروضية التطبيقية، والتي خلد فيها شاعرنا ليلة نوفمبر 1954، الليلة الفاصلة بين السكون والرفض، بين العبودية و تحطيم القيود، واصفا مراحل و ملايسات ميلاد هذا الغضب المظفر في وجه العدو الفرنسي الغاشم، (ف ساعة الصفر): "أنشودة نوفمبرية عظيمة تنغني في لحظة من الزمن ليست كأى لحظة من لحظاته البلهاء، فالزمن هنا يستحيل إلى لحظات واعية من التاريخ الفاعل"⁷، و أمكنة النص كثيرة أهمها جبال الأوراس التي "أضحت رمزا لكل جبال الجزائر، و عنوانا للنصر المرتقب، وقصة قلما تتكرر في وطن آخر، فهو خاصية جزائرية"⁸، يمكن اعتبار (ساعة الصفر) إذن: "من أجمل ما كتبه الشعراء الجزائريون عن هذه الليلة العظيمة التي كانت بمثابة البرزخ الفاصل بين زمن العبودية و الهوان، و زمن الحرية و الانعتاق"⁹، و قد استشرع باوية قيمة الليلة التي كتب عنها، إنها ليلة ميلاد الحقيقة، إنها ليلة ميلاد الجزائر، لذلك فكأن "الشاعر تطلع إلى أن يكون مستوى شعره مماثلا لمكانة هذا الحدث السياسي الكبير الذي تناوله، و هو ميلاد الثورة الجزائرية العظيمة على حين غفلة من عين التاريخ الخامل، و على حين بغتة مما كان الدهر الناقم يترصب به للشعب الجزائري الذي مني في تاريخه بكل بلاء، و امتحن بكل شر و هوان"¹⁰.

إن القصيدة مؤرخة في 1958، و رغم ذلك فإنها "لم يحظر عليها أن تحتفظ بنكهة الطراوة الزمنية، و بحرارة الشحنة الشعرية الدافقة، وكأن الشاعر قالها، فعلا، ليلة الحدث العظيم، ليلة نوفمبر، في ساعة الصفر"¹¹، و لعل الشاعر انهر بما أحدثته ليلة نوفمبر

1- عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، 1830-1962، ج1، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2009، ص 396 و يذكر (نشر الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1971، و به 132 صفحة)

2- ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط1967، ص3، ص23

3- ينظر المرجع نفسه، ص 24

4- ينظر محمد الصالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، ص 85، 87

5- ينظر الجدول الإحصائي، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 272

6- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

7- عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1، ص422

8- محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005، 2006، ص48

9- عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1، ص396

10- المرجع نفسه، ص 398

11- المرجع نفسه، ص 399

من تحولات جذرية في موازين القوى، و أزلت الغبار عن شعب ظنه المستعمر قد رضخ إلى الأبد، لذلك فقد أخذ كل وقته لفهم ما حدث أولا ثم ترجمته شعرا ثانيا، فكأن "الشاعر كان شاهد عيان لما حدث و كان متفاعلا معها و منفعلا بها، رغم مرور أربع سنوات عليها"¹.

و (ساعة الصفر) من الشعر الجديد في الجزائر، و الذي يعد شاعرنا "من أكبر الذين أسسوا تأسيسا فنيا، في الحقيقة، للقصيدة الجديدة، بل لعله أن يكون أكبر شاعر في ذلك على الإطلاق ظهر قبل أعوام السبعين"²، وإن كانت بعض المصادر تشيد بقصيدة (طريقي) لأبي القاسم سعد الله من حيث ريادته الفعلية في تعاطي القصيدة الحرة في الجزائر³، وهي الأخرى تشيد بطريق الثورة المسلحة كحل جذري لقطع دابر المستعمر الفرنسي، و هذا ما يؤسس لفكرة نشاط الشعر الحر في الجزائر بنشاط الفكر و الفعل الثوري.

ساعة الصفر من أطول قصائد ديوان : أغنيات نضالية، فهي تمتد من الصفحة 49 إلى الصفحة 54، برهن من خلالها محمد الصالح باوية عن عبقرية فذة في ترجمة الحدث التاريخي المتمثل في اندلاع الثورة الجزائرية المظفرة عام 1954، في قالب شعري جديد، يعتمد على نظام التفعيلة و السطر الشعري لا نظام البيت الشعري، مع تكثيف لغوي ملفت للانتباه، بعيدا عن اللغة التقريرية، حيث وزعها عبر سبعة مقاطع شعرية، قائمة على وحدة الوزن (مجزوء الرمل)، مختلفة في البناء القافوي، و في الكم السطري، يجمعها الحدث المتنامي من مقطوعة إلى أخرى و التفعيلة (فاعلاتن)، إذ نلخصها في هذا الجدول

رقم المقطع	عدد الأسطر	التفعيلة	الوزن الشعري
المقطع الأول	29	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع الثاني	15	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع الثالث	10	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع الرابع	21	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع الخامس	08	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع السادس	18	فاعلاتن	مجزوء الرمل
المقطع السابع	09	فاعلاتن	مجزوء الرمل
سبعة مقاطع شعرية	110 سطرا شعريا	وحدة التفعيلة مع اف اختلاف التشكيلات	وحدة الوزن اختلاف الكم التفعيلي

1 - أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10، ص 515

2 - عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007، ص 290

3 - ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 151

بدا محمد الصالح باوية مهندسا عبقريا من خلال بناء قصيدته في شكل هندسي، يعلو وينخفض كما وتعبيرا، ولعلك تلاحظ غزارة المقاطع الشعري الأول من حيث الكم السطري، وهذا راجع أنه مقطع استهلاكي رصد فيه الشاعر اللحظات التي سبقت اندلاع الثورة، ثم لحظات اندلاعها، مبينا أنه قرار لا رجعة فيه، وأنه يشكل يقظة الإنسان الجزائري و ميلاد الحقيقة، و جاءت الحقيقة في النص الشعري معرفة ليس لدواعي إيقاعية كما قد يفهم ولكنها للدلالة على إدراك الشعب الجزائري للحقيقة التي من أجلها ثار، حيث قال في نهاية المقطع الشعري:

ساعة الصفر، انفجارات عميقة

يقظة الإنسان، ميلاد الحقيقة¹

و الملاحظ في تجربة (ساعة الصفر) أن الشاعر يتبنى قضية اندلاع الثورة من خلال الفرد الذي يأوي الجماعة حيث قال:

أنشدني، أنشدني، يا صديقه

هذه أرضي أنا...

أرض خرافي، يا أخي²

إلى أن يقول:

ها أنا ظل زنادي...

ظل أمالي، و أحشاء ملاحم

ها أنا أشرع صدري³

فهذه الياء التي قد يبدو أنها تعود على الذات الإبداعية، في الحقيقة " ياء تتمخض في دلالتها الشعرية للشعب الجزائري كله، وخصوصا للثوار الذين أوقدوا للمقاومة الوطنية نارها، و أججوا لها أوارها، فالذات هنا تذوب في الجماعة"⁴.

و يختتم باوية هذا الوصف الدقيق لتطورات الثورة الجزائرية المظفرة من خلال ليلة نوفمبر، بقوله:

ساعة الصفر انطلاقات مشاعر

يقظة الإنسان، ميلاد الجزائر⁵

إذن فالشاعر كان قد أدرك منذ 1958 سنة كتابة النص الشعري، أن ليلة نوفمبر 1954، هي وعي جماهيري و يقظة شعبية، أدت أولا إلى انفجارات عميقة، و تؤدي لاحقا إلى استقلال الجزائر (ميلاد الجزائر على حد تعبير الشاعر).

1 - محمد الصالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، قصيدة: ساعة الصفر، السطران الشعريان الأخيران من المقطع الأول، ص 50

2 - المصدر نفسه، ص 51

3 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها

4 - عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1، ص 418

5 - محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، السطران الشعريان الأخيران من القصيدة الشعرية، ص 54

ليلة نوفمبر الخالدة ألهمت عدداً غير قليل من الشعراء الجزائريين و العرب، إلا أن قصيدة ساعة الصفر لمحمد باوية "أجمل قصيدة قيلت في ليلة الفاتح نوفمبر حتى الآن، كما هي أحدث قصيدة و أجدها كتابة في نوعها أيضاً"¹.

2- التخرّيج العروضي لقصيدة ساعة الصفر

أولاً: هندسة الوزن الشعري وفضاء النص

في هذا العنصر الحيوي من مقالتنا، ندرس طبيعة الوزن الشعري الذي امتزج بتجربة "ساعة الصفر" الشعرية، كما أننا سنتتبع من خلال نماذج مقطعية منتقاة لظاهرة انتشار التفعيلات من خلال الأسطر الشعرية أو الأسطر الشعرية على حد تعبير عبد المالك مرتاض².

اختار الشاعر محمد الصالح باوية مجزوء الرمل لقصيدة (ساعة الصفر)، وقد احتل هذا الوزن الشعري المرتبة الأولى في ديوان "أغنيات نضالية" حيث جاءت على منواله 07 قصائد شعرية من أصل (12 قصيدة) و هي نسبة طوفانية كما ترى.

بحر الرمل، بحر تراثي، يستعمل تاماً و مجزوءاً، يتكون من نواة تفعيلية واحدة (فاعلاتن) تتكرر ست مرات بين الصدر والعجز، وتتكرر أربع مرات في المجزوء بين الصدر و العجز، له عروضان و ستة أضرب، زحافات: الخبن والكف، و عله: الحذف و القصر والتسبيغ، و زحاف الخبن مستملح فيه و حسن³، و تعتقد السيدة نازك الملائكة أن البحور الصافية و التي نواتها التفعيلية واحدة، هي الأكثر مناسبة لظاهرة الشعر الجديد أو الحر، "والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، و موسيقى أيسر، فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل سطر"⁴

و بحر الرمل ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشعر الحر في الجزائر قبيل الاستقلال، ففضلاً عن ما صرحت به السيدة نازك الملائكة في هذا الشأن، فإن "اهتمام الوجدانيين بهذا البحر يعود إلى علاقته الوطيدة بميولهم الذاتية، و تغنيهم بالأمهم و آمالهم الفردية أو الاجتماعية"⁵، بمعنى أن إيقاع بحر الرمل له من الخصائص ما يجعله يتواشج مع الموضوعات الغنائية الوجدانية، مثل الحنين و الشكوى و الاعتراب، و لا غرو في ذلك "أن أغلب ما نظم من شعر في شكل أناشيد، و لاسيما في الفترة التحريرية إنما جاء على هذا الوزن"⁶، إذن فبحر الرمل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالإيقاع المطرب و الجانب الوجداني، كالفرح أو الترح، و آية ذلك أن نواته التفعيلية (فاعلاتن) ذات نغم سريع الحركة⁷، بحجة أنها تفتتح بسبب خفيف، و قد "شهد هذا البحر تطوراً ملموساً على يد شعراء القصيدة

¹ - عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص 290

² - ينظر عبد المالك مرتاض، أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج1، ص410

³ - ينظر على سبيل المثال لا الحصر، محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علي الخليل، العروض و القافية، تحقيق سعيد محمد للحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1996، ص1، ص69، 72.

⁴ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص64

⁵ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص258

⁶ - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص258

⁷ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

المرسلة و الحرة، إذ لا نكاد نجد شاعرا واحدا من هؤلاء لم ينظم على هذا الوزن، فهو يحتل المرتبة الأولى في ديوان (ثائر و حب) لسعد الله، و (أغنيات نضالية) لباوية، و يحتل المرتبة الثانية بعد الرجز عند سائر الشعراء الآخرين¹.

و هذا التوجه إلى إيقاع بحر الرمل ليس حكرا على شاعرنا باوية، و انما هو توجه عام لدى شعراء القصيدة الحرة، بين المشرق و المغرب، السبب الذي جعل إبراهيم أنيس يطلق عليه الوزن المحبوب في عصرنا الحديث والذي شهد نهضة كبيرة في النظم².

قال محمد الصالح باوية³:

أنشديني، أنشديني، يا صديقه

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

هذه أرضي أنا...

0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلا

أرض خرافي، يا أخي

0//0/0/0///0/

تن فعلاتن فاعلا

أرض الصديقه

0/0//0/0/

تن فاعلاتن

و الصدى يجتر... يجتر نجوما و تواريخا

0/0/0///0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فا

و أغلالا رهيبه

0/0//0/0/0//

عاتن فاعلاتن

1- المرجع نفسه، ص 261

2- ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1972، ص 206

3- محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، قصيدة ساعة الصفر، المقطع الثالث، ص 51

الصدى يجيش بالإعصار، بالغلات

/0/0/0//0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

بالثأر، أناشيدا حبيبة

0/0//0/0/0///0/0/

لاتن فاعلاتن فاعلاتن

الصدى يغرق في عمق كياني

0/0///0/0//0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

إِنِّي طَفْحٌ مُبِيدٌ، يَا حَبِيبَهُ¹

0/0//0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

في هذا المقطع الشعري وهو الثالث ترتيبا في القصيدة الشعرية، يشرك الشاعر معه الصديقة والأخ والحبيبة، في ترديد أناشيد الثورة والجموح في طلب الحرية، إنها ثورة شعبية، تواشجت البندقية مع الأنشودة في كسر الأغلال وإعلان الإعصار، لا فرق بين امرأة ورجل، مثقف وأمّي، الأرض أرض هؤلاء جميعا، لذلك غلبت عليها ظاهرة التكرار واللاحاح مثل تكرار (أناشيدني، أرضي أنا، أرض، الصدى، يجتر)، وهي تكرارات دلت على بلوغ مرحلة الثورة أوجها والعزائم أقصاها، فكيف وزع الشاعر تفعيلات مجزوء الرمل في فضاء النص؟ وما مدى مساهمته لشعر الرواد في المشرق الذين أسسوا لهذا الشعر الجديد؟

للإجابة عن السؤال نحصل ذلك في هذا الجدول

الملاحظة	عدد التفعيلات	السطر
سالمة تماما	03	الأول
تدوير عروضي	02	الثاني
تدوير عروضي	02	الثالث
أقصر سطر	01	الرابع

¹ - مثبتة في الديوان (إني) فتكون التفعيلة (فاعلتن) وهذا التغير لا أساس له في بحر الرمل من حيث الزحافات المفردة أو المركبة وكذلك علل النقص والزيادة، إلا أن تكون كم قال محمد ناصر في كتابه: الشعر الجزائري الحديث، ص 268، من الأخطاء العروضية، فقمنا بزيادة النون (إني) فاستقامت (فاعلاتن).

الخامس	04	أطول سطر و تدوير
السادس	02	
السابع	03	تدوير عروضي
الثامن	02	
التاسع	03	مخبونة
العاشر	03	سالمة تماما
عشر أسطر شعرية	26 تفعيلة	كثرة التدوير العروضي و زحاف الخبن

قراءة الجدول:

بعد الدراسة العروضية للمقطع الثالث من القصيدة، و حوصلتنا ذلك في جدول إحصائي، يمكننا الآن تثبيت الملاحظات التالية:

- ارتبط مجزوء بحر الرمل بحالة الشاعر النفسية المتأرجحة بين الغبطة و الدهشة و الحنق، فهو في الفرح يدعو إلى الإنشاد، و في الغضب إلى الإعصار و الثأر من العدو الفرنسي، و احتضن هذه الانفعالات المختلفة إيقاع بحر الرمل (فاعلاتن)، و إن كان حازم القرطاجني قد رأى في الرمل لنا و ضعفاً¹، و سنتبين ذلك و نناقشه في حديثنا عن المقاطع الصوتية.
- المقطع الشعري الثالث موحد التفعيلة (فاعلاتن) من مجزوء الرمل، كغيره من المقاطع الشعرية الأخرى.
- الأسطر الشعرية متماثلة في التفعيلة، مختلفة في الكم التفعيلي، فأدنى سطر يتكون من تفعيلة واحدة، و أقصى سطر يتكون من أربع تفعيلات، مثل السطر الخامس، و من خلال فلينا لباقي المقاطع الشعرية، لم نجد سطرا شعريا يحتوي على أكثر من ذلك، فالمرآحة كانت إذن بين تفعيلة واحدة رملية و أربع كحد أقصى، فعلى أي أساس فلسفي و فني بني و هندس شاعرنا أسطر قصيدته الشعرية، لنعد إلى السطر الخامس و السادس:

قال محمد الصالح باوية:

و الصّدى يجتّر...يجتّر نجوما و توارихا

و أغلالا رهيبه

ماذا لو جعلنا من السطرين الشعريين سطرا واحدا

و الصّدى يجتّر...يجتّر نجوما و توارихا و أغلالا رهيبه

0/0//0/0//0/0/0///0/0///0/0//0/0/0//0/

¹ - ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

من حيث دلالة السطرين الشعريين المدمجين، يجعل الحدث متواصلا، مثبتا في الذهن، وهي حالة الركود و الخنوع التي شهدتها السنوات التي سبقت ميلاد الحقيقة، ميلاد الثورة في رأي المستمعر على الأقل، لكنها من الناحية العروضية يصير السطر الشعري مكونا من ست تفعيلات من الرمل، وهذا لا ينطبق مع رؤية الشاعر الفنية، رغم أنها رخصة أقدم عليها الرواد حيث قالت نازك الملائكة: "أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنوع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشرطة تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشرطة متشابهة تمام التشابه"¹، إلى أن تقول "و يمضي على هذا النسق، حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل"²، فمعنى عدم الخروج على القانون العروضي لبحر الرمل، أي عدم تجاوز العدد التفعيلي المسموح به وهو ست تفعيلات دفعة واحدة، وهي المكونة مجتمعة لبحر الرمل، وقد ذهبت نازك الملائكة إلى أبعد من ذلك حين ألغت التدوير من الشعر الحر، بحجة وجود رخصة في إطالة السطر حيث قالت: "يمنتع التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر"³، وتفسر ذلك في معرض آخر بقولها: "فالشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته.. و بعد فإن كون الشعر الحر يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره، و تقصيرها و الوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى، ينفي الحاجة إلى التدوير أصلا"⁴.

القضية التي نناقشها هنا ليست التدوير بالضرورة و لكن الحرية في إطالة السطر الشعري في حدود روح بحر الرمل السداسي، فكان بإمكان شاعرنا أن يستعمل التبديلات الكمية من تفعيلة الى ست، ثم إن هناك مشكلا في مصطلح المجزوء، فتراثيا مجزوء الرمل هو رباعي التفعيلة، فلو تجاوزها في الشعر الحر إلى خمس و ست، في هذه الحال هل يصير تاما أم مجزوءا، و كيف يمكن إصدار الحكم و الأسطر مختلفة فيما بينها في الكم التفعيلي بحكم فلسفة القصيدة الجديدة، و هذه في الحقيقة واحدة من مشاكل الشعر الحر.

- احتوى المقطع الشعري على 10 أسطر شعرية، و 25 تفعيلة، 20 منها سالمة، و 06 منها مزاحفة بزحاف الخبن، فلو كانت قصيدة عمودية لاحتجنا إلى أربعة أبيات شعرية من الرمل التام، و إلى ستة أبيات شعرية من الرمل المجزوء، و هنا يكمن الفارق في هندسة النص التراثي و النص الجديد و فضاء البياض و السواد في كليهما.

- كما شهد المقطع الشعري وفرة ظاهرة التدوير الشعري (أربع مرات).

- خلو تام من العلل و مرد ذلك اعتماد الشاعر على ظاهرة التدوير حيث كانت هناك إمكانية لورود علة الحذف مثلا: (فاعلا.....تن)، لكن التدوير منع ذلك

ثانيا: المقاطع الصوتية:

سنركز في دراستنا للمقاطع الصوتية على نوعين مهمين و هما المقاطع الطويلة و المقاطع القصيرة، على أن المقطع الطويل سنرمز له (0/) و المقطع القصير (/)، و تتم الدراسة من خلال مقطع شعري متوسط الحجم، و تهدف الدراسة إلى معرفة واقع المقاطع الصوتية في تجربة (ساعة الصفر) و دلالات ذلك، على المستوى الإيقاعي و النفسي معا.

1 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 63

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 97

4 - المرجع نفسه، ص 98

و المقطع الصوتي أصلا هو عبارة " عن حركة قصيرة أو طويلة، مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"¹.
وهي كذلك "وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها"²، لا بل "عليها تبنى الأوزان الشعرية"³.
قال محمد الصالح باوية في المقطع السابع والأخير من قصيدة "ساعة الصفر":

إن تزرنا أيها النجم المغامر⁴
نطلق الأقمار من غضبة نائر
نعتق الأسرار من صمت الخناجر
وغدا حين تواريك حناجر
ومروج و فجاج و مصائر
تنحني للشمس أهداب السنابل
تقرع الأجراس في أقصى الخمائل
ساعة الصفر انطلاقات مشاعر
يقظة الإنسان، ميلاد الجزائر

كما قلنا من قبل أن الشاعر نظم القصيدة في 1958، أي بعد مرور أربع سنوات كاملة على انطلاق الثورة الجزائرية، وهذا المقطع يصور بعمق تباشير ميلاد الجزائر الجديدة، الجزائر الحرة، و السطر الأخير يدل على ذلك، فوعي الإنسان الجزائري و إدراكه لحقيقة المستعمر الفرنسي، يؤدي حتما إلى ميلاد الجزائر التي يتمثلها الشاعر.

نحاول أن ندرس سطرين شعريين خاليين من الزحافات و العلل، و سطرين آخرين لحقت بتفعيلاتهما تغيرات زحافية.

إن تزرنا أيها النجم المغامر
0/0//0/0/0//0/0/0//0/
ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط
المقاطع الطويلة: 09 القصيرة: 03

أنت تلاحظ أن السطر الشعري احتوى على ثلاث تفعيلات من الرمل (فاعلاتن) و كلها وردت سالمة، لم يعثرها أي زحاف، و هذه الصورة النظرية لبحر الرمل، كما وردت في الدائرة العروضية، فالمقاطع الطويلة مهيمنة على المقاطع القصيرة، و بالتالي فإن سرعة البحر تتسم وفاق هذا بالتراخي، و التمهّل، لأن المقطع الطويل يتخذ حيزا زمنيا أكبر من المقطع القصير، وأية ذلك أن الشاعر

¹ - محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط2006، 1، ص 49

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

³ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1999، ص 131

⁴ - محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، قصيدة (ساعة الصفر) المقطع السابع والأخير، ص 54

أكثر من المدود التي تتطلب مدا للصوت و إنشادا الذي يعد "أكثر المصطلحات ثراء و إيجاء، فهو يتصل بنظام اللغة و بعناصر الادهاش والجمال فيها، و يتصل من جانب آخر باللفظة و تكوينها، بجرسها الرنان و صورتها المفضية إلى القلب، و هو هذا التركيب الوزني في المقاطع يدعو إليه النفس، فتتداعى طربا لحلاوة يخرتها السمع و يودعها البصر والاحساس"¹، و قد يكون وراء هذا التراخي تلك النشوة التي يشعرها بها شاعرنا من جراء الانتصارات الباهرة التي حققها الشعب الجزائري في كفاحه المسلح ضد فرنسا، و كأنه يردد و يعيد هذه الأنشودة النوفمبرية على حد تعبير عبد مالك مرتاض، بما يتناسب " مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر آنذاك"².

و يمضي السطر الثالث و الرابع على نفس المنوال، أي هيمنة المقاطع الطويلة على القصيرة، بتفعيله رملية سالمة، اللهم إلا إذا استثنينا التفعيله الأخيرة من السطر الثاني حيث اعتراها زحاف الخبن، فأسقط مقطعا طويلا، و أضاف مقطعا قصيرا

أما السطران الرابع و الخامس، فيختلفان كلية

و غدا حين ثواريك حناجر

0/0///0/0///0/0///

ق ق ط ق ط ق ط ق ق ط ط

المقاطع الطويلة: 06 المقاطع القصيرة: 06

أنت تلاحظ تساوي المقاطع الطويلة مع المقاطع القصيرة، رغم تساوي الكم التفعيلي مع الأسطر الشعريه السابقة، أي ثلاث تفعيلات رملية، فما الذي سوى بينهما؟ لا شك أن زحاف الخبن المستحسن في تفعيله الرمل³، هو الذي قاد هذا الانزياح المقطعي من الهيمنة إلى التعادل، و هكذا تقوم الزحافات بإحداث جماليات إيقاعية و تنويعات تفعيلية، فلو استمر المقطع على نسق تفعيلي واحد لضجرت منه الأذن السامعة⁴، بمعنى آخر أن الشاعر يحتاج إلى تبادلات موسيقية بين أسطر قصيدته، و الانزياحات الزحافية واحدة من أهم وسائل هذه التبادلات، مما يدل بحق عن "نفور من الشكل الثابت للشعر العربي، و الرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعورية"⁵.

و يستمر السطر الخامس على نفس نسق السطر الرابع، فتفعيلاته الثلاثة كلها مزاحفة خبنا، ليعود الشاعر في باقي الأسطر المتبقية (من 5 إلى 9) إلى الطريقة الاستهلالية و هي تفعيلات سالمة و بالتالي هيمنة المقاطع الطويلة على القصيرة.

لا يجب أن نخلط بين الليونة و التراخي، الليونة و الضعف اللذان تحدثنا عنهما حازم القرطاجني، في منهاجه، يتعلقان بتفعيله الرمل التي تبدأ بسبب خفيف (فا =/0) و تنتهي به (تن =/0)، فهو لين في البداية و النهاية على عكس الطويل مثلا، الذي يبدأ بوتد مجموع، و لا غرو فالأوتاد أقوى من الأسباب، أما التراخي فيكمن في حدود ما نعرف في وفرة المدود و هيمنة المقاطع الطويلة.

¹ - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط. 1999، ص 118

² - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط. 1985، ص 137

³ - ينظر على سبيل المثال لا الحصر، محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علي الخليل، العروض والقافية، ص 72

⁴ - ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 34

⁵ - شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 72

نورد هذه الاحصائيات العروضية

عدد الأسطر: 09 عدد التفاعيل: 27 السالمة: 19 المخبونة: 08 التدوير: 00

عدد المقاطع الطويلة: 73 عدد المقاطع القصيرة: 32 المجموع: 104

ملاحظات حول المقطع الشعري:

- المقطع الشعري السابع أشبه بقصيدة عمودية، أو ما سماه المهجريون الثنائيات، إذ لا يصعب أن نجتمع سطرين

متتابعين للحصول على بيت شعري من صدر و عجز و آية ذلك :

إن تزرنا أيها النجم المغامر نطلق الأقمار من غضبة نائر

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالشاعر في هذا المقطع على عكس المقاطع السابقة، عاد إلى هندسة و شكل القصيدة العمودية، و هذا يوحي بحضور الشكل الشعري التراثي في أذهان الشعراء، فيحنون إليه بين الفينة و الفينة، و مصداقا لقول نازك الملائكة، أن البحر القائم على وحدة التفعيلة يتيح حرية و يسرا لصاحبه.

- هذا المقطع الشعري بنيت أسطره كلها جمعاء على ثلاث تفعيلات سالمة في المجل و مخبونة أيضا، و هذا على عكس المقاطع الست الأولى، فهناك ثمة مراوحة في الكم التفعيلي من (1 إلى 4)، مما يجعل نهاية قصيدة (ساعة الصفر) أقرب إلى نص شعري عمودي أو موشح، و نازك الملائكة كانت قد رفضت هذا التنميط، لأنه يحدث تداخلا بين التراث و المعاصرة، و لا يحقق للشاعر الفرادة و التميز.

- المقطع الشعري خال تمام الخلو من ظاهرة التدوير العروضي و هذا ما يؤكد وجهة نظرنا حول قرب المقطع من الشكل التراثي.
- المقطع فيه كثير من التكرارية بدليل هيمنة الراء كحرف روي، حيث اجتاحت سبعة أسطر شعرية من تسع، و هي نسبة طوفانية، و هذا ما يؤكد الحالة المنتشية لشاعرنا بسبب ما أحرزته الثورة الجزائرية من إنجازات.

ثالثا: التدوير العروضي بين التماسك النصي و الفاعلية الإيقاعية:

لم يعرف النقد العربي القديم مصطلح التدوير، لكنه عرف "المدخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل منه، و قد جمعتهما كلمة واحدة، و هو المدمج أيضا"¹، و المدخل أو المدمج هو كل بيت "اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني، و معنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"²، و كانت العرب تكتب بين الشطرين المدمجين حرف (م) في الغالب، حيث كان "في نظرهم مجرد ظاهرة ينعكس أثرها على المظهر الكتابي للشعر، و اختصوه لذلك برمز كتابي يشير إليه، و يكتفى به أحيانا عن تقسيم الكلمة بين شطري البيت، و هو عبارة عن حرف - م- يوضع حيث يكون الفراغ الفاصل بين شطري البيت"³.

هذه الظاهرة العروضية التراثية، لم يحفل بها كثيرا النقاد العرب القدماء، فلم يتناولوها "تناولا ذوقيا، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأسطر، دونما إشارة إلى المواضع التي يتمنع فيها، لأن الذوق لا يستسيغه، و الواقع أن

1- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2000، ص 284

2- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 89 و ينظر أيضا صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص219، 220.

3- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط3، 2003، ص375

لكل شاعر مرهف الحاسة، ممن مارس النظم السليم، و نما سمعه الشعري، لا بد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشرا يؤدي السمع¹.

و التدوير مطلب موسيقي إيقاعي في المجزوءات و قصار الأوزان و ذلك راجع "إلى كون المجزوءات قصيرة الأشرطة مما يجعل الاحتياج إلى الاستمرار النطقي أمرا مقبولا، فكأن البيت كله شطر واحد، كما أن قصر البحر و التعجيل بنهاية كل شطر قد يخلق أحيانا نوعا من الرتابة ينفيها التدوير"².

التدوير العروضي ينتاب مجزوءات البحور بحكم قصرها، و"يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعولن"³، و لا يسوغ في غير هذه المواضع كالأوتاد، و هو دليل قوة في الأعراب⁴، ليس ظاهرة كتابية⁵، بقدر ما هو ظاهرة شعرية إيقاعية⁶ "تسبغ على البيت غنائية و ليونة"⁷، لها علاقة وطيدة بالإنشاد "يحث على الاسترسال في الإنشاد حتى يكون المنشد بإزاء وقفة القافية"⁸.

الشعر الحر أو الجديد أو التفعيلة، ظاهرة عروضية على حد تعبير نازك الملائكة⁹، يتناول الشكل الموسيقي للقصيد و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، و يعنى بترتيب الأشرطة و القوافي، و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف¹⁰، بمعنى أن ظاهرة التدوير من أهم قضايا الشعر الحر، حيث تركزت و تعززت كتلويين إيقاعي جديد، و رغم ذلك فالسيدة نازك الملائكة جازمت قائلة: "ينبغي لنا أن نقرر، أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر أن يورد شطرا مدورا"¹¹، و مرد ذلك أن الشاعر قد افتك حرية تامة في إطالة و تقصير أسطره الشعرية، و أن ما ورد من تدوير في الشعر الحر، لا ينسب للرواد الذين أدركوا فلسفة النص الحر، بل للناشئين الذين أخلطوا بين النص الشعري التراثي و الجديد، إنما تحدثت السيدة نازك الملائكة عن آفة التدوير الدلالي و هو ترابط الأشرطة حتى تصير سطرا واحدا، مما يغيب ظاهرة الوقفة المهمة في الشعرية¹². هكذا نخلص إلى أن التدوير نوعان: تدوير عروضي و الذي رفضته نازك الملائكة رفضا قاطعا في تأسيسها و تأصيلها لظاهرة الشعر الحر، رغم أنه صار بعد ذلك خصيصة إيقاعية بامتياز، و هذا النوع هو الذي سنبحث له عن تواجد في قصيدة (ساعة الصفر) لمحمد الصالح باوية، و تدوير دلالي و الذي نكتفي بالإشارة إليه من خلال نماذج فحسب.

التدوير العروضي في المقطع الأول:

المدى و الصمْتُ و الرِّيحُ

1 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 90

2 - أحمد كشك، الزحاف و العلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 148

3 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 90

4 - ينظر ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 284

5 - ينظر عمر خليفة ادريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، ص 375

6 - ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

7 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 108

8 - عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، ص 384

9 - ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 53

10 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 53

11 - المرجع نفسه، ص 95

12 - ينظر المرجع نفسه، ص 30

0/0/0//0/0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فإ

تذري رهبة الأجيال في تلك الدقيقه

0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/0//

عاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

قطرات العرق الباني

0/0/0///0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فإ

نداء...

0/0//

عاتن

ثورة خرساء

/0/0/0//0/

فاعلاتن فاع

أهوال مغيره

0/0//0/0/0/

لاتن فاعلاتن

الأساير صدى حلم

0/0/0///0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فإ

تبدى في الجباه السمر يوما

0/0//0/0/0//0/0/0//

عاتن فاعلاتن فاعلاتن

وهكذا يمضي الشاعر محمد الصالح باوية في توظيف التدوير العروضي في المقطع الشعري الأول، الذي أحصينا فيه سبعة مواضع كاملة، و اتخذ شكلين من تقطيع تفعيلية الرمل و هما : (فا/عاتن:مرتان)، (فاع/لاتن:خمس مرات)، و يختلف الشكلاّن في وقوف الأول على سكون و الثاني على حركة، و هذا الترابط و التداخل العروضي إنما يثبت ترابطا في تطور أحداث ثورة الجزائريين ضد فرنسا، كما يوحى أيضا بالوحدة الموسيقية بين الأسطر الشعرية، و تماهي الذات المبدعة مع حيثيات القضية التي تتقمصها، فالمدى و الصمت و الريح بما تحمله من شحنات دلالية، كان لا بد أن ترتبط مع النتيجة الحتمية في السطر الموالي: تذري رهبة الأجيال...، فالتدوير هنا عكس بحق "الحالة الشعورية لدى الشاعر و الرغبة في السرد و مواصلة الإنشاد، و يبقى بمثابة نبع يتدفق لا ينتهي إلا بانتهاء الفكر أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر"¹، و كما قلنا أنفا، فالشاعر

¹ -عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط2003، ص1، ص148

قد واصل التدوير العروضي في المقطع الأول " و كلما، واصل الشاعر في التدوير زاد مبنى القصيدة و الزيادة في المبنى زيادة في المعنى"¹.

و الآن نستعرض ورود التدوير العروضي من خلال هذا الجدول

رقم المقطع	عدد الأسطر	عدد التدوير	شكل التدوير	ملاحظات
الأول	29	07	فا/علاتن 02 فاع/لاتن 05	كثافة التدوير
الثاني	15	00		خلو تام
الثالث	10	04	فاعلا/تن 02 فاع/لاتن 01 فاع/علاتن 01	تنوع في الأشكال
الرابع	21	00		خلو تام
الخامس	08	00		خلو تام
السادس	18	02	فاع/لاتن 02	
السابع	09	00		خلو تام
سبعة مقاطع	110 سطرا	المجموع: 13	فاع/علاتن 03 فاع/لاتن 08 فاعلا/تن 02	هيمنة شكل فاع/لاتن 08 من أصل 13

يلاحظ من خلال الجدول كيفية انتشار التدوير العروضي عبر جسد قصيدة (ساعة الصفر)، إذ خلت المقاطع (2، 4، 5، 7، 2)، من أي تدوير عروضي، في حين حضر في المقاطع (1، 3، 6)، بكثافة مختلفة، أعلاها في المقطع الأول، وهذا يحيلنا على قيام القصيدة بالتنوع بين الحضور و الغياب، و هذه في حد ذاتها خصيصة تضاف لباقى الخصائص الشعرية، فظاهرة التدوير "تخضع لمطلب دلالي نحوي، إيقاعي، تفسره اللغة و علاقات التركيب فيها"²، ثم إن لغة الشعر "حرة لا حدود لها و لا قيود توثقها من انطلاقتها، و إنها بهذا الانطلاق و هذا التجاوز أو الحرية، قد تفاجئ بما يمتع و بما يدهش و يثير الاستغراب"³، و الشاعر محمد الصالح باوية قد أدهشنا في هندسة قصيدته من حيث تكثيفها الدلالي وتنوع روافد إيقاعها، فكانت قصيدة نوفمبرية حقا "فيها التناسب و الإمتاع"⁴.

¹ - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 148

² - عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، ص 376

³ - أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2006، ص 1، ص 59

⁴ - عبد القادر رحمانى، في علم الصوتيات، البنية الإيقاعية، حقل دلالي تطبيقي، في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، دار ابن بطوطة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 2014، ص 1، ص 141

الخاتمة

خلص البحث إلى تثبيت النتائج التالية:

- أغنيات نضالية هو الديوان الوحيد والأوحد لمحمد الصالح باوية، عدد قصائده (12)، من الشعر الحر، الذي ينبي على السطر ووحدة التفعيلة، وفق البحور الصافية، كرس لقضية الثورة الجزائرية و القضايا العربية مثل قضية فلسطين وكذلك القضايا الإنسانية.
- ساعة الصفر أطول قصيدة وأجمل في أغنيات نضالية، بلغ عدد أسطرها 29 سطرا، و سبعة مقاطع شعرية، أطلق عليها بالأنشودة النوفمبرية، كتبت بعد أربع سنوات من انطلاق الثورة الجزائرية ورغم ذلك فقد حافظت على شحناتها الدلالية وقوة سبكها وكثافة معانيها، مما يوحى بعبقرية صاحبها.
- لم يتخلص شاعرنا كليا من صورة القصيدة التراثية، فكان بين الفينة والأخرى يستحضر سطرين متتابعين، يمكن ربطهما على شكل بيت شعري، بصدر و عجز، خصوصا المقطع السابع من ساعة الصفر، الذي ذكرنا بالثنائيات والموشحات.
- قامت القصيدة على نظام الأسطر الشعرية، المتحدة في التفعيلة (فاعلاتن)، المختلفة في الكم التفعيلي.
- أقام الشاعر أسطره الشعرية على نظامين، نظام المؤلفات والتماثل حيناً، والمخالفة في أحيان كثيرة، وهنا يكمن سر الشعر الحر، فالمستمع أو المتلقي، يبقى مستعداً للمباغطة، والدهشة، فلا توجد قاعدة سطرية في الشعر الحر على عكس القصيدة التراثية فالشكل منجز مسبقاً.
- انصهار الشاعر مع موضوعه وتبني أحداث عصره، فكان يتكلم بضمير ياء المتكلم، التي لا تعنيه شخصياً بقدر ما تعني الشعب الجزائري بكل شرائحه، وهذه من حيل صدق التجربة الشعرية في القصيدة الحرة.
- ساعة الصفر كباقي قصائد الديوان من الشعر الحر، متألفة من سبعة مقاطع شعرية، أطولها المقطع الأول (29 سطرا)، تماثلت الأسطر في التفعيلة (فاعلاتن) و اختلفت في الكم التفعيلي.
- هندس الشاعر أسطره الشعرية على أربع تفعيلات كحد أقصى وتفعيلة واحدة كحد أدنى، والشعر الحر يتيح له الإطالة أكثر من ذلك، أي إلى ست تفعيلات، لكنه اكتفى بأربع، ففي السطر الخامس من المقطع الثالث، خرج الشاعر عن هذه القاعدة، فأوشك أن يوظف خمس تفعيلات رملية، لكنه تفادى ذلك عن طريق استدعاء التدوير العروضي (فا/علاتن).
- صاغ تجربته الشعرية (ساعة الصفر) على إيقاع مجزوء بحر الرمل، وكان حضوره طوفانيا في الديوان، إذ شمل 07 قصائد من أصل 12، وهذا يدل على خصوصيات في بحر الرمل، بحر صاف مناسب للشعر الحر، يقوم على وحدة التفعيلة، يصاحب المشاعر والقضايا الوجدانية، ارتبط بالشعر الثوري في الجزائر وغيرها من البلدان العربية.
- إن طريقة توزيع تفعيلات بحر الرمل، بين مد و جزر، حركت الصراع القائم بين البياض والسواد في فضاء النص.
- خلو قصيدة "ساعة الصفر" من الأخطاء العروضية.
- لعب الانزياح الزحافي (زحاف الخبن)، في الحد من هيمنة المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، فأحدث توازنا إيقاعيا بأن سوى بينهما (6/6)، كما أحدث تلوينات و خروقات على بنية التفعيلة الرملية، تفاديا للرتابة الناجمة عن التكرار.
- استدعى الشاعر علة (الحذف): فاعلاتن= فاعلا= فاعلن، و تمركزت في القوافي، خصوصا المقطع الخامس و السادس من القصيدة، و قد التزم بها الشاعر في قوافي المقطع الخامس، و ارتبط بها مرتين زحاف الخبن: فعلا= فعلن، وهذه كلها تلوينات يتيحها بحر الرمل حتى في الرؤية التراثية.
- لا يلتقي التدوير و علة الحذف، إنها لعبة الحضور و الغياب.

- استقت القصيدة الشعرية (ساعة الصفر) حيويتها من موضوعها أولاً، وعبقرية صاحبها ثانياً، والتنوعات والتبديلات (التفعيلات السالمة، التفعيلات المزاحفة، الكم الفعيلي الطويل، الكم التفعيلي المتوسط، الكم التفعيلي القصير، لعبة البياض و السواد، فضاء انتشار الأسطر ثالثاً، وقد نتج عن هذا نشاط الدورة الدموية للقصيدة و تجدد مباحثها للمتلقى.
- استغل الشاعر ظاهرة التدوير العروضي، كانزياح عن القاعدة، التي تفيد استقلالية كل سطر بمعناه و موسيقاه، فأحدث تواشجاً بين الأسطر المدورة، تماماً كتواشج الشعب الجزائري في مقاومة المستعمر ليلة نوفمبر 1954 و ما بعدها.
- أدى التدوير العروضي أدواراً مهمة في التماسك النصي من خلال المواشجة بين السطور المدورة، و فعل الوتيرة الإيقاعية و نشط ظاهرة الإنشاد.
- نوع الشاعر في أشكال التدوير العروضي وقد أحصينا الأشكال التالية (فا/علائن، فاع/لائن، فاعلائن)، و هذه التلوينات من شأنها إحداث إيقاعات مختلفة، تساهم في نشاط و فاعلية المباني و المعاني.
- اعتمد الشاعر على حيل شعرية أخرى، ساهمت في تجدد القراءة و انفتاح التأويل مثل: شعرية البياض، شعرية السواد، التنوع القافوي الدائم، الاعتماد على حروف روي تكرارية، فيما نشوة، تتواشج و الأناشيد مثل المقطع السابع حيث هيمن روي الرء.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: قائمة المصادر:

- محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، موقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012.

ثانياً: قائمة المراجع

- إبراهيم أنيس:
الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، 1999.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1972
- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1954-1962، ج10، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2007.
- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.
- أحمد محمد معتوق، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006
- أحمد كشك: الزحاف و العلة، رؤية في التجريد و الأصوات و الإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
- صلاح عبد الدايم، موسيقى الشعر بين الثبات و التطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993.
- صلاح الدين باوية، محمد الصالح باوية، الشاعر و الطبيب المجاهد الشهيد، دار الماهر للطباعة و النشر و التوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2019.
- عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- عبد القادر رحمان، في علم الصوتيات، البنية الإيقاعية، حقل تطبيقي، في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
- عبد الملك مرتاض:

- أدب المقاومة الوطنية في الجزائر، 1830، 1962، ج1، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 2009.
- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2007.
- عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط 1، 2003.
- محمد الأخضر السائحي، روجي لكم: تراجم و مختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986.
- محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2005، 2006.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، 1925، 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2، 2006،
- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.
- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، العروض و القافية، تحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 1، 1972.
- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2006.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط 3، 1967.



God, Soul, and World Al-Ghazali on Islamic Consciousness

الله والروح والعالم الغزالي والوعي الإسلامي

د. رواء محمود حسين .الولايات المتحدة الأمريكية Dr. Rawaa Mahmoud Hussain USA

ملخص:

يعد الغزالي من أبرز علماء الإسلام عبر التاريخ. شكلت كتبه ودراساته في مختلف مجالات العلوم الإسلامية المصدر الأساسي لكثير من علماء المسلمين بعده. عمل الغزالي في العديد من الميادين الإسلامية من التفسير والحديث والفقه وأصول الفقه والتصوف والفلسفة والمنطق وغيرها. في هذه البحث، أدرس مفهوم المعرفة عند الغزالي وعلاقته بالله والإنسان. التجربة التي أعدها ليست معرفة مطلقة أو نظرية بحتة، بل فهماً ذا بعد ديني وإنساني في نفس الوقت.

الكلمات المفتاحية: الغزالي .المعرفة .الله .العالم .الإنسان

Abstract:

Al-Ghazali is one of the most prominent Islamic scholars throughout history. His books and studies in various fields of Islamic sciences formed the primary source for many Muslim scholars after him. Al-Ghazali worked in many Islamic fields of interpretation, hadith, jurisprudence, the principles of jurisprudence, mysticism, philosophy, logic, and others. In this paper, I study the concept of knowledge of al-Ghazali and its relationship to God and man. The experience I consider in this research is not absolute knowledge or pure theory, but rather an understanding with a religious and human dimension at the same time.

Keywords:

Al-Ghazali, Knowledge, God, World, Human.

Introduction:

Islam established knowledge on at-Tawhid, the solidarity of God. It rehashed in the sacred Qur'an as the key convention of Islam. At-Tawhid or Islamic monotheism communicated in an equation called al-Shahadah. "There is no God except Allah." It implies that there is no God yet one supreme God, the Lord, and Created of the universe. Islam puts supreme accentuation on the solidarity of God, and everything else settles round this interesting focus and gets from it. It starts with God and finishes in Him.¹

A man, according to Al-Ghazali, will open the entryway to the information on God when he knows his very own spirit. And then, when he comprehends reality with regards to his very own soul. Information on the spirit prompts the information on God. The information is to comprehend what we are, how God created us, whence we are. It is also for what we are here, whether we are going, in what our bliss comprises, and what we should do to verify it. Knowledge in Islam, according to Al-Ghazali, is in what our hopelessness comprises. It is also we should do to maintain a strategic distance from it. Also, further, our essential characteristics are appropriated into creature, savage, demoniacal, and heavenly characteristics. We have to know, in this manner, what characteristics prevail in our character. We also need to know the prevalence of which our actual satisfaction comprises.²

As Al-Ghazali indicated, a man was to remain at the entryway of administration in slightness and shortcoming. And hang tight for the opening of the entryway of otherworldly association, and the vision of excellence. Many characteristics, regardless of whether creature or brutal or demoniacal that a man has. They are by their methods; the body may be adjusted to be a vehicle for the soul. The soul, by methods for the body, which is its vehicle. The brief home of the earth may look for after the information and love of God, as the huntsman would try to make the phoenix and the griffin his prey. At that point, when it leaves this strange land for the area of otherworldly fellowship, it will be qualified to participate in the riddle contained in the greeting, "enter in harmony, O devotees!"

3

¹ Muḥammad Abdul Ḥaq, "The Perspective of At-Tawḥīd, in *Islamic Studies* 22: No. 3 (Autumn 1983), pp. 1-19. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20847235>

² Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, by Mohammed Al-Ghazzali, the Mohammedan Philosopher, trans. Henry A. Homes (Albany, N.Y.: Munsell, 1873). Transactions of the Albany Institute, VIII. 3/28/2017. <<http://oll.libertyfund.org/titles/1844>, pp. 13- 14.

³ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 14- 15. Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 14- 15. Al-Ghazali sets out a nullification of the scholars' contentions in his celebrated Tahafut al-falasifah. He takes note of that the rationalists in certainty deny God as the Agent of the world since something everlasting—for this situation the world—can't have a specialist. He additionally keeps up that it was in the idea of God's eternal will to pick when the world started. Accordingly, Ibn Rushd sees that both the logicians and the Kalam scholars translate Qur'anic stanzas relating to creation allegorically. The scholars accurately can discover no section demonstrating that God made the world from literally nothing. Jon Hoover, "Perpetual Creativity in the Perfection of God: Ibn

On the knowledge of God:

Al-Ghazali accepts that the proof for the greatness of information in the Qur'an [is manifest] in the expressions of Allah: "Allah gives testimony there is no Allah however He, and the holy messengers, and men endowed with information, set up in righteousness." (3:16) See, at that point, how Allah has referenced Himself first, the heavenly attendants second, and men invested with information third. In this, you truly have respect, greatness, qualification, and rank. What's more, again, Allah stated: "Allah will bring up in rank those of you who accept just like the individuals who are given information." (58:12). It was conceivable just through the intensity of information. Allah likewise stated: Yet they to whom information hath been given stated, 'Hardship to you! The prize of Allah is better [for him who accepts and does right]," (28:80), indicating in this manner that the incredible significance of the great beyond is refreshing through information. As indicated by ibn-'Abbas, the scholarly men rank 700 evaluations over the devotees, between every two of which is a separation 500 years in length. Said, Allah. "State, 'will the individuals who know be regarded as equivalent to the individuals who don't?" (39:12) Allah additionally stated, "None dread Allah however the insightful among His hirelings; (35:25) and once more, "State, 'Allah is observer enough in between you and me, and whoever hath the information on The Book!'" (13:43).¹

The work starts with a calling of confidence. The abundance of this world, similar to life itself, is of constrained length and misfortune all worth when we kick the bucket. The main unlimited riches, the main belonging that has everlasting worth, is the confidence that God has given the sovereign. The incredible scholar contrasts the confidence with a tree with fundamentals and ten branches. The roots, which speaks to the standards of confidence will empower him to present the traits of God: virtue, time everlasting, omniscience, power, vision, will, hearing, discourse and activity, from which he attracts certain passing exercises of modesty proposed for the sovereign. The second piece of confidence is the meaning of prescience, nubuwwa. Man can't act naturally know the convictions, demonstrations, and states that will prompt satisfaction in the following scene. God has made

Taymiyya's Hadith Commentary on God's Creation of this World," in Journal of Islamic Studies 15, No. 3, 1 September 2004, Pages 287–329, <https://doi.org/10.1093/jis/15.3.287> (01 September 2004), p. 288.

¹ Al-Ghazali, The Book of Knowledge, Faris Nabih Amin (tr.): translated with notes of the Kitāb al-'ilm of al-Ghazzālī's Iḥyā' 'ulūm al-dīn (Lahore: Sh. Muhammad Ashraf, 1962), pp. 3 – 4. Faris Nabih Amin (tr.): The Book of knowledge; translated with notes of the Kitāb al-'ilm of al-Ghazzālī's Iḥyā' 'ulūm al-dīn, vii, 236 pp. Lahore: Sh. Muhammad Ashraf, 1962. Rs. 15, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 26, No. 3, pp. 654-655. <https://doi.org/10.1017/S0041977X00070427> (Published online: 24 December 2009).

edges, which are sent by him to those He has decided for unceasing joy, the prophets, of whom Muhammad was the last. ¹

Its particular ascribe is to know God and to appreciate the vision of the magnificence of the Lord God. In any case, when we talk about heart, we don't mean the bit of tissue, which is in the left half of the bosom of a man. For that is found in a dead body and creatures: it might be seen with the eyes and has a place with a noticeable world. God made a man of two things: the one is a public body, and the other is something inward, that is called soul and heart, which must be seen by the brain. Heart, which is determinedly called soul, doesn't have a place with this world. It has resulted in these present circumstances world; it has just come to leave it. The body is like a vehicle, and all the outside and inward organs of the body are its subjects. ²

It has been said that in the accompanying expressions of Allah, "O Sons of Adam! We have sent down to you clothing wherewith to cover your bareness, and amazing pieces of clothing; yet the attire of devotion this is ideal," (7:25) the garments speak to information, the mind-blowing articles of clothing, truth, and the garment of devotion, humility. Allah likewise stated, "And We have presented to them a book: with information have We clarified it;" (7:50). And once more, "Yet it is clear sign in the hearts of those whom the information hath come to;" (29:48) and, "With information will We let them know;" (7:6) and once more, "[He] hath made man, [and] hath trained him articulate discourse." (55:2-3). Furthermore, again, Allah stated, "These illustrations do we set out for men: and none comprehends them to spare the individuals who know." (29:42) Allah likewise stated, "Yet if they somehow happened to allude it to the Apostle and those in power among them, those of them who might inspire the data would know it" (4:85). He hence made the information on His will subordinate upon their endeavors to discover it out and set them by the prophets in the [ability] to make it known. ³

¹ Yassine Essid, *A Critique of the Origins of Islamic Economic Thought* (Leiden- Boston: Brill, 1995), p. 30.

² Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 15 – 16. Ignacio L. Götz argues that Descartes and al-Ghazâlî were led to inquire into the nature of certainty. They did that by their experiences of a fragmented world. In spite of the fact that they lived 500 years separated, their inquiries were comparative. It is possible to say that Descartes was more obliged to al-Ghazâlî than he would have been eager to concede. In any case, regardless of striking likenesses, there are critical contrasts. For Descartes, God was an outside underwriter; for al-Ghazâlî, God was the very truth experienced so that it someone couldn't question. Descartes discovered sureness in any experience or idea that overpowered him by its clearness and peculiarity. Such conviction is in instinct, which is an immediate, experiential knowing. God ensures that we will not delude in this. Then again, al-Ghazâlî discovered sureness in an immediate encounter (dhawq) of God in whom all information dwells. See Ignacio L. Götz, "The Quest for Certainty: Al-Ghazâlî and Descartes," in *Journal of Philosophical Research* 28 (2003), p. 1. DOI: 10.5840/jpr_2003_16_6

³ Al-Ghazali, *The Book of Knowledge*, Faris Nabih Amin (tr.): Being a translation with notes of the Kitâb al-'ilm of al-Ghazzâlî's Ihyâ' 'ulûm al-dîn, *op. cit.*, p. 3.

Crafted by God are caught by the faculties, which are five, hearing, taste, sight, smell, and contact. For such a course of action of the faculties, there was likewise need of a body. The body itself is out of four various components, water, earth, air, and fire. It is in the persistent risk of dying from the outside and inward adversaries that interminably attack it. Its outer adversaries are, for example, wild monsters, suffocating, and blazes; its inward foes, for example, yearning and thirst. For eating and drinking, it needs inward and outer instruments like the hand, the mouth, the stomach, the forces of hunger, and processing. To oppose these, it needed different inside and outside powers, for example, the hand and foot, sight and hearing, nourishment, and drink. There additionally was need of intends to direct in their intermittent use, that is, for the inside faculties. These are five, the resources of recognition, reflection, memory, memory, and creative mind. Their house is in mind, and every ha a particular capacity, as is notable to the educated. All these are the operators of the heart and subject to its standard. If, for instance, the heart gives. ¹

On the Knowledge of the Soul:

It is not easy to acquire information on the heart until we know its embodiment and its actual nature, its resources, and its relations with its resources. Nor until we know its characteristics, and how through them the information on God is gotten, and what satisfaction is, and how bliss is to be verified. We should know at that point that the presence of the soul is obvious and isn't associated with the question. It isn't a body, which someone can find in carcasses and creatures for the most part. At death, the body goes to earth, however the soul experiences no defilement. Still, it isn't allowed to us to comprehend what the soul is in its genuine nature and its essence. God says in his Holy Word: "They will get some information about the soul. The answer, the soul, is a creation by the declaration of the Lord." The soul has a place with the universe of pronouncements. A person with his eyes all the way open should view the world and upon his very own body. And afterward shut his eyes, everything would be hidden from his view so that he couldn't see even his own body. However, the presence of his soul would not be simultaneously closed out from his perspective. ²

Since its commencement, Islam has been the source or conductor for some social, creative, logical, and innovative advances. The most outstanding blossoming of Islamic culture occurred from the eleventh through the thirteenth hundreds of years, where Muslim researchers added to fields. For example, stargazing, topography, medication, and optics, just as pseudo-sciences, for instance, speculative chemistry and crystal gazing (even though these last practices were dismissed by the all the more observing Islamic researchers). Islamic researchers

¹ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 18. For further discussions, See Maha Elkaisy-Friemuth, *God and Humans in Islamic Thought: Abd Al-Jabbar, Ibn Sina and Al-Ghazali* (New York: Routledge, 2006).

² Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 16 – 17.

were instrumental in transmitting lost old style, especially Hellenistic, philosophical, and scholarly attempts to Europe. It was mainly using Islamic Spain and, to a lesser degree, Islamic Sicily. Most broadly, Islam presented Arabic numbers (counting zero) toward the West.¹

The Islamic method of the wellsprings of information contrasts from the vision of worldly disbelievers. It makes presence their only source and can't imagine a strategy of information except that by which the substances of the physical universe got known. It additionally varies from the different strict supernatural originations. The celestial disclosure is consistently a definitive source of information, yet it was never the sole. Muslim scholars from the past reliably attempted to get specific details on how to infer the guidelines and ideas of the Qur'an. They built up these just based on sound judgment rather than a binding together approach. The significant distinction between Islamic is that the last set up proofs from the detectable universe for its case that there is a second wellspring of information, for example, disclosure. While the realists deny this reality, which is demonstrated by the source of information they recognize, which places them in inconsistency. The defenders of different strict magical beginnings put stock in hotspots for which they have no hint of verification for their credibility.²

All presence is of two sorts, one is of the universe of announcements, and the other is of the universe of creation. The issues which have a place with the universe of announcements are those who have not superficialities, amount, or structure: to the universe of creation have a place those who do have both amount and structure. The creation discussed in the refrain is in the feeling of foreordination and not of positive development. The individuals who state that the soul is nevertheless a mishap, are in blunder, for the soul exists without anyone else in the body, and a mishap is what subsists with something different. What's more, the individuals who state that the soul is matter are in blunder, for the issue is what can scholar partition it, and the soul isn't vulnerable to division. Likewise, the individuals who state that the soul is made, and is additionally from all endlessness are in blunder, in vain is interminable aside from the being and characteristics of God.³

It is God who generous instructs the understudy what soul is. That which is important to the understudy is devout vigor and enthusiasm, and this must be into practice in flawlessness. There is soul, dearest, which is called creature soul, which is powerless of division. It is in creatures. In any case, that soul, which has the property of knowing God, and which is known as the heart, isn't found in monsters, nor is it matter or a mishap. The heart has

¹ Diane Morgan, *Essential Islam: A Comprehensive Guide to Belief and Practice* (California: Praeger, 2010), p. xxi.

² E. M. AZRAM, "Epistemology: An Islamic Perspective," in *IJUM Engineering Journal* (12: 5, 2011), Special Issue on Science and Ethics in Engineering, p. 180.

³ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp.16 - 17.

made with heavenly characteristics. It is a substance of which it is hard to capture the quintessence. The law doesn't allow it to be clarified, yet there is no event for the understudy being familiar with it at the beginning of his voyage.¹

The satisfaction of the heart comprises the information and love of God. The heart which doesn't feel a need for the information and love of God, and where the adoration for different items rules, is a heart that is wiped out and prepared to die, except if its expressions of love begotten some distance from different things, and the affection for God become overwhelming. The heart that doesn't feel the need of the information on God, and a yearning for hell's sake, but instead aches for after and looks for the world, takes after a debilitated individual who has no craving for nourishment. Yet even inclines toward such things as earth and mud to meat, viewing them as essential, notwithstanding they have no supporting characteristics. On the off chance that to recoup his craving for nourishment, and on the off chance that he keeps enjoying irrational thoughts of what is essential, his disease will develop in quality; until if he proceeds in this state, he will die and lose the delights this world can give. Ultimate ecstasy will be lost, and eternal wretchedness will be its bit. Our asylum is in God!²

An individual who doesn't comprehend his own body, substance, but then professes to the information on God, looks like the bankrupt. Even though he has nothing to eat himself, he ought to yet design a blowout for all the poor of the city. The body is nevertheless a creature to be ridden by the heart, which is its rider, while the heart's central end is to get information on God. The nobility of anything relies on what it is in itself. Just in a similar way as when you see a wonderful example of calligraphy or some exquisite stanzas. You acclaim the individual who made them, you feel adoration for him in your heart and want energetically to see him. To put it plainly, a man should make each conceivable effort to pick up the information on God, because the information on God requires the adoration for God.³

¹Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 17.

²Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 35. Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 35. Aaron Hughes shows a phenomenological investigation of al-Ghazali's dialogue of dreams and dream talk as it explicitly identifies with the personnel of the creative mind. The first memory is a significant, however vague and understudied, class, as it is liable for different visual exercises, for example, dreaming, dreams, and prescience. Thus, the results of the creative mind are vague: for the rationalists, they are fanciful. Yet for the spiritualists, they give significant access to truth. The ends are to help in the essential development of the creative mind as a nuanced and considerable class in the scholarly investigation of religion. The creative mind, at that point, is liable for interpreting the spiritual, celestial world into bodily material pictures. These pictures, like this, speak to an essential piece of the spiritualist's understanding. The creative mind attempts to beat the crucial aniconic pressure in monotheism between God's characteristics and His greatness. Aaron Hughes, "Imagining the Divine: Ghazali on Imagination, Dreams, and Dreaming," in *Journal of the American Academy of Religion* 70, No. 1 (Mar. 2002), p. 33. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1466368>. 8

³Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 39

After that, by divine activity and sovereign power, generally weird and superb inward changes occurred, and solid organs, interests, expressions of love, and pleasing characteristics ascended all enhanced with excellence. At the point, a man comes to view his organs and individuals, regardless of whether upon the outside, like the hand, the foot, the eye, the tongue, and the mouth, or upon the inside organs, as the liver, the stomach, and the spleen. He sees that each is the consequence of exceptional intelligence, that everyone has been made for some impossible to miss. And that everyone is in its place and great. A man from his reality knows the presence of a Creator; from his traits. He knows the qualities of his producer; from the control which he has over his very own realm, he knows the control that God practices over all the world. A man sees himself, starting when there was no follow or thought of his reality, and thinks about his creation with consideration. He sees that he had his birthplace from a drop of water. He had neither personality nor understanding: and neither one of the fats, substance, nor bones.¹

For similarly, as from your very own study being and characteristics you have in a contracted structure taken in the being and traits of God. It is likewise conceivable to see how the opportunity and the sacredness of God look to some extent, as the opportunity of your spirit. A man knows the presence of his maker, that from his examination of the materials of which that shape his body and out of its particular characters. He comprehends the all-powerful intensity of God, that from the utilizations, the course of action, and the mix of his organs, he knows the omniscient insight of God, and that his leniency and empathy reach out to all. He knows, likewise, that these numerous benevolent actions and bounties are offered to him without his chasing or care, from God's rich and flooding elegance.²

On the Knowledge of the World:

This world is one phase of our life forever. For the individuals who are venturing correctly, it is the street of religion. It is a market opened in the wild, where the individuals who are going on their approach to God, may gather and get ready arrangements for their voyage. And withdraw thereupon to God, without distress or sadness. the world comprises of a specific number of stages between the universe of spirits and the future world. The principal organizes the support, and the latter is the grave, and each period between these is additionally a phase. Every month speaks to a group, every hour a mile, and every breath a stage. It is continually streaming on like running water. Man in his over the top indiscretion believing himself to be for all time built up. He takes part in working up the world: and however, he has no affirmation of a half-hour of time, he gets ready for abiding here

¹ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 42.

² Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 44 – 45.

for a long time, and not even once forces himself to do the important groundwork for dislodging and moving to another land.¹

It looks like the man who ought to eat to a great extent of rich and fragile nourishment and discover incredible pleasure in the joys of the world. However, he experiences acid reflux; his stomach is disturbed, heaving and infection follow. Therefore, he has a lot to suffer before he can recoup his wellbeing. Man, in this world takes after the visitor who was welcome to participate in the accommodation of a rich man. In token of regard, the workers set before him silver washing-bowls, vessels of expensive stones, fragrances of musk, and golden with scraping dishes. Try not to assume, darling, that everything on to detest the planet. There are a few things that are respectable and significant, which have a place with the world: viz : information, venerate, war with regards to the confidence, and forbearance : and furthermore an adequacy of nourishment, drink and dress, marriage, residential safe house and different things; seeing that they are encouraged on the adventure to the future world and in the way of information, they are every one of them exceedingly significant and fundamental.²

In his *Tahafut al-Falasifa* (Eng. *The Incoherence of the Philosophers*), al-Ghazali contends on legitimate and experimental grounds. He supposed a fundamental association between what we constantly view as the common productive reason and its impact that we can't demonstrate. He doesn't, in any case, take a rationalist to remain on this inquiry. Yet, he continues to assert two points: that there is no causal organization in regular things; (2) that every single characteristic occasion is the immediate formation of God. Al-Ghazali subsequently denies fundamental activity inside and out. He offers articulation to the Islamic school of prejudiced philosophy (*kalām*) to which he had a place, the Ashcarite school. Al-Ghazali had an unmistakable fascination likewise for rationale. He composed original treatises for his kindred scholars, urging them to ace this artistry as an instrument to

¹ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 65 – 71. David Decosimo clarifies the spot of control, or subjection to another's discretionary power, in al-Ghazālī's political idea, particularly his Counsel for Kings. Researchers have since quite a while ago idea originations of freedom immaterial to or missing from medieval Islamic political concept. Yet have dismissed the conceivable nearness of originations of freedom as non-mastery. In structure and substance, Counsel for Kings would set up and distribute philosophically grounded relations of correspondence and responsibility by which political power would compel against intervention. Drawing on late work focusing on his long-lasting political commitment and self-understanding as his age's "Reviver" (*mujaddid*). Al-Ghazālī is profoundly worried about mastery and verifiably advances a hearty beginning of freedom as far as non-control. With other people who think about freedom as non-control. Al-Ghazālī distinguishes honeyed words as a unique risk to liberty and conveys his teaching of "directing right and restricting incorrectly" (*hisba*) as a cure to it and mastery all the more extensively. By it, and different methods, he propels non-overwhelming governmental issues of shared acknowledgment, or can be perused as doing as such, regardless of whether different strands of his idea push in contending bearings. See David Decosimo, "An Umma of Accountability: Al-Ghazālī against Domination," in *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 98, No. 3 (2015), p. 260. DOI: 10.5325/soundings.98.3.0260, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/soundings.98.3.0260>

² Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, p. 72, 73, 74.

establish their doctrinal rivals. The treatises, in the fundamental, summarize and clarify the rationale utilized by the Islamic savants - a rationale that mirrors the Stoic and Aristotelian customs. Al-Ghazali perceives formal rationale to be insightfully impartial, and thus not the slightest bit clashing with his religious philosophy." He doesn't restrict himself to formal rationale in these compositions; nonetheless, however, examines the Aristotelian exhibition. What's more, it is in his announcements on an exhibition that we appear to be stood up to with Catch 22. Expressive science, as comprehended by the Islamic savants, lays on the hypothesis of basic causes and capacities as far as it. Al-Ghazali, also, doesn't restrict such heavenly activity to the domain of the lifeless and the nonsensical. In his *al-Iqtisād fi-l-Ftiqād* (Eng. *The Golden Mean of Belief*), he insists on the tenet that the individual human act, similar to some other event on the planet, is likewise the immediate making of God. Causal viability dwells in God alone.¹

No individual can work at a wide range of exchanges. Yet by the desire of God, upon one is lapsed one artistry and upon another two, and the entire network needs, one part upon the other. At the point when ravenousness, aspiration, and avarice hold influence in the hearts of men since some are not satisfied to see others get respects. It is in light of the fact that they don't try to subdue their needs, jealousy and scorn emerge among them. As man's necessities on the planet are three, viz: dress, nourishment, and safe house, so expressions of the human experience of the world are three, viz: weaving, planting, and building. The remainder of expressions of the human experience fills either for the need of culminating the others or for fixing wounds. In this manner, the spinner helps crafted by weaving; the tailor completes that work to flawlessness, while the material dresser adds excellence to work. In human expressions, there is a need for iron, skins, and wood, and for these, numerous instruments are fundamental.²

The world resembles a conjurer. Who shows himself to you just as he would stay with you and would perpetually be next to you, while in truth, this world is consistently upon the purpose of being grabbed away from you, despite you are serenity unaware of it. The world resembles a shadow, which, while you see it, appears to be fixed, even though in all actuality, it is moving. Life resembles running water, which is continually progressing, yet far off, imagine that it is still and changeless, and you wish to fix your habitation it. The world again resembles a conjurer who performs for your demonstrations of companionship. He shows love for far off for winning your expressions of love to him: however, when he has verified your affection, he dismisses his face from you.³

¹ Michael E. Marmura, "Ghazali and Demonstrative Science," in *Journal of the History of Philosophy* 3: 2 (October 1965), p. 183.

² Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 78 – 79.

³ Al Ghazali, *The Alchemy of Happiness*, pp. 69 – 70.

Conclusion:

The concept of knowledge with Al-Ghazali is not an abstract or pure concept but rather a concept with dimensions related to God, man, and the world. Al-Ghazali believes that education is directly related to the creator of man and existence, and it is he who honors the man with this knowledge. Also, knowing one's person and about life necessarily leads to knowledge of God.

Bibliography:

- 1- Abdul Haq, Muhammad, "The Perspective of At-Tawhīd, in Islamic Studies 22: No. 3 (Autumn, 1983). Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20847235>
- 2- Al Ghazali, The Alchemy of Happiness, by Mohammed Al-Ghazzali, the Mohammedan Philosopher, trans. Henry A. Homes (Albany, N.Y.: Munsell, 1873). Transactions of the Albany Institute, VIII. 3/28/2017. <<http://oll.libertyfund.org/titles/1844>.
- 3- _____, Amin, Faris Nabih (tr.): The Book of knowledge; translated (Eng. Kitāb al-'ilm of al-Ghazzālī's Iḥyā' 'ulūm al-dīn (Lahore: Sh. Muhammad Ashraf, 1962. Rs. 15, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 26, No. 3. <https://doi.org/10.1017/S0041977X00070427> (Published online: 24 December 2009).
- 4- Azram, E M., "Epistemology: An Islamic Perspective," in IJUM Engineering Journal (12: 5, 2011), Special Issue on Science and Ethics in Engineering.
- 5- Decosimo, David, "An Umma of Accountability: Al-Ghazālī against Domination," in Soundings: An Interdisciplinary Journal 98, No. 3, (2015). DOI: 10.5325/soundings.98.3.0260, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/soundings.98.3.0260>
- 6- Elkaisy-Friemuth, Maha, God and Humans in Islamic Thought: Abd Al-Jabbar, Ibn Sina, and Al-Ghazali (New York: Routledge, 2006).
- 7- Götz, Ignacio L., "The Quest for Certainty: Al-Ghazālī and Descartes," in Journal of Philosophical Research 28 (2003). DOI: 10.5840/jpr_2003_16
- 8- Hughes, Aaron, "Imagining the Divine: Ghazali on Imagination, Dreams, and Dreaming," in Journal of the American Academy of Religion 70, No. 1 (Mar. 2002), p. 33. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1466368>
- 9- Marmura, Michael E., "Ghazali and Demonstrative Science," in Journal of the History of Philosophy 3: 2 (October 1965). Morgan, Diane, Essential Islam: A Comprehensive Guide to Belief and Practice (California: Praeger, 2010).

10- Yassine Essid, A Critique of the Origins of Islamic Economic Thought (Leiden- Boston: Brill, 1995).

