



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 65 - نوفمبر 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 الحميداي، 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 الدكتور مولاي الطاهر سعيدة / الجزائر.
د. كريم المسعودي جامعة القادسية / العراق.
د. مليكة ناعيم، جامعة القاضي عياض / المغرب.

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

- أ.د. الخامسة علاوي. جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1. الجزائر
د. إبراهيم نادن. جامعة القاضي عياض- المغرب
د. سحنين علي. جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر. الجزائر
د. عبدالله بن صفية. جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريش. الجزائر
د. غسان صالح عبد المجيد. الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد. باكستان
د. فؤاد عفاني. جامعة محمد الأول وجدة. المغرب
د. قاسمي الحسني عواطف. جامعة الدكتور يحي فارس المدينة. الجزائر
د. لحسن عزوز. جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر
د. لطيف نجاح شهيد القصاب. جامعة وارث الأنبياء. العراق
د. محمود خليف خضير الحياتي. جامعة التقنية الشمالية. العراق

التعريف:

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

اهتمامات المجلة وأبعادها:

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

الأهداف:

- نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
- تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
- خلق وعي قرأئي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترونية.



مركز جيل البحث العلمي

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

شروط النشر



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر 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	• الاقتباس السينمائي وسيطا لتدريس المؤلف السردى: محمد الرياحي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية شعيب الدكالي - الجديدة. المغرب
25	• سيمياء العنوان؛ البنيات والوظائف، مجموعة "هزائم صغيرة" لنادية الأزمي أنموذجا: أحمد رزيق المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين/ الدارالبيضاء - المغرب
45	• دور العلم والمناظرات في العصر العباسي: مازن الناصر. حمص- سوريا
55	• مسيرة الرواية البوليسية في الجزائر: وسيلة بوسيس جامعة محمد الصديق بن يحيى. الجزائر
67	• الدلالة الإيحائية في الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا (COVID-19) بين التهوين والتهويل: علاء عبده سالم حسن، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية.
83	• طَيْفُ العَنُونَةِ ودلالاته في شعر: مُحَمَّد سعيد العتيق؛ وليد العرفي، جامعة البعث، سوريا .
95	• المقامات الأندلسية بين المحاكاة والتجديد: سعيد الشرعي، جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب.
113	• دلالة (غوى وأغوى) ومشتقاتهما في الاستعمال القرآني: خالد توفيق مزعل، جامعة الكوفة، العراق
123	• أسباب لماذا يجب علينا استخدام Schoology في التعليم الالكتروني: بحث مراجعة: علي حايف عباس، جامعة واسط - العراق

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

استقطب العدد جملة اهتمامات أدبية وفكرية ، حيث جمع في طياته بين الحديث عن تكنولوجيات التواصل والإعلام في طرق التدريس، ودراسة سيميائية لمجموعة هزائم صغيرة بالتطرق إلى العنوان والوظائف والبنىات، هذا واحتوى على دراسة حول العصر العباسي من خلال التطرق إلى دور العلم والمناظرات، وكذا على سياحة معرفية في الرواية البوليسية في الجزائر.

تناول العدد كذلك قراءة في الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا ، وأخرى في دلالات العنوان في شعر محمد سعيد العتيق. ضم العدد كذلك دراسة في المقامات الأندلسية ومسائل التجديد فيها، وكذا قراءة في دلالات غوى وأغوى ومشتقاتهما في القرآن الكريم، ليختتم العدد ببحث حول التعليم الإلكتروني. حافظت المجلة على خطها العام من خلال التنوع الموضوعاتي الذي يتوخى الإفادة والمتعة العلمية ، وهذا نتاج نشاط دؤوب لأسرة تحريرها ولجنتها العلمية بعد فضل الله، لذا نقدم لهم منا جزيل الشكر وعظيم الثناء على كل المجهودات المبذولة.

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**

الاقتباس السينمائي وسيطا لتدريس المؤلف السردى

Cinematic adaptation as a way to teach the narrative text

محمد الرياحي. كلية الآداب والعلوم الإنسانية شعيب الدكالي - الجديدة. المغرب

Riahi Mohammed. The Faculty of Letters and Human Sciences Chouaib Doukkali, EL jadida, Morocco.

ملخص:

أمام هيمنة الصورة وتكنولوجيا التواصل والإعلام، صارت طرق التدريس القديمة سببا في نفور المتعلمين من الدرس الأدبي عامة ودراسة المؤلفات الطويلة، مما يحول دون تحقيق مجموعة من الكفايات المنهجية والنقدية. من أجل ذلك يصبح من واجب المدرس الانفتاح على استدماج الوسائل السمعية البصرية لتكثيف المضامين التعليمية. وفي هذا السياق تتحدد قيمة الاقتباس السينمائي كوسيلة تمكننا من تدريس الرواية عبر الفيلم المقتبس عنها خاصة فيما يتعلق بتطبيق المنظورات الستة.

الكلمات المفتاحية: الاقتباس السينمائي - اللغة السينمائية - الفيلم - الرواية.

Abstract :

In the face of the dominance of the image, communication and media technology, the old teaching methods have become a cause of learner's aversion to literary lessons in general and the study of long novel, which prevents them from achieving a set of methodological and critical competencies.

For this, it becomes the teacher's duty to open up to the integration of audiovisual means to adapt the learning contents. In this context, the value of cinematic adaptation is determined as a means that enables us to teach the novel through the film it is adapted from, especially with regard to the application of the six perspectives.

Keywords: cinematic adaptation - cinematic language - the film - the novel.

مقدمة:

تبوأَت الرواية مكانة رفيعة في قائمة الآداب والفنون، لقدرتها الهائلة على مناقشة قضايا الواقع، وتصريف الأفكار والفلسفات في قوالب لائقة، وبأساليب تبتعد عن التكلف والاستعراض اللغوي، مقدمة عوالم تخيلية باللغة السهلة المتاحة للجمهور القارئ؛ وربما استعانت باللغة العامية والثقافة الشعبية، لتقرب واقعها المتخيل من الواقع المعاش للمتلقين، وبهذه القدرة برزت الرواية باعتبارها فناً مهيمنا على كثير من الفنون، نظراً لقربها من المتلقي من حيث اللغة الموظفة والقضايا المعالجة فيها، الأمر الذي أكسبها قاعدة جماهيرية عريضة بالمقارنة مع الشعر الذي صار صعب المنال على قراء العصر الحديث.

وكما قضت سنة التطور أن تخبو جذوة الشعر في نفوس القراء لتتسيد الرواية، قضت دائرة الزمن أن يسود الوسيط البصري على الوسيط اللفظي المكتوب، وتميل الكفة لصالح الثقافة البصرية، ويميل معها المتلقي إلى أشكال التعبير البصري خاصة السينما، التي صارت شكلاً من أشكال التعبير الإنساني، يمارس الفلسفة، ويعالج قضايا المجتمع، ويمرر إيديولوجيات، سالكا في ذلك أقصر طريق إلى المتلقي، عن طريق التواصل الآني بحواسه، وبتجسيد المادة الفكرية في قوالب مادية يراها المتفرج ويستمتع بها. ولعل هذا ما جعل السينما تحقق قاعدة جماهيرية كبيرة تتكون من الصغير والكبير ومن القارئ والأمي، وتنتفع على فنون أخرى وتدمجها في بنيتها، بل واشتغلت على الأعمال الروائية، فحولت مكتوبها إلى صور، وجسدت العوالم المتخيلة، في صور متحركة كأنها صور من الواقع. وهذا حال العديد من الروايات التي أخرجها الاقتباس السينمائي من ظلمة الرف إلى أضواء الشاشة مثل: كاشتغال الكثير من المخرجين على روايات نجيب محفوظ وروايات غسان كنفاني، وأعمال إحسان عبد القدوس وعلاء الأسواني... إضافة إلى اشتغال السينما العالمية على أعمال روائية كـ "أليس في بلاد العجائب" و "موبي ديك" ورواية "البؤساء" وغيرها.

من هذا المطلق، ومن موقعنا كمدرسين نواجه معضلة تدني مستوى القراءة في العالم العربي عامة وبين صفوف المتعلمين خاصة، لا سيما في مكون المؤلفات الذي يعنى بدراسة وتحليل الرواية. الأمر الذي يجعل من عملية تدريس المؤلف فارغة من محتواها البيداغوجي، الهادف إلى تنمية الذائقة الأدبية، وتعزيز القدرة القرائية والنقدية للمتعلم... بالمقابل نلفي تفاعلاً أغزر وتحفزاً أكبر من أجل دراسة المؤلف عندما نقدم التعلم من خلال مقاطع فيلمية كما هو الشأن بالنسبة لفيلم "اللس والكلاب" المقتبس عن رواية نجيب محفوظ بالعنوان ذاته. كانت هذه الملاحظات كفيلة لتبث في ذهننا مجموعة من الأفكار حول عملية الاقتباس السينمائي، والتساؤل حول نجاعة تدريس الرواية عن طريق أفلمتها؟ وعن مدى حفاظه على المعنى في الرواية؟ وعن حدود التطابق بين نتائج تحليل الرواية ونتائج تحليل الفيلم المقتبس عنها؟

وقد أثرنا أثناء معالجة هذه الأسئلة أن نقدم أمثلة من رواية "اللس والكلاب" والفيلم المقتبس عنها، لكونها الرواية المعتمد حالياً بالسلوك الثانوي التأهيلي بالمدرسة المغربية، والتي كانت سبباً في وميض فكرة الاقتباس السينمائي كموضوع مقالتنا، وكسند ديداكتيكي في ممارستنا.

الاقتباس: المفهوم والآلية

عبر الكثير من النقاد عن عملية العبور بالأثر الروائي إلى السينما، بمصطلحات عدة، فهذا نجيب محفوظ يتحدث عن العملية فيقول "رغم التقارب الملحوظ بين الرواية والسينما، إلا أن الرواية في رأيي تفرض عند إعدادها للسينما شروطاً على الفيلم، ومن الصعب نقلها كما هي، ولا بد للمخرج من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية (..) وذلك بعد حدوث

عملية تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم¹. كما يستعمل إبراهيم العريس في معرض الحديث عن الأعمال الروائية التي تم ترحيلها إلى عالم السينما مصطلحات من قبيل الأفلمة والتحويل، كما يوظف نور الدين أفاية مصطلح الاقتباس متسائلا عن أسباب وراء عملية الترحيل هذه " ما الذي يجعل سينمائيا يرغب في اقتباس رواية ما؟"².

وعليه، يتبين أن عملية انتقال العمل الروائي إلى السينما، توسم بعدة مسميات منها التحويل والاقتباس والأفلمة والترجمة والإعداد، ومصطلحات أخرى من قبيل التحوير والتكييف والأفلمة والاستنابات وكلها تنحو في اتجاه واحد، وهو التعبير عن عملية نقل المعنى المتضمن في الرواية من الصيغة الكلامية اللسانية إلى الصيغة المرئية. ونرى أن مصطلح " الاقتباس " أجدر بالاستعمال نظرا لوجود هذا المعنى في تراثنا اللغوي والبلاغي، يمكن أن نهتدي إليه عبر الإشارات الآتية:

ارتبطت عملية نقل الرواية إلى الفيلم في الأدبيات الغربية بمصطلح "Adaptation"³، ويعني التكيف والتكيف والاقتباس أي استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما⁴ بالاقتباس. وترد كلمة الاقتباس في المعجم الوسيط ضمن مادة (ق ب س) القبس وهي الشعلة من النار.. وأقبس قبسا أعطاني، واقتبس منه علما أي استفادة⁵. وفي معجم المعاني الرقي نجد "الاقتباس" مصدر إقْتَبَسَ. وإقْتَبَسَ أَفْكَارًا مِنْ كِتَابٍ كَذَا: أَخَذَهَا وَتَحْوِيرَهَا، أَي نَقَلَهَا نَقْلًا غَيْرَ حَرْفِيٍّ. وإقْتَبَسَ مُسْرِحِيَّةً: اسْتِيحَاءَ أَحْدَاثَهَا وَأَجْوَاهَا مِنْ قِصَّةٍ أُخْرَى.

أما الاقتباس في الدرس البلاغي العربي، فيعني أخذ الشاعر أو الكاتب نصا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف ويضعه ضمن شعره أو نثره، ثم توسع البلاغيون والنقاد ليجعلوا الاقتباس شاملا للأخذ من بعض العلوم والمعارف الأخرى، كالنحو والصرف والفقه والعروض، دون الإشارة إلى عملية الأخذ.

وعليه يتبين من خلال هذه الإشارات، أن الاقتباس عملية الإفادة من الشيء مع إمكانية تغييره وامتلاكه، سواء تعلق الأمر باستثمار الجزء وتوضيحه ضمن عمل خاص كما يفعل الشعراء والكتاب بالنص القرآني، أو باستلهم العمل الأدبي برمته والتغيير فيه لنقله من لغة إلى لغة أخرى، وبذلك يصير الأمر أشبه بالترجمة. ولا يجنح الاقتباس السينمائي من فن الرواية بعيدا عن هذا المعنى، إذ يعرفه عبد النور جبور بأنه "تعديل أثر أدبي، وبخاصة الروايات الموضوعية أصلا للقراءة. لتصبح صالحة للعرض للمسرح أو للسينما"⁶. وعليه، فالأقتباس السينمائي هو عملية تحويل المعنى من المكتوب إلى الصورة المرئية بإعادة تشكيل المادة الروائية على نحو يناسب الوسيط البصري في السينما، بما في ذلك صيرورة ترجمة المعاني، فالنقل من النسق اللساني إلى النسق البصري، إنما يتم عبر نفس العمليات الترجمية، بدءا من القبض على المعاني في اللغة الأم والنظر في مقابلاتها في اللغة المستقبلية أي اللغة السينمائية، وذلك مرورا بعمليات الملاءمة والاقتراض وغيرها.

ويميز الدكتور حمادي كيروم بين نوعين من الاقتباس، الاقتباس الأمين ويسميه اقتباسا حرفيا، والاقتباس غير الأمين وهو الاقتباس الحر، كما يعتبر الأستاذ حمادي أن الاقتباس عملية لا تخلو من مظاهر استيقية سواء تعلق الأمر بالعمل

1 - إبراهيم العريس، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشوات وزارة الثقافة العامة للسينما، دمشق 1999، ص 24

2 - محمد نور الدين أفاية "الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي"، مجلة السينما العربية، العدد 3 و4 سنة 2015

3 - مكتب الدراسات والبحوث، القاموس عربي فرنسي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، الطبعة الثانية 2004، ص 101

4 - ماري - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، ص 3

5 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة 2004، ص 710

6 - عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية 1984، ص 29-30

السينمائي ذاته، أو بكيفية تمثل العمل المقتبس عنه، وكيفية تحليله وتملك آليات اشتغاله¹.

فأما الاقتباس الحرفي فهو "الاقتباس الأصلي والجوهري، لأنه خال من التنويعات المركبة والمهمة، ويتحدد في نقل عمل روائي إلى الشاشة مع احترام الحد الأدنى من التدخل المباشر للسيناريست أو المخرج المقتبس، وعليه المخرج في هذا النوع من الاقتباس ملزم بعملية التحويل الأمين، فعمله لا يجب أن يتجاوز ترجمة الكلمات في الرواية إلى صور، وأن يتجنب ما أمكن التجنب أن يدخل تعديلات على النص الأصلي.

بينما يعرف الاقتباس الحر، بالنقل المتحرر من قيد الأمانة والنقل الحرفي، فالأقتباس عملية إنتاجية متولدة عن قراءة تأويلية للعمل الأدبي تقوم على "التشخيص الدال لإنتاج المعنى"، وبذلك يصير الفيلم محصلة الانزياح عن اللغة اللسانية في اتجاه لغة بصرية لها سيروراتها خاصة.

تبعا لما سبق يصير الاقتباس فعلا قرائيا، يعيد بناء العمل الأدبي وفق بنيات اللغة الجديدة - لغة الصورة- والتي تستمد مقوماتها من البنيات المعرفية المختزلة للممارسة الإنسانية والثقافية في الذاكرة، ولأن السياقات تختلف من فن إلى فن ومن لغة اللسان إلى لغة الصورة، وأيضا من مبدع لآخر، فإنه من الطبيعي أن تحدث مجموعة من التغييرات على النص الأصلي. لذلك لا بد لأي اقتباس أن يمر عبر ثلاث مراحل وعمليات أساسية هي:

القراءة وتمثل العمل الأصلي: ويجدر في القراءة أن تكون شافية للإجابة عن الأسئلة، التي من شأنها أن توضح قصيدة العمل الروائي ورؤيته، وأن تساعد على النفاذ إلى المستويات الخطابية للعمل مما يمنحه تصورا عاما حول الكيفية التي يمكن إعادة بناء العمل الروائي وفق مقتضيات اللغة السينمائية.

الكتابة السينمائية²: في هذه المرحلة من الاقتباس، يقوم السيناريست بدور جسر وصل بين العمل الأدبي وبين العمل الفيلمي، إذ يتكفل بالتوفيق بين التعبير بالكتابة، والتعبير بالصورة؛ أي أنه يحول الرواية من السرد والوصف إلى مشاهد حوارية قوامها الحركة والفعل.

الكتابة الفيلمية³: وهي المرحلة الأخيرة حيث يتم النقل النهائي للعمل الروائي من صيغته اللغوية إلى صيغته البصرية بناء على قيود وآليات الوسيط الجديد، الذي يضم مجمعا تتعالق فيه اللغة اللفظية واللغة البصرية واللغة الموسيقية.

ولا تخلو عملية الاقتباس من المغامرة، ذلك أنها تقتضي وصفا دقيقا لأشكال تحقق العمل على المستوى الذهني والمادي، ومعالجة لمختلف السيرورات المتحكمة في ذلك التحقق سواء في الرواية أو في تحققها الفيلمي. ولئن كان هذا التحقق لا يستقيم إلا بشرط أساسي هو الموازنة⁴، ومن خلال عملية التحويل، فإن كل إدخال في مدى قابلية تحويل العمل الأدبي إلى عمل فيلمي، يصير تجنيا يفرغ العمل الفيلمي من مضمونه ومن فكرته، وإساءة للعمل الأصلي أيضا.

وعلى الرغم، مما قد يظهر من توافق بين الرواية والسينما باعتبارهما فنين يعتمدان أساسا على الحكاية، إلا أن العديد

¹ - حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005، ص 12

² - حمادي كيروم، المرجع نفسه، ص 21

³ - حمادي كيروم، المرجع نفسه، ص 22

⁴ - عبد اللطيف محفوظ "بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي"،

من الأعمال الروائية فشلت عند تصييرها أفلاماً "ولعل المثال الأسطع على هذا أعمال مثل ثلاثية نجيب محفوظ وآل بودنبورك لتوماس مان، ونصوص جويس وبورست وسيلين وموتسيل وكافكا الكبرى، إذ صحيح أن أعمالاً كثيرة قد أفلمت.. لكن بعد أن أفقدت جزءاً كبيراً من روحها وهندستها وأسلوب مبدعها، حيث نعرف أن الضحية الأولى في عملية اقتباس فن من فن آخر هو هذه الأقاليم الثلاثة"¹.

ويرجع العائق على حد قول إبراهيم العريس إلى وجود كتاب يقدمون المادة الحكائية خاصتهم وفق استراتيجيات المفارقات الزمنية والدلالية، أو أنهم يعمدون في كتابتهم إلى العناية بالمظاهر الخطابية والبلاغية بشكل مبالغ فيه، أو يجعلون مؤلفاتهم أعمالاً فلسفية يصعب تجسيدها كما هو الشأن بالنسبة لتوفيق الحكيم في تصريح له "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز"²، وإن كان الأمر هنا يتعلق بالمسرح لكنه الإشكال نفسه الذي يطرح أثناء تحويل المكتوب إلى معروض. ليتضح أخيراً أن أشكال النصوص هذه، تتطلب جهداً كبيراً من السينمائي وقراءة حكيمة تنفذ إلى عمق المعاني؛ فالملاءمة في نهاية المطاف هي "جهد ضروري لبناء السياق، واستنتاج يتوصل إليه بواسطة العملية الاستدلالية. وكلما تطلب العمل التواصل جهداً أقل في تأويله ازدادت ملاءمته"³.

ويتحقق شرط الملاءمة، يمكن مُباشرةً عملية التحويل بنقل الصورة الدلالية المجملة من المتلفظ الروائي في النص المصدر، باعتبار الصورة المتشكلة عنه ذهنياً، إلى متلفظ سينمائي يتمظهر في ذاتية الصورة⁴. وحتى يكون التحويل ناجحاً وجب الحرص على التلازم بين الصورتين بمعنى أن تحيل الصورة السينمائية على نفس التمثيل الذهني الذي تحيل عليه العبارات والجمل في النص الروائي، ليتحدد المقصود بالتحويل في عملية إعادة إنتاج المعنى في صور مادية وفق نفس وسائل المحاكاة المعنوية التي يسلكها الدماغ، وفي عملية تعويض الدال اللغوي بالدال البصري، فتنتقل العلاقة بين الدال والمدلول من الاعتبارية إلى الإحالة المباشرة والتشابه بين الواقع والصورة الملتقطة، ومن ثم نصير إزاء إجراءين تحويليين: الاختزال والترجمة.

يعمل الأول على اختزال الصورة الذهنية التي أنتجها النص الأصلي، عبر سيرورة من التديل، لبناء المعاني المستنتجة من خلال البنيات الحكائية مثل الحبكة والشخصيات... أو في وسائل التعبير عن الحكاية نفسها. ويتولى الإجراء الثاني إعادة تشكيل المختزل على نهج مفصل، وإعادة إنتاج الصورة الذهنية في أشكال مادية، وفق وإليات السنن السينمائي البصري، وذلك عن طريق إظهار الصورة الذهنية المتكونة من عالم النص الروائي، إلى الفكرة ممثلة في العالم الفيلم.

ويصطدم المخرج أثناء عملية الاقتباس بمجموعة من الإغرامات، يفرضها النص الروائي تارة، كما يفرضها السنن الثقافي تارة أخرى، لذلك يلجأ السينمائي إلى سيرورة التغيير والمحو؛ كالتصرف والتعديل إما بالزيادة أو الحذف والنقصان شرط ألا يمس هذا الإجراء بكنه العمل الأصلي⁵.

تدريس الرواية من خلال الفيلم المقتبس عنها

أولاً: الإطار المرجعي لتدريس الرواية بالسلك الثانوي التأهيلي.

- 1 - إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، منشورات دار الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2010، ص 9
- 2 - توفيق الحكيم، مسرحية بجماليون، دار مصر للطباعة، ص 12
- 3 - سعيد جبار، من السرديات إلى التخيلية، منشورات ضفاف، دار الأمان الطبعة الأولى 2013، ص 30
- 4 - حمادي كيروم، المرجع نفسه، ص 62
- 5 - عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى دجنبر 2015، ص 27

ما من شك أن لتدريس المؤلفات أهمية كبرى في تنمية الملكات العقلية والنقدية للمتعلم، وذلك من خلال تعويده على القراءة المسترسلة، والاحتكاك المباشر مع الكتاب والمؤلفات. كما يساهم إقراء المؤلفات عامة والمؤلفات السردية في الارتقاء بمستوى المتعلم في تحليل النصوص بتمكينه من الآليات المنهجية والنقدية المسعفة في تعميق القراءة الناقدة، وتجاوز اجترار التصورات السطحية والجاهزة. ثم إن برنجة مكون المؤلفات ضمن مواد اللغة العربية من شأنه أن ينمي في المتعلم العادات القرائية الحسنة، عبر اكسابه القدرة على القراءة المتأنية النفاذة إلى دقائق العناصر المكونة للنصوص، واكسابه القدرة على الكشف عن القضايا المعالجة في المؤلف، وسبر أغوارها فهما وتحليلاً وتأويلاً.

ومن ثم، يكون مكون دراسة المؤلفات وسيلة ناجعة لتقديم المناهج النقدية بصورة تراعي مستوى المتعلم، من دون التضحية بالجانب العلمي، وبهذا يكون هذا المكون جسراً وصل ينتقل بالمتعلم من مستوى الإقراء إلى مستوى القراءة الفاعلة. من أجل ذلك، تعتمد السلطات التربوية المغربية¹ على مخطط المنظورات الستة الذي ينطلق من مقترحات شميت وفيالا (Schmitt et A.Viala)²، موزعة على ثلاث أنواع من القراءة: القراءة التوجيهية، والقراءة التحليلية، والقراءة التركيبية.

✓ القراءة التوجيهية: تعنى باستكشاف حدوس القراءة بدراستها لعتبات المؤلف ومناصاته؛ كالعنوان واسم الكاتب والجنس والغلاف والمقدمة والخاتمة، إضافة إلى الكلمة المثبتة خلف الغلاف...

✓ القراءة التحليلية: تهتم بتنمية ملكات الفهم والتفسير والتأويل من خلال مقاربات متنوعة من حيث الخلفيات والاتجاهات، حيث تستنطق البنية الخطابية في المؤلف وطريقة تنظيمها، كما تعمل على تقريب المسافة بين السياق الداخلي للنص والسياقات الخارجية المحيطة به³. وتتم عبر ستة منظورات هي⁴: تتبع الحدث، وجرى القوى الفاعلة، والكشف عن البعد النفسي، والكشف عن البعد الاجتماعي، واستنتاج البنية وتحديد الأسلوب⁵.

✓ القراءة التركيبية: ينمي هذا المستوى من القراءة ملكتي الحكم والتعليق، كنوع من التلقي المبدع مبني على تجميع نتائج التحليل وإعادة بنائها بناءً جديداً.

ثانياً: "اللص والكلاب" الرواية والفيلم؛ مقارنة على ضوء المنظورات الستة.

قد يحدث أن تقتبس أفلام عدة لعمل روائي واحد، مما يحتم على المدرس أثناء اختياره للفيلم المناسب الوعي بشرط التلاؤم بين العمل الأصلي والعمل المقتبس، الذي يقيسه سعيد جبار "جهد ضروري لبناء السياق، واستنتاج يتوصل إليه بواسطة العملية الاستدلالية. وكما تطلب عمل التواصل جهداً أقل في تأويله ازدادت ملاءمته"⁵. لذلك فالمطلوب هو التنبه إلى مدى وفاء الفيلم للرواية من خلال ما الاقتباس الحرفي الذي يلتزم بالنقل الأمين والحد الأدنى من التعديل والتحوير.

¹ - مديرية المناهج، التوجيهات التربوية الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي، نونبر 2007، ص 18-19

² - M.P. Scmitt et Viala, Savoir- lire, Précis de lecture critique, 5^{ed} Didier, 1982, pp. 143-196

³ - عبد السلام ناس عبد الكريم، قراءة المؤلف النقدي، ص 82

⁴ - سعيد يقطين وآخرون، مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي؛ الجذع المشترك للآداب والعلوم الإنسانية والتعليم الأصيل، مكتبة المدارس - الدار البيضاء الطبعة الأولى 2006، ص: 4-5

⁵ • استنتاج البينية: يهدف إلى الوقوف على طوبوغرافية النص، وتعيين مقاطعه ومتوالياته، وطريقة تنظيم موضوعاته وبرامجه السردية. ويقصد بتحديد الأسلوب: التركيز على البنية اللغوية والفنية (البلاغية)، ورصد التقنيات السردية الموظفة، وتحديد أنواع الرؤى تجاه العالم أو المواقف الوجودية.

⁵ - سعيد جبار، من السرديات إلى التخيلية، منشورات ضفاف، دار الأمان الطبعة الأولى 2013، ص 30

أ- بعض أساسيات اللغة السينمائية.

لابد لمن يبتغي تقديم الفيلم كوسيط بيداغوجي للتدريس الرواية، أن يلم ببعض أساسيات اللغة السينمائية، كاللقطة والإطار وحركات الكاميرا وزوايا التصوير، وعلاقتها بالمعاني التي تصرف عبرها ونمثل لها بما يلي:

حركات الكاميرا: ويقصد بها تباث الكاميرا وتحركها اثناء رصدها للموضوع المصور وهي ثلاثة أنواع: الترافلينغ وهو حركة الكاميرا وانتقالها من مكان لآخر¹، واليانوراما أي حركة الكاميرا الدائرية على محور ثابت دون انتقال الآلة من مكانها. وتضطلع بوظائف وصفية تتكفل وصف الموضوع من حيث حركته وعلاقاته بالمكان الذي يدور فيه الحدث، ويمكنها أن توهم المتفرج بتحرك مواضيع ثابتة من خلال الحركة أمام أو خلف أو حولها.

زوايا النظر: يقصد بها وضع الكاميرا بالنسبة لمستوى الموضوع المصور، وهي كثيرة أهمها؛ الزاوية المحايدة وفيها يتم التصوير بشكل أفقي وعلى نفس صعيد الرؤية لعين المشاهد وهي محايدة لأنها غير منحازة، وأقل درامية، لذلك يقترن استعمالها بعرض المحتوى التصويري بموضوعية، والزاوية الغاطسة حيث تتموضع الكاميرا فوق المستوى الأفقي للنظر، إذ تتجه العدسة في اتجاه الموضوع الموجود تحتها وتفيد اللقطات المصورة بهذه الزاوية التقليل من شأن الموضوع، وإظهاره ضعيفا. وأخيرا الزاوية الصاعدة حيث تتخذ الكاميرا موضعها أسفل الموضوع، وغالبا ما توظف لتوصيف حالات التفوق، والفرح العارم².

سلم اللقطات: أي حجم اللقطة داخل الإطار الذي يعكس درجة قرب الكاميرا للموضوع أو بعدها عنه، والذي يحدد مقاسات اللقطات وأنواعها وهي: اللقطات القريبة تعرض المحتوى الشعوري والمضامين الداخلية للشخصيات وذلك بالتركيز على ملامحها وتقاسيم الوجه. والمتوسطة يتميز هذا النوع من اللقطات بتعبيرية أكثر في المواقف الحميمية والمشاعر الدافئة، لأنها تمنح إمكانية وصف الجسد في كليته لأن المهم هنا هو جسد الإنسان وما يمثله من قيم³. والعامية المشهدية تكون بمثابة وصف مستعرض لجغرافية الفضاء ومكوناته، ويسمى بالنقاد باللقطة التأسيسية..

الإطار: يعرف في الفنون التشكيلية، بأنه هو ذلك الحيز المكاني الذي يتموضع فيه الموضوع، وأنه صيغة تناسبية تجعل الموضوع منسجما والمساحة العامة للصورة، وفق سلم للتكبير والتصغير، ويعتبر في السينما وجهها من أوجه التعبير بالكاميرا، إذ بواسطته يقتطع المصور الواقع ويحوّله إلى مادة فنية، تضطلع بمهمة تكوين مضمون الصورة⁴، بتنظيم معطيات الواقع المرصود في الصورة.

ب- المنظورات الستة بين الرواية والفيلم

❖ تتبع الحدث

تحدد التوجيهات التربوية المقصود بهذا المنظور في جرد المتعلم للأحداث وفق تسلسلها المنطقي، ثم تحديد دلالتها وبيان المغزى والرهان المراد من سردها. ولأن الفيلم هو في حقيقة الأمر " حكاية تحكى بالصوت والصورة وتبني لتصل إلى ذروة يتوجها

1 - معجم المصطلحات السينمائية، ميشيل ماري، ترجمة فايز بشور، ص 104

2 - على أبو شادي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2006، ص 69

3 - كاظم مؤنس، قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي، عالم الكتب الحديث 2006 ص 54

4 - مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة سعد مكاوي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ط 2009، ص 53

حل¹، فإن الأمر لا يخرج عن دائرة الفنون السردية، إذ إن كل فيلم يتأسس على ثلاث مقاطع؛ فصل تمهيدي أو العرض التمهيدي، فصل التطور، وفصل حل العقدة².

فأما الفصل الأول فيستغرق مدة من خمس عشرة إلى عشرين دقيقة في الأفلام الطويلة، يقدم الأحداث، وتوصيفا للشخصيات قبل دخولها في المآزق، ثم يأتي الدور على فصل "التطور"، وهو أطول الفصول حيث يدوم من ستين إلى سبعين دقيقة، ويعرض الجهود المبذولة من طرف الشخصيات للخروج من الأزمة، ويكون حريا بالسيناريسات الالتزام بتفانم الأحداث وتتابع العقد الدرامية وصولا إلى الذروة، حرصا على التشويق وانسجام مقاطع القصة³، وأخيرا يجيء فصل "حل العقدة"، فيستغرق حوالي خمس إلى عشر دقائق وقلما يتجاوزها، وفيه تعود أحداث القصة إلى التوازن حيث تنفجر كل الأزمات، بنهاية معينة قد تكون سعيدة، أو دون ذلك، وقد تنتهي بنهايات مفتوحة يترك للمتفرج توقعها⁴.

وبالنظر إلى هذا التوزيع فإننا نهتدي إلى أن الفيلم من حيث هو حكاية يخضع للبرامج السردية شأنه شأن الرواية، فيمكننا من تقسيمه إلى مقاطع تبعا للخطاطة السردية كما هو مبين في الجدول الآتي:

اللص والكلاب		
فيلما	رواية	
يبدأ الفيلم بمشهد عليش ونبوية يتبادلان نظرات مشبوهة، وحتى يخلو لهما المجال، يشيان بسعيد الذي يدخل السجن بتهمة السرقة، طبعا وهو غفل عما دبر له، واستغرق هذا التقديم حوالي ثلاث عشرة دقيقة.	تشغل الفصول الأربعة الأولى، وأهم أحداثها: خروج سعيد مهران من السجن والمطالبة بانته وأمواله، ثم لجوؤه لرؤوف علوان معلمه قيم النضالية قصد الحصول على عمل معه، يفاجئ بتكره لما علمه وعيشه بفكر انتهازي	وضعية البدء
تبدأ أحداث الفيلم تتعقد حين تكشف نور لسعيد حقيقة الخيانة والمؤامرة التي تعرّض لها، ثم يعرض الفيلم ذكرياته مع رؤوف علوان. بعد خروجه يمني بخيبة أمل إذ لم يسترد حقه من عليش ونبوية، وبسبب تنكر علوان للمبادئ الذي علمه إياها، ليبدأ التخطيط للانتقام فيفشل في قتل غرمائه ويصيب أرباء كالبوباب وحسنين، ويطارد من الشرطة والإعلام.	بعدها فوجئ سعيد بالخiantتين ونفور ابنته منه اشتعلت نار الانتقام في صدره، وسعى لقتل ممن خانته. لكن بدل قتل عليش قتل حسين شعبان، وبهذا صار مطاردا من الشرطة (فصول من 5 إلى 9). ثم شرع في التخطيط لقتل رؤوف علوان، ومرة أخرى يفشل وعوض قتل غريمه قتل البواب، ليلوذ بالفرار مرة أخرى ويطارد من الشرطة ومن الإعلام الذي جعل منه وحشا (الفصول من 10 إلى 17).	وضعية التحول
تدهم الشرطة بيت نور للقبض على سعيد، ليموت برصاصها بعد مقاومة مستميتة.	الفرار إلى المقبرة والاستسلام	وضعية النهاية

¹ - برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير صبيحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 2013، ص 16.

² - فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2013، ص 136.

³ - نفسه ص 159-177.

⁴ - على أبو شادي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2006، ص 40.

يتبين لنا من خلال هذه المقارنة لأهم مفاصل قصة في الفيلم، أن حافظ على أحداث الرواية إلى حد كبير، لولا بعض التغييرات الطفيفة التي طالت بعض الأحداث الجزئية وترتيبها، مما يسعفنا في التوصل إلى الرهانات نفسها المتضمنة في الرواية، والتي تفيد في معالجة مجموعة من القضايا الاجتماعية ومحاكمة المجتمع المصري بفضح رموز الفساد، لكن رهان كبير مثل هذا لا يمكن أن يتحقق بيد وحيدة كسعيد مهران كما لا يمكن أن يتحقق عن طريق القتل والعنف وإنما عن طريق المحاكمة، ولعل مشهد المحاكمة التي جرت في عقل سعيد مهران، قد أوضح أن الفساد لا يمكن تطهيره إلى بانصاف الكثيرين من الطبقات المقهورة الذين يمثلهم سعيد.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن استدراج التلاميذ من خلال هذا التقسيم، إلى العمل على توطین فصول الرواية حسب ورودها في المقاطع المذكورة، مساهمين في إقراء الحكمة والخطاطة السردية من خلال الوسيطين؛ اللغة الروائية واللغة السينمائية، ولعل ذلك واضح حينما نتبع الأحداث في رواية " اللص والكلاب" ونقارنها بمثلثاتها في الفيلم المقتبس عنها.

❖ جرد القوى الفاعلة

يستثمر هذا المنظور لجرد القوى الفاعلة وبيان موقعها والعلاقات بينها، من أجل الوقوف على البنية العاملية داخل المؤلف. نعي بالقوى الفاعلة كل العناصر التي تدفع بعجلة الأحداث إلى التطور والتنامي، فقد تكون شخصيات أو جمادات أو أفكاراً مجردة أو مشاعر أو مؤسسات أو حيوانات أو كل هذه العناصر معاً. وإن كنا سنركز في على الشخصيات فلأنها مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة والمواقف والقيم في القصة، ومن ثم فهي أساسية مستقلة عن الحدث ضمن الخطاب السردية، خاصة في الرواية الواقعية حيث تصاعدت قيمة الفرد في المجتمع، وأصبح اهتمام الروائيين بإضائة شخصياتهم بمميزات تحيل على الطبقات الاجتماعية والصراعات بينها¹.

وتتشكل شخصيات الرواية من خلال ثلاثة أبعاد؛ البعد الخارجي ويضم المظهر الجسماني والمظهر الملبسي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي والمعنوي. وعلى أننا نؤكد على اختلاف الشخصية بين دفا العمل الروائي عن نظيرتها في السينما، فالأولى كائن ورقي ليس له مرجعية إلا داخل السياق النصي للرواية، في حين الثانية كائن حي متعدد الأبعاد، له صوت وصورة، يسهم في تنامي الأحداث من خلال حركته وأفعاله، يقول ويحجم عن الكلام، يظهر أفكاراً وعواطف ويخفيها، يلبس ويستخدم الأشياء من حوله.. وبذلك تكون الشخصية في الفيلم كائناً اتحدت فيه مقومات الشخصية الروائية لأنها خاضعة لمادة حكاية، والبعد واقعي لأنها تشخص بواسطة ممثلين²، وعليه فإن غاية التحويل بالنسبة للسيناريست أن يتمثل الأبعاد الثلاثة للشخصية³ وهي:

✓ البعد الجسماني: وهو البعد الذي يتعرف المتفرج من خلاله على الشخصية كتحقق مادي له كينونته، فمن شأن هذا التمثيل الفيزيولوجي تكوين انطباع حول الشخصية، انطلاقاً من لونها وحجمها وعمرها،

✓ البعد الاجتماعي: نتعرف من خلاله على أصولها الاجتماعية، وأحوالها العائلية، وطبقتها، تشكل هذه عاملاً أساسياً في سيرورة المعالجة المضامين والأحداث وتناميها في خط الزمن الفيلمي⁴.

1 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1990، ص: 208

2 - ح حمادي كيروم، المرجع نفسه، ص 160

3 - علي أبو شادي، المرجع نفسه، ص 43

4 - فرانك هارو، المرجع نفسه، ص 112

✓ البعد النفسي: ويتعلق الأمر هنا بطباع الشخصية، وأهدافها وأخلاقها، وأهواءها والآلام بداخلها...

لذلك، فحين نمحص النظر في شخصية سعيد مهران (تمثيل شكري سرحان) فإننا نقع على مجموعة من الصفات مثل كونه شاب ثلاثيني، يشير لباسه إلى انتمائه إلى الطبقة الفقيرة عكس رؤوف علوان (تمثيل كمال الشناوي)، يؤمن بمبادئ الاشتراكية لذلك امتن سرقة الطبقات الغنية. وقد صار حانقا متمردا على المجتمع بعدما تعرض لخيانتين: خيانة زوجته وصديقه عيش اللذين أدخلاه السجن وحرماه من ابنته، وخيانة رؤوف علوان للمبادئ التي علمها له أيام الدراسة. هاتين الخيانتين جعلتا سعيدا مهوسا بفكرة الانتقام فأعد له خططا باءت بالفشل وذهب ضحيتها أبراء لا علاقة لهم بانتقامه.

أيضا، جعلنا الفيلم على غرار الرواية، نعيش مع الشخصية التناقض بين المبادئ التي تحملها وبين الواقع الذي تعيشه، خاصة حينما نصنف الشخصيات إلى عوامل مساعدة ك"نور" و"طرزان" وعوامل معارضة ك"رؤوف" و"عيش" حيث يمكن أن نصل أن القيم الإنسانية والأخلاقية مثل الحب والوفاء وجدت في الطبقات المهمشة اجتماعيا؛ في المومس، والخارجين عن القانون.

ولعلنا حين نقف على العلاقات بين القوى الفاعلة في كل من الرواية والفيلم، نجد تطابقا بين النماذج العاملة في كل من العاملين، وذلك على النحو الآتي:

الذات	سعيد مهران	رؤوف علوان	نور
الموضوع	الانتقام من الخونة	استغلال سعيد مهران، كمادة إعلامية.	العيش مع سعيد مهران
المرسل	الخيانة	الحفاظ على المكانة الاجتماعية	الحب
المرسل إليه	قتل واسترداد الحق	التشهير بسعيد وجعله سفاحا متوحشا	لم تتحقق رغبتها، إذ نالت الشرطة من سعيد
المعارض	الشرطة - الصحافة - الكلاب - الخونة	سعيد مهران، ومن يساعده	سعي مهران للانتقام - المرض
المساعد	نور - طرزان - المسدس	الجريدة - مكانته وعلاقاته - الشرطة	البيت - عملها بالدعارة

بناء على النماذج العاملة أعلاه، يمكننا أن نخلص إلى طبيعة الصراع بين طبقات المجتمع المصري - انطلاقا من الرواية والفيلم - حيث نجد علاقة الصراع بين طبقتين متناقضتين؛ طبقة بورجوازية (رؤوف) فاسدة تستغل نفوذها والمؤسسات العمومية للحفاظ على مكانتها ومنع الحقوق، وطبقة مهمشة يدفعها فقرها إلى امتنان مهن غير مشروعة لضمان لقمة العيش كسعيد مهران ونور وطرزان، وحيث تتمثل علاقة الرغبة في محاولة كل طبقة للنيل من الطبقة الثانية بوصفها عاملا يعصف بمصالحها. وقد ساهم الصراع في كل بروز مجموعة من التيمات شكلت محركا لتنامي الأحداث كالخيانة والانتهازية والحب وقيم الصداقة، والملاحظ أن الاهتمام إلى هذه الموضوعات كان ميسرا في الفيلم أكثر من الرواية، ذلك أن الفيلم يدمج بين اللغة اللفظية واللغة البصرية إضافة إلى المؤثرات الصوتية، وتحدث مثلا عن العلاقة المشبوهة بين عيش ونوبية، وهما يتبادلان

النظرات الحميمة، وعن تبليغهما عن سعيد بعد دخوله الفيلا مباشرة، وفي عدد من المشاهد التي تبين انتهازية رؤوف في عدد من المشاهد خاصة أن المخرج عرض مشهد رؤوف وهو يعلم سعيد مهراّن ويشجعه على السرقة باعتبارها انتزاعاً مشروعاً للحق من طبقة الأغنياء، ثم مشهد انقلابه على هذه المبادئ بعدما صار من الطبقة المترفة متعللاً بأن لكل سياق سياقه.

وبما أن تطابق المعنى على مستوى القوى الفاعلة ثابت بين الرواية والفيلم، فإننا لا نغالي حين نؤكد على الاستعانة بالفيلم من أجل تدريس هذا المنظور، والتعرف من خلاله على القوى الفاعلة والعوامل المؤثرة في أحداث الرواية. فقط تجب الإشارة من الأستاذ إلى أن الشخصيات الفيلمية توصف من خلال الفعل، فعندما تأتي شخصية ما بفعل معين، فيجب أن يتوصل المتعلم - من خلال هذا الفعل - إلى سماتها وأهدافها وطباعتها دونما الحاجة إلى التعليق والحوار¹. كما أن ما تقوم به الشخصيات الفيلمية وتؤثر به على البيئة المحيطة بها، هو ما يبيّن مفهوم التطور في ذات الشخصيات، وبهذا تساهم بأفعالها في التأكيد على الطبيعة الحركية للسرد السينمائي، والتي تميز السينما عن الرواية.

ولا يستقيم الحديث عن القوى الفاعلة إلا بالفضاء، ولا نقصد به المكان أو التحديد الجغرافي فقط، بل يشمل الفضاء كل المحيط المادي الذي يشكل العالم الحكائي الذي تتحرك فيه القوى الفاعلة. والفضاء في المحكي الروائي، مستدمج في المحكي اللفظي ويحضر بوصفه جزءاً من العالم الحكائي، والتدليل عليه يكون بواسطة اللغة التي تصوغ الأحداث التي تدور في رحاه، مما يجعلنا إزاء عوالم متخيلة بينهما خيال المتلقي، عن طريق صيرورة من العمليات الذهنية. بالمقابل يكون الفضاء في المحكي السينمائي معطى جاهزاً يقدم للمتفرج معطى فورياً في المسرح والسينما والفنون المرئية عموماً، من خلال الديكور وأمكنة الطبيعية والأصوات والموسيقى.

وعليه، فالأستاذ هنا مطالب بالتنبه إلى أن تحويل فضاء الرواية إلى فضاء سينمائي، يتم عبر التنصيب عليه بالصورة الصريحة للأمكنة المعينة، وبالتمظهرات الصوتية كأصوات الحشود والأذان والألبسة للإحالة على بلدان معينة والطبقات الاجتماعية والحالات النفسية... كما يجب عليه توجيه الانتباه إلى أهمية الاشتغال على اللقطات والمنتاليات المشهدية في توصيف الفضاء²، والعناية بالديكور نظراً لأهميته في الإحالة على المرجعيات، إضافة إلى خاصيات الإضاءة.

وعلاقة بهذا، فقد اقتصر الفيلم على الفضاءات نفسها في الرواية، وهي السجن، وبيت عليش سدره ومقهى طرزان، وبيت نور والمقبرة وفيلا رؤوف علوان، إضافة إلى شارع عطفة الصبر في أو كما سماها الفيلم بعطفة الإمام. وحيث نسجل ملاحظات تمثلت في أن الرواية حملت هذه الفضاءات دلالات نفسية إضافة إلى الوصف الطبوغرافي، وأوكلت للمتلقي استكمالها وبناءها ومنها على سبيل التمثيل قول سعيد مهراّن "في هذه العطفة زحف الحصار كالثعبان ليطوق الغافل، وقبل ذلك بعام خرجت من العطفة تحمل دقيق العيد (..) فانطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد"، في حين أحى الفيلم هذه الأمكنة فأسبغ عليها طابعاً أكثر واقعية من خلال حركات الممثلين وأصوات الآلات والحشود، إضافة إلى المعاني النفسية بالتركيز في اللقطات القريبة على ملامح سعيد مهراّن وباقي الشخصيات لإظهار الانفعالات والمشاعر وردود الأفعال، وبهذا كان الفيلم عندنا أقرب إلى خلق جو مصاحب للأحداث كفيل بتقريب الصورة للمتعلم، تفادياً للمعيقات اللغوية التي يمكن إن تعترض مسار الدلالة في الرواية.

أما الزمن المرجعي للقصة، الذي يمكن للرواية أن تحيل عليه مباشرة باللغة الصريحة، بذكر السنوات أو ذكر بعض

¹ - حمادي كيروم، المرجع نفسه، ص 21

² - نفسه، ص 103

الأحداث التاريخية التي تحيل على حقبة زمنية معينة، أو بصيغ الأفعال التي تحيل على الماضي والحاضر والمستقبل، فلا تمتلك السينما هذه الآلية، إذ تروي الأحداث الواقعة في الزمن الحاضر فقط، لذلك يلجأ الكثير من كتاب السيناريو إلى التدليل على الزمن المرجعي باستعمال اللغة المكتوبة نفسها، أو باستعمال مفهوم الصورة الزمن، والديكور الذي يحيل على حقبة معينة من قبيل المعمار، وكذلك الملابس والإكسسوارات.

❖ الكشف عن البعد الاجتماعي والبعد النفسي

تعتبر المنظورات الستة في تصور فيالا وشميت قراءة نقدية للمؤلف، تتأسس على تفاعل القارئ مع النص في بناء أفق دلالي وفق نمط معين من قواعد إنتاج النص، عبر تتبع بلاغته واختياراته، وسياقاته والآثار التي يخلفها.. مما يجعل القراءة وفق هذا التصور قراءة متعددة ومفتوحة على احتمالات تأويلية متنوعة بتنوع القارئ/ المتفرج. لذلك لا غرابة في أن نجد دلالات متعددة لنفس الدال، بحيث تعكس هذه الدلالات الخلفيات النقدية التي يحتكم إليها القارئ، ومنها السيكلوجيا، والسوسولوجيا، وللتحليل العاملي، فالموضوع إذن واحد، لكن طرائق تحليله متعددة.

يتبين مما سبق، أن لكل نص/ فيلم مرجعية تاريخية والاجتماعية، تضعه في ساق معين وضمن إيديولوجية معينة، وفي حقبة زمنية محددة، إضافة إلى مرجعية نفسية تشير إلى الظروف الداخلية التي تمخض عنها العمل الفني. ومنه فالمطلوب من المتعلم هو الكشف عن هذه المرجعيات وعن علاقة النص/ الفيلم موضوع الدراسة بالمعطين الاجتماعي والنفسي للذين تمخض عنهما، عبر سلسلة من التأويلات التي تستند إلى الدال لتصل إلى المعاني المبتغاة.

تواجه المتعلم صعوبات جمة في هذه النقطة، ونعني الخروج من النص الرواية إلى السياق الاجتماعي الذي تحيل عليه، يمكن تجاوزها من خلال توجيهات الأستاذ وتحديد الأسناد التي تحيله على المرجعية الاجتماعية بطريقة أقل تعقيدا، لاسيما أن السنن اللغوي يتطلب عمليات ذهنية معقدة من أجل رسم صورة ذهنية متخيلة موازية لما يقرؤه المتعلم. بالمقابل يبدو الأمر أقل صعوبة بالنسبة للسينما حيث الصورة تحيل على الموضوع مباشرة، وأن العملية التأويلية تستند إلى معطيات مادية محسوسة تتشابه مع المعطى الثقافي للمتعلم¹، وانطلاقا من هذا التشابه تعمل السينما على دفع المتفرج للاعتقاد أن المعروض على شاشة هو صورة تطابق الواقع، وذلك عن طريق حفز انفعالاته كما لو أنه شاهد على الأحداث التي تجري داخل الكادر²، أو مشارك فيها فيعيش انفعالات الشخصيات داخل الإطار. ولا يعود هذا الإسقاط الذي ينشأ لدى المتلقي إلى الأمانة الحرفية المطابقة بين الفيلم والواقع، إنما مرده إلى رغبة المتفرج في تصديق ما يحدث على الشاشة، وكأن الفيلم رؤيا من الحلم، تتسم بتلاحم الحس والعاطفة، تناسب فيها العواطف من خلال التجسيدات البصرية، وتتميز أيضا بالانقطاعات المكانية والزمانية³ بمعنى "أني أشاهد كل أنواع الأشياء تعرض أمامي، وإن أيا منها غير موجود بالفعل. وبالتالي فإن الفيلم يتيح، في مسألة الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للنص/ الفيلم، طريقا أيسر لبناء هذه الكفاية والقدرة على تطبيقها على أنواع مختلفة من الخطابات.

¹ - تمر عملية إنتاج المعنى في النسق البصري من مرحلتين: الأولى هي مرحلة الإدراك أي قياس التجربة على نموذج معرفي مخزن في الذاكرة، والثانية هي إعطاء للمواضيع المتعرف عليها في المرحلة الأولى دلالة ضمن سياقها الثقافي. وللتوسع في هذه المسألة ينظر كتاب: "سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة 2012"

² - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مطبعة عكرمة - دمشق، الطبعة الأولى 1989 ص 21.

³ - بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط الأولى 2013، ص 714

نستنتج مما تقدم أن فيلم " اللص والكلاب " يتيح إمكانات أكبر لتمهير المتعلم على خطوات وآليات الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية الكامنة في الخطاب المسرود، ومن تم يمكن عند تمكنه من الكفاية الانتقال إلى الرواية كدرجة أخرى من التعقيد والتركيب في إطار الوضعيات المشكّلة. لذا فلا غرابة في توصلنا إلى أن كلا من " اللص والكلاب " الرواية والفيلم، قد سلطا الضوء على علاقة الانسان والسلطة والمجتمع، من خلال قصة مستوحاة من الواقع المصري لسفاح الإسكندرية " محمود أمين سليمان"، لرسم صورة عامة لبيئة المجتمع المصري بعد الثورة، حيث التطبيقية في أشبع صورها، وحيث لا سبيل إلى التسلق إلا الخيانة والانتهازية كما فعل كل من عليش ونيوية ورؤوف علوان، وحيث مؤسسات الرسمية في خدمة الطبقات الغنية بغض النظر عن مشروعيتها قضايها. كما وضحا - الرواية والفيلم- عوالم متأزمة قابعة في نفسية سعيد مهران بوصفه أنموذجا لفئة من المجتمع المصري، حيث الظلم والخيانة والانتهازية حتى من أقرب المقربين، مما أفسح المجال واسعا أمام السعي الانتقام، حتى لم يعد معه للحب والوفاء مكان.

❖الكشف عن البنية والأسلوب

يواجه المتعلم في مسألة البنية والأسلوب مجموعة من المفاهيم سردية؛ كالسارد والرؤية السردية، والنظام السردية، إضافة إلى السجلات اللغوية وطوبوغرافية الأحداث وتوزيعها على المؤلف باعتباره فضاء للمعاني.

والحال أن السينما كسائر الفنون السردية، تحاول طبع زمن القصة على شريط البكرة الذي يعرض الأحداث في تسعين دقيقة في عرف السينمائيين، أي أن الفيلم قد يجد نفسه مضطرا إلى تلخيص حياة بأكملها في الساعة ونصف الساعة، كما قد يجد نفسه قد مبط لحظة لتستمر للساعة والنصف نفسها. لذلك فإننا لا نزعم أن الوقوف على المفاهيم السردية الموظفة في الفيلم، سيؤدي بالضرورة إلى حكم يصدق على الرواية، فلكل فن إكراهاته وقيوده.

لكن لا يعني هذا أن المدرس لا يمكن أن يستعين بالفيلم من أجل إكساب المتعلم طرق الكشف عن التقنيات السردية، مثل الحذف والتلخيص، والاسترجاع والاستشراف، والتمطيط... لا سيما أن السينما تقدم معادلا مرثيا يمكن إدراكه مباشرة، فإذا تقرر المفهوم في ذهن المتعلم سهل عليه إيجاد مكافئا له في الوسيط اللغوي المكتوب في الرواية.

نقر أخيرا، أن المتعلم سيواجه صعوبة أكبر في الاستيعاب مفهوم السارد والصوت السردية، ووجهة النظر وأنواع التبئير، لكون يتطلب تكوين في مجال الصورة والماما بطرق التصوير وتدريبيا بصريا للعين، حتى تتمكن من إدراك التغيرات في زوايا التصوير، ومتى تكون الكاميرا عينا للسارد على المواضيع المصورة (السارد البراني/المصور الأكبر) ومتى تصير عينا للشخصية في الفيلم (السارد الجواني/ الراوي الثانوي)، وغيرها من المفاهيم المكافئة للسرد في الخطاب المكتوب.

وإن شئنا المقارنة بين " اللص والكلاب " الرواية والفيلم من ناحية الأسلوب، فإننا نلغي الاختلاف منذ البداية، إذ بدأت الرواية بحدث خروج سعيد مهران من السجن " مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، لكن في الجو غبار خاق وحر لا يطلق"1، ثم يكشف السارد بواسطة حوار داخلي لسعيد عن سبب دخوله السجن قافزا بنا زمنيا للوراء (الاسترجاع)، إذ يقول " من وراء الظهر تبادلت العيون نظرات مرعبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التي يحملها، كالقطة الزاحفة على بطنها في هيئة الموت نحو عصفورة ساردة، وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عليش سدره في ركن عطفة أو ربما في بيتي: سأدل البوليس عليه لتتخلص منه"2 في حين أثر المخرج أن يبدأ الفيلم بداية منطقية، بداية بحدث السرقة ثم تبلغ عليش الشرطة، التي تضبط

1 - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم الطبعة الأولى 1973 ص 07

2 - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، ص 49

سعيدا متلبسا.

ومما نقع عليه من توافق العملين؛ الرواية والفيلم، استعمالهما تقنية الاسترجاع لبيان ظروف لقاء سعيد مهران بنبوية، ففي الرواية يحدث البطل نفسه، فيصف شكلها حين كانت تقدم الدكان لقضاء حاجياتها، ويوم طلبها للزواج وهما على مشارف الجامعة، المقابل يسترجع الفيلم الحادثة في حوار مع سجين معه حيث تتحول الكاميرا من فضاء السجن والسجينين، إلى عرض لقاء سعيد بنبوية ثم رؤوف¹.

خاتمة:

يبدو أن فكرة اقتباس الرواية ونقلها إلى شريط فيلم محكوم بسعة زمنية محدودة، أمر لا يخلو من المغامرة، إذ تتطلب وعيا كبيرا بإليات كل من الفنين، لذلك فإن المدرس مطالب بقدر كبير من الحصافة في تلقي العمل الروائي فهما وتأويلا، حتى يتيسر له اختيار الاقتباسات الفيلمية الصالحة لتكون فنطرة تفضي إلى إنماء الكفايات المنهجية وتربية الذائقة الفنية للمتعلم في المجال السردي المكتوب والمرئي.

ثم إن اختلاف السنن في كل من الفنين، يستتبع بعده اختلافا في طرق التعامل مع المضامين، فإذا كانت الرواية تشكل عالمها المتخيل في ذهن القارئ كيفما تشاء، فإن الفيلم يخرج هذا العالم من التجريد إلى عالم حسي مشاهد يستمد مقبوليته من الواقع، الأمر الذي يضع عملية الاقتباس أمام مجموعة من الصعوبات والإكراهات، التي تلزم السينمائي بإعادة صياغة المؤلف الروائي بناء على ما تتيحه اللغة البصرية، واستجابة لعوامل موضوعية عديدة، لكن هذا لا يعني بالضرورة الإخلال بالمعنى في العمل المكتوب، ومن ثمة يمكن للتربوي أن يتحرى في اختياره للفيلم المقتبس الأمانة في نقل الأحداث والشخصيات والفضاء والزمن من صيغة السرد إلى صيغة العرض السينمائي المشهد.

وقد تبين من خلال هذه الخطوات أن فيلم "اللص والكلاب المقتبس عن رواية نجيب محفوظ بالعنوان ذاته، حافظ على معاني الرواية من ناحية المبنى الحكائي على مستوى الأحداث والشخصيات والأفضية والزمان، مما يتيح إمكانية تأول المحكي الروائي والمحكي الفيلمي على حد سواء لاستنتاج رهانات المحتوى من الحكبة، وطبيعة العلاقات بين الشخصيات والصراع الدرامي بين مختلف القيم الممثلة، وللخروج من الفضاء النصي للرواية والفيلم إلى الفضاءين الاجتماعي والنفسي الذي يحيلان عليهما؛ الرواية باعتبارها أصلا والفيلم بوصفه شكلا بصريا لها.

وهكذا يتضح أن انفتاح تدريس الروائي على السينما ودمجه أثناء تدبير الوضعيات التعليمية، يمكن من تعلم يزواج بين اللغة الملفوظة واللغة البصرية، وينفتح في آن ذاته على الواقع المعيش، خاصة أن من أهداف المدرسة الحديثة أن تكون "مفتوحة على محيطها بفضل نهج تربوي قوامه استحضار المجتمع في قلب المدرسة، والخروج إليه منها بكل ما يعود بالنفع على الوطن"². ولا يفوتنا في ختام هذه الصفحات أن نؤكد على التوصيات الآتية:

✓ أولا: يمكننا الفيلم باعتبارها شكلا آخر للسرد من بناء الكفاية المنهجية المتعلقة بتطبيق المنظورات الستة.

✓ ثانيا: يحافظ الاقتباس السينمائي على المعنى العام للنص الروائي، وينقله بواسطة اللغة البصرية، لكن بنوع من التصرف، مما يستوجب تحري الاقتباس الأقل تصرفا في بنيات العمل الروائي، حتى يكون استعماله وظيفيا

¹ - لتعرف التقنية يرجى مشاهدة الفيلم ابتداء من الدقيقة 20

² - الميثاق الوطني للتربية والتكوين، اللجنة الخاصة بالتربية والتكوين - المملكة المغربية - يناير 2000، الفقرة 9، ص 11

وديد اكتيكيا يمكن المتعلم من الوصول إلى النتائج نفسها في الرواية.

✓ ثالثاً: لا يمكن الاستغناء عن الرواية في الدرس الأدبي فلا يمكن للفيلم أن يعوض العمل المكتوب، فللغة اللفظية جمالياتها وبلاغتها كما للصورة جمالياتها وتعبيراتها، لذلك فإن استعمال الفيلم لا يعفي الأستاذ من تعزيز حضور الكتاب، بل إننا بهذه الطريقة نغني الدرس التعليمي بإمكانات أخرى تضمن تحقيق التعلم استجابة لتعدد الذكاءات ولسياق الهيمة التي فرضتها الصورة في عصرنا الحالي

لائحة المراجع المعتمدة

أ- المعاجم

- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الثانية 1984.
- ماري - تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة الرابعة 2004.

ب- المراجع

- إبراهيم العريس، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، منشورات وزارة الثقافة العامة للسينما، دمشق 1999.
- برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير صبيحي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما دمشق 2013.
- بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط الأولى 2013.
- توفيق الحكيم، مسرحية بجماليون، دار مصر للطباعة.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى 1990.
- حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005.
- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة 2012
- سعيد جبار، من السرديات إلى التخيلية، منشورات ضفاف، دار الأمان الطبعة الأولى 2013.
- سعيد يقطين وآخرون، مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي؛ الجذع المشترك للآداب والعلوم الإنسانية والتعليم الأصيل، مكتبة المدارس -الدار البيضاء الطبعة الأولى 2006.
- عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى دجنبر 2015.
- عبد السلام ناس عبد الكريم، قراءة المؤلف النقدي.
- على أبو شادي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2006.

- فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2013.
 - كاظم مؤنس، قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي، عالم الكتب الحديث 2006.
 - اللجنة الخاصة بالتربية والتكوين- المملكة المغربية، الميثاق الوطني للتربية والتكوين، يناير 2000.
 - مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، ترجمة سعد مكاوي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما ط 2009
 - مديرية المناهج، التوجيهات التربوية الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية بسلك التعليم الثانوي التأهيلي، نونبر 2007
 - مكتب الدراسات والبحوث، القاموس عربي فرنسي، دار الكتب العلمية بيروت -لبنان، الطبعة الثانية 2004
 - نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار القلم الطبعة الأولى 1973
 - يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مطبعة عكرمة -دمشق، الطبعة الأولى 1989.
- ت- المجالات
- محمد نور الدين أفاية "الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي"، مجلة السينما العربية، العدد 3 و4 سنة 2015
 - عبد اللطيف محفوظ "بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي"، مقال من موقع يومه 2020/10/04:

<http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/89621>

سيمياء العنوان؛ البنيات والوظائف، مجموعة "هزائم صغيرة" لنادية الأزمي أنموذجا

Title's semiology: Structures and functions, Collection "little defeats" by Nadia Al-Azami as a Model

أستاذ باحث بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين / الدار البيضاء - المغرب د. أحمد رزيق .

Dr. Ahmed Razik. Research Professor at the Regional Cent

er for Education and Training Professions / Casablanca – Morocco

ملخص:

تسعى الدراسة الموسومة بـ"سيمياء العنوان: البنيات والوظائف، مجموعة (هزائم صغيرة) لنادية الأزمي أنموذجا" إلى تقديم نموذج تطبيقي تحليلي لبنيات العنوان في بعدها العام (عنوان المجموعة) والجزئي الخاص (عناوين القصص القصيرة داخل المجموعة)، مركزة بالأساس على بنيات العناوين التركيبية والصرفية والمعجمية والدلالية والسياقية، وعلى الوظائف، المتنوعة والمختلفة التي نهض بها العنوان في المجموعة القصصية، مستفيدة في ذلك معرفيا من الدراسات التي أنجزت حول العنونة، ومنهجيا من الدراسات السيميائية للعتبات النصية. الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة - سيمياء - العنوان - العتبات - البنيات - الوظائف - التركيب - المعجم - الدلالة.

English summary

Title's semiology. Structures and functions. Collection " little defeats " by Nadia Al-Azami as a Model aims to present an analytical, applicable model for the title's structure on its global dimension - title's collection -and partly dimension concerning titles of the short stories within the collection, basically focusing on the titles morphological, lexical, semantic and contextual structures .Also the study shed light on the different and various functions that have been improved by the tilte of the collection, cognitively benefited from the studies that have been made up about titology,and systematically from semiotic studies of the para-text.

Short story – Semiology - **Keywords** The title - Para-text – Structures – Functions- syntax - lexicon – denotation

مما يسجله الباحث في التلقي النقدي للمجموعات القصصية في المغرب، أن الدراسات والأبحاث المنجزة حول التراكم القصصي محدودة جدا، رغم أنها عرفت زخما نوعيا خاصة مع الرعيل الأول من النقاد المغاربة الرواد؛ نذكر في هذا السياق كتاب (المصطلح المشترك) لإدريس نقوري، و(فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات) لأحمد المدني، و(مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس) لنجيب العوفي، و(مغامرات الكتابة في القصة القصيرة المعاصرة: القصة القصيرة بالمغرب أنموذجا) لحسن المودن.

وفي مقابل ذلك يسجل الباحث اهتماما نقديا واسعا بالرواية، ورصدا نقديا مواكبا لما ينتج من دواوين أو نصوص شعرية، تعكس ذلك الدراسات والكتب والبحوث الأكاديمية التي تنجز داخل الجامعات المغربية، فهل يرتبط الأمر بموقف أخذ في التبلور والحضور مع اكتساح الرواية لمساحة السرد؟ أم بموقف نقدي من النوع السردى نفسه، أي موقف من القصة القصيرة (وهو موقفٌ كثيرٌ من النقاد من القصة القصيرة جدا)؟ أم إن الأمر يرتبط بكون النقد بلور مجموعة من المداخل المنهجية لقراءة المتون السردية الطويلة دون أن يهتم ببلورة مداخل نظرية وأدوات نقدية تمكن من قراءة النصوص القصصية القصيرة؟ هذا على الرغم مما حققته وتحققه القصة القصيرة في المغرب من تراكم كمي ونوعي، يمكن أن يمثل منطلقا لبلورة ما أشرنا إليه من مداخل نظرية وأدوات نقدية، تسعف في مواكبة ما ينتجه كتاب القصة القصيرة في المغرب من مجموعات قصصية قصيرة. ويمثل إسهام الكاتبة المغربية في هذا التراكم علامة فارقة وبارزة إذا ما قرئ هذا الإسهام في سياق شرطه التاريخي ومحدداته السوسيوثقافية؛ ونشير هنا إلى أن أول مجموعة قصصية صدرت بالمغرب لكاتبة مغربية هي مجموعة "ليسقط الصمت" لخناثة بنونة وذلك سنة 1967، تلتها بعد سنتين (أي سنة 1969) مجموعة "رجل وامرأة" للكاتبة زينب فهيم (رفيقة الطبيعة)، ليتدفق بعد ذلك شلال القصة القصيرة النسائية في المغرب مع ثلة من الكاتبات مثل ليلي أبوزيد في مجموعتها "بضع سنبلات خضر" (1979)، ولطيفة السباعي في مجموعتها "حرب النغم" (1990)، ولطيفة باقا في مجموعتها الأولى (ما الذي تفعله) (1993)، وسعاد الناصر (أم سلمى) في مجموعتها الأولى "إيقاعات في قلب الزمن" (1994) (1)، لتتوالى إبداعات الكاتبة المغربية في مجال القصة القصيرة، نصوصا "أضحت تعبر أكثر من أي وقت مضى عن حاجة ماسة لدى المرأة المغربية؛ إلى الكتابة والتعبير عن وجودها ومكنونات وتوجهات هذه الذات، التي ظلت، لزمن بعيد، مجرد موضوع يكتب عنه الرجل ويوجهه حيث تشاء رغباته" (2).

مجموعة "هزائم صغيرة" للكاتبة نادية الأزمي:

هي أول مجموعة صدرت للكاتبة نادية الأزمي، عن دار النشر إديسيون بلوس بالدار البيضاء في طبعتها الأولى سنة 2016، قدم لها الدكتور مصطفى سلوي بمقدمة أبرز من خلالها، قدرة الكاتبة على أن تشق لنفسها مجرى على جنبات الوادي الكبير، وادي الحياة العملية الذي لم تكن له صلة، حين صدور المجموعة، بمجال الإبداع والكتابة القصصية، ثم سعى الدكتور لموقعة المجموعة القصصية ضمن السياق الأعم؛ سياق الكتابة القصصية النسائية، مشيرا إلى بعض الظروف التي صاحبت ولادة الكتابة النسائية، وما يسمها من سمات، ليخلص بعد ذلك إلى الاختيارات الموضوعاتية المتنوعة التي حضرت في مجموعة "هزائم صغيرة"، ويقف على بعض المداخل الجمالية التي أطرت هذه الاختيارات.

1- ينظر محمد يحيى قاسمي، بيبليوغرافيا الإبداع النسائي المغربي المعاصر (1954، 2017)، ط1، 2017، مكتبة سلمي الثقافية، تطوان، صص 127، 128.

2- مصطفى سلوي، تقديم المجموعة، هزائم صغيرة، قصص، ط1، إديسيون بلوس، الدار البيضاء، 2016، ص6.

1 - سيميائية العنوان في المجموعة القصصية "هزائم صغيرة":

سواء أكان العنوان رئيسياً أم فرعياً أم داخلياً أم غير ذلك من الأنواع التي نقف على تحديدها عند ليو هوك أو غريفل أو جنيت، فإنه لا يعدو عن كونه علامة لغوية تمارس التدليل، إذ "تدل على النص الذي تتقدمه، أو توجي به عند تحليلها، واستكشاف بنيتها الدلالية، أو أن تستقل بنفسها أحياناً. إن العنوان هنا هو المفتاح للدخول إلى عالم النص، ولذلك يعد بمثابة الرأس من الجسد، الرأس الذي بواسطته يفقه الإنسان ما حوله، ويستدل على الموجودات." (1)، وبحكم موقع العنوان الرئيس من المجموعة القصصية كلها، بحيث إنه يتصدرها ويتوفر له من الاختيارات التي يتبناها الكاتب في صياغته، وتشكيله، وموقعته ضمن مكونات الغلاف الأخرى، ما يجعله في موقع التماس الأول مع المتلقي، بحكم كل ذلك يصبح العنوان "نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنفى الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر." (2).

تشكل المجموعة القصصية للكاتبة نادية الأزمي من تسع وعشرين قصة قصيرة، اختارت لها عنوان "هزائم صغيرة". وتقوية لوظيفتي العنوان الإغرائية والتواصلية، فقد كُتبت باللون الأحمر وبخط بارز يسهل أسفل الصفحة الأولى للغلاف، مما يجعله في بؤرة الحقل البصري للمتلقي، ولا يوازيه في صفحة الغلاف من حيث حجم الخط إلا الإشارة المجدسة للعمل السردية (قصص) والتي كتبت بلون أخضر، وهو لون أقل حدة وتوهجا من ذلك الذي كتب به عنوان المجموعة القصصية، وذلك حتى لا يقع أي تشويش على الوظائف التي ينهض بها عنوان المجموعة.

وإذا كان العنوان يمتلك سلطته الخاصة التي من خلالها ينهض بما يؤديه من وظائف متنوعة، تختلف باختلاف مستويات تبينه النصي والأيقوني، وهي السلطة التي يستمدّها في الغالب في المجموعات القصصية من انتقائه من بين عناوين أخرى داخلية ليتصدر واجهة الغلاف، وليمثل نقطة التماس الأولى بين النص والعالم، فإن الكاتبة نادية الأزمي تتخلى في اختيارها لعنوان المجموعة عما يعضد سلطة العنوان باعتباره عنوان قصة من قصص المجموعة، مكتفية في تقوية سلطة العنوان بالجوانب اللسانية والأيقونية. إن عنوان المجموعة القصصية لا يمثل عنواناً داخلية لقصة من قصص المجموعة، وهو ما يعتبر خرقاً للمألوف في التأليف القصصي دأب عليه كتاب القصة القصيرة، وصار لديهم بمثابة عرف وتقليد، فخناثة بنونة تختار أن تعنون مجموعتها (الصمت الناطق) (3) بعنوان القصة الثانية من قصص المجموعة، وقبلها صاحب (الفارس والحصان) الكاتب محمد إبراهيم بوعلو (4)، يعنون مجموعته بعنوان النص القصصي الأول. ولعل اختيار عنوان النص الأول ليتصدر واجهة الغلاف، مثل في مرحلة من مراحل الكتابة القصصية في المغرب عرفاً تواضع عليه المجاليلون من كتاب القصة ومن تفاعل مع إبداعهم من الكتاب اللاحقين، نجد ذلك عند مصطفى يعلى في (شرح كالعنكبوت) (5)، وزهرة زيراوي في (مجرد حكاية) (6) وزبيدة هرماس في (لم أرحل إلى الضفة الأخرى) (7) وفضيلة الوزاني في (لا تصدقني دائماً.. أكذب أحياناً) (8).. ولا تكاد تشذ عن هذا الاختيار المرتبط بانتقاء عنوان

1 - ضياء راضي الثامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر.. أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، مج 9، ع2، 2010، ص 14.

2 - علي أحمد محمد العبيدي، العنوان في قصص وجدان الخشاب، مجلة دراسات موصلية، ع23، شباط 2009، ص61.

3 - خناثة بنونة، الصمت الناطق، ط 1، 1987، عيون المقالات، الدار البيضاء.

4 - محمد إبراهيم بوعلو، الفارس والحصان، ط 1، 1975، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

5 - مصطفى يعلى، شرح كالعنكبوت، ط 1، 2006، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة.

6 - زهرة زيراوي، مجرد حكاية، ط 1، 2002، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

7 - زبيدة هرماس، لم أرحل إلى الضفة الأخرى، ط 1، 2008، طوب بريس، الرباط.

8 - فضيلة الوزاني، لا تصدقني دائماً.. أكذب أحياناً، ط 1، 2015، سليكي أخوين، طنجة.

المجموعة القصصية من بين عناوين نصوص المجموعة، أو اقتراح عنوان النص الأول عنوانا للمجموعة كاملة، إلا مجموعة محدودة من كتاب القصة القصيرة، نشير منهم على سبيل التمثيل إلى الأدبية سعاد الناصر التي تبنت هذا الاختيار الجمالي في كل مجموعاتها القصصية؛ بداية من (إيقاعات في قلب الزمن)⁽¹⁾ ثم مجموعتها الثانية (ظلال وارفة)⁽²⁾، وأخيرا مجموعتها الصادرة سنة 2016 (في معراج الشوق أرتقي)⁽³⁾، ولا يمكن لمتلقي مجموعات الأدبية سعاد الناصر، وهو يقف على تكرار هذا الاختيار إلا أن يوقن بأن حرص الكاتبة على نحت عنوان مستقل من خارج العناوين الداخلية لقصص مجموعاتها إنما يمثل اختيارا جماليا واعيا، وليس وليد العشوائية والاعتباط. وهو نفسه الاختيار الجمالي الذي تتبناه الكاتبة الزهرة رميح، التي اختارت لمجموعتها القصصيتين (أنين الماء)⁽⁴⁾ و (نجمة الصباح)⁽⁵⁾ عنوانين من خارج العناوين الداخلية للنصوص القصصية. وعلى النهج نفسه سارت الكاتبة نادية الأزمي في عنونة مجموعتها القصصية الأولى بعنوان من خارج العناوين الداخلية للنصوص القصصية "يطوق جميع نصوص هذه المجموعة ليروح بها عبر نصه المصغر"⁽⁶⁾ (هزائم صغيرة). إن الكاتبة نادية الأزمي بهذا الاختيار الجمالي تنحاز إلى:

- منح القارئ مساحة حوار أوسع مع المجموعة القصصية؛
- فتح أفق توقع توجهه محددات العنوان النصية والأيقونية (اللون، حجم الخط، الموقع..)؛
- حفز القارئ على أن يبحث عن الخيط الناظم لنصوص المجموعة القصصية، وعلاقة ذلك بالعنوان (هزائم صغيرة).
- تمكين العنوان من سلطة أخرى إضافية هي سلطة الهيمنة على كل نصوص المجموعة القصصية، وبالتالي نشر ظلاله الدلالية على كل نصوص المجموعة.

والمدقق في عناوين النصوص القصصية، لا يعدم الوقوف على روابط مختلفة تقوم بين عنوان المجموعة وبين العناوين الداخلية للنصوص، وخاصة منها عنوان القصة التاسعة من المجموعة (انتصارات صغيرة)⁽⁷⁾، الذي يدخل في علاقة تضاد جزئي مع العنوان الذي ارتضته الكاتبة لمجموعتها (هزائم بصيغة الجمع مع التنكير ≠ انتصارات بصيغة الجمع مع التنكير)، مع المحافظة على الصفة نفسها (صغيرة)، وهو ما يمثل شكلا من أشكال الحوارية المشاكسة التي تقوم بين ما أسماه الناقد عبد الرحيم التدلوي العنوان المظلة والعنوان الداخلي "ولاسيما عنوان قصة «انتصارات صغيرة» وكأن المجموعة تأبى الخضوع لنعمة اليأس المولدة من الهزائم، وتنحاز للانتصار، فبفعل التضاد ينهض الفعل الإيجابي، بانبا علما آخر ممكنا، قد يكون بواسطة قوة عليا، فالظاهر فيه ومنه أنه استسلام، ورضوخ، وبالتالي عجز عن الفعل، لكن المضمهر هو اعتماد قوة الإيمان في رد شهوة التسلط، والوقوف في وجه جبروته"⁽⁸⁾

1 - سعاد الناصر، إيقاعات في قلب الزمن، ط1، 1994، دار الأمان، الرباط.

2 - سعاد الناصر، ظلال وارفة، ط1، 2007، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت.

3 - سعاد الناصر، في معراج الشوق أرتقي، ط1، 2016، مكتبة سلى الثقافية، تطوان.

4 - الزهرة رميح، أنين الماء، ط1، 2003، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء.

5 - الزهرة رميح، نجمة الصباح، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

6 - ضياء راضي الثامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر، ص 20.

7 - نادية الأزمي، هزائم صغيرة، ص 34.

8 - عبد الرحيم التدلوي، ثنائيات لكشف الصراع وتعميق أبعاده، الموقع الإلكتروني، <https://www.nedalshabi.ps/?p=135689> تمت الزيارة يوم

2020/05/15، الساعة 03:30 صباحا.

وكذا عنوان القصة السابعة والعشرين (هزيمة أخيرة)⁽¹⁾، حيث الصلة المعجمية والدلالية والتركيبية واضحة بين العنوانين. ولا تخلو العناوين الأخرى داخل المجموعة مما يصلها دلاليا بالعنوان الرئيس؛ إذ نجد من ضمن عناوين المجموعة (استسلام/ انكسارات/ أضغاث لقاء/ تسونامي/ تقاسيم الموت والصدى/ نقص..) وهي العناوين التي تحيل دلاليا على لفظ (هزائم) الوارد في عنوان المجموعة؛ إذ الاستسلام هزيمة، والانكسار هزيمة، وطوفان تسونامي هزيمة للإنسان أمام غضبة البحر، والأضغاث إعلان هزيمة أمام مرارة الواقع وعنفة، والموت هزيمة لرغبة جامحة في الاستمرار والبقاء، والصدى إعلان انسحاب وهزيمة، والنقص كيفما كان هزيمة أمام جلال الكمال وجماله، وبتبعتها لكل تجليات الهزيمة من خلال العناوين الداخلية للنصوص القصصية، تجد صيغة الجمع في (هزائم) العنوان مسوغها الدلالي والعلائقي. ويقودنا هذا التحليل إلى استنتاج آخر مفاده أن (هزائم صغيرة) المجموعة القصصية تمثل عنوانا لتيمة تخترق جل نصوص المجموعة إن لم نقل كلها، لتعطي القارئ إشارة نصية أن الكاتبة تبتدع نصوصها القصصية بمنطق المجموعة القصصية وليس بمنطق القصص الفردية المتفرقة من حيث زمن الإنتاج أو من حيث الأسس الموضوعاتية والجمالية التي تقوم عليها قصص المجموعة. ويمكننا في هذا السياق الاستئناس بتجربتين إبداعيتين في القصة القصيرة انطلقنا من اختيار جمالي محدد هو الكتابة بـ "المجموعة القصصية" وليس بالنصوص الفردية المتفرقة؛ والتجربتان معا مبدع ومبدعة من شمال المغرب؛ الأول هو محمد سعيد الريحاني، الذي يعترف في شهادة له حول تجربته في كتابة القصة القصيرة قائلا: "أعترف أنني أكتب بـ "المجموعة القصصية" وليس بالنصوص الفردية المتفرقة. أفكر، أولا، في مبحث يتخذ شكل عنوان للمجموعة القصصية ثم تتفرع عناوين النصوص ثم تتنازل النصوص داخل مبحث واحد كان في مجموعتي القصصية الأولى "في انتظار الصباح" (2003) هو "الانتظار والفراغ والقلق الوجودي"، وفي مجموعتي القصصية الثانية "هكذا تكلمت سيدة المقام الأخضر" (2005) كان هو "العودة إلى البراءة"، وفي مجموعتي القصصية الثالثة "موسم الهجرة إلى أي مكان" (2006) كان هو الهجرة والتهجير بأشكالها الوجودية والشكلية، وفي مجموعتي القصصية القادمة "وراء كل عظيم أقزام" سيكون هو العلاقة بين الانبطاح والاستبداد...⁽²⁾. أما التجربة القصصية الثانية فهي تجربة الكاتبة سعاد الناصر (أم سلمي)، التي راهنت في مجموعاتها القصصية على وحدة المحور، أو ما يعرف بالكتابة بالمجموعة القصصية، وليس بالنص القصصي المفرد، الذي تتحول معه القصص داخل المجموعة إلى جزر سرد معزولة، يلمس القارئ ذلك انطلاقا من مجموعتها الأولى (إيقاعات في قلب الزمن)، وتكفي العودة إلى العناوين الداخلية لقصصها لإدراك حضور اختيار الكتابة بالمجموعة. والأمر نفسه يقف عليه قارئ مجموعة سعاد الناصر (في معراج الشوق أرتقي) حيث تمثل الطفولة بأوجاعها وآلامها وعذاباتها وأحلامها المؤؤودة على أعتاب المجتمع والأسرة، الخيط التيماتى الناظم لكل قصص المجموعة، ومما يوجه القراءة لذلك، الإهداء الذي تصدر المجموعة؛ "إلى أطفالنا أكبادنا، إلى كل طفل يحلم بمستقبل أحسن ويرتقي."⁽³⁾.

إنه الرهان نفسه الذي راهنت عليه مجموعة "هزائم صغيرة"؛ حيث انتظمت النصوص القصصية وفق محور دلالي محدد، مثل العنوان علامة لغوية دالة عليه.

1 - نادية الأزمي، هزائم صغيرة، ص 81.

2 - محمد سعيد الريحاني، القصة القصيرة شكل من أشكال التعبير والتغيير، موقع الحوار المتمدن، الذي تمت زيارته بتاريخ 2020/05/06 على الساعة 02:15 صباحا. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=55008&r=0>

3 - سعاد الناصر، في معراج الشوق أرتقي، ص 3.

2 - في تفكيك بنية عنوان المجموعة القصصية:

لابد من الإشارة أولاً إلى أن اختيار العنوان يمثل خطأ من خطوط الحرية الإبداعية التي هي شرط الكتابة الواعية المسؤولة؛ من ثم لا ضوابط شكلية أو تركيبية توجه الكاتب نحو هذا الاختيار أو ذلك. إن الاختيارات اللغوية للعنوان "غير مشروطة تركيبياً بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانيات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات، فيكون (كلمة) و(مركبا ووصفيا) كما يكون (جملة فعلية أو جملة اسمية) وأيضا قد يكون أكثر من جملة"⁽¹⁾.

وقد تشكل عنوان المجموعة القصصية للكاتب نادية الأزمي من كلمتين اثنتين؛ (هزائم) و(صغيرة)، شكلتا جملة اسمية بسيطة قامت في بنيتها النحوية المحددة على مسند (صغيرة) ومسند إليه (هزائم). وهي جملة حذف فيها المبتدأ لتمنح الكتابة متلقي العنوان فسحة شغل فراغ المبتدأ في الجملة الاسمية بما ينسجم مع السياق الإيحائي للعنوان، أو بما لا يسلب العنوان هيمنته الدلالية على كل نصوص المجموعة القصصية؛ فهي هزائم صغيرة، أو هذه هزائم صغيرة، أو تلك هزائم صغيرة...

هزائم؛ اسم نكرة، شأنه شأن المسند "صغيرة"، وقد سبق المسند إليه بصيغة الجمع، مفردة هزيمة، وبما أن العنونة لا تخضع للعشوائية والارتجال، بل تحكمها ضوابط محددة، إن تمثلها مقترح العنوان، فإن ذلك يقوي من العنوان الرئيس، و يمنحه كل مداخل القوة الدلالية والإشهارية لـ "يمارس نفوذه البصري والدلالي على القارئ محفزا إياه على القراءة لما يتمتع به من قوة دلالية وإشهارية"⁽²⁾، بحكم ذلك نجد أن الكاتبة نادية الأزمي قد استثمرت التنكير لما تتسم به النكرات من خفة وتمكن أشار إليهما سيوييه في كتابه حين قال: "واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة، وهي أشد تمكنا؛ لأن النكرة أول، ثم يدخل عليها ما تعرف به. من ثم أكثر الكلام ينصرف في النكرة."⁽³⁾، ولما يؤديه التنكير كذلك من وظائف دلالية متنوعة تقدر بقدر السياق السردى العام، وبما يمكن أن تسهم به، كبنية موسومة بالاقتصاد اللغوي، في الدلالة على محور المجموعة القصصية. وقد حصر اللغويون والمهتمون بالمبحث، سواء من النحاة أو البلاغيين، دلالات التنكير اعتمادا على ما حفل به القرآن الكريم من توظيفات للنكرة في سياقات مختلفة، واعتمادا على توظيف النكرة في الشعر العربي القديم منه بالخصوص؛ وهي الدلالات التي لا تخرج عن الوحدة (الإفراد) والجنس والتعظيم والتحقير والتكثير والتقليل والتهميل والتجاهل والإخفاء. وانطلاقا من المشيرين الآتين:

- المسند "صغيرة" المرتبط بعلاقة إسنادية وصفية بلفظ "هزائم" المسند إليه. والذي يحيل على محدودية في الحجم وعلى الأضمحلال.

- المحتوى الدلالي لمجمل نصوص المجموعة، خاصة منه ما ارتبط بتجليات حضور المرأة في المجموعة القصصية، وكذا بطبيعة العلاقة التي قامت بينها وبين الرجل، والتي تنحو في عمومها نحو العلاقة الصدامية، التي لا تخرج منها المرأة إلا وهي في منزلة بين المنزلتين؛ هزيمة وانكسار في مقابل إصرار على المواجهة.

انطلاقا من هذين المشيرين فإن تنكير عنوان المجموعة القصصية "هزائم صغيرة" لن يكون تكثرًا أو تعظيما أو تهويلا لتلك الهزائم، بقدر ما سينصرف للدلالة على التقليل من قيمتها، وتحقيرها، وبيان أنها لصغرها وضحالتها، وبالنظر إلى السياقات التي حقق فيها الرجل انتصاراته، لا يمكن أن تكون ذات تأثير في المسار الذي اختطته سيدات المجموعة القصصية لأنفسهن، في مواجهة أقدارهن التي فرضت عليهن مواجهة غير متكافئة.

1 - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 39.

2 - خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوة والدلالة... مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 21، العدد 3 و4، 2005، ص 353.

3 - سيوييه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، م 1، ط 3، 1988، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 22.

وقد تمت الإشارة إلى ما يحققه الاختيار المعجمي كذلك من تقوية للوظيفة الإحالية بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية من جهة، وبينه وبين مضامين القصص في مجموعة "هزائم صغيرة"؛ إذ تكررت الإشارة إلى الهزيمة أو ما في معناها على امتداد المجموعة سواء على مستوى عنوان كل قصة، أم على مستوى أحداثها.

وهكذا فإن "هزائم" تحيل معجمياً على الانكسار، وعدم التمكن من ربح مواجهة معينة، يخوضها طرف محدد ضد طرف آخر. ويمثل هذا الاختيار المعجمي علامة لغوية تحيل على الموضوع والحدث، الذي مثل المحور الناظم لجل قصص المجموعة القصصية، إن لم نقل كلها. ذلك أن جل السياقات التي تحكم علاقة المرأة بالرجل في قصص المجموعة هي سياقات لا تتوج بانتصار الأنثى، التي تحضر في المجموعة القصصية من خلال مراحل عمرية مختلفة ووضعية اجتماعية متنوعة، لكن ما يوحد بينها جميعاً هو العنف الذي يمارسه عليها الآخر/الرجل؛

فهي العجوز التي تموت غماً في السوق بعدما جلبت إليه سلة بيض دجاجاتها تبيعه لتعول زوجها مقعداً، تموت بسكتة قلبية بعدما "افتترستها عيناً أحدهم وهو يتقدم نحوها كجرار هادر"⁽¹⁾ ويوجه هذا الآخر/الرجل إلى سلتها ركلة تسكت توسلات العجوز إلى الأبد.

وهي الأم التي تُكَلِّمُ في ابنها الذي رماه البحر جثة هامدة هو وعشرون آخرون لقوا المصير نفسه، فالآخر/الابن لم يرحم رغبة الأنثى/الأم في أن لا يُقدم على ركوب أمواج الهجرة السرية، لكنه أصر على ما يضاد رغبتها، ومضى في تنفيذ ما رآه كفيلاً بأن يمكنه من امتلاك (السيارة آخر موديل)، فلم يكن للأنثى/الأم إلا أن "ابتلعت لسانها.. نظرة الخوف ما غابت عن عينيها.. أحست وكأن أحدهم يأخذ منها قلبها النابض.. جمدت في مكانها.. تتبعت خطاه بأعين دامعة، ولسان حالها يردد:

- لا يا ولدي، سعادتي الحقيقية هي وجودك إلى جانبي، أحسك نبضاً.. وأستشعرك حياة..

تسمرت المفردات في حلقها.. وابتلعت لحظة حروف اللغة.. سكتت عن الكلام إلا همساً"⁽²⁾.

وهي الزوج التي تعاني من خيانات زوجها في قصة (استسلام)، ولا تملك بعد وقوفها على خيانتها إلا أن تستسلم بطريقتها التي ضمنها رداً لم يملك القدرة على تجاوز عتبة التلميح ف"رغم صدمة الحقيقة في تلك الليلة، حدثت نفسها:

- عليّ أن أتماسك.

لبست الثوب نفسه، ووقفت مرحبةً بقدوم سعد"⁽³⁾.

وهي الزوج المعنفة العاجزة عن اتخاذ قرار الانفصال "لقد تفنن هذه المرة في إكساب جلدك لونه القاتم.. اتسعت الهوة بينكما، وانتصر الخوف في داخلك.. استجمعت كل قواك وقررت الرحيل... الأمر ليس بالسهولة التي يعتقدها المرء حين يوشك على فعل شيء خطير، أنت لا تملكين عملاً ولا منزلاً ومعك بريتان؛ تفكرين: ما ذنبيما؟ وماذا سيكون مصيرهما؟"⁽⁴⁾.

1 - نادية الأزمي، هزائم صغيرة، قصة سيل دعاء، ص 33.

2 - نفسه، قصة إلى متى؟ ص 16.

3 - نفسه، قصة استسلام، ص 25.

4 - نفسه، قصة بين حياتين، ص 61.

وهي الحبيبة التي لم يخلصها من الادعاءات الزائفة للآخر/ الحبيب، ومن كلامه الكثير الذي يوازي عدد حبات رمل الشاطئ، إلا البحر؛ حينما لم يتحمل صمتها وعدم قدرتها على الرد فأرسل في حركة عجائبية "صرخة قوية، تراجع قليلا كمن يستعيد أنفاسه، غمرنا بموجه الغاضب، مدّ سياطه نحو قدميه، جمعهما في لحظة واحدة، وجره نحوه إلى الأبد".⁽¹⁾.

بل إنها لم تُوقرَ حتى وهي طفلة صغيرة، إذ ألقى (الأخر/ الفتى) بدميتها من النافذة لتتحول إلى أشلاء "هو رماها، وهم حطموها.. هو أسقطها، وهم داسوها.. ما رحموها بعد قسوته".⁽²⁾.

ولم تُوقرَ كذلك وهي أختٌ من طرف الآخر/ أخيها؛ مدمن المخدرات، ومحترف السرقة، فرغم أنها "جاعت ليأكل.. سهرت لينا.. تعبت ليرتاح.. تأملت ليفرح.."⁽³⁾، تستفيق مذعورة ذات ليلة بعدما "لعبت الخمر برأسه.. صورها له الشيطان أنثى مشتهة.. اليوم يريد أن يسلبها أعلى ما تملك..

قالت: ستندم.

وصمتت إلى الأبد".⁽⁴⁾.

وتسيج الكاتبة الاختيار المعجمي الأول باختيار معجمي ثان "صغيرة"، مقيدة بذلك الطاقة التأويلية لمتلقي العنوان، وموجهة هذه القدرة التأويلية كي تتساق مع ما يوجه إليه محور التركيب في العنوان. واختيار الجزء الثاني من العنوان "صغيرة" محدد محوري لحجم تلك الهزائم، والحجم أحد أبعاد الحدث أو الموضوع، وداعم لوظائف التنكير (التقليل والتحقير والتجاهل). ولفظ "هزائم" وحده في العنوان لا يمكن إلا أن يفتح الفضاء الدلالي الذي يحيل عليه المكون المعجمي على احتمالات تأويلية أخرى، قد تكون مغرضة، وقد لا تكون في وارد المقصدية، أو وارد اختيار الكاتبة.

فرغم قسوة وعنف الهزائم الكثيرة والمتنوعة، التي تلحق بالأنثى في المجموعة القصصية فإنها تبقى صغيرة، صغر تحقير وتقليل وتجاهل، لما تقوم عليه من غياب تكافؤ فرص المواجهة، في ظل وضع سوسيو ثقافي يكرس الموقع المتقدم للآخر/ الرجل، ويمنحه ما يبرر به سلوك العنف والكذب والخيانة.. ولعل تنسيب هذه الهزائم، وتحجيمها بالصفة المسندة، هو ما يعكسه انفتاح كوى أملٍ عريضٍ يُفتح في قصة هذه المرأة أو تلك من شخصيات المجموعة القصصية، وهو ما عبرت عنه الكاتبة من خلال إهدائها الذي مهدت به للمجموعة؛ "إلى أملٍ منتظر بعيد، يطير بين حنايا القلب وشظايا الروح"⁽⁵⁾.

وبذلك فإن عنوان المجموعة القصصية "هزائم صغيرة" للكاتبة نادية الأزمي، بالإضافة إلى ما نهض به من وظائف التعيين والتسمية والإغراء، قد مثل علامة لغوية بمستوياتها التركيبية والمعجمية والصوتية والصرفية والدلالية، انتقها الكاتبة لتمثل قناعا لغويا لرؤية أيديولوجية، تكاد تشكل اقتناعا فكريا لدى الكاتبة نادية الأزمي، ويمكن استجلاء مكونات هذه الرؤية الأيديولوجية من خلال الروابط الدلالية التي قامت بين العنوان الرئيس وبين العناوين الداخلية للنصوص القصصية من جهة، وبين العنوان الرئيس وبين التيمات التي هيمنت على قصص المجموعة من جهة أخرى؛ إنها رؤية تتأسس على:

1 - نفسه، قصة تسونامي، ص 39.

2 - نفسه، قصة دمية، ص 54.

3 - نفسه، قصة هزيمة أخيرة، ص 81.

4 - نفسه، ص 82.

5 - نفسه، ص 3.

- ضرورة الكشف عن مسارب الألم الذي يخترق جسد المرأة وروحها، في مواقعها المختلفة والمتنوعة؛ أما زوجها وأختا وطفلة وعجوزا وشابة، وهو ما سخرت له الكاتبة مجموعتها القصصية. ومسارب الألم هذه هي ما تنعته في العنوان بالهزائم.
- الكشف عن علاقة التوتر والصراع بين المرأة والرجل، وهو ما يمثل مدخلا ينداح به ومعه زيف ما تغلف به هذه العلاقة داخل المجتمع من ادعاءات لا تعدو عن كونها أدوات للتستر على مسارب الألم، ووسائل تمنح تلك المسارب استمرارا وديمومة.
- الإقرار من خلال معادل جمالي هو القصة القصيرة، بوجود ممانعة حقيقية، في أن تخرج المرأة من دائرة الظل والصمت والخفاء، إلى أن يكون لها صوت. لذلك وفي سياق الممانعة والتوتر والصراع، لا بد من وجود انتصارات وهزائم، تختلف أحجامها وأثارها في الجسد والروح، لكنها تدور داخل ساحة واحدة.
- ضرورة خلخلة ما يتم الاستناد إليه، لدى الرجل، ولدى المجتمع الحاضن، من مُدَعِمَاتٍ لاستمرار تدفق شلالات الألم، من خلال الكشف عن ذلك الألم أولا، وبيان مسبباته ثانيا، وتحديد الأطراف التي تنتجها ضمن العلاقات الاجتماعية.
- من ثم فإن الكاتبة لا تؤمن في هذا المستوى من التدافع الاجتماعي بهزيمة ماحقة ونهائية، تعود معها المرأة إلى زمن الصمت الأبدي، بل تؤمن بأن التدافع الاجتماعي قد تترتب عنه هزائم (بصيغة الجمع)، وهذا شأن كل سياق يطبعه التوتر والصراع، لكنها رغم ذلك تبقى هزائم صغيرة؛ لأن جبهة التدافع تبقى مفتوحة على أمل يمثل المعادل الجمالي/ القصة القصيرة، مدخلا من مداخل نقله من مرحلة الوجود بالقوة إلى مرحلة الوجود بالفعل.

3 - في سيميائيات العنونة الداخلية:

حرصت الكاتبة على أن تعنون كل قصص المجموعة بعنوان محدد، استغلت سلطة الاختيار التي تحوزها ككاتبة لترشيحه لأن يمثل علامة لغوية تحتجز الدلالة العامة للقصة وتجمعها وتكثفها في كلمة مفردة أو عبارة محددة.

ويمكن قراءة عناوين قصص مجموعة "هزائم صغيرة" بالتركيز على المداخل الآتية:

أ - المدخل الأول:

تضم المجموعة القصصية "هزائم صغيرة" تسعاً وعشرين قصة، وهو ما جعل عدد العناوين الداخلية موسوما بالكثرة، التي لا تندجم مع مألوف التصنيف في القصة القصيرة، فمجموعة مُؤَسَّسَةٌ للنوع السردي (القصة القصيرة) في المغرب مثل مجموعة (وادي الدماء) للكاتب عبد المجيد بن جلون⁽¹⁾، لم يتجاوز عدد عناوينها الداخلية عشرة عناوين. الأمر نفسه ينسحب على عدد عناوين المجموعات القصصية الأولى التي كتبها الكاتب مبارك ربيع، إذ لم تتجاوز في (سيدنا قدر)⁽²⁾، التي صدرت في طبعها الأولى سنة 1969، ثلاثة عشر عنوانا، وفي (دم ودخان)⁽³⁾ التي صدرت في طبعها الأولى سنة 1975، خمسة عشر عنوانا، وكذا في مجموعاته القصصية اللاحقة التي كان آخرها (البلوري المكسور) والتي لم يتجاوز عدد عناوينها الداخلية خمسة عشر عنوانا. والملاحظة عينها تنسحب على أحمد بوزفور ومصطفى يعلى ولطيفة باقا ولطيفة لبصير وسعاد الناصر وغيرهم من كتاب القصة القصيرة في المغرب. ولا ينبغي أن ينصرف التفكير إلى اعتبار غياب الانسجام مع مألوف التصنيف في القصة القصيرة، من حيث كثرة النصوص القصصية داخل المجموعة الواحدة، مثلبة في العمل، أو تقييدا لحرية هي محور العملية الإبداعية، ذلك أن مألوف

1 - عبد المجيد بن جلون، وادي الدماء، ط2، 1987، دار الثقافة، الدار البيضاء.

2 - مبارك ربيع، سيدنا قدر، ط2، د.ت، مطابع المغرب الكبير، الرباط.

3 - مبارك ربيع، دم ودخان، 1980، مكتبة المعارف، الرباط.

التصنيف، لا يعدو عن كونه توافقا غير معلن، وعادةً لا يكتسب تكرار ورودها صفة المعيار المُلزم، وإن كان التحرر من المُلزم الجمالي مدخلا من مداخل التجديد داخل أي نسق إبداعي.

ولعل السبب الموضوعي لكثرة العناوين الداخلية في "هزائم صغيرة"، يعود بالأساس إلى أن الكثير من النصوص القصصية التي ضمتها المجموعة بين دفتيها، لا تتجاوز الصفحة الواحدة أو الصفحة والنصف، إذ أن خمسَ عشرةَ قصة من مجموع قصص "هزائم صغيرة" لم يتجاوز سقف الصفحة والنصف. وقد دفع قصر النصوص الناقد مصطفى سلوي، الذي كتب تقديم المجموعة القصصية، إلى اعتبار الكاتبة نادية الأزمي قد نحتت لنفسها اختيارا جماليا بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ولذلك فإنها لم تجنس مجموعتها ضمن القصة القصيرة، بل وسمتها بـ"قصص" "ومن أهم ما وجبت الإشارة إليه في تقديم هذه المجموعة البديعة، الشكل القصصي القصير الذي اتخذته هذه النصوص وعاءً وقالبا. فهي قطعة سردية جميلة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا؛ وإن كانت إلى النوع الأول أقرب. واختارت نادية الأزمي أن تدعو نصوصها، ضمن الإشارة التجنيسية التي جاءت مصاحبة للعنوان، بـ(قصص)، دون تخصيص هذه القصص بصفة القصيرة أو القصيرة جدا، وفي هذا وعيٌ متقدمٌ من قبل القاصة التي أحست بأن ما تقدمه إلى القارئ هو شكل قصصي يطول ويقصر، بحسب ما تمليه ضرورات الكتابة، والوقف الحكائي المعبرُ عنه.⁽¹⁾، وهو استنتاج نقدي، يوحى للمتلقى بأن نصوص المجموعة القصصية تتأبى عن التجنيس ضمن القصة القصيرة أو القصة القصيرة جدا، وأنها اختارت المنزلة بين المنزلتين؛ أي نوعا سرديا فرضته السياقات الإبداعية للنصوص، من ثم فإن الكاتبة وسمت مجموعتها بـ"قصص". إن هذا الاستنتاج النقدي الذي يمكن أن يُتخذ تَعَلُّةً ضمنية لكثرة النصوص، قد لا يصمد أمام ثلاث حقائق:

أولها: أن معيار الفصل بين الأنواع السردية لا يقوم بالأساس على الطول والقصر؛

ثانيها: أن جل كتاب القصة في المغرب، إن لم نقل كلهم، على اختلاف مواقعهم الزمنية والجمالية، قد دأبوا على تأطير إبداعهم السردية الصادر ضمن مجموعة قصصية، من خلال إشارة تجنيسية محددة، هي (قصص)، نقف على ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر، عند الكاتب أحمد بوزفور (النظر في الوجه العزيز)⁽²⁾، وعند مصطفى يعلى (رماد بطعم الحداد)⁽³⁾، وعند زهرة زيراوي (مجرد حكاية)⁽⁴⁾، وعند علي أفيلال (عاشق السراب)⁽⁵⁾، وهم في ذلك التأطير التجنيسي إنما يقصدون نوع (القصة القصيرة)، وليس نوعا يمثل المنزلة بين منزلتي القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا.

ثالثها: أن الحضور المكثف للنصوص القصصية التي لم تتجاوز الصفحة أو الصفحة والنصف، قد يوجهه اهتمام نقدي لدى الكاتبة بنوع القصة القصيرة جدا؛ فنادية الأزمي قارئة ناقدة لهذا النوع السردية، ويمثل كتابها (البرق وحلم المطر: قراءات في القصة العربية القصيرة جدا)⁽⁶⁾، تجسيدا عمليا للاهتمام بالنصوص القصيرة، التي تسربت الكثير من خصائصها ومحدداتها لجوانب كثيرة في الإبداع القصصي للكاتبة، وهو ما لا يمكن لعين الناقد أن تخطئ حضوره في العديد من نصوص "هزائم صغيرة".

1- مصطفى سلوي، تقديم "هزائم صغيرة" لنادية الأزمي، صص 8، 9.

2- أحمد بوزفور، النظر في الوجه العزيز، ط 1983، منشورات الجامعة، الدار البيضاء.

3- مصطفى يعلى، رماد بطعم الحداد، ط 1، 2015، مطبعة الأمنية، الرباط.

4- زهرة زيراوي، مجرد حكاية، ط 2002، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

5- علي أفيلال، عاشق السراب، ط 1996، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

6- نادية الأزمي، البرق وحلم المطر: قراءات في القصة العربية القصيرة جدا، ط 1، 2015، دار سليكي أخوين، طنجة.

ب - المدخل الثاني:

يقف قارئ المجموعة القصصية على غياب كلي للجملة الفعلية على مستوى عنوانة القصص القصيرة داخل المجموعة، بل وغياب للفعل في كل عناوين القصص؛ وهي السمة التي تشكل قاسما مشتركا بين جميع كتاب القصة القصيرة في المغرب، مع تسجيل استثناءات محدودة جدا، مثل ما نقف عليه عند الكاتبة لطيفة لبصير في مجموعتها (رغبة فقط) وفي القصة التي عنوانتها بـ"سأهديك نجوى"، وعند الكاتبة نبيلة عزوزي في مجموعتها القصصية (وللتراب عشق آخر)، وفي القصة المعنونة بـ"سأعود إليك حبيبي"، وعند الكاتبة سميرة البوغافرية في مجموعتها (أجنحة صغيرة)، وبالضبط في القصة التي تحمل عنوان "قم للمعلم ووفه التبجيلا". وقد يحضر الفعل في العنوان، لكنه يتوسط الجملة، فلا يعتد بحضوره في تغيير نوع الجملة؛ من ذلك مثلا ما نقف عليه عند الكاتبة خنثة بنونة في مجموعتها (الصمت الناطق)، حيث عنوانت قصة واحدة بجملة اسمية اشتملت على فعل، وهي "فصل لم يكتمل"، وعند الكاتب أحمد زيادي في المجموعة القصصية (خرائط بلا بحر)، في قصة "عبد الله يخلع عقاله"، وكذا عند الكاتب مصطفى يعلى في مجموعته القصصية (شرح كالعنكبوت)، التي ضمت قصة قصيرة بعنوان "الجليد يمتنع عن الذوبان"..

إن استقصاء لجل المجموعات القصصية، وهو أمر جدير بالعودة إليه في دراسة مستقلة، يكشف أن اختياراتها على مستوى العناوين الداخلية، أي عناوين القصص، قد مال بشكل يكاد يكون مطلقا إلى اختيار الجمل الاسمية، وعدم إدراج الفعل في العنوان إلا مرة واحدة أو مرتين، وهو ما وظفته الكاتبة نادية الأزمي في مجموعتها القصصية، بحيث لم يحضر الفعل في أي من عناوين قصص المجموعة، فهل يعكس الاختيار التركيبي اختيارات الشخصيات النسائية التي تبدو ساكنة، وثابتة، سكون الجمل الاسمية لعناوين القصص وثباتها؟ هل يرتبط هذا الاختيار بما أضحى عليه واقع حال المرأة داخل الوطن من ثبات مكرس لوضع الهزيمة والانكسار؟ أم أنه اختيار يجاري المألوف من العنوان على مستوى صياغة عناوين القصص القصيرة؟

ج - المدخل الثالث:

اتسمت العناوين من حيث بنيتها التركيبية بهيمنة الجملة الاسمية، التي يعرفها المهتمون بأنها الجملة "التي صدرها اسم، كمحمد حاضر"، (1)، والتي تدل على الاستمرار والثبات. ويمدنا تصنيف العناوين الداخلية للمجموعة القصصية بالتحديدات الآتية:

الصفحة	العنوان	النمط التركيبي
23	- استسلام	مبتدأ محذوف + خبر
26	- الفرح	
28	- انكسارات	
39	- تسونامي	
46	- القرار	
50	- دميمة	
55	- فلذة	
	- مباغثة	
	- الكراسي	

1 - فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط2، 2007، دار الفكر، الأردن، ص 157.

59	- أوهام	
64	- العيادة	
66	- براءة	
68	- فسحة	
70	- نقص	
72	- الكبش	
74	- انتقام	
75	- إيمل	
79	- نبضات	
83		
85		
21	- ظلال الأحلام	مبتدأ محذوف+خير+مضاف إليه
31	- أضغاث لقاء	
33	- سيل دعاء	
77	- صمت الكلام	
34	- انتصارات صغيرة	مبتدأ محذوف+ خير + صفة
81	- هزيمة أخيرة	
18	- البحر والتراب والأحلام	مبتدأ محذوف+خير+حرف
43	- آباء وأمّهات	عطف+معطوف
40	- تقاسيم الموت والصدى	مبتدأ محذوف+خير+مضاف إليه+واو العطف+معطوف
61	- بين حياتين	مبتدأ محذوف+ظرف مكان+ مضاف إليه
14	- إلى متى؟	مبتدأ محذوف+حرف جر+ اسم استفهام

يعدنا الجدول التصنيفي للأنماط التركيبية التي اعتمدها الكاتبة نادية الأزمي في عناوين قصص مجموعتها "هزائم صغيرة" بالاستنتاجات الآتية:

- اعتماد نمط تركيبى محدد تكرر كثيرا في تشكيل عنوان القصص؛ نمط (المبتدأ المحذوف+الخبر)، مما يجعل العنوان مختصرا (العنوان المفرد)، ويقوم على كلمة واحدة فقط، وهو ما يوفر للعنوان إمكانات متعددة، نعود لرصدها وتحديدها في سياق لاحق.
- اعتماد نمط التركيب القائم على حذف المبتدأ في كل عناوين القصص القصيرة للمجموعة، وهو الاختيار الذي تبنته الكاتبة ربما لعدم الاهتمام بالمحذوف، ومحدودية دوره ووظيفته.
- مكن نمط (مبتدأ محذوف+خبر+صفة) من جعل مركز العنونة ينتقل من الخبر إلى الصفة، ففي عنوان مثل (انتصارات صغيرة)؛ فإن (انتصارات) خبر لمبتدأ محذوف (هذه)، و(صغيرة) صفة للخبر (انتصارات)، ومما يبرز أن مركز العنونة قد انتقل من شق العنوان الأول (انتصارات) إلى شقه الثاني (صغيرة)؛ أن الخبر يكاد يكون مجردا من دلالة محددة، ففي انتصارات بصيغة النكرة، لكن حينما تعقبها الصفة تتحدد دلالتها، لتساوق مع طبيعة الانتصارات الواردة في السياق النصي.
- وقد تكرر اعتماد نمط تركيبى آخر بدرجة أقل من النمط التركيبى الأول، وهو (مبتدأ محذوف+خبر+مضاف إليه)، لما يمكن أن تهض به علاقة الإضافة في مثل هذا السياق التركيبى من دور في تحديد المضاف (الخبر) وتخصيصه، لكن المضاف إليه في كل العناوين التي اندرجت ضمن هذا النمط التركيبى، مثل خرقا لوظيفة المضاف إليه في علاقته بالمضاف النكرة، فكان عبئا على المضاف ولم يزد إلا غموضا وإبهاما، وهو اختيار مقصود من الكاتبة لتشكيل العنوان وفق نسق انزياحي، ومن أمثلة ذلك عنوان القصة الخامسة والعشرين (صمت الكلام)؛ فعلاقة الإضافة التي قامت بين (الكلام) و(صمت) لم توضح الدلالة، بل زدتها غموضا وإبهاما، إذ ما الصلة بين الصمت والكلام؟ وكيف يمكن للكلام أن يصمت؟
- هذا الاختيار الانزياحي الذي مالت إليه أنماط محددة من تراكيب العناوين، نجده كذلك حاضرا في نمط (مبتدأ محذوف+خبر+حرف عطف+معطوف)؛ فإذا كان العطف إشراكا للاحق في حكم وإعرابٍ وجب للسابق على المستوى التركيبى، فإن العطف في العنوان قد يجمع دلاليا بين المتنافر والمتقابل، وهكذا تجمع الكاتبة نادية الأزمي بين (البحر) و(التراب) و(الأحلام)، في عنوان القصة الثانية من قصص "هزائم صغيرة".

د - المدخل الرابع:

بالعودة إلى عناوين قصص مجموعة "هزائم صغيرة"، يقف الباحث على هيمنة شكل صياغي محدد للعنوان؛ هو اختيار العنوان المفرد؛ أي اعتماد كلمة واحدة في العنوان، لتمثل العلامة اللغوية المحتجزة لدلالة النص القصصي، (استسلام/الفرح/انكسارات/تسونامي/القرار/دمية/فلذة/مباغثة/الكراسي/أوهام/العيادة/براءة/فسحة/نقص/الكبش/انتقام/..). وقد تكررت العناوين المفردة ثماني عشرة مرة، أي ما يناهز ثلثي عناوين المجموعة القصصية.

مما يدفع الباحث إلى مساءلة هذا الاختيار؛ هل يرتبط بسياق دلالي محدد في القصة القصيرة التي يظلمها؟ أم تراه يرتبط بخلق دينامية قرائية تدفع المتلقي إلى بناء توقعاته ضمن أفق انتظار يوحي به العنوان المختصر؟ أم أن اختيار العنوان كلمة واحدة يرتبط بما أشرنا إليه في ملاحظة سابقة من اهتمام الكاتبة نادية الأزمي النقدي بالقصة القصيرة جدا؟ أم هو الوعي النقدي بوظيفة العنوان وأبعاده ودلالته، خاصة ما ورد عل الشاكلة التي اختارتها الكاتبة؟

إن هذه الفرضيات جميعها، تكتسب صفة الإقرار والتصديق، خاصة بعد قراءتها في ضوء المشاغل والاهتمامات النقدية للكاتبة من جهة، وكذا بعد عرضها على قصص المجموعة.

ويجد العنوان المفرد مسوغ حضوره القوي في المجموعة القصصية "هزائم صغيرة" في:

- أن اقتراح العنوان المفرد، لا يشكل أي صعوبة في النحت والاختيار مقارنة بالعنوان المركب؛
- الاختصار الذي تفرضه عنونة النصوص الإبداعية بالخصوص، وهو ما يدفع في الكثير من بنيات العناوين إلى اعتماد الحذف آلية لتحقيق ذلك الاختصار؛ وفي هذا السياق فإن كل العناوين المفردة اعتمدت في بنيتها التركيبية على حذف المبتدأ.
- أن العناوين المفردة تتيح للكاتب إمكانيات أكبر لتشويش أفكار القارئ حسب أمرتو إيكو؛
- وهو ما يمثل مدخلا لإشراك المتلقي وحفزه على بناء أفق انتظار قرائي؛
- وعي الكاتبة، وهي الباحثة الناقدة كذلك، بوظيفة العنوان، خاصة إذا تم انتقاؤه واختياره بدقة، إذ أن العناوين "تشحن ذهن القارئ المترص للنص من خلال عنوانه، وتحفزه على القراءة، وتجعله في مواجهة" (1) متن القصة القصيرة، بعد عتبة العنوان مباشرة.
- ولا شك أن الإقبال على قراءة نصوص القصة القصيرة جدا، والتفاعل النقدي معها، قد وجدا منفذا إلى القدرة الاختيارية لدى الكاتبة، ووجها ما رشحته من عناوين لقصصها داخل المجموعة نحو اختيار العنوان المفرد، خاصة أن من بين الفواصم الجمالية المشتركة بين المجموعات القصصية القصيرة جدا؛ أنها تنحاز في عنونة نصوصها إلى اختيار العنوان المفرد، تحقيقا للانسجام مع خاصية التكثيف والاختزال التي تشكل سمة جوهرية من سمات القصة القصيرة جدا. ويكفي أن نقف على عناوين مجموعة "صريم" (2) للحسين زروق (إبحار/ الفجر/ مراسلة/ شيخوخة/ إذن/ البرلماني/...)، أو عناوين مجموعة الكاتبة السعودية باحدا "وقع امتداده ورحل" (3)، التي نحت جلها نحو اختيار عناوين مفردة (طاحونة/ عقارب/ نسيان/ تعميم/ ضياع/ وساخة/ خيبة...)، وهو الاختيار نفسه الذي وجه كتابا آخرين كذلك، مثل مولاي أحمد صبير الإدريسي في مجموعته القصصية القصيرة جدا "أضغاث يقظان" (4)، حيث هيمن العنوان المفرد على جل عناوين قصص المجموعة (أمنية/ حلم/ صرخة/ توبة/ تمني/ شغل/ متشاعر/ زوج/ مكر/ حزن...).
- ومن بين ما يقوي هذا التأثير بالقصة القصيرة جدا في اختيار العنوان المفرد، ما كشفت عنه الدكتورة نادية الأزمي في أكثر من موقع من كتابها النقدي الذي أفردته لدراسة القصة القصيرة جدا في الوطن العربي، حيث مثلت دراسة عتبة العنوان في المتون القصصية المدروسة، محطة نقدية التزمت الناقدة بالوقوف عليها كلما بدا لها أنها تمثل مدخلا من المداخل الضرورية لقراءة متن من المتون التي اشتغلت بها. ففي معرض دراستها النقدية لأحد المتون القصصية القصيرة جدا تشير إلى أن "عناوين القصص التي بلغت سبعة وعشرين عنوانا، (قد تميزت) بأسماء مفردة، الغابة والجنابة والخوف والفقد والقراصنة والحلم والشرف والعدم والتظاهر والرائحة والحالة والنيازك..." (5)

1- م س، ص 33.

2- الحسين زروق، صريم، ط1، 2002، منشورات المشكاة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

3- السعودية باحدا، وقع امتداده ورحل، ط1، 2009، منشورات الصالون الأدبي، دار القرويين، الدار البيضاء.

4- مولاي أحمد صبير الإدريسي، أضغاث يقظان، ط1، 2014، طوب بريس، الرباط.

5- نادية الأزمي، البرق وحلم المطر، ص 38.

- ثم إن العنوان المفرد يساوق دلاليا مجمل نصوص المجموعة القصصية القصيرة؛ فالعناوين المفردة كما شخصيات قصص المجموعة، خاصة منها الشخصيات النسائية، التي تحضر في المتن القصصي مفردة معزولة عن الداعم الاجتماعي الذي يمكن أن يعضد حضور المرأة ويقويه؛ فهي وحدها/ مفردة من تواجه، في قصة (سيل الدعاء)، غطرسة وجبروت رجل السلطة الذي يحطم بركلة من رجله سلة البيض، الذي أتت به إلى السوق كي تبيعه وتشتري بثمنه ما تقيم به الأود هي وزوجها المقعد. وهي وحدها/ مفردة من تتصدى، في قصة (مباغثة)، للصوص الذي تحسس جيبها ليسرق ما فيه "في لحظة تهيأ لي كأن الجميع اختفى من المكان، وأغلقت المتاجر أبوابها.."⁽¹⁾، وهي وحدها/ مفردة كذلك أمام عنف زوج جائر، لا يتردد في مَدِّ يده لصفعها والتنكيل بها أمام ابنتها الصغيرتين في قصة بين (حياتين).

هـ - المدخل الخامس:

تتوزع العناوين المفردة في المجموعة القصصية بين:

- العنوان المفرد النكرة، وهو النوع الذي هيمن في هذا المستوى، إذ تكرر اختياره بنية تركيبية تُظل النص القصصي ثلاث عشرة مرة، والعناوين المفردة النكرة في المجموعة هي على التوالي؛ (استسلام، انكسارات، تسونامي، دمية، فلذة، مباغثة، أوهام، براءة، فسحة، نقص، انتقام، إيميل، نبضات).
- وبين العنوان المفرد المعرف بأل، والذي لم يوظف في المجموعة إلا خمس مرات، هي على التوالي؛ (الفرح، القرار، الكراسي، العيادة، الكباش). وتعتبر العناوين المفردة المعرفة أقل استعمالاً من العناوين المفردة النكرة في إبداعات كتاب القصة القصيرة، والقصيرة جداً.

فهل للاختيار الذي مالت إليه الكاتبة نادية الأزمي، بتقوية حضور العنوان المفرد النكرة في المجموعة مقارنة بالعنوان المفرد المعرفة، علاقة بما تمت الإشارة إليه سابقاً من تأثر بعنوانة القصص القصيرة جداً، التي يكاد مبدعوها، من خلال الإدمان على العنوان المفرد النكرة، أن يجعلوا هذا الاختيار خاصة من خصائص الكتابة القصصية القصيرة جداً؟ ولا يمكن للدارس أن يكتفي بمسوغ التأثير فقط، ذلك أن وراء اختيار العنوان المفرد النكرة خلفيات جمالية متنوعة، نشير منها بالخصوص إلى:

- أن صيغة التنكير تفتح أفقا لا متناهيها من القراءات؛
- أن دلالة العنوان المفرد النكرة تبقى معلقة برابط افتراضي إلى أن يقرأ النص القصصي؛

و- المدخل السادس:

لا تحتفي مجموعة "هزائم صغيرة" لنادية الأزمي بالأسلوب الإنشائي في صياغة عناوين قصص المجموعة، إذ تكتفي بعنوان واحد صيغ بأسلوب إنشائي طلبى، هو عنوان القصة الأولى من المجموعة (إلى متى؟!؟)، وهي الجملة التي جاءت على لسان البحر في نهاية القصة، لتعكس تدمره من استمرار مغامرات الشباب المهاجر إلى الضفة الأخرى بطرق غالبا ما تنتهي بسيناريو واحد؛ غرق، وبحر يلفظ الجثث، و"أمهات يجدلن صفائر الدموع على الخدود الشاحبة"⁽²⁾.

1- نادية الأزمي، هزائم صغيرة، قصة مباغثة، ص 59.

2- م س، ص 17.

وبالإضافة إلى ذلك فإن ندرة العنوان الإنشائي في مجموعة "هزائم صغيرة" تمثل مجاراةً من الكاتبة مُتَوَاضِعٍ عليه جمالي، وإن بشكل ضمني، بين كتاب القصة القصيرة؛ إذ لا يقف الباحث في ما صدر من مجاميع قصصية لكتاب مغاربة على توظيف بارز للعنوان الإنشائي، إلا ما ورد استثناءً، وبقدر محدودٍ جداً عند بعضهم، مثل ما نقف عليه عند زهرة زيراي في مجموعتها (نصف يوم يكفي)⁽¹⁾، حيث تعنون الكاتبة بعض نصوص مجموعتها بـ(ليتعرى الصمت/ لتتنفس باقي الطريق/ ماذا لو غاضت البحيرة؟)، حيث يلاحظ تكرار اختيار صيغة من صيغ الأمر، و اختيار الاستفهام أسلوباً إنشائياً في تشكيل العنوان. الأمر نفسه نجده عند نبيلة عزوزي التي اختارت لمجموعتها القصصية عنواناً إنشائياً (لا تتدني مرتين)⁽²⁾.

ز- المدخل السابع:

تلجأ الكاتبة نادية الأزمي إلى عنونة أربع قصص من مجموعة "هزائم صغيرة" بعناوين انزياحية، خرقت قواعد الاستعمال اللغوي دلاليا وتركيبيا، وأسست لعلاقة جديدة تحيد عن الاستعمال المعياري للغة، وقد استمدت العناوين الأربعة انزياحاً عن الاستعمال العادي للغة من أحد أمرين هما:

- التنافر الدلالي: وهو ما يمكن الوقوف عليه، مثلاً، في عنوان القصة الخامسة والعشرين من مجموعة "هزائم صغيرة" (صمت الكلام)⁽³⁾، حيث أُلْفَت الكاتبة في العنوان بين متناقضين هما الصمت ونقيضه، جمعت بينهما علاقة إضافة. وقد أسندت الكاتبة في صياغتها للعنوان حالة الصمت للكلام، لكي يحرك الانزياح القائم على التنافر الدلالي في القارئ الرغبة في الخروج من وضع التنافر، وذلك باقتحام السياق النصي، الذي يمكن أن يسعف في رفع ذلك التنافر. وما يفتأ قارئ القصة أن ينتزع مفتاح التنافر الدلالي المحقق لانزياح العنوان، بعد وقوفه على حالة التقابل القائمة بين حالتين؛ حالة الاحتجاج الصاحب، الذي يتفجر بركان غضب في وجه الرجل/ الزوج، مبدداً كل سجوف الرهبة والخوف والصمت التي رانت على الكلام لسنوات، وحالة الركون إلى الصمت خوفاً ورهبة من جبروته.

تبدأ القصة بالكلام الذي هو نقيض صمت وسم حياة الأنثى، وتمنح الكاتبة الأنثى حق البدء بالكلام، وحق السطوة على فعل القول على امتداد صفحة كاملة، لينطلق صوتها احتجاجاً قويا، يعري ندوبا تخترق الجسد والروح، ويحرق سفن العودة إلى دوائر الخضوع والاستكانة والصمت؛ حتى ليظن القارئ أنه تمكن من تجاوز التنافر الدلالي المحقق لانزياح العنوان، بركونه إلى أن صوت الاحتجاج الذي انطلق مع المرأة في بداية القصة سيبدد تاريخاً من الاستبداد ويُخرس إلى الأبد كلام الرجل: "هذه المرة قذفت في وجهه بكل الوجع الذي اكتنزته لتعلنها..."

"أكرهك"

أكره فيك فحولتك التي تمارسها وجعا يقتلني، سكيناً ينغرس في ثواني حياتي، لتشرب دما ينزف مني، سئمت حياتي معك.. كرهت ذلي.. احتقارك لي، لن تخرسني بردودك الباردة، لن أحمل وحيدة وجع كل إناث الكون. ردودك الصادرة من فمك المتبجح، الذي تسري في تدفق مفرداته نشوة الانتصار علي لم تعد تخيفني. صمتي الذي كان.. سأطلق لجموحه العنان اليوم... لن يكون بوسعك بعد اليوم أن تهزم الصرخة في داخلي، فأنا ما عدت أنا"⁽⁴⁾.

ويصمت الكلام، إلى حلم آخر، بعد استفاقها " مدعورة على يديه تخضخضان جسدها الغض بعنف، وهو يصرخ:

¹ - زهرة زيراي، نصف يوم يكفي، ط1، 1996، مطبعة النجاح، الدار البيضاء.

² - نبيلة عزوزي، لا تتدني مرتين، ط1، 2006، منشورات المشكاة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

³ - نادية الأزمي، هزائم صغيرة، ص 77.

⁴ - نفسه، ص 77.

"ما كل هذا الإزعاج؟"

نظرت إليه بعيون فزعة، طوقته بذراعها، واعتذرت له عن كابوس داهمها وهي في طريقها عائدة من نزهة في نهر الحلم.⁽¹⁾ وبذلك فإن سمة التنافر الدلالي التي قام عليها العنوان، تستمد مسوغها السياقي من النص القصصي، الذي نجحت الكاتبة نادية الأزمي في تشييده على مجموعة من التقابلات المُجسّدة لمرارة واقع المرأة، والتي وجّه إليها التنافر الدلالي في العنوان؛ الحلم؛ وهو الحيز الذي تمارس فيه المرأة حريتها في الاحتجاج والكلام. الواقع؛ وهو الفضاء الذي لا يسع المرأة فيه إلا أن تعتذر عن حلمها وتصمت. المرأة؛ مدعورة، معنفة، عيون فزعة، طوقته بذراعها، اعتذرت له عن كابوس.. الرجل؛ يدها تخضخضان، بعنف، احتقار، الردود الباردة، الفحولة.. الكلام؛ احتجاجا في بداية النص واعتذارا في نهايته.. الصمت؛ تعبير اختناق وذل في الواقع وماضي الحلم،

• تجسيد المجردات؛ ويقوم على الجواز بالمجرد من دائرته التداولية المعنوية إلى دائرة المُجسّد المُدرّك حسًا، وهو ما نقف عليه مثلا في عنوان القصة الثالثة (ظلال الأحلام)⁽²⁾؛ حيث أخرج العنوان الأحلام من سجل المعنويات إلى سجل المحسوسات بأن جعل لها ظلالا تنفيؤها المرأة في هجير معاناتها الواقعية. وفي عنوان القصة الحادية عشرة (تقاسيم الموت والصدى)⁽³⁾؛ حيث يمتلك كل من الموت والصدى قدرة على بعث تقاسيم وإيقاعات تُدرّك حسا، بل وتتسرب إلى حنايا المرأة المكلومة في القصة، وتزيد من معاناتها.

ويبدو أن العناوين التي قامت على هذا الضرب من الانزياح، قد ألفت بظلالها على النصوص القصصية التي شيدتها الكاتبة نادية الأزمي اعتمادا على نفس شعري يخترق النص، ويستند في الكثير من عناصره الجمالية إلى تحريك الجامد وتشخيص عناصر الطبيعة، وهو أول ما يواجهه المتلقي في قصة (ظلال الأحلام)، التي تبدأ بـ"الأشجار المترامية على أطراف الشارع، ترفع هاماتها عالية تناجي السماء، بينما أغصانها ترعى العصافير الصغيرة، حتى تقوى على التحليق. الكون الأخضر ينبت الجمال، ويفشي أسرار التكاثر، فلا حصر لمساحات الظل التي تسحبها أوراق الأشجار في اتجاهي.."⁽⁴⁾. ولا يمثل المعطى الاستعاري الوشيحة الوحيدة التي ربطت بين العنوان والقصة، بل يقف المتلقي كذلك على وشائج أخرى دلالية ومعجمية قوّت وظائف العنوان. والأمر نفسه يتحقق مع قصة (تقاسيم الموت والصدى)، التي تلجأ الكاتبة فيها إلى اعتماد لغة شعرية تتساقق والاختيار المعتمد في تشكيل العنوان؛ وأول ما تستهل به الكاتبة القصة "أمواج الحزن العاتية تقترف في حقل جبروت الانكسار، تُسجّر للحظاتك تلاوين الذكرى بكل أطياف اللقاء.."⁽⁵⁾.

ولا يقتصر حضور هذا الملمح الجمالي على العنوان، بل نجده ينسحب على جل متون المجموعة القصصية "هزائم صغيرة"، حتى ليكاد يشكل علامة جمالية مميزة للكتابة السردية عند نادية الأزمي؛ ففي قصة (البحر والتراب والأحلام) يتم تحريك موجودات الطبيعة ضمن مشهد تخييلي هو أقرب إلى الشعر منه إلى السرد؛ "الشمس تغرب رويدا رويدا.. ترسم بقعة حمراء ما

1 - نفسه، ص 78.

2 - نفسه، ص 21.

3 - نفسه، ص 40.

4 - نفسه، ص 21.

5 - نفسه، ص 40.

تلبث أن تشحب، وهي تذوب في قعر البحر، تدفئ أمواج السمك وتنير ظلمة ليلها الداكن، كي تستعيد نشاطها بعد سبات..⁽¹⁾ وفي قصة (انكسارات)، تكتسب الموجودات المادية الجامدة شرايين تتدفق فيها شلالات الحياة والحركة "ربتت على ظهر الأريكة، مسحت عن وجهها يتم المكان وهجران الأحبة، عانقتها، اندمجا في لحن شجي من نحيب عميق. فتحت النوافذ، ابتسمت أسارير المكان، ابتهجت صور الحائط، انطلق من قفص العصفير صوت شجي، احتشدت الفراشات على النبات المرصوص بعناية فوق عتبة المدخل."⁽²⁾

وبذلك نخلص إلى أن الاشتغال بالعنوان، اختيارا وتركيبا، بالنسبة لكل الأجناس والأنواع الإبداعية، بما فيها القصة القصيرة، مدخلٌ من مداخل نجاح العمل الإبداعي، لما يتهض به العنوان من وظيفة تواصلية وإغرائية، وهو ما تم الوقوف عليه في المجموعة القصصية "هزائم صغيرة"؛ إذ تم الاشتغال بالعنوان انطلاقا من وعي بأهميته وموقعه ضمن العمل الإبداعي، وهو ما جلتُهُ الاختيارات التركيبية والدلالية التي انحازت إليها الكاتبة نادية الأزمي:

أولا؛ في صياغتها لعنوان المجموعة القصصية، حيث تمت تقوية سلطة العنوان اعتمادا على استحضر البعدين اللساني والأيقوني إضافة إلى الرابط الدلالي الذي مثل خيطا ناظما لكل نصوص المجموعة، وذلك حتى يؤدي عنوان المجموعة القصصية وظائفه المتنوعة.

ثانيا؛ في صياغتها لعناوين النصوص الداخلية؛ التي وجهتها اختيارات تركيبية ودلالية تمثلت في اعتماد كلي للجملية الاسمية، مع هيمنة واضحة للعناوين المفردة النكرة، وحضور للعنوان الانزياحي، وهي كلها اختيارات استمدت مسوغ حضورها من سياق دلالي عام مثل قاسما مشتركا بين نصوص المجموعة القصصية.

المصادر والمراجع:

1. أحمد بوزفور، النظر في الوجه العزيز، ط 1983، منشورات الجامعة، الدار البيضاء.
2. الحسين زروق، صريم، ط 1، 2002، منشورات المشكاة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
3. خالد حسين حسين، سيمياء العنوان، القوة والدلالة...، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج 21، العدد 3 و4، 2005.
4. خنائة بنونة، الصمت الناطق، ط 1، 1987، عيون المقالات، الدار البيضاء.
5. زبيدة هرماس، لم أرحل إلى الضفة الأخرى، ط 1، 2008، طوب بريس، الرباط.
6. الزهرة رميج، أنين الماء، ط 1، 2003، مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء.

¹ - نفسه، ص 19.

² - نفسه، ص 29.

7. الزهرة رميح، نجمة الصباح، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
8. زهرة زيراوي، مجرد حكاية، ط 2002، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
9. زهرة زيراوي، نصف يوم يكفي، ط1، 1996، مطبعة النجاح، الدار البيضاء.
10. سعاد الناصر، إيقاعات في قلب الزمن، ط1، 1994، دار الأمان، الرباط.
11. سعاد الناصر، ظلال وارفة، ط1، 2007، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت.
12. سعاد الناصر، في معراج الشوق أرتقي، ط1، 2016، مكتبة سلى الثقافية، تطوان.
13. السعدية باحدة، وقع امتداده ورحل، ط1، 2009، منشورات الصالون الأدبي، دار القرويين، الدار البيضاء.
14. سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، م 1، ط3، 1988، مكتبة الخانجي، القاهرة.
15. ضياء راضي الثامري، العنوان في الشعر العراقي المعاصر.. أنماطه ووظائفه، مجلة القادسية في الآداب والعلوم والتربية، مج 9، ع2، 2010.
16. عبد الرحيم التدلوي، ثنائيات لكشف الصراع وتعميق أبعاده، الموقع الإلكتروني، <https://www.nedalshabi.ps/?p=135689> تمت الزيارة يوم 2020/05/15 الساعة 03:30 صباحا.
17. عبد المجيد بن جلون، وادي الدماء، ط2، 1987، دار الثقافة، الدار البيضاء.
18. علي أحمد محمد العبيدي، العنوان في قصص وجدان الخشاب، مجلة دراسات موصلية، ع23، شباط 2009.
19. علي أفيلال، عاشق السراب، ط 1996، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
20. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ط2، 2007، دار الفكر، الأردن.
21. فضيلة الوزاني، لا تصدقني دائما.. أكذب أحيانا، ط1، 2015، سليكي أخوين، طنجة.
22. مبارك ربيع، دم ودخان، 1980، مكتبة المعارف، الرباط.
23. مبارك ربيع، سيدنا قدر، ط2، د. ت، مطابع المغرب الكبير، الرباط.
24. محمد إبراهيم بوعلو، الفارس والحصان، ط1، 1975، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
25. محمد سعيد الريحاني، القصة القصيرة شكل من أشكال التعبير والتغيير، موقع الحوار المتمدن، الذي تمت زيارته بتاريخ 2020/05/06 على الساعة 02:15 صباحا. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=55008&r=0>
26. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
27. محمد يحيى قاسمي، بيبليوغرافيا الإبداع النسائي المغربي المعاصر (1954، 2017)، ط1، 2017، مكتبة سلى الثقافية، تطوان.
28. مصطفى يعلى، رماد بطعم الحداد، ط1، 2015، مطبعة الأمنية، الرباط.
29. مصطفى يعلى، شرخ كالعنكبوت، ط1، 2006، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة.

30. مولاي أحمد صبير الإدريسي، أضغاث يقظان، ط1، 2014، طوب بريس، الرباط.
31. نادية الأزمي، البرق وحلم المطر: قراءات في القصة العربية القصيرة جداً، ط1، 2015، دار سليكي أخوين، طنجة.
32. نادية الأزمي، هزائم صغيرة، قصص، ط1، 2016، إديسيون بلوس، الدار البيضاء.
33. نبيلة عزوزي، لا تئدني مرتين، ط1، 2006، منشورات المشكاة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

دور العلم والمناظرات في العصر العباسي

Science houses and debates in the Abbasid era.

د. مازن الناصر، دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث، سوريا

Dr. Mazen Talal ALnaser. Albaath University. Syria

ملخص

تحدثت في هذا البحث عن دور العلم وفن المناظرات التي انتشرت في العصر العباسي، مبيناً أثرهما في تطور الحركة العلمية وازدهارها في هذا العصر. بدأت البحث بمقدمةٍ تحدثت فيها عن تأثير دور العلم والمناظرات في النهضة العلمية في العصر العباسي، ثم انتقلتُ إلى الحديث عن دور العلم فتكلمتُ على الكتابات وأساليب التعليم فيها، ثم تحدثتُ عن المساجد، وبعد ذلك تحدثتُ عن المناظرات مستعرضاً أبرز العوامل التي أسهمت في انتشارها، وأخيراً أنهيتُ البحث بخاتمةٍ تؤكدُ تأثير دور العلم والمناظرات في مختلف العلوم والمعارف في العصر العباسي.

الكلمات المفتاحية: أدب، عباسي، كتابات، مساجد، مناظرات

Abstract

In this research, I talked about the role of science and the art of debate that spread in the Abbasid era, indicating their impact on the development of the scientific movement and its prosperity in this era. The research began with an introduction in which I talked about the impact of the role of science and debates on the scientific renaissance in the Abbasid era, then I moved on to talking about the role of science, so I spoke about the madrassas and the methods of education in them, then I talked about mosques, and after that I talked about the debates, reviewing the most prominent factors that contributed to their spread, and finally I ended the research with a conclusion that confirms the influence of the role of science and debates in various sciences and knowledge in the Abbasid era .

Key Words : Literature, Abbasi, Madrassas, Mosques, Debates

مقدمة:

أسهمت دور العلم وفن المناظرات في الحركة العلمية التي شهدها العصر العباسي، وهي حركة أثرت تأثيراً واسعاً في حدوث نهضة علمية كبيرة شملت معظم العلوم والفنون. وعلى هذا الأساس، يحاول البحث أن يبين أهمية دور العلم والمناظرات وأثرهما في تطور الحركة العلمية وازدهارها في العصر العباسي.

أولاً: دور العلم:

كان نظام الملك¹ (408-485هـ) "أول من بنى المدارس في الإسلام، بنى نظامية بغداد، ونظامية نيسابور، ونظامية طوس، ونظامية إصبهان"². وقبل بناء هذه المدارس، وجدت معاهد ودور علم أخرى أهمها:

1- الكتابات:

هي موضع تعليم الصبيان والناشئة، وتربيتهم تربيةً خلقيةً، وعلميةً قبل أن ينتقلوا إلى مرحلة أعلى هي المساجد. وكانت هذه الكتابات تتطور في مناهجها، وأساليبها تبعاً لتطور المجتمع، واتساع المعارف، وتشعب العلوم، ولاسيما بعد ظهور مدارس الحديث والفقه، وعلم الأصول، وعلم الكلام، والتصوف، والفلسفة، وغير ذلك. فأسلوب الإملاء - مثلاً - "عُرِفَ منذ أوائل القرن الثاني الهجري"³. ولم يكن هذا الأسلوب يُعرف قبل هذا القرن، وهو من الأساليب التي "استدعت التطورات استحداثه"⁴.

إن انتشار الكتابات وكثرتها في المجتمع الإسلامي، دفع علماء الدين، ورجال العلم، إلى الكتابة في التربية ونظرياتها، فتحدثوا عن أساليب التعليم، والمنهج، والعقاب، والثواب، وصفات المعلم، وأخلاق التلميذ، وغير ذلك، ولم يتركوا شيئاً يخص التعليم في الكتابات إلا تحدثوا عنه. ومن هؤلاء المنظرين نذكر: محمد بن سحنون (ت 256هـ)⁵، وعلي بن محمد القاسبي (324-403هـ)⁶، وكان كلاهما يمثلان وجهة نظر المذهب المالكي في التعليم، والحارث المحاسبي (ت 243هـ)⁷ الذي يعكس آراء المدرسة الصوفية وأفكارها، والفارابي (ت 339هـ)، وأحمد بن مسكويه (320-421هـ)⁸ اللذان تحدثا عن التعليم من وجهة فلسفية. هؤلاء المنظرون، وإن اختلفت أفكارهم ومذاهبهم في التعليم، إلا أنهم كانوا يشتركون في نقاط ومبادئ عامة أهمها: إلزامية التعليم وأهميته، والتدرج فيه، ووجوب استمراريته، وأساليبه، وأبرزها: الإملاء، والسؤال، والمذاكرة⁹.

¹ هو الوزير أبو علي الطوسي، الملقب بنظام الملك قوام الدين، كان وزيراً للسلاجقة من سنة 456 إلى سنة 485 هـ، ينظر ترجمته: تاريخ الإسلام: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (748هـ) تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، 1986، 33/ 142.

² تاريخ الإسلام: 33/ 146.

³ النظرية التربوية الإسلامية: ماجد عرسان الكيلاني، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط 1985، 2، ص 94.

⁴ المصدر نفسه: ص 94.

⁵ تجد تلخيصاً لأفكاره في التربية والتعليم في: النظرية التربوية الإسلامية، ص 113-114.

⁶ نشأ في قابس في تونس، ينظر أفكاره التربوية والتعليمية في: النظرية التربوية الإسلامية، ص 115-116.

⁷ حاول المحاسبي في أفكاره وآرائه التوفيق بين المعتزلة ومذهب أحمد بن حنبل فيما يتعلق بتأويل النصوص القرآنية. ينظر: النظرية التربوية الإسلامية، ص 120. وطبقات الصوفية: محمد بن حسين السلمي (ت 412هـ) تح: نور الدين شريعة، ط 1، جماعة الأزهر للنشر والتأليف، 1953، ص 65.

⁸ النظرية التربوية الإسلامية: ص 125.

⁹ المصدر نفسه: ص 112.

أما فيما يخص المواد التي كان يتعلمها الصبيان فهي: القرآن الكريم، والفرائض، والكتابة، والخط، فضلاً عن الحساب، والنحو، والشعر، والعروض. يقول ابن قتيبة: "ومن المعلمين علقمة بن أبي علقمة مولى عائشة كان يروي عنه مالك بن أنس، وكان له مكتب يعلم فيه العربية والنحو والعروض، ومات في خلافة المنصور"¹. وكان بعض المعلمين لا يأخذ أجراً منهم: "الضحاك بن مزاحم، وعبد الله بن الحارث، يعلمان ولا يأخذان أجراً"². وكان في الكتاتيب عقاب وثواب، وغالباً ما يكون العقاب بالضرب بعد مرحلة التوبيخ، وقد وضع العلماء شروطاً للضرب، كأن يضرب المعلم من "مرة إلى ثلاث شريطة ألا يضرب وهو غضبان حتى لا يتحول الضرب انتقاماً لا أداة تربية، وشريطة أن يسبقه- أي الضرب- محاولات من التأنيب، واللوم، والتقريع الإيجابي البعيد عن الكلام الفاحش والشتائم"³.

وأخيراً، فقد أسهمت الكتاتيب في نمو الحركة العلمية، وازدهارها في المجتمع الإسلامي، وقد حظيت باهتمام علماء الدين، ورجال العلم، فتحدثوا عنها في كتبهم، كما فعل الجاحظ في (البيان والتبيين)، وابن قتيبة في (المعارف)، وقد ذكرنا في هذين الكتابين طائفة مشهورة من معلمي الكتاتيب مثل: "الضحاك بن مزاحم، وأبو البيداء، وأبو معاوية النحوي، وأبو عبيد القاسم بن سلام مولى للأزد من أبناء أهل خراسان"⁴.

2- المساجد:

منذ فجر الإسلام، لم تكن المساجد دُورَ عبادةٍ فحسب، بل كانت مكاناً يتعلم فيه المسلمون شؤون دينهم الجديد وتعاليمه، وأصوله، ففي البخاري عن أبي واقد الليثي قال: "بينما رسول الله ﷺ جالس في المسجد والناس معه، إذ أقبل ثلاثة نفر، فأقبل اثنان إلى رسول الله ﷺ فوقفا على رسول الله، فرأى أحدهما فرجةً في الحلقة فجلس فيها، وجلس الآخر خلفهم...."⁵. لا بل، إن النبي ﷺ لم يمنع إنشاد الشعر في المسجد. يقول الزبيدي: "بينما حسان بن ثابت ينشد الشعر في مسجد رسول الله ﷺ، فجاء عمر، فقال يا حسان، تنشد الشعر في مسجد رسول الله ﷺ! فقال: أنشدت فيه، وفيه من هو خير منك"⁶. ويدعم ذلك ما رواه ابن عبد ربه (ت 328هـ): "دخل كعب بن زهير على النبي ﷺ قبل صلاة الصبح، فمثل بين يديه وأنشده "بانت سعاد" ... فكساه (النبي ﷺ) برداً"⁷.

وفي العهد الأموي، حافظت المساجد على دورها في التعليم في مختلف الأمصار يتعلم فيها الطلاب الدين واللغة، والأدب. ففي الفقه كان سعيد بن المسيب (ت 92 أو 94هـ)، وزين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (ت 94هـ) يُدرسان في مساجد الكوفة، وعطاء بن أبي رباح (ت 133هـ) في مكة، والحسن البصري في البصرة، وإبراهيم النخعي (ت 95 أو 96هـ) في الشام⁸، وغيرهم.

¹ المعارف: ابن قتيبة، تح: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1969، ص 549.

² المصدر نفسه: ص 547.

³ النظرية التربوية الإسلامية: ص 119-120.

⁴ البيان والتبيين: الجاحظ (ت 255هـ) تح: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلي، بيروت- لبنان، ط1، 2003، 1/ 217. والمعارف: ص 186.

⁵ صحيح البخاري: محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (ت 256هـ) ضبطه ورقمه ووضع فهرسه: مصطفى ديب البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط2، 1993، باب العلم، ص 35-36.

⁶ طبقات النحويين واللغويين: أبو بكر الزبيدي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت، ص 15-16.

⁷ العقد الفريد: ابن عبد ربه (ت 328هـ) تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، 6/ 138-139.

⁸ النظرية التربوية الإسلامية: ص 69.

وفي الأدب، كان الشعراء ينشدون الشعر في المسجد، ويتناظرون فيه، وينقدوه، فقد "اجتمع الكميت بن زيد وحماد الراوية في مسجد الكوفة، فتذاكرا أشعار العرب وأيامها، فخالفه حماد في شيء ونازعه، فقال له الكميت: أتظن أنك أعلم مني بأيام العرب وأشعارها؟ قال: وما هو إلا الظن! والله هو اليقين، فغضب الكميت.... ثم أخذ يُسائلُ حماداً في الشعر والشعراء في خبرٍ يطول ذكره¹.

ومع كثرة العلوم وتنوعها في العصر العباسي، كثرت حلقات العلم في المساجد، وتنوعت، فتجد في المسجد الواحد حلقةً في الفقه، وثانيةً في اللغة، وثالثةً في النحو، وأخرى في الكلام. وفي خبر القاضي الأنباري (ت 317هـ)² وأخيه الهلول (ت 298هـ)³، وهما يدوران على الحلق يوم الجمعة⁴، ما يبيّن انتشار الحلقات في المساجد وتنوعها.

وكان العلماء، وأصحاب المذاهب يفيدون من الطابع العلمي في المساجد لدعم آرائهم في مذاهبهم، ونشرها، على نحو ما كان يفعل أنصار المعتزلة، فقد "مرّ أبو عمرو بن العلاء بعمرو بن عبّيد، وهو يتكلم في الوعد والوعيد ويثبته، فقال له أبو عمرو: ويلك يا عمرو! إنك ألكن الفهم، ألم تسمع إلى قول القائل⁵ :

وَإِنِّي وَإِنْ أَوْعَدْتُهُ أَوْ وَعَدْتُهُ لَمُخْلِفٌ إِيْعَادِي وَمَنْجَزٌ مَوْعِدِي

إنما أراد أن الله تبارك وتعالى قد وعد وأوعد، وهو قادر على أن يعفو عن أوعده، وقادر أن يُنجز لمن وعده⁶.

وهكذا، كانت المساجد من أهم دُور العلم في المجتمع الإسلامي، فقد أسهمت إسهاماً كبيراً في نشاط الحركة العلمية في العصر العباسي، فمنها كان العلم يؤخذ، وفيها كانت المناظرات تُعقد.

إلى جانب التعليم في الكتاتيب والمساجد، كان التعليم الخاص. وهو أن يقوم المؤدب بتربية أولاد الطبقة الخاصة وتعليمهم، مثل أولاد الخلفاء، والوزراء، والأمراء، وغيرهم. ومن المؤدبين نذكر: شريقي بن القطامي⁷، وقد "أقدمه أبو جعفر المنصور ليعلم ولده المهدي الأدب"⁸. وعلم المهدي المفضل الضبي (ت 168هـ)، وله جمع المفضليات. "وكان الكسائي (ت 189هـ) يعلم الرشيد والأمين من بعده"⁹. وعلم الأمين كذلك علي بن مبارك الأحمر (ت 206 أو 207هـ) "وكان مشهوراً بالنحو واتساع الحفظ"¹⁰. وكان أبو محمد يحيى

الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ) تصحيح: أحمد الشنقيطي، التزم طبعه: محمد ساسي المغربي، مطبعة التقدم، مصر، د.ت. 15 / 109.

² أحمد بن اسحق بن الهلول بن حسان بن سنان التنوخي، من أهل الأنبار، ذكره الخطيب في تاريخه وقال عنه: "عظيم القدر، واسع الأدب، تام المروءة، حسن الفصاحة، حسن المعرفة بمذهب أهل العراق" ينظر: تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي (ت 463هـ) تج: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2001، 53/5.

³ سمع إسماعيل بن أبي أوس، وإبراهيم بن حمزة، ومصعب بن عبد الله الزبيريين، وروى عنه أخوه أحمد، ينظر: تاريخ بغداد: 7 / 605.

⁴ طبقات النحويين واللغويين: ص 138.

⁵ هو عامر بن طفيل. ينظر: طبقات النحويين واللغويين، ص 39.

⁶ طبقات النحويين واللغويين: ص 39-40.

⁷ اسمه الوليد بن حُصين. ينظر: تاريخ بغداد: 10/382.

⁸ نزهة الألباء في طبقات الأدباء: أبو البركات الأنباري (ت 577هـ) تج: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط3، 1985، ص 38.

⁹ نزهة الألباء في طبقات الأدباء: ص 61.

¹⁰ المصدر نفسه: ص 80.

اليزيدي (ت 202هـ) مؤدباً للمأمون¹. كما طلب منه يزيد بن المنصور خال المهدي أن يؤدب ولده ولصحبته يزيد لُقِبَ باليزيدي². ومنهم الفراء (ت 207هـ) "وكان المأمون قد وكل الفراء أن يُلقن ابنه النحو"³. وقد أعطاه عشرة آلاف درهم على حسن تأديبه لولديه⁴. وكذلك ابن السكيت (ت 245هـ) كان مؤدباً لولد المتوكل (207-247هـ)⁵. وغيرهم من المؤدبين. وكان بعض من ينتمي إلى الطبقة الوسطى يُفضل أن يُشرف على تعليم أولاده معلّمٌ خاص. يقول الجاحظ في الصفات التي يبحث عنها أهل هذه الطبقة في المعلم: "يكون الرجل نحوياً عروضيّاً، وقسّاساً قرضيّاً، وحسن الكتاب، جيد الحساب، حافظاً للقرآن، راوية للشعر، وهو يرضى أن يعلم أولادنا بستين درهماً"⁶.

كان للمؤدبين دورهم البارز في نشر التعليم إلى جانب الكتاتيب والمساجد، وخصوصاً أن أغلبهم كان رجل زمانه في العلم والمعرفة

ثانياً: المناظرات:

انتشرت المناظرات في هذا العصر وكثرت، وأقبل عليها العلماء في الدور، والقصور، والمساجد، فتناظروا في الدين، والفقه، وفي النحو واللغة، وفي الأدب. وقد ساعد على ذيوع فن المناظرة وانتشاره عوامل عدة أهمها:

1- عامل ديني:

كان الاختلاف والتنوع الديني في المجتمع العباسي عاملاً مهماً من جملة عوامل انتشار المناظرات وتطورها. إذ انتشرت فيه الديانات السماوية الثلاث، وعاش فيه زنادقة وملحدون.

وكثرت الفرق الإسلامية، وظهرت المذاهب الفقهية، ومدارس الحديث، وعلم الأصول، وعلم الكلام، والصوفية، والمعتزلة، والأشاعرة، وغيرهم. ما أفضى إلى نشوء خلاف بين أصحاب الديانات السماوية تارةً، وتارةً بين الفرق الإسلامية، وتارةً أخرى بين أنصار المذاهب الفقهية الأربعة فيما بينها. فضلاً عن الخلاف بين رجال الفرق الكلامية فيما بينهم. كل ذلك، أسهم في خلق حافزٍ للحوار والجدل لدى علماء كل فريق، فوجدوا في المناظرات ضالّتهم لإرضاء شغفهم في الدفاع عما يؤمنون به، وتفنيده آراء خصومهم ودحضها. وكان نتيجة ذلك أن اشتعلت نار المناظرات واتقدت، فكثرت وانتشرت. يحكي لنا السبكي (ت 771هـ) في كتابه (طبقات الشافعية الكبرى) عدداً من هذه المناظرات، كالمناظرة التي جرت بين الشافعي (ت 204هـ)، وأحمد بن حنبل (ت 241هـ) في تارك

¹ المصدر نفسه: ص 69.

² المصدر نفسه: ص 69.

³ نزهة الألباء في طبقات الأدياء: ص 82.

⁴ المصدر نفسه: ص 83.

⁵ المصدر نفسه: ص 138.

⁶ البيان والتبيين: 1 / 322.

الصلاة¹، والمناظرة التي عُقدت بين الشافعي واسحق بن راهويه (ت 238هـ)² في مسألة ظهور الجلد المدبوغ، هل هو طاهر أم لا ؟ فقد ذهب الشافعي إلى أنه طاهرٌ، وخالفه ابن راهويه . وكلاهما دعم رأيه بأحاديث عن النبي P، وغير ذلك من المناظرات.

2- عامل لغوي-نحوي:

كان لاختلاف مدرستي البصرة والكوفة في النحو أثره في نشاط فن المناظرة وتطوره. يقول أحمد أمين: "أنشأ الرؤاسي مدرسة الكوفة في النحو... وبدأت من ذلك الحين مدرسة الكوفة تناظر مدرسة البصرة. بدأ الخلاف هادئاً بين الرؤاسي في الكوفة والخليل في البصرة، ثم اشتد بين الكسائي في الكوفة وسيبويه في البصرة، وصار لكل مدرسة علم تنحاز إليه كل فرقة"³. وكانت المناظرات التي جمعت الطرفين كثيرة، متنوعة، شملت معظم أصول علم النحو وفروعه. ولعل مناظرة المسألة الزنبورية التي وقعت بين الكسائي وسيبويه، تعدُّ من أبرز مناظرات المدرستين، وقد اختلفا في قولهم: "كنت أظنُّ العقرب أشدُّ لسعة من الزنبور فإذا (هي) أو (هو إياها)؟"⁴ ولم يجز سيبويه إلا (فإذا هو هي) في حين أجاز الكسائي الوجهم. ومن المناظرات كذلك، نذكر المناظرة التي كانت بين أبي عمر الجرمي (ت 225هـ) والفراء في عامل رفع المبتدأ⁵. وكان أبو عمر الجرمي يُلقب بالبنّاج لكثرة مناظراته في النحو، ورفع صوته فيها، فإن البنّاج هو الرفيع الصوت"⁶. إلى غير ذلك من المناظرات التي تبين دور اختلاف مدرستي البصرة والكوفة، في كثرة المناظرات وشيوعها، حتى صارت مجالسها ندواتٍ يتجادل فيها أعلام المدرستين، مدفوعين بحماسٍ لا نظير له، وعصبيةٍ لا حد لها من تعصب كل فريق لمذهبه.

3- عامل اجتماعي:

تنوّعت الأجناس العرقية في العصر العباسي واختلفت، إذ عاش العربي، والفارسي، والهندي، واليوناني، جنباً إلى جنب في حاضرة الدولة العباسية. هذا التنوع العرقي في البنية الاجتماعية، مهد لصراعٍ فكريٍّ، وقوميٍّ أخذ طابعاً عصبياً، ولاسيما بين العربي والفارسي. وتعدُّ المناظرات التي كانت بين الشعوبيين وخصومهم نوعاً من أنواع هذا الصراع. حكى الصولي (ت 335هـ) في (أدب الكتاب): "ناظر فارسي عربياً بين يدي يحيى بن خالد البرمكي فقال الفارسي: ما احتجنا إليكم قط في عمل وتسمية، ولقد ملكتم فما استغنيتم عنا في أعمالكم ولا لغتكم، حتى إن طبيخكم، وأشربتكم، ودواوينكم، وما فيها على ما سمينا، ما غيرتموه كالإسفيداج، والسكباج، والدوغباج، وأمثاله كثيرة وكالسكنجيين، والخلنجيين، والجلاب، وأمثاله كثيرة، وكالروزنامج، والاسكدار، والفروانك، وإن كان رومياً ومثله كثير، فسكت عنه العربي. فقال له يحيى بن خالد: قل له : اصبر لنا نملك كما ملكتم ألف سنة بعد ألف سنة كانت قبلها لا نحتاج إليكم، ولا إلى شيء كان لكم"⁷.

¹ تجد المناظرة في طبقات الشافعية الكبرى: أبو نصر السبكي (ت 771هـ) تح: عبد الفتاح محمد الحلو ومحمود محمد الطنجاوي، دار إحياء الكتب العربية، دت، 61/2.

² إسحق بن إبراهيم بن مخلد بن إبراهيم، أبو يعقوب المروزي المعروف بابن راهويه، اجتمع له الحديث والفقاه والحفظ والصدق، والورع والزهد. ينظر: تاريخ بغداد: 362/7.

³ ضحى الإسلام: أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، دت. 294 / 2.

⁴ طبقات النحويين واللغويين: ص 68.

⁵ تجد المناظرة في نزهة الألباء: ص 116.

⁶ نزهة الألباء: ص 117.

⁷ أدب الكتاب: أبو بكر الصولي، نسخه وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية ببغداد، 1341هـ، ص 193.

وما كان لفن المناظرة أن يزدهر وينتشر في العصر العباسي لولا العقلية العربية التي تميّزت بالحرية، وسعة الأفق، واستيعاب الآراء والثقافات. إذ كانت كلُّ المسائل والقضايا قابلةً للنقاش والجدل، بما فيها مسائل الكفر والإيمان. يخبرنا عبد العزيز المكي الكناني المتكلم¹: "اجتمعت أنا وبشر المريسي عند المأمون، فقال لي بشر: قد اجتمعنا على نفي التشبيه، وردّ الأحاديث الكاذبة عن رسول الله ρ ، فتكلموا في الكفر والإيمان"². وحتى آراء الزنادقة كانت موضع جدلٍ، ونقاش، فقد حاور المأمون زنديقاً، وناظره في (الندم على الإساءة)³ مستخدماً أسلوباً منطقيّاً في مناظرته.

وكان لاهتمام الخلفاء بالعلم والعلماء أثره الكبير في نشاط فن المناظرات وازدهارها، فكانت مجالسهم، وندواتهم، ومسامراتهم فسحةً للجدل والتناظر. وقد حفّزت هذه المجالس العلماء على البحث والدرس طمعاً ورغبةً في التقرب من أهل السلطة، وأذكت روح المناظرة وغذتها. يقول المسعودي (ت 346هـ): "قرب (المأمون) إليه كثيراً من الجدليين والمناظرين كأبي الهذيل (العلاف) وأبي اسحق إبراهيم بن سيّار النظام، وغيرهم ممن وافقهم وخالفهم، وألزم مجالسه الفقهاء، وأهل المعرفة من الأدباء، وأقدمهم من الأمصار، وأجرى عليهم الأرزاق فرغب الناس في صنعة المناظرة، وتعلّموا البحث والجدل، ووضع كل فريق منهم كتباً ينصر فيها مذهبه، ويؤيد بها قوله"⁴.

لقد أسهمت المناظرات إسهاماً كبيراً في تطور الحركة العلمية ورقمها، لتوفر الحرية وأسلوب الحوار فيها، فكان كلُّ طرفٍ يدلو بدلوه، ويعرض حججه، ويفند زعم خصمه، لا يخشى في الحق - الذي يراه هو - لومة لائم، مما أدى إلى انتشار المناظرات على نطاق واسع في العصر العباسي. وقد بلغ شأن هذه المناظرات، أنها لم تُعقد من أجل أن يغلب فريقٌ ما فريقاً آخر، أو من أجل تأييد مذهبٍ ودحضٍ آخر، بل كانت وسيلةً تعليميةً، غايتها الوصول إلى العلم والفائدة. "فقد يُناظر المرء على ما لا يراه، إشارةً للفائدة، وإبرازاً لها، وتعليماً للجدل"⁵.

خاتمة:

واستناداً إلى ما سبق، نجد أن انتشار دور العلم في العصر العباسي، وكثرة المناظرات التي عُقدت بين العلماء، وتشجيع الخلفاء للعلم والعلماء أفضى إلى تطور الحركة العلمية وازدهارها في العصر العباسي.

تجلّت مظاهر ازدهار الحركة العلمية في معظم العلوم والمعارف، إذ بدأت عملية جمع الحديث الشريف في منتصف القرن الثاني للهجرة على يد ابن جريح (ت 150هـ) في مكة، ومالك بن أنس (ت 179هـ) في المدينة، وحمام بن سلمة (ت 176هـ) في البصرة، وسفيان الثوري (ت 161هـ) في الكوفة، والأوزاعي (ت 156هـ) في الشام، وغيرهم.

¹ كان من أصحاب الشافعي، توفي بحدود سنة 240هـ ينظر: بغداد: ابن طيفور، أحمد بن طيفور (ت 280هـ) صحح الكتاب وحققه: محمد زاهد بن الحسن الكوثري، عُني بنشره: عزت العطار الحسيني، 1949، د.م. ص 47.

² المصدر نفسه: ص 47.

³ الحيوان: الجاحظ (ت 255هـ) تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 2، 1965/4 442-443.

⁴ مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي (ت 346هـ) اعتنى به وراجعته: كمال حسن مرعي، المكتبة العصرية، بيروت، ط 4، 2005/1، 253.

⁵ طبقات الشافعية الكبرى: 159/2.

وفي القرن الثالث للهجرة ألف البخاري (ت 256هـ) صحيحه، وكذلك جمع مسلم (ت 261هـ) صحيحه، وألف ابن ماجه (ت 273هـ) وأبو داود (ت 275هـ) سنهما¹. وظهرت المذاهب الفقهية الأربعة، فكتب أنس بن مالك الموطأ، والمدونة²، ودُونَ كتاب الأم للشافعي .

واشتغل اللغويون باللغة، وعملوا على جمعها من القرآن الكريم، والشعر العربي، وكلام العرب في باديتهم، وكتب أبو عبيدة النحوي (ت 209هـ) كتاب (الخيال) في أسماء الخيل، وصفاتها، وعيوبها. كذلك كتب الأصمعي (ت 216هـ) كتابي (النخل) و(الشاء) وغيرها.

وظهرت مدرستا البصرة والكوفة في النحو. وكان على رأس مدرسة البصرة عيسى بن عمر الثقفي (ت 149هـ)، والفراهيدي، وسيبويه، ويونس بن حبيب وغيرهم. أما الكوفة فبرز فيها: مؤسسها الرؤاسي، والكسائي، والفراء، وغيرهم.

أما في الأدب، فقد دُونت في هذا العصر أبرز الكتب الأدبية، نذكر منها: البيان والتبيين للجاحظ، وأدب الكاتب والشعر والشعراء لابن قتيبة، والكامل للمبرد (ت 286هـ)، والأغاني للأصفهاني (ت 356هـ)، وغيرها من الكتب الأدبية.

كما دُونت كتبٌ نقديةٌ منها: عيار الشعر لابن طباطبا (ت 332هـ)، ونقد الشعر لقدماء بن جعفر (ت 337هـ)، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني (ت 392هـ) وغيرها.

المصادر والمراجع:

- 1- أدب الكتاب: أبو بكر الصولي، نسخته وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية ببغداد، 1341هـ.
- 2- الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني (ت 356هـ) تصحيح: أحمد الشنقيطي، التزم طبعه: محمد ساسي المغربي، مطبعة التقدم، مصر، د.ت.
- 3- بغداد: أحمد بن طيفور (ت 280هـ) صحح الكتاب وحققه: محمد زاهد بن الحسن الكوثري، عُني بنشره: عزت العطار الحسيني، 1949، د.م.
- 4- البيان والتبيين: الجاحظ (ت 255هـ) تح: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي، بيروت- لبنان، ط1، 2003.
- 5- تاريخ الإسلام: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت 748هـ) تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، 1986.
- 6- تاريخ بغداد: الخطيب البغدادي (ت 463هـ) تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2001.
- 7- الحيوان: الجاحظ (ت 255هـ) تح: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، مصر، ط2، 1965.
- 8- صحيح البخاري: محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (ت 256هـ) ضبطه ورقمه ووضع فهرسه: مصطفى ديب البغا، دار العلوم الإنسانية، دمشق، ط2، 1993.
- 9- ضحى الإسلام أحمد أمين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط7، د.ت.

¹ طبقات الشافعية الكبرى: 110-109-107/2.

² مجموعة رسائل تبلغ نحو ستة وثلاثين ألف مسألة، جمعها أسد بن الفرات النيسابوري الأصل، التونسي الدار، ينظر: ضحى الإسلام: 215/2.

- 10- طبقات الشافعية الكبرى: أبو نصر السبكي (ت 771هـ) تح: عبد الفتاح محمد الحلو ومحمود محمد الطناحي, دار إحياء الكتب العربية, د.ت.
- 11- طبقات الصوفية: محمد بن حسين السلمي (ت 412هـ) تح: نور الدين شريفة, ط1, جماعة الأزهر للنشر والتأليف, 1953.
- 12- طبقات النحويين واللغويين: أبو بكر الزبيدي, تح: محمد أبو الفضل إبراهيم, دار المعارف, مصر, ط2, د.ت.
- 13- مروج الذهب ومعادن الجوهر: المسعودي (ت 346هـ) اعتنى به وراجعته: كمال حسن مرعي, المكتبة العصرية, بيروت, ط1, 2005.
- 14- المعارف: ابن قتيبة, تح: ثروت عكاشة, دار المعارف, القاهرة, ط4, 1969.
- 15- نزهة الألباء في طبقات الأدباء: أبو البركات الأنباري (ت 577هـ) تح: إبراهيم السامرائي, مكتبة المنار, الزرقاء, الأردن, ط3, 1985.
- 16- النظرية التربوية الإسلامية: ماجد عرسان الكيلاني, دار ابن كثير, دمشق, بيروت, ط2, 1985.



مسيرة الرواية البوليسية في الجزائر

The path of detective novel in Algeria

د. وسيلة بوسيس . جامعة محمد الصديق بن يحي . جيجل . الجزائر

Dr.Wassila Bousi, Lecturer at the university of Mohamed

Seddik ben yahia.jijel. Algeria

الملخص

غالبا ما تواجه الرواية البوليسية عسرا كبيرا في الاعتراف بها في الوسط الأدبي، من منطلق عدم الاعتراف بها كنوع أدبي مستقل بنفسه، ومن منطلق كونها نوعا أدبيا يركز كثيرا على تفاصيل ليست هي العناصر التي يدور حولها الأدب عموما: التحليل النفسي للشخصيات، التقاط المعاني الخالدة للحياة ومحاولة فهم الجوانب الخفية من العلاقات بين الناس... الرواية البوليسية لا تبحث في هذه العناصر وإنما تبحث عن حلول لألغاز مرتبطة بالجرائم والخروج عن القانون، وتركز على نوع خاص من قراءة العالم يركز على كشف أسرار المجرمين، بطريقة مستقلة تماما عن السيكلوجيا والسوسيولوجيا. لقد شهدت الرواية البوليسية الجزائرية في بدايات ظهورها تعثرا واضحا، إلا أنها تطورت بسرعة لكي تصنع لنفسها مكانا ومكانة، وذلك من خلال تطوير الجوانب التي تتفوق فيها الرواية الكلاسيكية، ومن خلال إدراج الحكايات في الحياة بدلا من تركها معزولة داخل عالم المجرمين والمحققين. ترسم دراستنا هذه صورة لمختلف المحطات والمنعرجات التي مرت بها هذه الرواية منذ نشأتها غداة الاستقلال إلى غاية الآن.

الكلمات المفتاحية: الأدب الجزائري؛ الرواية البوليسية؛ التحقيق؛ الجريمة؛ الأدب الأسود؛ الأدب الهامشي

Abstract

Detective novel often faces difficulties in recognizing it in the literary milieu, because of being a marginal kind, not mature enough to be a literary genre; with lack of psychological portraying and philosophical background. In fact, detective story often focuses on solutions to mysteries about crimes and lawlessness, and focuses on a type of symbolic reading of the world in search of revealing the secrets of criminals, independently of psychology and sociology. The Algerian detective novel has suffered from the same difficulties, but it quickly developed in order to gain a place for itself, mainly by developing the aspects in which the classic novel excels, and by inserting stories into life rather than leaving it isolated within the world of criminals and investigators. Our study paints a picture of the various milestones and twists that this novel went through from its inception in the wake of independence until now.

Keywords: The Algerian literature; detective novel; Investigation; A-literature; black literature

ينطلق الأدب البوليسي من فكرة "التحقيق" أو البحث في فعل يوصف اجتماعيا وقانونيا بالإجرام. أي أنه أدب ينطلق من قطع متفرقة لا تقوى على أن تتصف بالحقيقة يعمل المحقق والكاتب والكتاب وحتى نحن القراء نعمل على جمع شتاتها لكي تصبح قابلة للتحقق، وفيما بين الواقعي *le réel* غير المتحقق والخيالي القابل للتحقق *vraisemblable* يتم سر الأدب البوليسي وسحره، ولكن ناقدا مثل جيرار جينيت سيقول لنا إن هذه هي خاصية الأدب كله؛ فهو يقول: "إن الحقيقة تجتري الأشياء كما هي، فيما خاصية قابلية التحقق هذه ترتب الأشياء حسبما ينبغي لها أن تكون عليه. لذلك فالحقيقة مجروحة فيما خلل دائما من حيث شروط تشكلها أصلا، فكل ما يولد على أديم الحياة يتعد بالضرورة عن "كمالنا" لكي يقترب من فكرة كيانه، لذا فالأمل في جمال الأشياء لا يأتي من الحقيقة أو الواقع بل من الخيال والممكن الذي يتصف بقابلية التحقق"⁽¹⁾.

ولكن، دعنا نبدأ من البداية: إذا كان التحقيق بحثا في الإجرام فما الإجرام يا ترى؟

كثير من الأفعال التي تؤثت حياتنا يمكن وصفها "بالجريمة" تما ما كما يمكن نزع هذه الصفة عنها، فكثيرا ما نرى في أدبيات هذا النوع الخاص متهما يقف وسط المربع الفلسفي الداعي إلى التأمل الذي أطرافه مدع يحاول إثبات الجريمة ومحفزون يمثلون عينا خارجية ثم محام يقف في طرف المتهم وأخيرا قاض متعال يحاول أن يقيم العدالة من خلال حكمه النهائي. في كثير من اللحظات يتأرجح الفعل الذي قام به المتهم بين الإجرام وعدم الإجرام.. مما يجعل هذا الفعل لبنة اجتماعية تماما كباقي الأفعال التي تؤثت الحياة وتؤثت القصص.

يوصف الأدب البوليسي بكونه أدبا هامشيا مرة وبكونه أدبا أسود مرات كثيرات أخرى، فهو أدب هامشي كما يصفه الباحث المتخصص في الأدب البوليسي الجزائري الذي نحن بصدد ميلود بن حيمودة⁽²⁾، لأنه عاش ويعيش على هامش مفهوم ما للأدب الرسمي الكبير الكلاسيكي، ولكن هذه الهامشية تظل وصفا عموميا رغم ظاهر التحديد الذي فيها. لأننا سنظل دوما نتساءل: هو هامشي بالنسبة إلى ماذا؟ والإجابة جدل يحيل دوما على أسئلة بلا أجوبة تبت في الأمر نهائيا.

فيما يرتبط هذا الأدب بتسمية الأدب الأسود، ولكنه ارتباط واه جدا، في الوقت نفسه، كما يرد لدى كثيرين؛ أهمهم الكاتب جان تولار محرر مادة الأدب البوليسي في الموسوعة العالمية، بسبب العسر الملحوظ في تحديد أي تعريف لهذا الأدب المنفلت من كل محاولات التعريف والتقين والتسنين.⁽³⁾

لكن المتأمل لفكرة أنه أدب أسود سوف يجعل يتأمل سبب التسمية ليجد بأنه سواد يخيم على النوع كله. ولا نعلم هل يحيل على الزوايا السوداء من القلب البشري التي يختفي فيها دافع الإجرام ودوافع الشر عموما أم يحيل على الليل الذي تتحرك فيه هذه الدوافع حسب موروثنا الثقافي (نذكر بأن الآية القرآنية تقول بصريح العبارة: قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق ومن شر غاسق إذا وقب) "سورة الفلق". والغسق هو أول الليل.

في الليل تحدث الجرائم لأن الليل غطاء مناسب لأهل "الهامش"، في الليل تتحرك الغرائز وتستشيط الرغبات الجامحة، وفي الليل يختفي المجرم ببساطة، كذلك نجد المحقق الأمثل يتحرك ليلا قاصدا مواقع الجريمة وقاصدا ملاجئ الحياة الليلية مثل العلب الليلية والمقاصف والبارات وبيوت الخلاء والمجلات الفارغة للشركات والزوايا المتطرفة التي يعيش فيها المشردون والوديان الخالية... الخ

(1) Gérard Genette, *Figure II*, édition du Seuil, (1969), France, p73.

(2) Miloud Benhaimouda, *Mythologies du roman policier algérien*, Synergies (2008), Algérie, n° 3 - p. 62.

(3) Jean Tular, « le roman policier », in *dictionnaire des genres et ds notions littéraires*, (1997), Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, France, , P 667

إذا كان هذا يبرر تماما تسمية الأدب الأسود فإنه يطرح على الأدب الجزائري مجموعة من الأسئلة المنهجية ويستوقف إشكالات جمالية ومفهومية سنحاول فيما يلي عرضها من خلال فحص بعض الأعمال التي تنتمي إلى هذا النوع الأدبي الذي نحن بصدده مجيبين على الأسئلة التالية :

- ماهي طبيعة الجريمة في الأدب الجزائري وماهي أبعادها الاجتماعية والنفسية والسياسية؟
 - ما هي ملامح المحقق في الأدب الجزائري الأسود وما هي أبعاده الرمزية؟
 - كيف نؤول المسافة الهامة بين الحميمي والجماعي في عوالم الأدب البوليسي الجزائري (مساحات التقاطع بين العوالم الذاتية والفضاء العمومي)؟
 - ماهي أشكال التهجين الأجناسي وإشكاليات النوع الأدبي في صلب هذا الأدب ؟
- تفسير الغموض بالتهجين (التحقيق في صيغته الجزائرية)

ليست الرواية البوليسية في الجزائر قديمة. ولكنها على المستوى العالمي كله ليست قديمة، ويمكن أن نصفها بالنوع الأدبي الحديث نسبيا. يجمع الباحثون على "أن أبا الرواية البوليسية، هو : (إدغار ألان بو Edgar Allan Poe) وأن عمرها لا يتجاوز القرنين رغم وجود من يعترض على هذه المؤشرات التاريخية؛ ويعارض باحثا عن أصول سابقة للأصول وأصول أخرى أسبق من هذه الأخيرة، وهكذا، فإن قلنا مع كثير من المعلقين أن إدغار ألان بو هو أبو هذا النوع الأدبي الذي ظهر في النصف الأول من القرن التاسع عشر⁽¹⁾ فسوف نجد من يؤكد أن " هذه المقولة مشكوك فيها، إذ إن هناك ما يثبت أن (إدغار ألان بو) اقتبس فكرة الرواية البوليسية من مؤلف (فولتير) المسى : "زاديك Zadig" ويكشف عن ذلك "فرانسيس لكسان" في قوله : "حين أرسل إدغار ألان بو محققه (دوبان Dupin) للبحث في شارع مورغ عام 1841، تذكر مواهب الفراسة والحدق في التخمين التي امتازت بهما شخصية البطل في رواية زاديك 1747"⁽²⁾.

التحقيق بحث دائم عن الحقيقة، وهو النخاع الشوكي للقصاص البوليسي، وإذا تأملنا جيدا سوف نجد التحقيق البوليسي واقفا على أديم السياسة لأنه بحث عن الحقيقة والحقيقة مسألة سياسية بالضرورة لأن الذي يتحكم في دواليب الحقيقة يتحكم في دواليب الحركة والسلوك ومنه فهو سيد القرار.

إذا كان التحقيق مسألة سياسية فإنه يمكننا اقتراض العين السياسية لجل النظر في التاريخ الجديد نسبيا لهذا النوع في الجزائر، ويمكننا منذ البداية فهم سبب كون ميلاد هذا النوع في الجزائر وحتى تطوره الكبير تمّ ويتسم بالغة الفرنسية؛ فاللغة الفرنسية لغة تحرر الجزائريين من الهيمنة السياسية التي اختارت أن تحيا حياة عربية، وأن تعمل أساسا على المواطن الجزائري الناطق والمتفاعل والحي بالعربية لا بغيرها ولهذا سوف نلاحظ أن كل محاولات الانفلات السياسية في الجزائر سوف تستعمل اللغة الفرنسية؛ للسبب البسيط الذي يخلق لكل خطاب منفلت من السلطة السياسية أفقا فرانكوفونيا يكسر الخناق العربي المعرب على هذه المحاولات.

وتلاحظ كريستيان عاشور المختصة في الأدب الجزائري والشاهدة الحاضرة عليه أن هاجس التحقيق البوليسي في الجزائر لم يكن أبدا تشكيل "الأرض الخصبة المعتادة لمفهوم "الشرطة" وعالمها، و التي تظهر عادة في المجتمعات الحضرية والصناعية والمتمحورة

(1) Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, volume 9, librairie Larousse, Paris, 1985, p 8265.

(2) عبد القادر شرشار، المخيل في الأدب البوليسي وأصوله الأسطورية والاجتماعية في الثقافات الشعبية العالمية، (2003)، /Insaniyat، إنسانيات، 21، ص 12.

حول الفرد، بل يميل إلى مزج خفي ما بين الضغوط الحداثية للحياة مع ميل قوي إلى حد ما صوب قيم الهوية الوطنية التي ظلت مرفوضة أو مخفية في السياق الاستعماري⁽¹⁾.

والغالب هو أن هذا الحكم يمكن تعميمه على باقي مكونات المشهد الأدبي، فليس "الشرطي" وحده من ظل يسعى للحصول على معلماته في ثقافة هي في طور البناء، وأن القصص المتعلقة بحرب السنوات السبع التي انتهت لتوها لها الأسبقية على جميع القصص الأخرى.

المحقق البوليسي في هذا السياق لا يبدو معنيا بالبحث عن حقيقة جريمة عينية، بل هو محقق يبحث عن هوية ضائعة. يبحث في شأن "ذاكرة جماعية" تركز على "بطل مثالي" يمثل حقيقة رمزية هي أهم بكثير من أخبار الجريمة والمسؤول عنها وما إن كانت قتلا متعمدا أو قتلا بالخطأ.

ستلاحظ كريستيان عاشور دائما أن رد فعل الصحافة إزاء هذه القصص المحدثه مشبع بالتشكك، فرغم ولع القراء بهذا النوع الأدبي الذي كان معروفا ومحبويا من قبل مرحلة الاستقلال إلا "أن الصحافة، ومن ورائها أجهزة الدولة المؤتمرة بتوجهات الحزب الواحد، لا تتردد في التعبير عن عدم ثقة مزدوج إزاء هذا النوع الطارئ في الساحة الجزائرية؛ هذا النوع "الصغير" و "الغربي"، المرتبط بالفساد والانحراف"⁽²⁾.

سوف نجد دائما قلقا كبيرا ومستمرًا بسبب عدم وجود هذا النوع من الكتابات في الأدب الجزائري. وها هوذا فريق تحرير "الثورة الافريقية révolution africaine" يجمع 9 مقالات، تحت عنوان "الإثارة من كذب" (العدد رقم: 1225)، مخصصة للأدب الأسود (في أغسطس) 1987. وفي هذا السياق يعبر طاهر جاووت عن تعاطفه تجاه هذا النوع، فيما لم يرفض نور الدين عبة هذا الأسلوب الأدبي بأكمله بل يصر على الانتقائية لأجل ضمان الأفضل، وهو أقل صرامة في رفضه، "عندما يتعلق الأمر بالأدب [...] أعتقد أنه يجب على المرء فقط أن يحرّم المستوى المتوسط"⁽³⁾.

يظل السؤال مطروحا حول المسافة التي ظلت مستمرة بين القارئ الجزائري (ومن خلفه النظام الجزائري) وبين "ضابط الشرطة"؟ التفسير الأكثر ورودا لدى المختصين هو أن ميلاد الرواية البوليسية في الجزائر عرف كبوة كبيرة من خلال هيمنة مؤسسة طبع الكتب وتوزيعها في الجزائر على نوعية الكتب التي تدخل البلاد ويتم توزيعها. ثم إن هذه المؤسسة قد نشرت عدة أعمال بعيدة تماما عن الأدب الأسود الجيد الذي يعرفه القارئ اليقظ في الجزائر بشكل جيد. ستكون الأعمال الأولى هي سداسية منتشرة جدا ليوסף خضر: "حرروا الفدائية" 1970، "الانتقام" 1970، ثم تحت عنوان "لا فانطوم" لتل أيب" وكذا "حذار من مخطط الرعب" وكلاهما كتب ونشر عام 1972،... وهي سلسلة انتشرت بشكل كبير هي والإطار المهيم عليها الذي يربط كل عمل البوليس بالقضية الفلسطينية وعداء دولة إسرائيل التي كانت الجزائر في حالة حرب ضدها في أعقاب حرب النكبة...

ستهيمن هذه الروايات على الذائقة تماما، وستحمل على ظهرها تلك الإيديولوجيا التي قد لا يجد الجميع فيها نفسه، وهو وضع سيستمر مع كتاب آخرين يلعبون الدور الإيديولوجي الدعائي نفسه الذي لعبه ومثله يوسف خضر لعبا جيدا. لتنتشر أعمال من قبيل

(1) http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0220.pdf (blog personnel de christiane Achour).

(2) Ibid.

(3) Ibid.

: "فخ في تل أبيب" لعبد العزيز العمراني عام 1967 (منشورات SNED) تبعته في عام 1973 قصة "هجوم مضاد"... الخ الخ... وجدير بالتأمل والتحليل أن بعضا من هؤلاء الكتاب كان فرنسيا يكتب تحت اسم مستعار مثلما هي حال يوسف خضر.⁽¹⁾

سيستمر هذا الوضع حتى وفاة الرئيس الهواري بومدين عام 1978.

المرحلة الموالية مرحلة انفجار هام للرواية البوليسية، فعدد الأعمال التي ظهرت في الثمانينات أكثر بكثير مما كان قبلها بقليل، وقد يكون الانفتاح السياسي والميل صوب الاتجاه اليميني الذي كان على أيام الشاذلي بن جديد (علاقات جيدة مع إنغلترا وأميركا؛ بلادي الأدب البوليسي بامتياز) خلف هذا الاتجاه الجديد.

أما على المستويين المنهجيين للشكل والمضمون فسوف نلاحظ استمرار الشكل الكلاسيكي الذي يربط هذا النوع بأدب المغامرات حيننا وأدب الأسرار والغموض حيننا آخر؛ وهي معلمات شكلية بالأساس تعود إلى ما يمكننا أن ننعته بالميراث العالمي للأدب الأسود.⁽²⁾ من مؤلفي هذه المرحلة يمكننا ذكر أسماء كتاب تخصصوا في هذا الصنف الأدبي فقط دون أن تكون لهم أسماء أدبية كبيرة، وهو الأمر الذي يفتح الباب أمام فكرة التخصص في الكتابة. فتوجد أسماء من قبيل: العربي أبحري⁽³⁾ وسليم عيسى⁽⁴⁾... أسماء ظاهرة يمكننا أن نضيف إليها: سعيد سماعيل؛ صاحب "بارونات النقص" و"إمبراطورية الشياطين"، ورايح زغدة؛ صاحب رواية ("جو" مزدوج لأجل الخرساء)⁽⁵⁾

ويقف مؤرخو النوع عندنا عند التجربة الفريدة لامرأتين دخلتا هذا النوع المخصص للرجال عموما بنجاح معين⁽⁶⁾؛ وهي ظاهرة ربما تكون جديرة بالتعليق والتأويل في إطار الدراسات النسوية، للإجابة على السؤال المهيج الهام: كيف يتم التحقيق بعيون امرأة؟... والمقصود طبعا الكاتبتان الجزائريتان: زهيرة برفاس وحفصة زينة - قوديل؛ الأولى من خلال روايتها "قراصنة الصحراء" و"صورة المفقودين" (1985)، والثانية من خلال نصها "الرهان المفقود" (1987).

يلاحظ ميلود بن حيمودة في رسالة الدكتوراه الخاصة به بأن هنالك خصوصيات لا بد من الوقوف عندها فيما يتعلق بالرواية البوليسية الجزائرية، على رأسها أن كل تحقيق بوليسي يخلط بالضرورة بين تحقيق الشرطة والبحث عن الهوية؛ أي أن كل رواية هي عمل يحمل الهاجس التاريخي للجزائري المنتمي إلى الزمن مابعد الكولونيالي الذي هو زمن يحمل إكراهات كثيرة على رأسها هيمنة التاريخ القريب على مختلف مكونات النسيج المجتمعي وبالتالي النسيج الخطابي.

ما نراه جديرا بالاهتمام هو أن كل رواية مما ذكرناه أو مما لم نتعرض له هي روايات واقعية شديدة الارتباط بالمرحلة التي كتبت فيها، وأن الأعمال تميل إلى تجاوز عقدة التقليد الذي غالبا ما يكون مهمنا وصعبا تجاوزه في أمثال هذه المراحل التأسيسية... فأعمال

(1) Miloud Benhaimouda, **formation du roman policier algerien 1962-2002**, (2004/2005), these de doctorat, université Cergy-Pontoise, France, , p709.

(2) Jean Tular, « **le roman policier** », p667

(3) Larbi Abehri : **Banderilles et muleta**, (1981) ,SNED . Algerie..

(4) Salim Aissa, **Mimouna** , (1987), Laphomic, Algerie.

(5) Rabah Zeghda, **Double Djo pour une muette**, (1988), ENAL, Algerie.

(6) **formation du roman policier algerien 1962-2002**, op. cit. p.585

هذه الفترة تفضح مجموعة من السمات المهيمنة من قبيل كونها إنتاجا محليا يتم إصداره داخل البلاد؛ وليس أعمالا تنشر في فرنسا وتنال الحظوة هنالك قبل أن تدخل الجزائر بقوة الأشياء.⁽¹⁾

من جهة أخرى سنلاحظ أن المؤلفين غالبًا ما يكونون صحفيين، مما يسمح لهم بإلقاء عين فصيحة على الواقع، وهم - كما تقول كريستيان عاشور- يأخذون هذا المنعطف للتنديد بحالة البلاد، ولكن بحذر وذكاء، لأن ضابط الشرطة الذي يحقق لا يزال ضابط شرطة - موظفًا مدنيًا (يصعب تخيل محققين خاصين في المجتمع الجزائري بسبب هيمنة أجهزة الدولة على سوق العمل).⁽²⁾

يقف الطاهر جاووت عند نقطة هامة حينما يبدي ملاحظته حول العالم المفتعل الذي يقف داخل تلك الأعمال، يقول: "إن أكثر ما يثيرني في الروايات البوليسية هو هذا الجانب المطمئن من الرواية حيث ينتهي الشر دائما بإتقان و حيث يمجد النظام."⁽³⁾ ... وربما يكون شيوع هذا الشعور و الذي أدى إلى تغير النظرة تماما في المرحلة التي ستلي هذا الكلام الذي يفضح فيه جاووت تورط الكتاب مع السلطة في خطاب مبني على الكذب والنفاق وتقديم الحقيقة منظورا إليها من زاوية السلطة التي تعمل دائما على تقديم الحقيقة التي تلائمها طامسة - بعنف لا يفية حقه إلا الأدب البوليسي- الحقائق الأخرى التي تسعى إلى التعايش مع الحقيقة الرسمية ولو على مستوى الخطاب.

وهذا ما سنجدده بوضوح في روايات ياسمينه خضرة منذ عام 1986 (حينما كان يمضي كتاباته باسمه الحقيقي: محمد مولسبول)، وخاصة في مرحلة سطوع نجم هذا الكاتب في منتصف التسعينات حيث تشهد الروايات البوليسية مواجهات شجاعة مع السلطة القاهرة... خصوصا بعد التقاعد المبكر واستطاعة ضابط الجيش السابق من فضح اسمه المستعار ياسمينه خضرة الذي استمر يمضي به كتبه بسبب انتشاره الجماهيري الكبير. وكان الأجل في كل ما حدث هو اكتشافنا لشخصية الكاتب الذي كان يتخفى خلف شخصية المفتش لوب التي نراها تعبر الكتب بنجاح كبير....

مع ياسمينه خضرة سيتطور النوع البوليسي بسرعة كبيرة، فتحت قناع المفتش لوب يخفي وعلى امتداد مجموعة نصوص روائية هامة مفتش لا ندري بدقة عم يبحث، وفيما يحقق وهو يقود تحقيقاته في أمور جرائم تبدو دائما مغلفة بالأسرار، فنحن نعتبر كتبه التي صنعت مجد صاحبها، بدءا بروايتيه "مجنون المشروط"⁽⁴⁾، حفلة الأوغاد⁽⁵⁾، ثم الروايتان اللتان صدرتا بفرنسا: "موريتوري: أبيض مزدوج"⁽⁶⁾، و"خريف الأوهام"⁽⁷⁾... وفيها نشهد ظهور محققين مستقلين ينتقدون النظام بطريقة أكثر شجاعة مما مضى، مع نشأة معينة لما يمكن وصفه بالرواية البوليسية السياسية. وهو ما يقوم به تماما وبطريقة صريحة المحقق الصحفي الهام كريم خوجة في رواية "قاتل السرايا المتسلسل"⁽⁸⁾

(1) Claudia Canu, **Le polar maghrébin sous la plume de Yasmina Khadra**. Comment l'enquête policière devient enquête politique
» PDF

(2) Christiane Achour, Op. Cit.

(3) Tahar Djaout, citié par Christiane Achour. Ibid.

(4) Yasmina Khadra, **Le dingue au bistouri**, Laphomic,(1990)

(5) Yasmina Khadra, **Foire des enfoirés**, Laphomic,(1990)

(6) Yasmina Khadra, **Morituri, double blanc**, (2000), Gallimard.

(7) Yasmina Khadra, **L'Automne des chimères**, (2000), Gallimard.

(8) Lakhdar Belaid, **Sérail Killer**, (2000), Gallimard.

العنف، إعادة النظر في التاريخ الحديث، جرائم فرنسا المندمغة في الذاكرة الصامتة، التعقيد العرقي للمهاجرين في فرنسا (بحكم كون أغلب الروايات تصدر في فرنسا)، الفساد الأخلاقي للعالم الليبرالي، ظهور الجبهة الإسلامية للإنقاذ الصارخ الصاعق، العمليات الخفية لشرطة الدولة، سياسة الدولة العسكرية، القهر الممنهج للمجتمع المدني، الإرهاب الاقتصادي والإجرام المالي...كلها صارت مواضيع تدخل إلى الرواية البوليسية الجديدة بلا تردد⁽¹⁾.

وجدير بالتوقف والتحليل أن الراجح الأكبر الذي تحققه الرواية البوليسية قد لا يكون هو العدد الكبير للروايات المنتجة سنويا وحتى على مر السنين، بل هو ميل كبار الكتاب صوب هذا النوع ومغازلتهم للنوع، فقد مال صوب الشكل البوليسي كتاب من أمثال: عزوز بقاق⁽²⁾، والطاهر جعوط⁽³⁾، وكذا عبد القادر جمعة⁽⁴⁾... وكلهم من كتاب الأدب الرسمي الكلاسيكي المقتدرين، وهذا مما يحسب للأدب البوليسي كنوع من الانتصار الضمني بالنسبة لنوع هامشي كما قلنا أعلاه⁽⁵⁾ غير أن مسارات جديدة سيتخذها ممثلو هذا النوع بدءا من سنوات التسعينات ستغير نوع "التحقيق البوليسي" وشكله ومضامينه.

التسعينات: تغيير اتجاه التحقيق

في قراءات عمودية للنماذج التي مرت معنا، يمكننا أن نقر بأن التسعينات عموما ستؤدي إلى تسييس الرواية البوليسية، وحشوها بالإيديولوجيا النقدية بدلا من الامتلاء بالإيديولوجيا الداعمة للنظام القائم، وفي كل رواية سوف نجد أنفسنا نواجه النموذج الروائي الذي يحافظ على نقاوة العرق الروائي الأسود من خلال تهجينه بنوع التأمل المحايث لتغيرات المجتمع في سنوات ما بعد حرب الخليج؛ وهذا ما يجعلنا نصدق قول إحدى الناقدات بأننا نجد أنفسنا دوما في مواجهة مع "النموذجين الأساسيين اللذين يصنعان النوع البوليسي: ففي مقابل المحقق المصارع ضد قوى الشر، نجد ملمحين رمزيين اثنين في هذه النماذج الجديدة: المجرم في المطلق من جهة، و المجرم الخاص الخصوصي الذي هو الرأسمالي القاسي عديم الرحمة المستعد لأجل تحقيق أهدافه للتضحية بالأرواح في الجهة المقابلة"⁽⁶⁾... وهذه خطوة كبيرة إلى الأمام تقطعها الرواية البوليسية في الجزائر وهي تقطع الخطوة الزمنية صوب الألفية الجديدة.

يبدو التحقيق أكثر نظرا في المرأة، فهو معني أكثر بأمر الذات، يحقق رمزية مقلوبة للشر الذي هو جزء منا وليس شيئا خارجيا يمكن حصره بتحقيق تجربة تهدف إلى كشف حقيقة مخفية، بل هو حقيقة منجلية وربما هي ظاهرة وكبيرة الحجم إلى درجة أن كشفها هو فقط عملية الابتعاد عنها من أجل إدخالها في إطار النظر.

مع هذه المسيرة، سيصبح السؤال: من يقتل من؟ سؤالاً سياسياً لا بوليسياً؟ ويذكرنا كثيرا بالسؤال الذي نشأ في العشرية السوداء على هامش انتشار القتل العشوائي في الشارع، ودخول الجريمة في بعد ديمقراطي عبثي سيغير إلى غير رجعة مفهوم الدور الذي على المحقق البوليسي أن يقوم به.

(1) Miloud BENHÁÏMOUDA, *Formation du roman policier algérien – 1962-2002*, (2005), Thèse, Cergy-Pontoise, Pp218/219.

(2) Azouz BEGAG, *Le Passepor*, (2000), Le Seuil.

(3) Tahar DJAOUT, *Les Vigiles*, (1991), Le Seuil.

(4) Abdelkader DJEMA, *31*, (1998), rue de l'Aigle, Michalon, Paris.

(5) *Formation du roman policier algérien – 1962-2002*, p211

(6) Anissq Belhadjin : Polar et imaginaire : www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf (mise en ligne le 22/11/2005)

كثيرون سينظرون صوب القتل كعلامة خلاص لا كجريمة. وهذا ساري المفعول في وسط خونة الحركة الوطنية كما هي الحال في قسم البرابرة لبوعلام صنصال. فكأن العدالة تخرج من مخابئها القديمة كنتيجة لتحقيق بوليسي يقع على المرايا. وها هو بطل الرواية يقول بكل وضوح: "ما نسميه المافيا هو صنيعه مغلوب الثورة، إنهم بقايا الخيبة المندسون داخل النظام"⁽¹⁾

وهذا ما يقود الناقد المهتم بشأن السرد البوليسي محمد الأمين بحري إلى القول فيما يشبه الخلاصة بأنه "من منظور مغاير؛ يبدو أن الأجيال الحالية للروائيين العرب قد أعادت هيكلة النمط البوليسي للكتابة على نحو أخرجه من مؤسسات المدينة والفكر المدني ومطاردة المجرمين في الشوارع والجوسسة والغموض إلى نمط قد يخرج هذا السرد من الأثر البوليسي ذاته إلى آثار ابتكارية وليدة سياقها التاريخي، مقدمة رؤية مختلفة وخطاباً جديداً يقول بأن الواقع المجتمعي والسياسي العربي لم يأتلف يوماً مع البولسة، ولم تعرف المجتمعات العربية مدينة بوليسية مكتملة الأركان، ولا نظاماً بوليسياً يتيح تلك النهاية التي طالما استهدفها البولار الغربي (le polar occidental) في إرساء العدالة وقيم الإنسانية وإحقاق الحق، إذ أن أول وآخر من يشعر بالمواطنة في عالم مهالك بالفساد السياسي للأنظمة العسكرية وشبه العسكرية العربية لا يؤمن بتحقيق عدالة بوليسية مأمولة ولا بإمكانية القبض على الجاني أو محاسبته عند نهاية المغامرة، وهذا الوضع الغرائبي الساخر هو ما عكسته نهايات روايات عربية نموذجية ك"اللص والكلاب" و"الشيء الآخر".⁽²⁾

ستنتهي إلى هذه الحساسية النقدية التي ستعمل جاهدة على فهم أسباب جريمة/ جرائم العشرية السوداء روايات جديدة من قبيل: مذنبون للحبيب السائح، و"بحثنا عن آمال الغبريني" لإبراهيم سعدي، وغيرهما كثير، فالبعد النقدي الاجتماعي هو البعد الحقيقي الذي اتجه صوبه السرد البوليسي، كما قد يبينه جيداً عمل المفتشين "نورة" و"زين" اللذين يقودان تحقيقاً يبدو لأول وهلة بسيطاً في رواية "ما ترتقه القردة" لياسمينه خضرة، ولكنهما شيئاً فشيئاً يجدان تحقيقهما يذهب في اتجاه كشف فساد أجهزة الدولة، والمال العفن، والطبقة المورطة مع الأوليقارشية، رجال اليد عديمة الرحمة الذين يعتمد عليهم النظام الفاسد لكي يتمكن من الاستمرار، ويصبح التحقيق في جريمة تبدو بسيطة هو تحقيق تاريخي في شأن وطن برمته.⁽³⁾

وإذا كنا منتهين جيداً لأمر الكتابة النسائية على أساس كونها دالة على قطاع هام من التطور العقلي للمجتمع فإننا نقف بكثير من الأسئلة مع المغامرة الفريدة للكاتبة الجزائرية المغتربة "أمل بوشارب" صاحبة الرواية البوليسية "سكرات نجمة" التي تروي قصة غريبة ذات أبعاد دلالية كبيرة واسعة شاملة شمولية؛ فهي تروي قصة مقتل الرسام العالمي "إلياس ماضي" العائد إلى مسقط رأسه بالجزائر بحثاً عن معاني رمز قديم مطبوع على ختم الجمهورية الجزائرية قد يفيد في تفسير لغز غريب واجهه، من شأنه مساعدته على حلّ أحجية امرأة مجهولة. لكي تتشعب الرواية بدخول صديق فنان يلتقط إشارات ورموز ماسونية، والعلاقات المتشابكة بين أحداث في الجزائر وأخرى في تورينو بإيطاليا حيث كان يقيم الضحية، ثم الخلفية الصوفية وظلال القبالة اليهودية خلف كل ما يحدث...⁽⁴⁾

أسئلة كثيرة تطرح حول ما يمكن أن يكون من أبعاد لهذه الرواية على المستوى الدلالي، وحول الخطوة التي يخطوها التحقيق البوليسي الذي يبدو مضحياً بالحلية التي ظل الأدب البوليسي يحارب لأجلها منذ نشأته في الجزائر.

(1) Boualem Sensal, *le serpent des barbares*, (1999), Gallimard, Paris, p279.

(2) محمد الأمين بحري: الرواية البوليسية في مجتمعات بوليسية / مجلة الجديد، لندن، بتاريخ: الاثني 01/04/2019

(3) Yasmina Khadra, *ce qu'attendent les loups*, (2014), Julliard.

(4) أمل بوشارب: سكرات نجمة، منشورات الشهاب، الجزائر، 2015.

والغالب أنه منذ دخولنا في الألفية الثالثة، ومنذ أن اهتزت البلدان العربية بدءا بالجزائر وانتهاء إلى ما سمي بـ"الربيع العربي" ظهرت إلى العلن روايات ذات طابع بوليسي دون أن تكون روايات بوليسية بالمفهوم الكلاسيكي، و يظهر نمط مستحدث يمكن أن نسميه "رواية الحروب" أو إن شئنا "رواية الأزمة"، التي برز فيها باللغة الفرنسية الجزائرية يسمينة خضرة (محمد مولسهول) برواياته الأزموية "سنونات كابول"، "الصدمة"، "فضل الليل على النهار"، "صفارات إنذار بغداد"، "موريتوري"، "خرفان المولى"، "ليلة الرئيس الأخيرة"، وغيرها، مستجيباً لحركية الهاجس العالمي للإرهاب، دون أن يخفي تبعيته لأقطاب إعلامية واستخباراتية غربية وتيارات فكرية سامية تؤطر مساره الكتابي، ويتبنى خطابها الإعلامي ورؤيتها الأيديولوجية للموضوع، على الرغم من أنه رجل عسكري المسار والتكوين والتجربة الميدانية في محاربة الإرهاب، تعفيه موضوعياً من أيّ تبعية قطبية. وقد دخل (...) في حمأة التبعية الأيديولوجية التي أخرجت السرد من البوليسي إلى نوع من كتابة المحررين الإعلاميين عن الحروب والأزمات"⁽¹⁾

الملاحظة الأخرى للأدب البوليسي على إيماننا هي تضحيته بالطابع الجدي لفائدة نوع من الفاننازيا التاريخية حيناً والأسطورية حيناً آخر، مع ميل إلى الغرق في نماذج تخيلية غربية رائجة أساساً بفضل السنما التي هي نظام تواصلية عابر للجغرافيات والإيديولوجيات. وإلى هذا الاتجاه يمكننا أن ندرج روايات مثل: "زينزيبار" (2018) لعبد القادر ضيف الله، ورواية "نابت الظلمة" (2018) لأمل بوشارب. ورواية "كولاج" (2018) لأحمد عبد الكريم، و"شياطين بانكوك" لعبد الرزاق طواهرية، وغير ذلك كثير.

والظاهر هو أنها في معظمها أقلام تميل إلى الاندراج في خطاب أدبي "بوليسي" بملامح عالمية شكلاً، مع مواضيع تقفز فوق ميراث الرواية الاستعجالية ورواية الأزمة وحتى روايات الحروب العربية التي تزامنت مع ظهورها، بل هي روايات تبدو "مُتناصبة على نحو حدائي مع الثروة السردية البوليسية العالمية لأدباء الفنتازيا والخيال العلمي والرعب والأسرار، من أمثال دان براون وبول أوستر وستيفان كينغ وفق أسطورة سردية رامزة خليقة بالحالة العبثية الساخرة والغرائبية القائمة بين الوضع الاجتماعي للمواطن العربي والوضع السياسي المتقلب للأنظمة التي تحكمه بالرغيف والجزمة وهاجس الأزمة في محاولة لصنع عالم سردي مواز محمول على مفاهيم الثورة والتجاوز والتغريب والتحرر الافتراضي. وهي فضاءات مشتقة عن حساسيات هذا الجيل وملونة بخطاباته البديلة، في نمط تصويره لثقافته وأشكال تعبيره عن الذات والخيالات"⁽²⁾.

خلاصات:

- ظهرت الرواية البوليسية الجزائرية في وقت متأخر نسبياً ولا تزال تبدو وكأنها تخطو خطواتها الأولى. يدل على ذلك العدد القليل نسبياً من الأعمال التي تنتمي إلى هذا الحقل. والواقع أن صورة المجتمع الجزائري المهيمنة منذ فترة الاستقلال هي صورة غير متماشية مع النموذج الذي نعرفه خاصة في السنما، ولكننا نعرفه أيضاً من خلال سلاسل الأدب الأسود الرائجة جداً في الجزائر. ويبدو أن الشرطي المحقق هو إنتاج هوليوودي أو هو إنتاج مجتمعات ديمقراطية.
- مرحلة الثمانينات ستعرف انتشاراً كبيراً للرواية البوليسية لأسباب عديدة ربما نغامر على المستوى الشخصي ونعتبرها نتيجة ظاهرة التطور الطبيعي لنوع أدبي تربى على أيدي أجيال جديدة من القراء تعاملوا مع الأدب العالمي في ضوء تطور المستوى التعليمي في الجزائر، وظهور الأجيال الأولى من خريجي الجامعات الجزائرية الذين تدرّسوا في مرحلة الاستقلال.

(1) محمد الأمين بحري: الرواية البوليسية في مجتمعات بوليسية، م. مذكور.

(2) م. نفسه.

- بدءا من مرحلة التسعينات ستدخل الرواية البوليسية الجزائرية في مرحلة جديدة؛ فالنصوص تعرض موضوعات جديدة تماما تحدث القطيعة مع ما مضى معها إلى غاية تلك الفترة؛ من قبيل التعرض الشجاع للتاريخ الفرنسي الأسود فيما يتعلق بالتعامل الوحيثي مع الحركات الشعبية التحررية، وتشويه سمعة الجبهة الوطنية، والحديث عن موقع الأقدام السود الذين هم جزائريون انتهى بهم المطاف في فرنسا منبوذين من بلادهم الأصلية ومهمشين في بلادهم المستقبلية. بعدها تسربت إلى هذه الأعمال موضوعات الساعة التي كانت مهيمنة في أواخر الثمانينات وبدايات التسعينات: العنف، التعقيد العرقي للمهاجرين في فرنسا (بحكم كون أغلب الروايات تصدر في فرنسا)، الفساد الأخلاقي، الجبهة الإسلامية للإنقاذ، شرطة الدولة، الدولة العسكرية، المجتمع المدني وقوات الأمن ورجال الأعمال والجرائم الاقتصادية

- يميل كتاب الأدب البوليسي على أيامنا وخاصة منذ الثورات الشعبية العربية إلى البحث عن ملامح عالمية لقصصهم، وذلك في تقديرنا راجع إلى العولمة الشديدة التي جرت إليها شيوخ التواصل على مواقع التواصل الاجتماعي الذي هتك كل أصناف الخصوصية والملاحج الجغرافية الإقليمية. فقد اختفت موضوعات التسعينيات من رواية الأزمة الأمنية والنصوص الاستعجالية التصويرية وكتابات الشهادة على الحروب لفائدة روايات تبدو شديدة الارتباط بالميثاق السردى البوليسى العالمي بما فيه من نزوع صوب التغريب المكاني والغرائبية على مستوى الحدث، وكل ما يأتينا عبر السنما أساسا مكرسا أسماء مثل: دان براون وبول أوستر وستيفان كينغ وجيمس إيلروي، وغيرهم... وكلها نصوص فاضحة لحقيقة "جريمة" تحدث تحت أعين العالم كله وبمباركة من أعلى الأشخاص والحكومات والمنظمات شأننا في العالم، ولكنها تحدث تحت عناوين مختلفة لم تعد تحيل على مفهوم الجريمة إلا نادرا.

مراجع الدراسة :

⁰Abdelkader DJEMA , 31, (1998), rue de l'Aigle, Michalon, Paris.

⁽²⁾ Anissa Belhadjin : Polar et imaginaire : www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf (mise en ligne le 22/11/2005)

⁽³⁾ Azouz BEGAG, **Le Passepor**, (2000) , Le Seuil.

⁽⁴⁾ Boualem Sensal, **le serpent des barbares**, (1999), Gallimard, Paris, p279.⁽⁵⁾ Claudia ⁽⁵⁾Canu, **Le polar maghrébin sous la plume de Yasmina Khadra**.

⁽⁶⁾ Gérard Genette, **Figure II**, edition du Seuil, (1969), France

⁽⁷⁾ Jean Tular , « **le roman policier** », in **dictionnaire des genes et des notions litteraires**, (1997), Albin Michel et Encyclopaedia Universalis, Ferance

⁽⁸⁾ Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, volume 9, librairie Larousse, Paris, 1985.

⁽⁹⁾ Lakhdar Belaid, **Sérail Killer**, (2000), Gallimard

⁽¹⁰⁾ Larbi Abehri : **Banderilles et muleta**, (1981) , SNED , Algerie,

⁽¹¹⁾ Miloud Benhaimouda, **Mythologies du roman policier algérien**, **Synergies** (2008), *Algérie*, n° 3 - p. 62.

⁽¹²⁾ Miloud Benhaimouda, **formation du roman policier algerien 1962-2002**, (2004/2005), these de doctorat, université Cergy-Pontoise, France

(13) Rabah Zeghda, **Double Djo pour une muette**, (1988), ENAL, Algerie.

(14) Salim Aissa, **Mimouna**, (1987), Laphomic, Algerie.

(15) Tahar DJAOUT, **Les Vigiles**, (1991), Le Seuil. Comment l'enquête policière devient enquête politique » PDF

(16) Yasmina Khadra , **Le dingue au bistouri**, Laphomic,(1990)

(17) Yasmina Khadra , **Foire des enfoirés**, Laphomic,(1990)

(18) Yasmina Khadra, **Morituri, double blanc**, (2000), gallimard.

(19) Yasmina Khadra , **L'Automne des chimères**, (2000), Gallimard.

(20) Yasmina Khadra, **ce qu'attendent les loups**, (2014), Julliard.

(21) http://www.christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0220.pdf (blog personnel de christiane Achour).

(22) أمل بوشارب: سكرات نجمة، منشورات الشهاب، الجزائر، 2015.

(23) محمد الأمين بحري: الرواية البوليسية في مجتمعات بوليسية / مجلة الجديد، لندن، بتاريخ: الاثنين 01/04/2019

(24) عبد القادر شرشار، المخيل في الأدب البوليسي وأصوله الأسطورية والاجتماعية في الثقافات الشعبية العالمية.

Insaniyat /، (2003) إنسانيات، 21 ، ص 12

الدلالة الإيحائية في الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا (COVID-19) بين التهوين والتهويل
**The Suggestive Connotation In The Official Discourse Of The (Covid-19) Coronavirus:
Between Underestimation And Exaggeration**

علاء عبده سالم حسن، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية
Alaa Abduh Salim Hasan, Department of Arabic Language and Literature, King Saud University, Saudi Arabia

Abstract:

This research attempts to uncover the connotations that suggest underestimation and exaggeration in the official discourse on COVID-19, by reading a sample of the controversial statements of decision-makers in some countries around the world, by referring to their Twitter or other social media accounts. The research answers both theoretical and applied questions: The theoretical ones address the nature of the suggestive connotation by presenting a different reading of it, and the applied ones tackle the suggestive connotations indicating underestimation and exaggeration in the official discourse on the virus, and the dimensions behind the world of connotations in this discourse. The research used the descriptive approach by analyzing and interpreting these connotations. Some of the research findings include: The suggestive connotations in the discourse of Coronavirus (COVID-19) went through five shifts. These are first, understatement and exaggeration; second, challenge; third, fear and anxiety; fourth, reassurance; and last suffering and crisis. These shifts appeared clear and complete in the official Western discourse. It was found out that these suggestive connotations were controversial and influencing for the audience. This type of connotation can be explained by the decision-maker placing another consideration outside the context of the disease expressed by the political, economic and psychological dimensions.

Key words: suggestive connotations, official discourse, Covid-19

ملخص:

يحاول هذا البحث الكشف عن الدلالات التي توجي بالتهوين والتهويل في الخطاب الرسمي الخاص بفيروس (COVID-19)، من خلال قراءة عينة من تصريحات أصحاب القرار المثيرة في بعض دول العالم بالرجوع إلى حساباتهم في تويتر أو وسائل الإعلام المختلفة. ويجيب هذا البحث عن تساؤلات بحثية؛ نظرية عن طبيعة الدلالة الإيحائية بتقديم قراءة مختلفة لها، وتطبيقية عن الدلالات الإيحائية الدالة على التهوين والتهويل في الخطاب الرسمي الخاص بالفيروس، والأنساق التي تقف خلف عالم الدلالات في هذا الخطاب. واستخدم البحث المنهج الوصفي بتحليل وتفسير هذه الدلالات، وتوصل البحث إلى نتائج، منها: أن الدلالات الإيحائية في الخطاب الخاص بفيروس كورونا (COVID-19) تنقلت خمس نقلات؛ وهي التهوين والتهويل، ثم التحدي، ثم الخوف والقلق، ثم التطمين، ثم المعاناة والأزمة. وظهرت هذه النقولات واضحةً ومكتملة في الخطاب الرسمي الغربي. ومنها تبين أن هذه الدلالات الإيحائية كانت مثيرة ومؤثرة على المتلقين، ويمكن تفسير هذا النوع من الدلالات بوضع صاحب القرار اعتبارًا آخر خارج سياق المرض تعبر عنه الأنساق السياسية والاقتصادية والنفسية.

الكلمات المفتاحية: الدلالة الإيحائية، الخطاب الرسمي، كورونا COVID-19

مقدمة

ترتبط اللغة بالمجتمع وحاجاته ومستواه الحضاري والفكري، ولذلك لا تثبت دلالاتها على حال. وما دام أن الإنسان يطمح إلى تطوير علاقاته مع ذاته والعالم من حوله سيبقى في حاجة إلى المعنى ليوثر له أسباب التعايش والتفاهم والبقاء، وما الصراعات إلا بسبب قصور حاصل في فهم المعاني التي تدور حول الكلمات والأشياء. ولكل مرحلة رخاء أو شدة خطاب خاص بها، يتضمن دلالات مرتبطة بسياقاتها وظروفها، وهذه السياقات والظروف تمثل عالما يشارك في إنشاء الخطاب وتلقيه.

وفي هذه الفترة نشأ خطاب خاص بأزمة فيروس كورونا الجديد (COVID-19)، هذا الخطاب هيمن على الخطاب الإنساني وسيطر على كل مجريات الحياة، ولذلك كان جديراً بالدراسة، إلا أن الدراسة هنا ستتركز على دلالاته، وستقف على الإيحاءات المعبرة عن الأزمة التي يمر بها المجتمع والعالم جراء الفيروس، ومن هنا نشأت فكرة هذا البحث.

تتناول هذه الورقة البحثية الدلالات الإيحائية في الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا الجديد (COVID-19) بين التهوين والتهويل، من خلال عينات مختارة من تصريحات أصحاب القرار في دول العالم، ويهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

نظرياً؛ ما هي طبيعة الدلالة الإيحائية ضمن حقل الدلالة؟ وهل هي دلالة أم معنى؟

تطبيقياً؛ ما هي الدلالات الإيحائية الدالة على التهوين من خطر كورونا، أو على التهويل منه في الخطاب الرسمي الخاص بالفيروس من خلال المفردات والعبارات التي تضمنها؟

ثم ما هي الخلفيات والأنساق الاجتماعية والنفسية التي صنعت الإيحاء في هذه الدلالات ضمن الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا؟

أولاً: الدلالة الإيحائية (قراءة مختلفة)

ثنائية (الدلالة الأساسية - الدلالة الإيحائية) وتصنيف الدارسين

يتأسس النظر في الدلالة وأنواعها على وظيفة اللغة، فاللغة تؤدي وظيفتين رئيسيتين؛ وظيفةً منطقيّةً تكون فيها أداة للتعبير عن الحقائق والأفكار والقضايا الموضوعية، أي توصيلها ونقلها. ووظيفةً نفسيةً عاطفيةً وديناميكية، تكون فيه أداةً للتعبير عن العواطف والانفعالات والتأثير في سلوك الإنسان⁽¹⁾. ومن خلال هاتين الوظيفتين تمدُّ اللغة روابطها مع المنطق وعلم النفس، أو يمكن القول إن وظيفة اللغة تكون بين المنطق والتأثير، مكوّنةً نوعين من الدلالات؛ الدلالة المنطقية الأساسية، والدلالة النفسية الإيحائية.

تعدُّ الدلالة الأساسية عاملاً رئيساً في الاتصال اللغوي؛ إذ تمثل الوظيفة الأساسية لنقل الأفكار والتفاهم بين الناس؛ ولذلك يتقاسم المتكلمون باللغة هذه الدلالة في إطار البيئة اللغوية المعينة، في حين تأتي الدلالة الإيحائية بصفتهما دلالةً زائدةً على الدلالة الأساسية، إذ تمثّل ظلالاً لها غير متناهية، ولا يقلُّ ذلك من شأنها، بل إنها من وجهة نظري تنطلق من الأساسية الثابتة، ثم تنفلت لا يحكمها إلا عالمٌ من الأنساق والنظم الاجتماعية والنفسيات والأفكار الفردية.

وعلى الرغم من هذا التقسيم الثنائي الذي أرتضيه، فإن اللغويين قديماً وحديثاً حاولوا تقديم أنواع كثيرة تحت محاولات تصنيفية للمعنى، وفي ذلك خلطٌ مصطلحيٌّ ومفاهيميٌّ سيأتي الحديث عنه، إذ يرى -مثلاً- أحمد مختار عمر أن للمعنى أنواعاً عدة⁽²⁾، وهذا محل نظر.

ولعل من المفيد أولاً أن أقف عند ثنائية الدلالة (المركزية- الإيحائية) للتعريف بها كما وردت عند من تناولها من اللغويين، متجاوزاً بشكل مؤقت الإشكال المصطلحي الواقع بين الدلالة والمعنى أولاً، وتعدد المصطلحات وتنوعها ثانياً، سواء كان ذلك حاصلًا من الترجمة العربية أو من النص الأصلي ذاته.

يعرّف Nida الدلالة الأساسية بأنها الدلالة التي تتصل بالوحدة المعجمية حينما ترد في أقل سياق، أي حينما ترد منفردة. أما الدلالة الإيحائية فهي الدلالة التي يملكها اللفظ عن طريق ما تشير إليه فضلاً عن الدلالة الأساسية⁽³⁾، فهي تكون معها جنباً إلى جنب، ولكنها ليست ثابتة، بل خاضعة للتغيير بحسب خلفيات اجتماعية وثقافية... إلخ وعامل الزمن وتجدد الخبرة.

وتتحدد الدلالة الأساسية بسمات منطقية معيارية، في حين لا يمكن تحديد الدلالات الإيحائية؛ لأنها تعتمد على تجدد الأنساق الاجتماعية والنفسيات الفردية، وهذه كلها غير ثابتة بل متغيرة ومتطورة؛ من هنا لا يشترط الاتفاق أو التوافق في الدلالة الإيحائية كما هو الحال في الأساسية، فالإيحائية مفتوحة وغير نهائية.

يمكن القول إن الدلالة الإيحائية تكون الكلمات فيها ذات قدرة عاطفية على الإيحاء، وذكر أولمان Ullmann تأثيرات هذا النوع على النحو الآتي:

(1) أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975م. ص 92.

(2) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، الطبعة الخامسة، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص 36-39.

(3) Nida, E., Morphology, The University of Michigan press, USA, 1962, p130.

1. التأثير الصوتي: ويكون مباشرًا إذا كانت الكلمة توجي ببعض الأصوات أو الضجيج الذي يحاكيه التركيب الصوتي للكلمة، ويسمى Primary onomatopoeia، أو غير مباشر كالقيمة الرمزية للكسرة أو الضمة تقليدًا من الشأن أو تعظيمًا له، ويسمى Secondary onomatopoeia.
2. التأثير الصرفي: ويكون في الكلمات المركبة والمنحوتة.
3. التأثير الدلالي: في الكلمات المجازية أو الصور الكلامية المعبرة⁽¹⁾.

ويضيف ليتش Leech نوعًا آخر، وهو المعنى المنعكس reflected meaning ويجعله ضمن الإيحاء، وهو المعنى الذي ينشأ في حالات تعدد المعنى الأساسي عندما يشكل إحساس كلمة واحدة جزءًا من استجابتنا لمعنى آخر؛ إذ غالبًا ما يترك المعنى الأكثر شيوعًا وإثارة إيحائيًا على المعنى الآخر، ويظهر المعنى المنعكس بصورة كبيرة في كلمات اللامساس أو ما يسمى بـ Taboo⁽²⁾.

وتناول إبراهيم أنيس نوعي الدلالة وإن كان بمصطلح آخر لكل منهما، فيرى أن النوع الأول يسمى (الدلالة المركزية)، وهي التي تتحصل من القدر المشترك من الدلالة الذي يقتنع به أفراد البيئة اللغوية الواحدة في التواصل بينهم، يصل بهم هذا القدر إلى نوع من الفهم التقريبي الذي يمكن الاكتفاء به في الحياة العامة، وهذا القدر المشترك هو الذي يسجله المعجم. ويسمى النوع الثاني (الدلالة الهامشية)، وهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وما ورثوه من آباءهم وأجدادهم⁽³⁾.

ويرى أنيس أن الدلالة المركزية تمثل مركزًا ثابتًا في دائرة تتسع أوضاعها إلى ما لا نهاية، وهذه الأمواج تمثل الدلالات الهامشية التي تتفاوت وتتغير بحسب الخلفيات والسياقات والزمن، وكلما اتسعت قل عدد الناس الذين يفهمونها أو يدركونها، كما أنها تتصل اتصالًا وثيقًا بالعاطفة، وهي ردود الفعل أو ظلال المعاني التي تشمل الذكريات المستثارة والانفعالات والاستجابات الفسيولوجية للجسم⁽⁴⁾.

واستعمل محمد يونس مصطلحي الدلالة المركزية والدلالة الهامشية أيضًا، وفرق بينهما بالآتي:

1. الدلالة المركزية دلالة مشتركة في فهمها بين عامة الناس الذين ينتمون إلى البيئة اللغوية، في حين تكون الثانية خاضعة لخلفيات نفسية واجتماعية معينة ربما تختص ببعض أفراد البيئة دون البعض الآخر على مستويات عدة.
2. تدرك الدلالة المركزية إدراكًا عقليًا ومنطقيًا، أما الدلالة الهامشية فقد تكون استجابة نفسية للكلمات أو استلزامات منطقية وعقلية.
3. تتصل الدلالة المركزية بأهم وظائف اللغة وهي وظيفة الإبلاغ، في حين تتصل الهامشية بوظيفة التأثير⁽⁵⁾.

ويرى الباحث أن مصطلحي الدلالة المركزية والدلالة الهامشية اللذين استعملهما إبراهيم أنيس ومحمد يونس مصطلحان غير موفقين؛ لأنهما يجعلان للكلمة أو الجملة دلالة نموذجية ثابتة ومن ثم يكون للخطاب قصد واحد يُسعى إليه، في حين تكون الدلالة الهامشية دلالة أقل قدرًا، فهي واقعة في الهامش من الدلالة المركزية، وهذه المعالجة للدلالة برأي غير موفقة، ولعلهما قد خلطا في ذلك بين الدلالة والمعنى خلطًا كبيرًا سيأتي الحديث عنه.

(1) Ullmann, S., Meaning and style, Oxford, 1973, p. 13-17.

(2) Leech, G., Semantics, Penguin Books, 1974, p. 13.

(3) أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، م، ص 106-107.

(4) أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، ص 106-107.

(5) علي، محمد يونس، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، ليبيا، 2008م، ط2، ص 177-178.

يمكن القول إذن إن من المناسب الاصطلاح على الدالتين (الدلالة الأساسية والدلالة الإيحائية) مع الأخذ بعين الاعتبار عدم تفضيل أحدهما على الآخر، وأن تحصيلهما يعتمد على الاستعمال والأنساق الاجتماعية والنفسيات الفردية التي تمثل عوالم مفسرة للدلالات، وسياقات كاشفة عنها.

وبقراءة نظرية لطبيعة الدلالة ونوعها السابقين، أقف هنا أمام إشكاليتين مهمتين، تفصيلهما في الآتي:

الإشكالية الأولى: تصنيف المعنى وتشقيقه إلى أنواع عديدة، واختلاف مصطلحي الدلالة الأساسية والدلالة الإيحائية، إذ لاحظ الباحث كثرة التصنيفات للمعنى والخلط بينه وبين الدلالات، ومن تلك التصنيفات:

- تقسيم ليتش Leech: المعنى الصريح والمعنى الضمني والمعنى الأسلوبي والمعنى الانعكاسي والمعنى الانتظامي والمعنى الرصفي والمعنى الموضوعي والمعنى الانفعالي والمعنى التداولي⁽¹⁾.

- تقسيم فيرث: القصد والقيمة والمرجع والعاطفة⁽²⁾.

- تقسيم إردمان Erdmann: المعنى الأساسي والمعنى التطبيقي والمعنى الانفعالي.

- تقسيم بالمر Palmer: الدلالة الوضعية والدلالة التصويرية والدلالة البيانية⁽³⁾.

- تقسيم محمد التونجي: الدلالة الاجتماعية والوضعية والذاتية، والدلالة المعجمية والمطابقة والصوتية، والدلالة الاصطلاحية والتضمن والحافة، والدلالة الصرفية والالتزام والنحوية⁽⁴⁾.

- تصنيف أحمد مختار عمر: المعنى الأساسي والمعنى الإضافي والمعنى الأسلوبي والمعنى النفسي والمعنى الإيحائي⁽⁵⁾.

وبالنظر إلى هذه التقسيمات للمعنى أو الدلالة يرى الباحث أن التعدد واقع فيما يدور حول الدلالة الإيحائية أكثر من الدلالة الأساسية، ومع ذلك فإن هذه التصنيفات لا تختلف عن بعضها، فهي تعود إلى النوعين الرئيسيين؛ الدلالة الأساسية المؤدية لوظيفة اللغة المنطقية، والدلالة الإيحائية المؤدية لوظيفة اللغة التأثيرية، ولعل هذا التنوع في التصنيف راجع إلى الاختلاف في الرؤى والمناهج الفكرية، ولذلك يمكن تجاوز هذه الإشكالية بأن يُكتفى بهذين النوعين المذكورين كما هما بمصطلحهما.

أما الإشكالية الثانية فتتعلق بالدلالة الإيحائية، ويمكن تلخيصها في السؤال: أيهما أنسب أن نقول: الدلالة الإيحائية أم المعنى الإيحائي؟ بمعنى آخر هل الإيحاء دلالة أم معنى؟

وقع دارسو الدلالة العرب -من وجهة نظري- في خلط كبير كما أشرت سابقاً حينما ساووا بين الدلالة والمعنى، ولذلك تجدهم يتحدثون عن المعنى وهم في الحقيقة يتحدثون عن الدلالة والعكس كذلك، ولعل ذلك ظاهر في التقسيمات التي سُردت في الإشكالية الأولى، من هنا جاءت مشروعية السؤال: هل نقول: الدلالة الإيحائية أم المعنى الإيحائي؟

بالوقوف على طبيعة كل من الدلالة والمعنى، نجد أن الدلالة هي الشيء الموضوعي المحدد الذي يتحصل من الدال والمدلول ويتسم بأنه اجتماعي توافقي منطقي، في حين يكون المعنى ما يستقر في ذهن المتلقي، فهو غير ثابت؛ لأن تحصيله يعتمد على

(1) Leech, G., Semantics, p. 13.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 24.

(3) بالمر، إف، علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبدالحليم الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، 1981م، ص 75-76.

(4) التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م، ص 443-444.

(5) عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، ص 36-37.

الخلفيات الفردية النفسية وخبرات المتلقي مع الواقع واللغة؛ ولذلك ليس للكلمة أو العبارة الواحدة معنى خاص، فالمعنى الخاص خرافةً تؤدي إلى سوء الفهم، ولذلك سعى ريتشاردز Richards في كتابه (فلسفة البلاغة)، إلى دحضه وانتقاده، فيرى أن "السبب الرئيس في سوء الفهم هو خرافة المعنى الخاص Proper Meaning Superstition، أي ذلك الاعتقاد الشائع -الذي تغذيه الكتب المدرسية- بأن للكلمة معنىً ثابتاً محددًا (هو مثاليًا معنى واحد) مستقلا عن شروط الاستعمال، بل إنه يتحكم في الاستعمال"⁽¹⁾.

إذن، لا يمكن حصر الكلمات في إطار معنى وحيد وثابت، بل إن مجال المعاني مفتوح أمام التعدد والاختلاف بحسب السياقات والاستعمالات المتعددة، فالمعنى يصنعه المتلقي بناء على السياق وعالم النفسيات والأفكار.

وبناءً على ما سبق؛ فإن ما يسمى بالدلالة الإيحائية للكلمة ما هي إلا معنى إيحائي يلتقطه المتلقي بناءً على السياق والأنساق الثقافية والاجتماعية والسياسية من جهة والحالات النفسية والخبرات الفردية من جهة أخرى، ومع ذلك سنبقى على مصطلح (الدلالة الإيحائية) كما هو في عنوان البحث؛ لشهرته ولأنه مقابل لمصطلح (الدلالة الأساسية)، ويبقى السؤال قائمًا ومطروحًا لتناول بحثي مستقبلي أكثر تركيزًا.

الدلالة الإيحائية (المصطلح والمفهوم)

كان أول من استعمل مصطلحي الإحالة Denotation والإيحاء Connotation هو جون ستيوارت ميل John Stuart Mill عام 1843⁽²⁾، وإن كانت هناك مقابلات مصطلحية فلسفية استعملها غيره، كمصطلحي Comprehension and denotation لبور رويال Port Royal الذي نشرهما عام 1662⁽³⁾، أي قبل ستيوارت، ومصطلحي Sense and Reference لفريجة Frege الذي نشرهما عام 1892⁽⁴⁾، ومصطلحي Intension and Extension لكارناب Carnap⁽⁵⁾ الذي نشرهما عام 1975؛ لكن هذه المقابلات الفلسفية ليست أقرب إلى تمثيل الدلالة الأساسية والدلالة الإيحائية كمصطلحي Connotation and Denotation، وربما تعود هذه المصطلحات التي جاءت بعد ستيوارت كما يرى كوبر Cooper إلى أن الفلاسفة بعد ستيوارت فسروا الإحالة في الكلمة بأنها ما تشير إليه، وأن الإيحاء هو تلك الخصائص المتلبسة بما تشير إليه؛ ولذلك ارتبطت الإحالة بالمصدق Extension والإيحاء بالمفهوم Intension⁽⁶⁾.

يرى جان كوهن أن مصطلح الإيحاء Connotation يشير إلى الاستجابة العاطفية ومصطلح الإحالة Denotation إلى الاستجابة العقلية، وكلتا الاستجابتين تمثل وظيفتي اللغة العاطفية والعقلية⁽⁷⁾ كما ذكرنا من قبل.

فما هو الإيحاء إذن؟ يرى الباحث أن هناك تعريفًا يمكن الاعتماد عليه من بين التعريفات الكثيرة التي لا طائل من سردها؛ فيعرفه هنري لوفيفر Henri Lefebvre بأنه "أصداء العلامات الانفعالية والعقلية"⁽⁸⁾. أي عناصر انفعالية، وإيحاءات ألهمتها الألفاظ المستعملة قيمًا إضافية متصلة بالعلامة وملزمة لها بدون تغييرها، ولذلك يرى فنديريس Vendryes أن المعنى المنطقي

(1) ريتشاردز، أ.، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002م، ص20.

(2) De, Jony, W., The semantics of John Stuart Mill, Springer My copy UK, USA, 1982, p.57.

(3) Garza-Cuaron, B, Connotation and meaning, De Gruyter Mouton, Berlin/Boston, 1991, p. 209.

(4) Thiel, C., Sense and reference in Frege's logic, Springer, Dordrecht, 1968, p. 13.

(5) Fitting, M., Intensional logic, Stanford Encyclopedia of philosophy, 2015 <https://plato.stanford.edu/entries/logic-intensional/>

(6) Cooper, D., Philosophy and the Nature of Language, Longman, London, 1973, p43.

196، ص1م، ط1986 (7) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

118م، ص1983 (8) لوفيفر، هنري. اللسان والمجتمع، ترجمة: مصطفى صالح، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،

للكلمة يتأرجح حوله جو عاطفي يحيط بالكلمة ويمنحها ألواناً مؤقتة على حسب استعمالها، وهذه الألوان هي التي تكوّن القيمة التعبيرية أو الإيحائية لها⁽¹⁾.

يمكن القول إن الدلالة الإيحائية ليس دلالة العلامات نفسها، بل هي أصداء تلك العلامات، والصدى هو الجانب الانفعالي الذي تثيره الكلمة في النفس؛ ولذلك لا يمكن أن يكون للكلمة معنى إيحائي انفعالي ولا يكون لها دلالة أساسية منطقية، بل إن المعنى الإيحائي هو ظلال للدلالة الأساسية، بمعنى آخر لكل كلمة دلالة أساسية متواضع عليها، لكن ليس كل كلمة فيها معنى إيحائي؛ لأن هذا الأخير يتكون في الكلمة بفعل الاستعمال وظروفه الاجتماعية والنفسية.

فالإيحاء أو الظل يتجاوز الفهم العرفي (الأساسي) للألفاظ إلى معنى أو معانٍ (إيحائية) تترشح من العلاقات السياقية القائمة بين الألفاظ، سواء أكان هذا السياق لفظياً verbal context أم كان اجتماعياً social context أم حالياً context of situation مبنياً على الموقف كله وما يلبسه من علاقات أم كان قائماً على الاثنين اللفظ والحال، وهذا المعنى الإيحائي لا ينافر الدلالة الأساسية قطعاً، بل هو امتداد لها.

فكيف تتكون الدلالة الإيحائية؟ تتشكّل بفعل عوامل كثيرة:

1. أن تكون الكلمة بطبيعتها مثيرة وموحية، فيصعب تجريدها من الشحنة العاطفية.
2. أن يكون للكلمة وقع صوتي يجعل منها ذات رمزية صوتية موحية.

ومع ذلك فإن الكلمة وحدها لا يمكن أن تنفرد بذاتها لكي تكون موحية؛ بل لا بد أن تكون ضمن سياقين، سياق لغوي وسياق مقامي، ولذلك يضاف إلى هذه العوامل:

3. أن تكون الكلمة ذات قوة في الاستدعاء؛ إذ وقوع الكلمات في سياقات معينة يكسبها جَوْاً خاصاً، ويحيطها بظروف تعين على استحضار البيئة التي تنتهي إليها⁽²⁾.

ويرى الباحث أن هذه العوامل أو المصادر لا يمكن أن تُكسب الكلمة القوة الإيحائية إلا في إطار الاستعمال المتكرر من قبل أفراد الجماعة اللغوية، ولذا يكون الإيحاء خاصاً بالجماعة اللغوية، ولكل جماعة لغوية كلماتها الموحية كما أن لها ثقافة واحدة.

لكن هناك سؤال مهم، وهو هل تُسلب الكلمة دلالتها الإيحائية؟ وهل يمكن أن تتغير الدلالة من إيحاء إلى آخر؟

ليس هناك في اللغة ما هو ثابت؛ فطبيعتها اجتماعية قابلة للتغير وفقاً للظروف والمتغيرات، ولذلك فإن الكلمة قد تسلب دلالتها الإيحائية أو تتغير، ويعود ذلك في الأساس إلى قانون التضائل التدريجي، ولعل التكرار والترداد في الاستعمال يجعل تلك الكلمات والتراكيب تفقد قيمها وقوتها الإيحائية، مثلها مثل المجازات الميطة.

ثانياً: خطاب فيروس كورونا (COVID-19) وتنقلات الدلالة الإيحائية

استطاع الخطاب الخاص بفيروس كورونا (COVID-19) السيطرة على الخطابات الأخرى في جميع وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، وتغلّب عليها، وأزاحها من المشهد على حسابه، فجاءت تلك الخطابات من منظوره هو، إذ أصبحت جميع الخطابات السياسية والاقتصادية والثقافية والتربية والدينية والرياضية تابعة له. ويلاحظ أن هذا الخطاب كان له فاعليته سلباً أو إيجاباً

(1) فندريس، جوزيف، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الداخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014م، ص 335.

(2) أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 105.

في سياق مكافحة الفيروس، لكن هذا الدور تفاوت في درجته من خطاب إلى آخر، من الخطاب الرسمي إلى الخطاب العادي، ومن دولة إلى أخرى.

ولا يمكن التقليل من شأن الخطاب في الأزمة التي يعيشها العالم بسبب انتشار فيروس كورونا وأثره على كل مناحي الحياة، بل إن هذا الخطاب له أهمية كبيرة في معركة الكفاح ضد هذا الفيروس، ويمكن إرجاع هذه الأهمية إلى أسباب عديدة؛ من أهمها أن الخطاب الخاص بالفيروس شديد التأثير في السلوك الذي يتصرف المجتمع والأفراد وفقاً له نحو المرض. وبسبب التهوين من شأن هذا الخطاب حول كورونا دفعت بعض الدول ثمنًا باهظاً، فأمريكا وإسبانيا وإيطاليا وتركيا والبرازيل انخرطت في خطاب التهوين من مخاطر انتشار المرض في وقت مبكر. ولو تمكن الخطاب الرسمي بشأن المرض حينها من إقناع المجتمع والأفراد بالمخاطر المترتبة عليه، كان عدد ضحاياه، ودرجة تأثيره، أقل مما حدث. ولعل أشهر تهوين رسمي في الخطاب ما قاله الرئيس البرازيلي جاير بولسونارو: "من الواضح أننا نمر بأزمة في الوقت الحالي، لكنها أزمة صغيرة. وكما أتصور، فإن هذه المسألة المتعلقة بفيروس كورونا افتراء إلى حد كبير. والأمور ليست كما تروج لها وسائل الإعلام في العالم"⁽¹⁾، وهو خطاب كان له أثره السلبي شعبياً؛ مما دفع منصة تويتر إلى حذف التغريدات التي نشرها الرئيس بهذا الخصوص؛ مبررة ذلك بأنها محتوى ينتهك قواعدها. ولا يخفى أن الخطاب له أثره الحاسم كلما زادت فترة الانتشار دون أن يستطيع العالم إيجاد علاج له، ولذلك تحتاج الدول والمجتمعات إلى خطابات فعالة للتعامل مع الأزمة التي تلقي بأثرها على جميع المستويات.

ويمكن النظر لخطاب فيروس كورونا في اتجاهين؛ خطاب رسمي واضح المعالم، وله أهداف محددة، وخطاب غير رسمي إما أن يكون من المختصين أو من غير المختصين، وهذا الأخير مليء بالشائعات، وهو ما دفع الخطاب الرسمي إلى أن يخوض معركة قوية مع مضامينه جنباً إلى جنب مع معركته التوعوية والصحية.

لكن الملاحظ أن الخطاب الرسمي الخاص بالمرض كانت له خلفيات متعددة وجّهت لغته بكل مستوياتها، مما أثر على دلالات المفردات والتراكيب المكونة لهذا الخطاب، فتنوعت الإيحاءات بحسب أهداف صاحب القرار، ولعل هذا ما يسعى البحث إلى الوقوف عليه، وهو دراسة بعض الدلالات الإيحائية في الخطاب الرسمي الخاص بكورونا، والأنساق التي وجّهت هذه الدلالات.

تنقل الخطاب الخاص بفيروس كورونا خمس نقلات عبرت عنها الدلالات الإيحائية، وهي التهوين والتهويل، ثم التحدي، ثم الخوف والقلق، ثم المعاناة والأزمة. وتبدو هذه النقلات واضحة ومكتملة في الخطاب الرسمي الغربي.



رسم توضيحي (1): نقلات الخطاب الرسمي الخاص بكورونا

(1) <https://2u.pw/ZHPk2>

ستتناول هذه الجزئية من البحث الكشف عن الدلالات الإيحائية التي توجي بمعاني المرحلة الأولى (التهوين والتهويل) في هذه السلسلة التي تنقل الخطاب الرسمي عبرها، وذلك من خلال نماذج من تغريدات وتصريحات أصحاب القرار في تويتر أو وسائل الإعلام الإلكترونية؛ معتمداً على فرضية أن انتقاء المفردات المكونة للخطاب الرسمي في سياقات الحروب والأزمات لا يمكن أبداً أن تكون اعتباطية، بل تحاول أن توجّه الجماهير أو المتلقين توجيهاً محدداً، وتعتمد الاستجابة على مستوى إدراك المتلقي ووعيه بعوالم الخطاب وخلفياته، فإدراك الدلالة الإيحائية يتطلب مستوى من الشعور والوعي اللذين يفوقان شعور ووعي المتلقي العادي الذي يقنع بالمعاني السطحية للألفاظ، وما تمنحه من فهم ظاهري للخطاب، في حين يذهب المتلقي المثقف الذي مُنح إدراكاً وشعوراً عالياً إلى ما وراء الدلالة من ظلال وإيحاءات من خلال العلاقات والسياقات والخلفيات التي تمثل عوالم بني عليها الخطاب في نشأته ويبنى عليه في تلقيه.

1. دلالة التهوين

كانت النقطة الأولى في الخطاب الرسمي لمواجهة كورونا هي محاولات التهوين من خطر الفيروس؛ وذلك إما لعدم إدراك صاحب القرار مدى هذا الخطر، أو للتقليل من خوف الناس، ووراء ذلك كله في أغلب الخطابات الرسمية أهداف سياسية واقتصادية تمثل نسقاً مهماً في الخطاب، له اعتباره إنشاءً وتلقياً.

من المنطقي في الأزمات أن يتبنى الخطاب الرسمي والمسؤول قاعدة (لا تهوين ولا تهويل)؛ لكن لوحظ أن بعض الخطابات الرسمية تكسر هذه القاعدة مراعاةً للأبعاد السياسية والاقتصادية بشكل خاص، فظهرت دلالات موحية في ثنايا هذه الخطابات توجي بالتهوين من خطر الفيروس حيناً، وبالتهويل حيناً آخر في وضع مربك للمتلقي، ولعلنا هنا نستعرض عينة متواضعة من هذه الدلالات التي توجي بالتهوين، ثم تتبعها الموحية بالتهويل.

– (كلنا سوف نموت يوماً ما! **we must all die one day!**):

وردت هذه العبارة في تغريدة للرئيس البرازيلي جاير بولسونارو Jair Bolsonaro على حسابه في تويتر قبل حذفها من قبل منصة تويتر كما ذكرت سلفاً، ونصها:

"Some people want me to shut up, follow the protocols, How many times does the doctor not follow the protocol? Let's face the virus with reality. It is life, we must all die one day"⁽¹⁾.

"بعض الناس يريدون مني أن أصمت وأتبع البروتوكولات، كم مرة لا يتبع الطبيب البروتوكول؟ دعونا نواجه الفيروس بالواقع. إنها الحياة، سنموت جميعاً يوماً ما"⁽²⁾.

لا تقف العبارة عند دلالتها الأولى الخيرية، بل توجي في سياقها بالتقليل من شأن خطر الفيروس، وهو تهاون رسمي، وهذا مثل قول أحدهم عندما يخاطر بنفسه: (يا راجل هي موتة!) فيغلب عليه عالم المغامرة بما فيه من نفسيات وعواطف، ومثل هذا لا يكون مناسباً في خطاب رسمي.

ومن العبارات التي وردت في هذا السياق الموحى بالتهوين والتقليل من شأن الخطر قول المسؤول ذاته عن الفيروس:

– (A little flu أنفلونزا بسيطة)⁽³⁾، ولعل ما توجي به صفة (بسيطة) من استصغار واستهانة ما يكفي، فضلاً عن دلالة العبارة كلها، ومثل ذلك قوله في تغريدة أخرى له في تويتر:

– (هذه المسألة المتعلقة بفيروس كورونا افتراءً إلى حدٍ كبير)

(1) <https://2u.pw/jdBoN>

(2) <https://cutt.us/aiNSo>

(3) <https://cutt.us/Qwull-> <https://2u.pw/OEa0i>

"Obviously we have a crisis at the moment, a small crisis. In my opinion, much more fantasy, the issue of coronavirus, which is not all that the mainstream media propagates or propagates throughout the world"⁽¹⁾

"من الواضح أننا نمر بأزمة في الوقت الحالي، لكنها أزمة صغيرة. وكما أتصور، فإن هذه المسألة المتعلقة بفيروس كورونا افتراء إلى حد كبير. والأمور ليست كما تروج لها وسائل الإعلام في العالم".

في هذا النص موضعان غنّيان بالإيحاء؛ الأول تعبير (المسألة المتعلقة...) الموحى بالتهوين، فالجائحة التي أغلقت العالم كله هي (مسألة)، ثم هي مليئة بالافتراء إلى حد كبير) كما يقول في الموضوع الثاني.

إذن هذا الخطاب الرسمي الموحى بالتهوين من خطر الجائحة لا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى خلفياته غير الصحية، إذ هناك أهداف أخرى لمنشئ الخطاب تتجاوز الواقع الذي يصنعه الفيروس بالناس، ولعل أهم خلفية أو نسق يقف خلف هذا الخطاب الموهن هو البعد الاقتصادي، فيرى أن إجراءات التباعد الاجتماعي ستمدمر الاقتصاد وتؤدي إلى البؤس والجوع والفوضى، ووصف حكام الولايات الذين يصدرون إجراءات إغلاق (بقاتلي الوظائف job killers)⁽²⁾.

– "هل رأيتمها تحلق من حولك؟"

ومن الدلالات الموحية بالتهاون في الخطاب الرسمي ما ورد ضمن حديث تلفزيوني للرئيس البيلاروسي ألكسندر لوكاشينكو Alexander Lukashenko، إذ يقول:

⁽³⁾ "There are no viruses here. Did you see any flying around? I don't see them"

"لا توجد فيروسات هنا. هل رأيتمها تحلق من حولك؟! أنا لا أراها".

مع ما يوحي به السؤال (هل رأيتمها تحلق من حولك؟! من تهاون بخطر الفيروس، فهو سؤال يدل على سخيرية رسمية من جهود مكافحة الجائحة التي يقوم بها العالم أجمع، فهو لم يستطع رؤية الفيروس يحلق في الجو! يقول ذلك على الرغم مما في العبارة من المغالطة والتناقض، إذ متى كانت الفيروسات تُرى بعين مجردة؟ وكيف تحلق؟ وهل هي حية أصلاً؟!

ويمكن تفسير هذه المزحة الرسمية The official joke إن صح التعبير بأن الخطاب متأثر بنسقين رئيسيين؛ الأول اقتصادي؛ إذ يرى أحد المحللين لهذا الخطاب أن اتخاذ الإجراءات سيؤدي إلى ركود حاد في البلاد، على عكس الدول الأوروبية الأخرى، وحتى روسيا، فإن بيلاروسيا لا تملك الموارد اللازمة لإنقاذ الشركات والمواطنين. أما الثاني فهو نفسي، فلوكاشينكو يعتقد حقاً أن العالم بأسره يببالغ في الأمر⁽⁴⁾.

– (كنت في المستشفى... وصافحت الجميع!!)

وردت هذه العبارة في مؤتمر صحفي لرئيس الوزراء البريطاني بوريس جونسون Boris Johnson قبل إصابته بالفيروس، إذ قال:

"I was at a hospital the other night where I think there were actually a few coronavirus patients and I shook"

⁽⁵⁾ "hands with everybody, you'll be pleased to know, and I continue to shake hands"

"كنت في المستشفى في الليلة الماضية حيث أعتقد أنه كان هناك القليل من مرضى فيروس كورونا، وصافحت الجميع، سيكون

من دواعي سروري أن تعرفوا، وأنا لا زلت أصافح"⁽⁶⁾.

(1) <https://2u.pw/ZHpK2>

(2) <https://2u.pw/OEaOi>

(3) <https://2u.pw/ydhfa>

(4) <https://2u.pw/ydhfa>

(5) <https://2u.pw/qgWP8>

(6) <https://cutt.us/BaElc>

يوصي المكافحون لانتقال الفيروس بعدم المصافحة على وجه الخصوص، فهي ناقلة للعدوى بشكل مباشر، ومن الغريب أن يرد في خطاب رسمي القول: (كنت في المستشفى... وصافحت الجميع... ولا زلت أصافح)، لا يدل هذا الفعل على الاهتمام بالمرضى والتضامن معه في حالته، فالسياق لا يدعم هذه الدلالة مطلقاً، إنها توجي بالتهاون والتقليل من شأن التوصيات الصحية، بل تؤثر سلبيًا على وعي الناس؛ لأنها صادرة من أعلى رجل في الدولة. ولعل هذا الخطاب متأثر بالبعد السياسي فضلاً عن الاقتصادي؛ إذ بدأت صعد الرجل للتو - في يوليو 2019م - إلى رئاسة الوزراء وأمامه خمس سنوات وفقاً للنظام، أما الجانب الاقتصادي فمرده آثار خروج بريطانيا من الاتحاد الأوروبي، فهذان النسقان أثرا في بنية الخطاب الخاص بكورونا.

– (فيروس كورونا عقوبات على الدول... الله يعاقبهم...!!)

لا تتوقف الخلفيات التي تمنح المفردات والعبارات إحياءات معينة على الأنساق السياسية والاقتصادية، بل إن الجانب الديني كان له دور في ذلك، يبدو ذلك من قول وزيرة الدفاع الزيمبابوية أوباه ماتشغوري Oppah Muchingur:

"This coronavirus that has come are sanctions against the countries that have imposed sanctions on us. God is punishing them now and they are staying indoors now while their economy is screaming like what they did to ours by imposing sanctions on us"⁽¹⁾

"هذا فيروس كورونا الذي جاء هو عقوبات على الدول التي فرضت علينا عقوبات. الله يعاقبهم الآن، وهم يقيمون في منازلهم الآن بينما اقتصادهم يصرخ مثل ما فعلوا باقتصادنا بفرض عقوبات علينا".

وهذه العبارة توجي بالتهاون واللامبالاة، مستخدمة للعاطفة الدينية تجاه المتلقين في الداخل، وتوجي كذلك بالضعف في مواجهة العقوبات مواجهة عملية، ولعل هذا الخطاب يلامس عاطفة الناس الدينية واستغلال جهلهم في مواجهة الأزمات. ويذكر في هذا السياق ما قاله وزير الصحة التركي مستغلا العاطفة الدينية عند الأتراك: "يمكن أن نطرح موضوع منح صفة (شهيد) لموظفي القطاع الصحي المتوفين جراء كورونا"⁽²⁾.

وتحمل صفة (شهيد) التي استغلها الخطاب الرسمي شحنة هائلة من دلالات العاطفة الدينية، ومعها يمكن للمتلقي أن يستحضر كثيراً مما يرتبط بها من تصرفات تدفع الإنسان إلى التضحية بنفسه، وأرى أن هذه الصفة تبتعد بالخطاب الصحي الرسمي عن هدفه المفترض إلى أبعاد أخرى.

– (استمر في إخراج عائلتك لتناول الطعام؛ لأن ذلك يعزز الاقتصاد!)

وردت هذه العبارة في تصريحات للرئيس المكسيكي لوبيز أوبرادور López Obrador، إذ يقول:

"If you're able and have the means to do so, continue taking your family out to eat ... because that strengthens the economy"⁽³⁾

"إذا كنت قادراً ولديك الوسائل للقيام بذلك، استمر في إخراج عائلتك لتناول الطعام... لأن ذلك يعزز الاقتصاد!"

يدعو الرئيس شعبه إلى الاستمرار في الخروج دعوة صريحة (استمرا!)، لكن هذا الفعل يوجي في سياقه بتهاون رسمي بخطر انتشار الفيروس، وبالإضافة إلى التهوين، عزز الرئيس هذا الخطاب بممارسة فعلية، إذ قام بجولة في البلاد، وشوهد وسط تجمعات عامة وهو يقبل الأطفال ويحيي مؤيديه.

(1) <https://2u.pw/QkxP8>

(2) <https://cutt.us/xAY2x>

(3) <https://2u.pw/6uXTU>

وهذا الخطاب المهوّن تضمّن خلفيته التي تقف وراءه نصًّا: "لأن ذلك يعزّز الاقتصاد"، وبذلك يكون قد ابتعد عن قيمته الصحية، ووُضع في سياق آخر.

2. دلالة التهويل

هناك خطاب رسمي آخر تضمّن ما يوحي بالمبالغة والتهويل، وأشهر ما يمثل هذا النوع النموذجان الآتيان:

– (الكثير من العائلات ستفقد أحبائها!)

وردت هذه العبارة في خطاب رسمي وجهه رئيس الوزراء البريطاني بوريس جونسون Boris Johnson لمواطنيه وهو يتحدث عن وضع البلاد في معركته مع تفشي عدوى فيروس كورونا، فقال:

"I must level with you, the British public. Many more families are going to lose their loved ones before their time"

"يجب أن أكون صريحًا معكم، أيها الشعب البريطاني، الكثير من العائلات ستفقد أحبائها قبل وقتهم"

كانت هذه العبارة صادمةً لما تحويه من تهويل رسمي، فهي توحى بأن الفيروس سيجتاح كل البلاد وأن الجهات الحكومية عاجزة عن مواجهته، ولعل هذا الخطاب لم يكن موفقًا؛ لأنه صادر من أعلى جهة رسمية في البلاد.

وجاء هذا الخطاب المهوّل مناقضًا لخطاب آخر مهوّن سبق أن ذُكر، ولعل هذا كان ردة فعل لذلك، فهما مثالان على تحول الخطاب من التهوين إلى التهويل من منثى الخطاب ذاته، بناءً على صراع بين المعاناة الواقعية والأهداف التي تشكلها الأنساق السياسية والاقتصادية.

– التهويل بلغة الأرقام: (الإجماع بين الخبراء أن 60 إلى 70 بالمئة من السكان سيصابون بالعدوى!)

ولا يقتصر التهويل على الألفاظ الموحية، بل قد يكون التهويل بلغة الأرقام كذلك، وهو ما ورد في خطاب للمستشارة الألمانية أنغيلا ميركل Angela Merkel، إذ تقول:

"We have to understand that many people will be infected, The consensus among experts is that 60 to 70 percent of the population will be infected as long as this remains the situation".⁽¹⁾

"علينا أن نفهم أن الكثير من الناس سوف يصابون، الإجماع بين الخبراء أن 60 إلى 70 بالمئة من السكان سيصابون بالعدوى، طالما بقي هذا الوضع".

هذه اللغة توحى بتهويل رسمي أحدث ربعًا بين الألمان، بل في العالم، وأرى أن هذه اللغة على الرغم من أنها لغة علمية رقمية إلا أنها تحمل دلالة توحى بأن الأمر خرج عن السيطرة، والحقيقة أنها أرادت أن تهول من الخطر، ولعله من باب التصرف الهادف إلى تنبيه حواس الألمان وتهيبتهم لاحتمال مواجهة أسوأ السيناريوهات في مواجهة الجائحة.

وبعد تقديم هذه النماذج من الخطاب الرسمي؛ يرى الباحث أن تلك الدلالات الموحية بالتهوين أو التهويل يمكن تفسيرها بقراءة الأنساق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والنفسية التي وجهتها أو خلفيات التي تقف وراء الخطاب التي تضمنها، فباستحضار عوالم الخطاب نجد أن الدلالات الإيحائية التي أوحى بالتهوين والتقليل من شأن الخطر تقف وراءها أهداف سياسية أو اقتصادية فضلًا عن النفسيات والأيدولوجيات لمنثى الخطاب مع وجود تباين من خطاب إلى آخر.

ويمكن إضافة تفسير آخر للدلالات الإيحائية التي تضمنها خطاب التهوين من خطر كورونا، وهو وجود خطاب آخر موازٍ للخطاب الرسمي، وهو خطاب الشائعات المثير للخوف والرعب عبر وسائل الإعلام ووسائل التواصل الاجتماعي، فهذا الخطاب المهوّل دفع الخطاب الرسمي إلى التعبير بلغة ذات دلالات موحية بالتهوين من الأمر، وتبديد الخوف والقلق بين الناس، فمن

(1) <https://2u.pw/Tk5St>

الطبيعي إذا كانت هناك معلومات تبدو مقلقة أو مخيفة، فإنه يمكن اللجوء في الخطاب الرسمي إلى إستراتيجيات تلطيف لفظي، تُقلل من مخاطر الوقوع السيئ على الناس، كما هو الحال مع تغريدات وزير الصحة الكويتي الذي اقتصر فقط في حسابه على توير على إعلان حالات الشفاء والتعافي، ويترك إعلان حالات الإصابة الجديدة لبيانات مكتوبة باسم المؤسسة الحكومية، لكن هذا التلطيف في استعمال المفردات والعبارات ينبغي ألا يصل إلى مرحلة الكذب أو المغالطة الكبيرة التي تمنح طمأنينة مؤقتة، يكون بعدها الثمن باهظاً كما فعل الرئيس الأمريكي دونالد ترامب Donald Trump في بعض خطابه، فمثلاً يقول في بداية الأزمة:

(1) *"The Invisible Enemy will soon be in full retreat!"*

ومع ما تحمله هذه العبارة من تطمين إلا أنها توجي بمغالطة كبيرة في ظل عدم اكتشاف اللقاح، ولذلك منذ أن قال هذه العبارة في تاريخ 10/ أبريل/ 2020 والأعداد تتضاعف بشكل مخيف، ولعل هذه النوع من الخطاب الذي كثر في تغريدات ترامب راجع إلى السياق السياسي الذي يعايشه قبل الانتخابات الرئاسية، فضلاً عن الأثر الاقتصادي الكبير. أما الدلالات التي توجي بالتهويل من الخطر في الخطاب الرسمي فلعلها تعود بشكل رئيس إلى النسق الاقتصادي؛ إذ حاول صاحب القرار بث قدر من الخوف بين الناس لدفعهم إلى الالتزام بالاحترازاات التي وضعتها الجهات الحكومية؛ لكي لا يؤثر توقف الحياة على اقتصاد البلد.

النتائج والتوصيات

أما بعد، فقد قدّم علماء الدلالة والفلاسفة تصنيفات كثيرة للدلالة والمعنى، بمصطلحات متعددة تنبئ عن اختلاف المنطلقات الفكرية والفلسفية في دراسة الدلالة، لكنها كشفت عن خلط بين الدلالة والمعنى من جهة، وعن تسليم الكثير منهم بمسألة المعنى المركزي والمعنى الهامشي، ولعل هذا ما دعا الباحث إلى عدم الأخذ بتلك التصنيفات والمصطلحات والاستقرار على ثنائية (الدلالة الأساسية والدلالة الإيحائية) مع الأخذ بعين الاعتبار عدم تفضيل أحدهما على الآخر.

توصل البحث إلى أن المصطلح الشائع (الدلالة الإيحائية) بحاجة إلى مراجعة من حيث كونه دلالة أو معنى في طبيعته؛ إذ يرى الباحث أنه أقرب إلى المعنى منه إلى الدلالة، ومع ذلك استخدم الباحث المصطلح الشائع؛ لأن القضية بحاجة إلى مزيد بحث وتناول عميق، وهي من التوصيات التي سيأتي البحث عليها.

تنقّلت الدلالات الإيحائية في الخطاب الخاص بفيروس كورونا خمس نقلات؛ وهي التهوين والتهويل، ثم التحدي، ثم الخوف والقلق، ثم التطمين، ثم المعاناة والأزمة. وظهرت هذه النقلات واضحة ومكتملة في الخطاب الرسمي الغربي.

تبين أن الدلالات الإيحائية التي دلت على التهوين والتهويل من خطر فيروس كورونا في الخطاب الرسمي كانت مثيرة ومؤثرة على المتلقين، ويمكن تفسير هذا النوع من الدلالات بوضع صاحب القرار اعتباراً آخر خارج سياق المرض تعبر عنه الأنساق السياسية والاقتصادية، فضلاً عن التكوين الشخصي والخلفية النفسية لمنشئ الخطاب، ولذلك تشكل عالمان مؤثران في بنية الخطاب؛ عالمٌ جمعي يرتبط بالأنساق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وعالمٌ فردي يرتبط بنفسية وأيديولوجية منشئ الخطاب.

وبناءً على هذه النتائج؛ يوصي الباحث بتوصيتين:

دراسة إشكالية الإيحاء بين الدلالة والمعنى، أي هل نقول: الدلالة الإيحائية أم المعنى الإيحائي؟

(1) <https://cutt.us/BnSlZ>

دراسة الدلالات الإيحائية في النقلات الأخرى التي تنقل عبرها الخطاب الرسمي الخاص بفيروس كورونا، أي الدلالات التي توجي بالخوف والقلق والتحدي والمعاناة والأزمة، وهي مادة ثرية لتحليل الخطاب ودراسة دلالاته.

قائمة المراجع:

أولاً: المراجع العربية

- أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976م.
- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975م.
- بالمر، إف. علم الدلالة، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، العراق، 1981م.
- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993م.
- ريتشاردز، أ، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002م.
- علي، محمد محمد يونس، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط2، 2007م.
- عمر، أحمد مختار. علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.
- فندريس، جوزيف، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014م.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.
- لوفيفر، هنري، اللسان والمجتمع، ترجمة: مصطفى صالح، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983م.
- مطهري، صفية، الدلالة الإيحائية في الصيغة الفردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- موان، جورج. مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981م.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Cooper, D., Philosophy and the Nature of Language, Longman, London, 1973
- De, Jony, W., The semantics of John Stuart Mill, Springer My copy UK., USA, 1982.
- Fitting, M., Intensional logic, Stanford Encyclopedia of philosophy, 2015, Available at: <https://plato.stanford.edu/entries/logic-intensional/> (accessed on 11/05/2020)
- Garza-Cuaron, B., Connotation and meaning, De Gruyter Mouton, Berlin/Boston, 1991.
- Lyons, J., Semantics, Cambridge University Press, 1977.
- Leech, G., Semantics, Penguin Books, 1974.
- Nida, E., Morphology, The University of Michigan press, USA, 1962.
- Thiel, C., Sense and reference in Frege's logic, Springer, Dordrecht, 1968.
- Ullmann, S., Meaning and style, Oxford, 1973.

• ثالثاً: المواقع الإلكترونية:

- بي بي سي عربي. (2020/4/7). فيروس كورونا: تصريحات لزعماء وقادة دول أثارت جدلاً بشأن الوباء. متوفر بموقع: <https://cutt.us/Qwull> (تاريخ الاسترجاع: 2020/5/24).
- تويتر (2020/4/3). وكالة الأناضول. متوفر على: <https://cutt.us/xAY2x> (تاريخ الاسترجاع: 2020/5/21).

- العربية نت. (2020/3/20). تويتير يعاقب رئيس البرازيل.. العصفور الأزرق مستاء. متوفر بموقع: <https://cutt.us/aiNSo> (تاريخ الاسترجاع: 2020/5/24).
- APnews. (16/3/2020). *Zimbabwe official says coronavirus punishes US for sanctions*. Available at: <https://2u.pw/QkxP8> (accessed on 03/05/2020).
- Corona24.news. (13/3/2020). *Coronavirus saves Bolsonaro and Bolsolavistan from a historic shame*. Available at: <https://2u.pw/ZHpK2> (accessed on 03/05/2020).
- Euronews. (1/4/2020). *'We look like clowns': Belarus carries on as rest of Europe locks down*. Available at: <https://2u.pw/ydhfa> (accessed on 03/05/2020).
- Euronews. (10/4/2020). *'A little flu': Brazil's Bolsonaro playing down coronavirus crisis*. Available at: <https://2u.pw/OEa0i> (accessed on 03/05/2020).
- Independent. (27/3/2020). *Coronavirus: How Boris Johnson ignored health advice at his peril before Covid-19 diagnosis*. Available at: <https://2u.pw/qgWP8> (accessed on 03/05/2020).
- The jakarta post. (30/3/2020). *Twitter removes two Bolsonaro tweets questioning virus quarantine*. Available at: <https://2u.pw/jdBoN> (accessed on 03/05/2020).
- The New York Times. (11/3/2020). *Merkel Gives Germans a Hard Truth About the Coronavirus*. Available at: <https://2u.pw/Tk5St> (accessed on 03/05/2020).
- Twitter. (10/4/2020). *Donald J. Trump*. Available at: <https://cutt.us/BnSlZ> (accessed on 03/05/2020).
- VOX. (28/3/2020). *Mexico's coronavirus-skeptical president is setting up his country for a health crisis*. Available at: <https://2u.pw/6uXTU> (accessed on 03/05/2020).

طيفُ العنونة ودلالاته في شعر: محمد سعيد العتيق

The spectrum of the curse and its connotations In Poetry: Mohammed Saeed Al-Atiq

د. وليد العرفي، جامعة البعث، سوريا

Dr. Walid Al-Orfi: Al-Baath University / Higher Institute of Languages/ Syria

ملخص:

يهدفُ هذا البحثُ إلى دراسةِ علاقةِ العنوانِ بالنّصِ من خلالِ عمليةِ تأويلِ دلالاتِ العنوانِ بصورةٍ مُستقلّةٍ، ومن ثمّ محاولة ربطِ العنوانِ بصورتهِ المُنفردةِ بالتّصوُّصِ الأخرى؛ للكشفِ عن مدى العلاقةِ الرّابطةِ بينَ العنوانِ وعلاقتهِ بالتّصوُّصِ المُتفرّعةِ عنهُ، إذ طالما شكّلَ العنوانُ الرّأسَ من الجسدِ.

كلمات مفتاحية: العنوان ، الدّلالة ، الشّعْر ، العلاقة ، مُحمّد سعيد العتيق

Summary

This research aims to study the relationship of al-Awan to the text through the process of interpreting the semantics of the title independently, and from Then try to link the title to its individual image with other texts h;

And its relation to the texts that are far from him, because the title has always formed the head of the body.

Keywords: Title, Significance, Poetry, Relationship, Muhammad Saeed Al-tiq

في الدلالة اللغوية :

قِيلَ فِي مَادَّة: (عَنْ نَ): عَنْ السَّيِّءِ يُعْنُ ، وَ يُعْنُ عُنَانًا وَعُنَانًا: ظَهَرَ أَمَامَكَ وَعَنَّ وَ اعْتَنَى: اعْتَرَضَ وَعَرَضَ، وَ عُنِنْتُ الْكِتَابَ وَ أَعْنَيْتُهُ لَكَذَا، أَي عَرَضْتُهُ لَهُ وَ صَرَفْتُهُ إِلَيْهِ ، وَعُنَيْتُ فَلَانًا أَي قَصَدْتُهُ .

أَمَّا عُنَانُ الْكِتَابِ فَقَالَ ابْنُ سَيِّدَةَ: الْعُنَانُ سَمَةُ الْكِتَابِ، وَعُنُونُهُ عُنُونَةٌ وَسَمُهُ بِالْعُنْوَانِ، وَقَالَ ابْنُ سَيِّدَةَ: فِي جِهَتِهِ عُنْوَانٌ مِنْ كَثْرَةِ السُّجُودِ، أَي: أَثَرٌ¹، وَفِي: عُنُونَ الْكِتَابِ عُنُونَةٌ كَتَبَ عُنُونَهُ، وَعُنْوَانُ الْكِتَابِ: سَمْتُهُ وَ دِيْبَاغَتُهُ².

تتفق الشُّروحات المعجمية على أن للعنوان دلالات أساسية هي ظهور العلانية من مادة "علن"

الأثر و السمة من مادة "عنا" المعنى و القصد من مادة "عنن".

وفي المصطلح العنوان: "أنظمة دلالية سيميائية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية و اجتماعية و إيديولوجية، وهي رسائل مسكوكة مُضمنة بعلامات دالة مُشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"³

وترى بشرى البستاني " بأنَّ العنوانَ رسالةٌ لغويةٌ تُعرَفُ بتلك الهوية، وتُحدّد مضمونها، وتجذبُ القارئَ إليها، وتُغريه بقراءتها، وهو الظاهرُ الَّذِي يدلُّ على باطن، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ موضوعَ العنونة لم تشغلْ حيزاً مُهمّاً من اهتماماتِ النقدِ بها إلاَّ باتِّساعِ الدراساتِ النقديةِ المعاصرة التي أولتِ النصَّ الأدبيَّ اهتمامها ، ورأت فيه كلاً مُتكاملاً لا ينفصلُ فيه المتنُّ عن العنوانِ ، وما يلحقُ به ، من شروحاتٍ أو إضافاتٍ ؛ فلم يكنِ التوجُّهُ إلى دراسةِ العنوانِ " قبلَ توسُّعِ مفهومِ النصِّ، ولم يتوسَّعِ مفهومُ النصِّ إلاَّ بعدَ أن تمَّ الوعي والتقدُّمُ في التعرفِ على مختلفِ جزئياته وتفاصيله، ولقد أدَّى هذا إلى تبلورِ مفهومِ التفاعلِ النصِّي، وتُحقِّقُ الإمساكُ بمجملي العلاقاتِ التي تصلُّ النُّصوصَ بعضها ببعضٍ، والتي صارتُ تحتلُّ حيزاً مُهمّاً في الفكرِ النَّقديِّ المعاصرِ.

كانَ التطوُّرُ في فهمِ النَّصِّ والتفاعلِ النَّصِّي مناسبةً أعمقَ لتحقيقِ النَّظَرِ إليه باعتباره فضاءً، ومن ثمَّ جاءَ الالتفاتُ إلى عتباته"⁴

ونتيجة هذا التوجه في النقد البنيوي أصبحت العناوين من مجال اشتغال فكر النَّقد ، لما يُمثِّله العنوانُ من أهميةٍ في العملِ الأدبي : "فصارَ الاهتمامُ بمجموعةِ النُّصوصِ التي تُحَفِّزُ المتنَّ وتحيطُ به من عناوينَ وأسماءِ المؤلفين والإهداءاتِ ، وكلِّ بياناتِ النَّشرِ التي تُوجَدُ على صفحةِ غلافِ الكتابِ، وعلى ظهره"⁵

وأولُ مَنْ التفتَ إلى موضوعِ العنوانِ جينيت الذي تنبَّه إلى ما يتعلَّقُ مع النَّصِّ، وممَّا يجبُ الإشارةُ إليه أن جيرار جينيت قد أفادَ من أفكار من سبقوه في قضية العنونة ، وارتباطات النص بما هو خارج متنه، وقد أشار عبد الحق بلعايد إلى بعض هؤلاء المؤسسين لفكرة علم العنونة، ومنهم دوتشي في مقالته التي نشرها في مجلة الأدب سنة 1971 م: "من أجل سوسير"، وج. دريدا في

1. لسان العرب : جمال الدين بن منظور الإفريقي المصري : دار صادر ، بيروت ، (عنن)

2. قطر المحيط بطرس البستاني ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط ، 1994 (عنن)

3. السيمولوجيا والعنونة : جميل حمداوي ، مجلة : عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مع 25، ع 3، 1979م ، ص 96.

4. عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص): عبد الحق بلعايد : الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2008م ، ص 14.

5. مدخل إلى عتبات النَّصِّ : عبد الرزاق بلال ، ، دراسة في مقدّمات النَّقد العربي القديم، إفريقيا الشرق ، المغرب، 2000م ، ص 222.

كتابه: " التشتيت " 1972 م ، وهو يتكلمُ عما هو خارجُ الكتابِ ، وفيليب لوجان في كتابه " الميثاق سير ذاتي " عام 1975 م ، وقد سمّاه : " حواشي وأهداب النَّص " إذن كَانَ التأسيس لعلم العنونة قبل جيرار جينيت الذي أرسى قواعده إذ يرجعُ إلى : " النَّصَف الثاني من عقد الثمانينات ، وذلك بعد أن أشبع خطاب الشعري ووصف المقولات الجوانية الجوهرية لمفهوم النَّص في تجريده أو تجنيسه الشعري أو السردى ، تلك المقولات التي بدا في النهاية أنّها لا تصف كفاية الكلية النصية ، أي كل العناصر المحايثة أو المفارقة التي لا تؤمن فقط نصية النَّص ، بل أيضا تداوليته ، وكذلك حتى أدبيته المشروطة بلذّة القراءة ضمن نسق ثقافي مُحدّد¹ يرتبط العنوان ارتباطاً وثيقاً بالنصّ الموسوم ؛ فالعنوان مفتاح الولوج إلى النص ، وغير بعيد عن البال أنّ النَّصَّ الفاقدَ للعنوان إنّما هو مبتورٌ ، وكان الابتداء بالبسملة في أي الذكر الحكيم في استفتاح الخطابات في عصر الإسلامي إشارة واضحة إلى هذا الأمر ، والخطبة التي تفتقر إلى العوان / البسملة تُعدُّ بترأ .

وهذا ما دفع جنيت إلى " التّساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النَّص كتاباً ، أي العناصر التي تساند النَّص و-تصاحبه- في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافيّة النوعيّة ، ضمن تداوليّة عامّة أو خاصّة ، وهي في مجموعها تُمثّل وسائل انخراط النَّص في المؤسّسة الأدبية ، وانكتابه في المجتمع الثقافي ، إنّها جملة عناصر تُحيط بالنَّص ، وتُحدّده تحديداً من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ، وأيضاً بمعناها القوي ، أي- جعل النَّص حاضراً - وذلك بتأمين حضوره في العالم ، و تأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب² .

وقد حدّد جنيت ما اصطلح على تسميته بـ (المُتعاليات النصية) أو (عبر النصيّة) خمسة أنواع " وهي التي حدّدها " نبيل منصر " في كتابه : (الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة) بـ :

1-التّداخل النصّي : ويُمكن أن نُميّز بين مستويين للتداخل النصّي : مستوى الحضور الفعلي لنص داخل نص ، حضور حرفي ، وجليّ مثل الاستشهاد ، و مثل الحضور غير المُصرّح به ، ولكنّه حرفي ذلك مثل السرقة الأدبيّة .

مستوى الحضور التلميعي الذي يستدعي الوعي التّقدي الحادّ القادر وحده على كشف العلاقات الدّمويّة البعيدة و المشكّلة لشجرة أنساب جملة من النَّصوص .

2-النَّص الموازي : ويشمل شبكة من العناصر النصيّة خارج النَّصيّة التي تُصاحب النَّص النصّ ، وتُحيط به ؛ فتجعله قابلاً للتداول .

3-النَّص الواصف : و يُسمّى كذلك اللّغة الثّانية قياساً للنَّص باعتباره لغةً أولى ، و يُمثّل الخطاب التّقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي بتحليله و التّعليق عليه ؛ فيكون خارج فضاء النَّص الأصلي .

4-النَّص المتفرّع : هو تفاعل يجمع بين نص لاحق و آخر سابق ، وفق قانون تعدّد مسالكه حسب مقصديّات التّأليف الأصليّة ، وأحياناً حسب قوانين اللاوعي الثقافيّ التي تُؤثّر في المقصديّات ذاتها في هذه الدّرجة أو تلك .

1. الخطاب الموازي للقصيد العربية المعاصرة : نبيل منصر ، دار توبقال للنشر ، 2007 م ، ص 25 .

2. المصدر نفسه ، والصفحة ذاتها .

5-النَّصُّ الجامع: يُمَثَّلُ النَّصُّ الجامع النوع الخامس، وبه تكتمل عناصر المتعاليات النَّصِّيَّة وهو يُحِيلُ على العلاقة التي تجمع بين النَّصِّ، وبنيتها الفوقية الافتراضية التي تقرنه بمختلف أجناس الخطاب التي ينتمي إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديدها المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها"

وهذا الفهم لطبيعة العنوان ؛ فقد رأى جينيت أن العنوان رغم استقلاله عن النص إلا أنه يشكل بنية لغوية ترتبط بالمتن النصي وتُعبّر عن ماهيته؛ فهو بمثابة نص ممدد للنص الذي يتموضع تحته "النَّصُّ الموازي" باعتبار العنوان نصًّا موازيًّا، لأنه يختزل النَّصَّ الأدبي، و"الاختزال في العنوان يُعبّر عن الموضوع، ويجعله واحداً من جملة احتمالات وقع عليها اختيار المبدع¹."

يُشكِّلُ العنوانُ العتبة النَّصِّيَّةَ الأولى ؛ فهو المفتاح الذي يُمكنُ من الولوج إلى عوالم النصِّ ، وفضاءات اللغة التي يشغل عليها ، إذ العنوان نصٌّ آخر يعلو النص الذي يُعبّر عنه ، ولا بدَّ أن يكون ثَمَّة انسجام واتساق ظاهر ، أو مُضمّر ما بين العنوان، وبين النصِّ / القصيدة؛ فإذا كان العنوان الرأس ؛ فالقصيدة هي الجسد الذي يتَّخذُ من الرأس ملامحةً، ومعالم تكوينه على مستوى الشكل والمضمون على حدِّ سواء؛ فالعنوان بنية قائمة بذاتها ، وعلى الرغم من استقلاليتها من حيث الموضوع إلا أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنصِّ .

دلالة العناوين :

نُشير في هذا الاستهلال إلى أنَّ الشاعر : محمد سعيد العتيق ينظر إلى الشعر من خلال رؤية جماليَّة تقرن بينه وبين ما هو معنوي ؛ فقد جاءت العناوين جميعها موسومةً بعبارة : (شذا الروح شعري) وهي عبارة تحيل على دلالات رامزة :

فقد جاء التركيب من حيث الصيغة وفق النمط الاسمي ، والاسم يفيد الثبات ، وهو بهذا يؤكد أن هذا الشعر ثابتٌ من حيث العاطفة التي يُعبّر عنها ، وكذلك من حيث الموقف ، فمن حيث العاطفة ، ولعلِّي لا أجانب الصواب .

إنَّ ذهبتُ إلى أنَّ في التركيب إشاراتٍ مشخَّصةً لأنثى ما ربَّما يكون اسمها (شذى)، فالتسمية هنا تتخذ إحياءها المرتبط بالحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر ، فيما لو صحَّ هذا التخمين ، وقد جاء التركيب : (شذا الروح) في إطار التركيب الإضافي، وهذا النوع من التراكيب اللغوية هو من أكثر التراكيب قدرَةً على إضفاء الحركة والحيوية للغة، ومدّها بطاقات من الإحياء والدلالة ، فيما يبدو الخبر : (شعري) ذا دلالة حقَّقت فائدة الإبلاغ من خلال إضافة الشعر .

الفنُّ الجماليّ . إلى الذات ؛ ليكون هذا الفنُّ الجماليّ تعبيراً عاطفياً عمّا تكتنز به هذه النفس من مشاعر وأحاسيس تجاه ربما : (الأنثى). في حال صحَّ ظنُّنا ، أو إلى المُتلقي بشكلٍ عامٍ ، وفي الحالتين كليهما سواء أصاب تخميننا أم أخطأ؛ فلا بدَّ من القول بأنَّ استخدام الشاعر للفظ الروح له إيماؤه الخاص هنا ؛ فالروح رمز الحياة ، وهي المُضمر الذي نعرف وجوده من غير أن نفهم كنه حقيقته : " وَبَسَّأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ ۖ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا " ² ، وعلى هذا يتأسس الدخول إلى بوابة الشعر لدى شاعرنا ؛ ليكون التركيب :

(شذا الروح شعري) تركيباً ذا حمولات يُعبّر عن الدلالات الآتية :

1. لسانيات النَّصِّ نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري : محمد مداس ، عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن ، ط 1، سنة 2007، م ، ص 53.

2. الإسراء / 85

الدلالة الأولى: الثبات الذي أفادت به الاسماء الثلاثة: شذا، الروح، شعري

الدلالة الثانية: التبليغ: جاء التركيب وفق الأسلوب الخبري الابتدائي، وهو يعني أنّ الخبر مُصدّق من قِبَل السامع، وهو ما لا يحتاج معه أيّ مؤكّد.

الدلالة الثالثة: الحيوية: وقد تجلّت من استخدام الشاعر لتقنية التركيب الإضافي الذي يمنح اللغة قدرةً على الإيحاء، وتجاوز دلالاتها المعجمية الضيقة.

ولعلّ في الدخول إلى القصيدة الموسومة بالعنوان ذاته ما يجيب على سؤالنا، ويُغلب التأكيد على الاحتمال، ويقطع الشك باليقين يقول في قصيدة شذى الروح شعري¹:

أنا وصفٌ روحي من شذى بوجها العطرُ وهلّ تُسحرُ الألبابُ إن لم يكنْ سحرُ
وهل يملك السّامي سوى الحلمِ عابقاً فما خنّت أحلامي ولا خانَ الدهرُ
فشاميةٌ سوريّةٌ سحرُ اسمها سما في عيوني من يراها لها سرُّ

وهكذا كشف الشاعر لنا بهذه الدلالات عن سمت القصيدة التي جاءت مُكتنزّةً بحمولات الحب للوطن الذي لا ينفصل بطبيعة الحال عن المرأة المعشوقة، وهو مما درج عليه الشعراء الذين طالما قرنوا بين حب الأرض والأنثى، وكانت المرأة صورة حسية للوطن بصورته المعنوية التي تتمثل في جسد المرأة المحبوبة.

سمت العنوان:

يُحيل العنوان في المنتج الأدبي على علاقة غير خافية يُحاول الشاعر من خلاله أن يُعبّر عن أكبر قدرٍ مُمكن من المحتوى بإشهار العنوان علامةً إخباريةً له، وفي هذه المقاربة سنلج العناوين التي وسم الشاعر العتيق بها مجموعاته الشعرية؛ لتكون علامات إشهارٍ لمحتويات تلك الدواوين وسنبدأ وفق تسلسل إصدارها التاريخي ووفق هذا المنهج الزمني؛ نبدأً بديوانه الأوّل الموسوم بـ: (على ضفاف الروح)² فقد أشار من حيث الصيغة اللغوية التي بني عليها إلى حالة ترفٍ عاطفيّ، وسموّ انفعاليّ عالٍ يرتقي إلى مصاف التصوّف، وكأنّما الشاعر يلتقي من حيث الموقف بالشاعر بدوي الجبل في قوله³:

تقسّم الناسُ دُنياهمُ وفتنتها وقد تفرّدَ من يهوى بدُنياهُ

يبني الشاعر لنفسه عالمه البرزخي الخاص بعيداً عن المحسوس والملموس؛ لينعتق في فضاء الروح التي يجعل لها حيزاً وجودياً، وماهيةً بإسباغ صفة السيولة عليها، وفي هذا التزامن الحسيّ من خلال تقارض الحواس، وتبادل وظائفها يبدو التعبير وفق بناء شبه الجملة مُحققاً قدرته في إجلاء العنوان، فالابتداء بحرف الجرّ: (على) أفاد بالاستعلاء، وارتفاع الشاعر من حيث الرؤيا والعاطفة إلى عوالم الروح التي لا يُدرك كنهها إلا الله.

1. وجد وعشاق الشام: ص 27.

2. محمد سعيد العتيق، دار رفوف، دمشق، 2015 م.

3. ديوان بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد، ت 1981 م): تقديم أكرم زعيتر، دار العودة، بيروت، 1978 م، ص 385.

أما الديوان الثاني، فقد وسمه بـ: (طرائد النور)¹ وعلى الرغم من أنّ بنية العنوان أنشأت على ركني التركيب الإضافي باستخدام لفظين فقط، إلا أنّ هذين اللفظين يحيلان على دلالات أبعد من حصرها في الكلمة بحدّ ذاتها؛ فقد استطاع من خلال هذا التركيب الإضافي أن يجمع بين ثلاثة مستويات؛ فعلى مستوى الحقل الدلالي قرن بين حقلين مختلفين، كما ربط بين صيغتي المفرد والجمع على مستوى العدد، والتذكير والتأنيث من حيث الجنس، وقد جاء العنوان بصورة استعارة قامت على عنصر المفارقة التي أسست لإدهاش المُتلقي بالربط ما بين النور والطرائد؛ فطرائد جمع مفرده: طريدة، وهي ما يقع عليه فعل الملاحقة عادة من بهيمة أو طير، وكأنّما الشاعر أراد أن يشير إلى عمليّة المخاض الإبداعي للشعر الذي يُشبهه بالنور، فيما الشاعر هو الصياد الذي يتحين فرصة في اقتناص تلك الطرائد التي تتقاذف أمامه من الكلمات والصور، أوليس الشعراء صيادو صور وكلمات؟ كما يقول أرشيبالد ماكليس الذي يصفهم بقوله أنهم: "يدأبون دائماً على الخوض والاصطياد على حافة نهر اللغة البطيء الجريان، لعلمهم يعثرون على ما يمكنهم اصطياده، وتسخره لاستعمالهم الخاص"²

وفي ديوانه الثالث: (فجر المساء)³ يبدو العنوان مُفارقاً ديوانيه السابقين؛ فقد بني العنوان على الجمع بين اسمين كان التركيب الإضافي مسوّغ الربط بين ثنائيهما القائم على عنصر التضاد، والتضاد في اللغة يُسهم في جلاء الدلالة وتأكيد فروقاتها؛ إذ بتضادها تتمايز الأشياء، والأضداد عندما تجتمع في إطار نسق لغوي واحد تحقق جمالها اللغوي الذي يحيل على انكشافات المعنى وتجلية الصورة المرسومة من خلال ثنائية الجمع بين الشيء ونقيضه، وهو ما أدركه بالفطرة الشاعر العربي قديماً بقوله:

ضدّانٍ لما استُجمِعاً حسناً والضدُّ يُظهِرُ حسنة الضدِّ⁴

وفي العنوان الذي بين أيدينا نلاحظ ثنائية التضاد التي اعتمدت الدلالة الزمانية من خلال تقريبها فارق التوقيت الفاصل بين لحظتين من اليوم هما: (الفجر) الذي يشير إلى الابتداء، وما يُحيل عليه من رمزية على الحيوية، وتجدد الطاقة وانبعاث التفاؤل، و(المساء) بما يحمله من دلالات على النهايات الحزينة التي ارتبطت برمزية المساء، وما يكتنف هذه اللفظة من دلالات على الفراق والنهايات التي عبّرت عنها قصائد الشعراء الرومانسيين، ولا يغيب عن البال قصيدة خليل مطران في هذا السياق، وما حُمّل من دلالات تبعث على الكآبة والحزن.⁵

وهكذا يبدو التركيب الإضافي الذي أفاد الشاعر فيه من الثنائية الضدية بين: فجر ومساء قد فتح العنوان على آفاق من جماليّات المعنى، وتعدّد أفقه الرمزي.

1. محمد سعيد العتيق، دار العزّاب، دمشق، 2016 م.

2. الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكليس، تر: سلى الخضراء الجيوسي، بيروت، 1993 م، ص 66.

3. محمد سعيد العتيق، 2018 م.

4. هذا البيت من القصيدة المشهورة المعروفة بـ: (البيتيمة) لعدم معرفة قائلها، وقد نسبت إلى أكثر من شاعر على وجه التخمين لا اليقين، فقبل بأنّها: لدوقلة المنبجي، أو لذي الرمة ومطلعها:

هلّ بالطلولٍ لسائلٍ رُدُّ أم هلّ لها بتكلمٍ عهدٌ؟!

وأول من أورد منها بعض الأبيات هو: محمود شكري الألوسي البغدادي، ولم ينسبها لأحد

ينظر: بلوغ الأرب في أحوال العرب: نج: محمد بهجة الأتري، دار الكتاب المصري، دون، ج، 2، ص 20. ويُنظر: قصائد العشق والجمال في الشعر العربي: عمر فاروق الطباع، دار القلم، 1993 م، ص 4.

5. المساء عنوان قصيدة للشاعر الرومانسي: خليل مطران وفيها تتبدى دلالة المساء على النهايات يقول في ختامها:

وكأنّي آنستُ يومي زائلاً فرأيت في المرأة كيف مسائي

ومن قصائد الديوان نفسه التي اعتمدت على التضاد قصيدة: (من الموتِ نحياً)¹ يقول فيها:

ما سرُّ
تلك الصَّرخَةِ الأولى
بروجي يا تُرى
تتلعثمُ الأرواحُ
هل لي
بذكرى للصُّراخِ
ودمعةٍ ترتاحُ؟
كيفَ السَّبيلُ إلى
التعرِّفِ يا دمي؟!
مثقوبَةٌ
كلُّ الدَّواكرِ والنُّهى
قدْ خانني
الإيضاحُ
موتٌ فتحياً
ثمَّ تصرخُ ميئاً
تبكي وتضحكُ
حائرًا
وتدورُ في فلكِ
الصُّراخِ مسافرًا
هُما صرختان
بدايةٌ ونهايةٌ
ما زلتُ أجهلُ
صرختي
لو كنتُ أعلمُ
يا تُرى هلْ تسكرُ
الأقداحُ؟!

منذ عتبة العنوان يبدو التضاد حاملاً للبنية الفكرية للقصيدة التي قامت على ثنائيات التضاد وفق تعدد حقائق أو حالات أو نتائج، فعلى مستوى الحقائق جمع الشاعر بين:

الموت _____ الحياة

¹. فجر المساء، ص 12.

أما على مستوى الحالات الشعورية ، فقد قرن بين حالتي :

البكاء _____ الضحك

وأخيراً على مستوى النتائج ، إذ لكل :

بداية _____ نهاية

أما ديوانه الرابع فقد وسمه بـ: (ورد وعشاق الشأم) :

يشتغل العنوان في هذا الديوان بدلالات التعلق بالوطن ، والارتباط الوثيق بكل ما فيه من عناصر الجمال ، وقد بني العنوان من مفردة ورد التي جاءت اسماً دالاً على جمال الطبيعة وعطف عليه التركيب الإضافي (عشاق الشأم) وهنا يبرز العنوان خصوصية المكان الذي يستقل صدارة الافتتاح في هذا الديوان ، وبهذا التصدير للمكان تكمن خصوصية الشأم التي يكن لها مشاعر الحب والتعلق الشديدين اللذين يجعلان منه عاشقاً لكل ما فيها من مكونات الطبيعة والناس، وهو ما يتجلى من خلال القصيدة التي جاء عنوانها وسماً للديوان كله يقول فيها : وجد وعشاق الشأم

يُشكّل العنوان في هذه القصيدة سمت الرؤيا التي تعبر عنها فالعنوان بدلالته الاسمية أفاد الثبات وللبنية اللغوية دلالتها فتقديم وجد أفاد دلالة ما يعتمل في نفس الشاعر من عاطفة مكنونة تجاه وطنه الشأم، كما نلاحظ أنّ العنوان اشتمل على حقلين دلالين هما المكان (الشأم) وحقل العاطفة بدلالة كل من : (وجد وعشاق) والوجد من مصطلحات التصوف ممّا يعترى القلب في حالات الكشف والعشق هو الإفراط في الحب، وبهذه الدلالة يُمكن توضيح سمت العنوان الذي يُشير إلى حالة الحب الذي لا يشبهه حبٌّ آخر ، ولا يساويه أو يماثله موقف .

وفي ديوانه الخامس الموسوم بـ: (نحات نور)¹ يبدو الشاعر مُنشغلاً بعالمه الجمالي أكثر؛ فثمة محاولة انعتاق في هذا العنوان ، وإرادة في تجاوز محدودية الطاقة التعبيرية للكلمات في إطار نسقها الذي يمنحها إياه المعجم ؛ لينتقل من حقل اللغة إلى حقل الفنون التشكيلية باستعارته أحد مصطلحاتها ؛ فالشاعر ينأى عن اللغة إلى فنّ النحت ، الذي : " يتميز عن التصوير بأنه لا يميل إلى الخداع ، ذلك لأنه معرض لأنّ تحكم عليه بواسطة اللمس ، وحتى الاستعانة باليد ، ويُمكن الإحاطة به من كل الجهات بواسطة النظر " ²

ويكون فنّ النحت في الصخر ، وليس في ال (النور) ، ومن هنا تبدو غرائبية العنوان التي تكشف عن عنصر الجمال فيه ، وتُحقّق حالة اندهاش المُتلقي بما تُحيل عليه الدلالة وفق تركيبها الإضافي الذي أضفى على العنوان هذه الجمالية ؛ لينفتح السؤال عن ماهية هذا النحت ، وما هي مستويات انشغال الشاعر بتحقيقه ؛ فثمة تداعيات تتقافز إلى الذهن عبر مرسلّة من الأسئلة التي تبدو مُلحّة في محاولتها الوصول إلى إجابات ؛ فعن أيّ نحتٍ يتحدّث الشاعر ؟ وهل ثمة من حيز مكانيّ يتموضع فيه النور للقيام بإجراءات النحت فيه ؟!

يضع الشاعر المُتلقي من خلال هذه العتبة النصية أمام لوحة سوربالية ، ولكنها سوربالية جدّابة تدفع إلى مزيد من التأمل في محاولة استكشاف ما ورائيات الكلمة ، وما يتخفى وراء عتبات التركيب كله ؛ فثمة ما هو غامض بشفافية ، مثلما تبدّى الشفافية

1. محمد سعيد العتيق: 2018 م .

2. مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن : أميرة حلي مطر ، دار التنوير ، القاهرة ، ط1 ، 2013 م ، ص 152.

بأزياء غموضها ، ولعلنا في مقارنة بين هذا العنوان ، وما وسم الشاعر : نزار قباني به ديوانه: (الرسم بالكلمات) ¹ سنلاحظ مدى جمالية العنوان وحساسية انتقاء العناوين جد مهمة ؛ فالعنوان لا يكون اعتباطاً ، وإنما هو وسم دال ، وتعبير نصي يسبق النص المنضوي تحته ؛ فنزار قباني ارتقى بالحرف من مستوى التأثير السمعي إلى تأثيره البصري بهدف الجذب الأقوى ؛ فمن المعروف علمياً أن الإنسان يتعرف الأشياء ، ويدرك العالم الحسي بحاسة البصر بدرجة (83%) فيما الاعتماد على السمع بدرجة (11%) ² ومن هنا لجأ الشاعر نزار قباني إلى تقنية التزامن الحسي ؛ فنقل قدرة التأثير من السمع إلى البصر ، كما أفاد من فن الرسم واللون ؛ ليؤكد جمالية اللغة في التعبير والتصوير غير أنه بقي في إطار المنظومة اللغوية ؛ فهذه الرسم بالكلمات ، بينما نجد في عنوان العتيق الشاعر يبتعد كلياً عن اللغة ؛ فالشاعر يُغيّر توصيفه ليصبح نحّاتاً ، فقد غيّر أدواته التعبيرية ، كما تبدّلت وسائله في التأثير ؛ فثمة إحياء إلى أن الشاعر يمتلك القدرة على التغلغل فيما هو مستحيل ومجرد وجديد ؛ فالنور لا يُنحت ؛ ولكن الشاعر يؤكّد أنه نحّاتٌ نورٍ ولصيغة مبالغة اسم الفاعل هنا دلالتها التي تفيد فاعلية هذا النحّات ، وأن قدرته بفعل قوة داخلية ؛ لأنه مُحَدِّث الفعل لا منفعل فيه ، وفي التركيب ما يُشير إلى أن الفعل مُحَقَّق والحدث قائم ، لأنه لا معنى للتوصيف إن لم تكن الصفة حقيقية ، وبهذا البعد يتكشف جمال الانتقاء للعنوان الذي ربط بين فن وآخر ، وانتقل من نطاق المادي إلى مجال المعنوي عبر تشابك يوحى بجماليات الانتقاء وتوفقه في الاختيار؛ ففوة تأثير النحت واستمراره في الوجود أكثر من أي فن آخر ، وكأنما أراد الشاعر أن يُشير إلى رغبته في خلود لغته / شعره من خلال هذا النحت الذي يقوم بإحداثه في نور ، وقد جاء اللفظ : (نور) اسماً نكرة ما يفيد ما أشرنا إليه؛ فالشاعر لا ينحت في نور محدد ، وإنما نور مفتوح ومتعدد الدلالات والأهداف ؛ ما يعكس أن مجال اهتمام الشاعر وانشغاله الوجودي أكبر من أن ينغلق في مجال مُحدّد ، وبذلك نرى مدى الانفتاح الذهني لدى انتقاء العنوان ، وقدرة الشاعر على اختيار ما يناسب الرسالة الوجودية التي يُريد إبلاغها من خلال أدواته الجمالية في التعبير عنها .

ويستثمر الشاعر فنّ الموسيقى في ديوانه السادس الموسوم بـ: (رنينُ الظلال)؛ ليستعير من لفظ : "رنين" الدال على صوت موسيقي عادة ما كان يرتبط بالجرس ، ومن هنا تبدو مفارقة العنوان لما هو غير مُتوقّع، كما هي عادة شاعرنا العتيق في انتقاء عناوينه الشعرية التي يُبدي اهتمامه فيها بشكلٍ لافت وموفق يعكسان ذائقتَهُ الجمالية، كما يكشفان عن ملكة نقدية، ورؤيا فنيّة تستطيع أن تتفهم دواخل الآخر؛ لتُحقّق جسر تواصلها معه من خلال عتبة العنوان التي تُمثّل أوّل صلة اتصال بين الشاعر والمتلقي باعتبار الديوان الشعري رسالةً كلاميّة يُريد الشاعر توصيلها إلى المُتلقي على اختلاف مشاربه الاجتماعية ، وتنوع ثقافته وتباين مشاربه فـ: (كل فعل اتصال ينطوي على قصد من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة المرسله ، ثمة إذن قصد للبتّ من طرف المرسل ، وقصد لتلقي هذا البث من طرف المستقبل هذا في المرسله ذاتها، أي العمل؛ فعنوان العمل يتوجّه إلى المستقبل بجماع المرسله إن على مستوى الجنس، أو على مستوى الموضوع، أو حتى على مستوى موقف المرسله من خطابها الذي تتأسّس داخله) ³ وقد اعتمد الشاعر على بنية التركيب الإضافي في الجمع بين لفظي: "رنين والظلال" التي عادة ما تكون من مصاحبات الزمن ، فالظل يُشير إلى انحسار الشمس في وقت مُحدّد من النهار والغروب ، والرنين صوت موسيقي يقترن عادة بلحظات تكون للتنبيه على حدث مُعين أو تذكير بأمرٍ ما ، وبهذا الاقتران بين الصوت والظلال يبدو مفارقة العنوان التي أضفت عليه جماليّة الصوّغ ، ومنحته بعداً دلاليّاً يتجاوز حدّ معجمية اللفظين البانيين للعنوان؛ لينفتح العنوان على أكثر من معنى ، وأبعد من تفسير، وكلمة

1. نزار قباني ، 1966 م .

2. الألعاب التربوية : د. عثمان الخضر ، الإبداع الفكري ، الكويت ، 2007 م ، ص 14 .

3. العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 م ، ص 21 .

اختلفت التفاسير، وكثرت التأويلات دلّت على جماليّة العنوان؛ فتعدّد المعاني على قلة الكلمات مؤشّر على بلاغة التركيب، وكما قيل: "البلاغة في الإيجاز، وخير الكلام ما قلّ ودلّ"

الخاتمة:

ومما تقدّم من تأويلِ عناوين الدّواوين الشعريّة للشّاعر: محمّد سعيد العتيق نخلصُ إلى تأكيد الآتي:
أولاً. يُشكّل العنوانُ ملمحاً من ملامح النّص الشعري، وقد يستقلُّ بنفسه؛ ليُشكّل نصّاً متعالياً على النّص.
ثانياً. يمنحُ اختيارُ العنوانِ حريّةً للشّاعر أكبر من إمكانياتِ النّص نفسه، إذ يفتحُ على آفاق لا حصر لها من الدلالات والأخيلة.
ثالثاً. ارتبطَ العنوانُ العامُّ للدّيوانِ بالمتنِ النّصيِّ للقصائدِ الدّاخلية؛ فعناوينُ الدّواوين الشعريّة مأخوذةٌ عن عناوين قصائدِ من الدّيوانِ نفسه.

مكتبة البحث:

• القرآن الكريم

• الدواوين الشعرية للشاعر: محمد سعيد العتيق

• ورد وعشاق الشام، على ضفاف الروح، دار رفوف، دمشق، 2015 م.

• فجر المساء: دمشق، 2018 م.

• طرائد النور: دار العرّاب، دمشق، 2016 م.

• نحات نور، دمشق، 2018 م.

• زين الظلال: الهيئة السورية العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2019 م.

المراجع:

• الألعاب التربوية: عثمان الخضر، الإبداع الفكري، الكويت، 2007 م.

• بلوغ الأرب في أحوال العرب: تح: محمد بهجة الأتري، دار الكتاب المصري، بلا.

• الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة: نبيل منصر، دار توبقال للنشر، 2007 م.

• ديوان بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد، ت 1981 م): تقديم أكرم زعيتر، دار العودة، بيروت، 1978 م.

• الرسم بالكلمات: نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، 1966 م.

• السيمولوجيا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة: عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ع 3، 1979 م.

• الشعر والتجربة، أرشيبالد ماكلش، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، 1993 م.

- عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص): عبد الحق بلعايد : الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، ط1، 2008م .
- العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي : محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 م
- قطر المحيط بطرس البستاني ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط ، 1994 م .
- لسان العرب : جمال الدين بن منظور الإفريقي المصري : دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ .
- لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري : محمد مَداس ، عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن، ط 1، سنة، 2007م .
- مدخل إلى عتبات النص : عبد الرزاق بلال ، ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق ، المغرب، 2000م .
- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن : أميرة حلبي مطر ، دار التنوير ، القاهرة ، ط1، 2013 م

المقامات الأندلسية بين المحاكاة والتجديد

THE ANDALUSIAN MAQAMAS BETWEEN SIMULATION AND RENOVATION "

د. سعيد الشرعي . جامعة الرباط . المغرب

Said CHARAL University of Med 5th.Rabat. Morocco

"... لقد سار الأدب الأندلسي في تطوره على سنن تطوره في المشرق في تأثر بدأ كبيرا، ثم صار يضمحل مع مرور الزمن لتتكون للشخصية الأندلسية سماتها الخاصة، ولا أدل على ذلك من قول ابن خلدون: إن أهل الأندلس يتشبهون بالمشاركة في عهد الأمويين والعباسيين، وليس بعد ذلك" -عبد الحلیم حسین الهروط- النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب: 244

Abstract :

The literature production of andalusian "maqamah" is limited between 5th and 9th century AH. Some andalusian writers followed the type of orientalist (Hamadhani and Haariri particularly), but many of them reappeared by going out by "maqamah" to other literature genres such as the letter (Rissala) and the journey (Rihla) as they have removed the charity and the complexity of their "maqamah".

On the one hand the "maqamah" relate to the vecu of the Andalusians, to their daily worries. And on the other hand, it was the desire for competition with the orient, and confirmation of self, and the affirmation of specificity and recognition of its privacy.

We conclude to the banning of a set of judgments including "a literature without childhood", wich stripped the Andalusian literature of all privacy.

THE LITERATURE OF MAQAMA/ ANDALUSIA/ SIMULATION/ RENOVATION/ INTERACTION

ملخص:

إن النتاج المقامي الأندلسي محصور ما بين القرن 5 و9هـ، وإن من المقامين الأندلسيين من حاكي المشاركة (الهمذاني والحريري أساساً)، لكن منهم من جدد وخرج بالمقامة الأندلسية إلى ما يشبه الرسالة، وهو انحراف مبكر عن مسار المقامة المشرقية عرفته الأندلس منذ عهد الأول بالمقامات. من باقي أشكال ذلك الانحراف نسجل ارتباط المقامة الأندلسية بالرحلة، وخدمتها لأغراض شعرية (المدح مثلاً)، وخلوها التام من الكدية (باستثناء ما تعرض له السرقسطي في مقاماته)، والتزام طول الحجم والإطناب، والارتباط بالبيئة المحلية، والخلو من التعقيد الغوي، واستحداث موضوعات مقامية جديدة (سياسية - بلدانية). إذن، لم يكن التصنع اللفظي - والتقييد بالأساليب الأدبية الشائعة آنذاك - السبب الداعي لنشأة فن المقامة بالأندلس، بقدر ما كان هو الارتباط بالواقع وبالمهموم اليومية للأندلسي من جهة، والرغبة في المنافسة والمعارضة والتفوق وإثبات الذات الأندلسية والإقرار لها بخصوصيتها وتفردتها من جهة ثانية. من هنا، نسبة حقيقة تأثر المقامة الأندلسية بالمقامة المشرقية، وانتفاء مجموعة من النعوت التي تجرد الأدب الأندلسي من كل خصوصية ومن ذلك: اعتباره كما للسترة العربية، أو أنه أدب بلا طفولة، أو كونه لا يعدو أن يكون صوتاً خافتاً للمشرق.

الكلمات المفتاحية: أدب المقامة - الأندلس - المحاكاة - التجديد - التفاعل.

مقدمة:

يعد نعت الأدب الأندلسي بكونه امتداداً للأدب المشرقي العربي - وضمنه وسم المقامات الأندلسية بكونها صورة باهتة للمقامات المشرقية - إشكالا حقيقيا ينطلق إلى حد كبير من الفهم العام الذي يؤطر تصورنا لفن المقامة وعلاقتها بالمجتمع، وينتهي بنا إلى مساءلة المقامة الأندلسية في ذاتها. وبمعنى آخر، إذا كنا نتصور المقامات سجلاً تاريخياً، ونفهمها على أنها مرآة حقيقية تعكس تناقضات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية للمجتمعات البشرية، فإن ما يترتب عن هذا الفهم هو الإقرار بضرورة التصاق المقامة الأندلسية بواقعها الاجتماعي والتعبير عن أحواله؛ وهو فهم يفضي إلى التفكير فيها من حيث كونها ابتداءً وتجديداً وخصوصية واستقلالية وتميزاً، ومن حيث درجة التصاقها بواقع المجتمع الأندلسي. فالواضح أن هاجسنا الأول والأخير، هو إثبات ما في النتاج المقامي الأندلسي من خصوصية، والاعتراف بتميزه وابتداعه؛ ذلك أن مفاهيم من قبيل: "المقامة الأندلسية"، و"المقامة في الأندلس"، و"أندلس المقامة"، و"أندلسية المقامة" تصبح مفاهيم مشروعة الدلالات؛ تتراوح ما بين الدلالة على أدب إقليمي خاص، والدلالة على جنس أدبي له حضور حقيقي و متميز في بلاد الأندلس، والدلالة على بلاد لها إنتاج مقامي معترف به ومقاميون رواد، والدلالة على أنها مقامات تعبر عن خصوصيات واقعها الأندلسي.

إن للمقامات قيمة أدبية وتاريخية واجتماعية عالية، فهي وثيقة مهمة تصور سمات عصرها. إنها تؤرخ لمجتمعها في لحظة من لحظات تشكله وتحوله ممتطية السرد في التعبير عن الواقع وتمثيله والتمرد عليه لتعديله وتغييره عبر أشكال متعددة من النقد البناء، والهدم (معتقدات بالية) والبناء (قيم جديدة). وهذه القيمة العالية هي ما يجعلنا نتجاوز النظر إلى فن المقامة على أنه مجرد حديقة لغوية أدبية باعثة على المتعة البلاغية إلى النظر إليه بوصفه خطاباً سردياً إدانياً يروم الإصلاح. ومن هنا التركيز على مضمون المقامات الأندلسية عوض الاحتفاء بإيقاعها، وذلك خلافاً لما نهجته أغلب الدراسات المتخذة من أدب المقامة موضوعاً لها.

1. نسبية تأثر المقامة الأندلسية بالمقامة المشرقية العربية:

اتخذت المقامة الأندلسية شكلا خاصا بها منذ البوادر الأولى لنشأتها، إذ برزت الخصوصية فيها بجلاء بدءا من أوائل القرن 10/هـ م لتتعمق أكثر لدى مقامي القرن 8/هـ م، فالإبداع الأدبي الأندلسي عامة لم يخل من محاكاة - أكثر منها تقليدا - وهو ما أهله للتجديد، ذلك أن الأدباء الأندلسيين تمثلوا الشعر المشرقي العربي جيدا فعارضوه واستحدثوا فنون شعرية جديدة (الموشحات والأزجال - شعر الاستغاثة أو الاستنجاد)، كما أنهم تمثلوا النثر المشرقي فحاكوا فن المقامة وعارضوه مستحدثين موضوعات مقامية جديدة غير مسبوقة (المقامات السياسية - المقامات البلدانية)، فهم في مجاراتهم للمشاركة لم يقفوا عند الموضوعات المقامية التقليدية وحسب، وإنما قفصوا موضوعات ووسعوا أخرى، ومن ذلك الكدية التي قلت لحد الانعدام في النتاج المقامي الأندلسي.

الواضح أنه قد ظهرت بوادر جد مبكرة للخروج عن نهج المقامة المشرقية، ولهذا، فالقول بالمحاكاة في المقامات الأندلسية يكتنف تجديدا لا مجال لإنكاره، ذلك أن مقلدي الهمداني⁽¹⁾ أمثال: أبو حفص بن شهيد⁽²⁾ - أبو المطرف عبد الرحمان بن فتوح⁽³⁾ -

(1) - "هو أبو الفضل أحمد بن الحسين بديع الزمان الهمداني، ولد في 358هـ، نشأ بهمدان إحدى مدن فارس الشمالية، ودرس العربية والأدب، ثم غادرها سنة 380هـ إلى جرجان ومنها إلى نيسابور 382هـ وبها أملى مقاماته... عاجلته المنية وهو في سن الأربعين سنة 398هـ". (شرح مقامات بديع الزمان الهمداني. محمد محي الدين عبد الحميد. ص 7). "وقيل إنه دفن قبل تمام وفاه، إذ أصابه الفالج فظن أهله ميتا" (رأي في المقامات. عبد الرحمن ياغي. ص 58).

(2) - "أبو عامر أحمد بن أبي مروان عبد الملك بن مروان بن ذي الوزارتين الأعلى أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شهيد الأشجعي القرطبي. ولد سنة 382هـ/992م. من مؤلفاته: التوابع والزوابع - حانوت عطار، وغير ذلك. توفي سنة 426هـ/1035م". (ابن خلكان، وفيات الأعيان. مجلد 1. ص 116).

رسالة التوابع والزوابع ما هي إلا تأثر من ابن شهيد بالهمداني الذي استغل فكرة شياطين الشعراء واستخرج منها مقامته الإبلسية، فخلفه في ذلك ابن شهيد وأبو العلاء في القرن الخامس فألف كل منها رحلته في ما وراء ألمانيا (ما وراء الطبيعة).

(3) - "أبو المطرف عبد الرحمان بن فتوح، وكان يعرف أيضا بابن صاحب الأسفيري. كان صديقا لأبي حفص بن برد الأصغر... كان قاضيا للخليفة هشام بن الحكم في قرطبة، ورواية ثبتا ومؤلفا في الأدب وتراجم الرجال. توفي في 407هـ" (الذخيرة. ج 1. هامش المحقق. ص 480).

أبو محمد مالك القرطبي⁽¹⁾ - ابن شرف⁽²⁾ - أبو الوليد⁽³⁾ المعلم - الفتح بن خاقان⁽⁴⁾ - أبو حفص بن برد الأصغر⁽⁵⁾، لم يتعرضوا للكديّة⁽⁶⁾ في مقاماتهم - ما عدا ابن المعلم -، وأسقط بعضهم الشخصيتين الخياليتين (الراوي - البطل) من المقامة التي صارت تؤدي على لسان كاتبها، كما أنهم أطنبوا وأطالوا في حجم المقالة:

فمقامة ابن شهيد (ت 426 هـ) المصدرة بمقدمة في فن الكتابة والمثبته بالذخيرة⁽⁷⁾، أقرب ما تكون إلى وصف رحلة أو نزهة، وهي طويلة قال عنها ابن بسام: "وله مقامة حذفت بعض فصولها لطولها"⁽⁸⁾، كما أنها تخلو من الكديّة.

مقامة ابن فتوح فتدور حول النقد الأدبي بالأندلس والتغزل بالمدكر، لم يستتر مؤلفها وراء شخصية وهمية، كما أنه حدد الزمان والمكان ذاكرة سنة 430 هـ، وذلك خلافا لتقاليد المقامة المشرقية، ومقامته مثبتة في الذخيرة⁽⁹⁾.

أما مقامة القرطبي فهي في المدح، وهي طويلة مثبتة في الذخيرة⁽¹⁰⁾. قال ابن بسام: "اقتضبها لطولها، وسقت بعض فصولها"⁽¹¹⁾، ومع أن ابن بسام أعمل مقصده فيها بالحذف والاقتضاب، فإنها جاءت في اثني عشرة صفحة من مطبوع الذخيرة.

(1) - "أبو محمد بن مالك القرطبي، كان فردا من أفراد الشعر والكتاب، وبحرا من بحور المعارف والأدب. له مقامة أدارها على مديح المعتصم بن صمادح أمير المرية" (الذخيرة. ابن بسام. مجلد 1. ص 563). وينظر في ترجمته أيضا: (تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. إحسان عباس. ص 311-312).

(2) - "كان أبو عبد الله محمد بن شرف بالقيروان،... أحد من نظم قلائد الأدب، وجمع أشتات الصواب، وتلاعب بالمنظوم والموزون. له عدة تأليف منها: كتاب أعلام الكلام - أفكار الأفكار، وله مقامات. توفي سنة 460 هـ (1067 م" (ابن بسام، الذخيرة، ج 4، ص 104).

"أمضى معظم حياته خارج الأندلس ثم دخلها واتصل ببني عباد" (تاريخ النقد الأدبي بالأندلس. محمد رضوان الداية. ص 359).

(3) - "أبو الوليد محمد بن عبد العزيز بن المعلم، ممن لاح نجمه في سماء اشبيلية، فقد كان وزيرا للمعتضد بن عباد. قال فيه ابن بسام: ممن شهر بالإحسان في صناعة النظم والنثر. (الذخيرة. ج 2. ص 67).

(4) - "أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله بن خاقان القيسي الأصل، له عدة تصانيف منها: قلائد العقيان جمع فيه من شعراء العرب طائفة كثيرة وتكلم على ترجمة كل واحد منهم بأعذب عبارة، وله أيضا كتاب مطمح الأنفس... توفي قتيلا سنة 535 وقيل 529 بمدينة مراكش في الفندق. ويقال إن الذي أشار بقتله أمير المسلمين أبو الحسن علي بن يوسف بن تاشفين أخو أبي إسحاق إبراهيم الذي ألف له أبو نصر كتاب قلائد العقيان وقد ذكره في خطبة الكتاب، (مختصر ترجمة المصنف المذكورة في قلائد العقيان. المقدمة. ص 5)

(5) - "الوزير أبو حفص أحمد بن محمد بن أحمد بن برد المتوفى سنة 428 هـ، وهو من كتاب ديوان الإنشاء في دولة العامرين. قال عنه ابن بسام: "كان أبو حفص أحمد بن برد الأصغر في وقته فلك البلاغة الدائر، ومثلها السائر، نفت فيها بسحره، وأقام من أودها بناصع نظمه وبارع نثره... كان جده أبو حفص أحمد الأكبر واسطة السلك، وقطب رعى الملك بالحضرة العظمى بقرطبة (الذخيرة. ج 1. ص 302)

(6) - "الكديّة: "من كدى إذا سأل واستعطى الناس فهو مكد، والكديّة حرفة السائل الملحاح، وأصل معنى الكديّة في اللغة الشدة من الدهر. وقد برزت في عصر الهمداني بروزا قويا، ذلك أن الفقر بسط ظلاله على سواد الشعب وعلى كثير من خاصته فهذه الأوضاع أدت إلى ظهور طبقة من المكدين والمتسولين، وتميزت فيها جماعة اتسمت بالذكاء والتوسع في الحيلة وهي طائفة الساسانيين المعروفون ببني ساسان أو العجر...". وقد عدد البيهقي في كتابه (المحاسن والمسائير) بعض حيلهم". (فن المقامات بين المشرق والمغرب. يوسف نور عوض. ص 89).

(7) - ابن بسام. الذخيرة. ج 1. ص 419-427.

(8) - نفسه. ص 419.

(9) - نفسه. ص 491-492.

(10) - نفسه. ص 463-470.

(11) - نفسه. ص 463.

لابن شرف القيرواني له مقامتان في الذخيرة⁽¹⁾، الأولى نقدية طويلة تشبه المقامة القريضية للهمداني، راويها أبو ريان الصلت بن السكت، والثانية ماجنة راويها الجرجاني، والواضح أن المقامتين معا تخلوان من الكدية.

أما مقامة المعلم فقد أوردتها ابن بسام تحت عنوان: فصول من مقامة⁽²⁾ وهو ما يعني أنه لم يوردها كاملة وموضوعها هو الاستجداء الأدبي، ويرجح إحسان عباس أنه قالها في مدح المعتضد ويشبهها برسالة ابن زديون الهزلية. أما المقامة القرطبية لمنسوبة للفتح بن خاقان فماجنة مغلطة بالهجاء والتعريض بعلماء قرطبة (ابن السيد البطليوسي تحديداً)، وهناك من ينسبها لأبي الخصال. ومن المؤسف أن تتعرض المقامة لمساوى الأدباء الأندلسيين عوض ذكر محاسنهم، وأما المقامة النخيلية لابن برد الأصغر فموضوعها الحديث عن النخلة وأوصافها، وبعض ما قيل فيها من أشعار، وقد كان هو الراوي فيها.

إن هذا الانحراف المبكر للمقامة الأندلسية عن تقاليد المقامة الهمدانية يجعل من تأثير المقامة الأندلسية بالمقامة المشرقية حقيقة نسبية غير مطلقة، وهو ما يضيف على المقامة الأندلسية خصوصية وتميزاً عن نظيرتها المشرقية. وهذا الابتداء المبكر لم يسلم منه كذلك المقاميون الأندلسيون المتأثرون بالحريري⁽³⁾ (عصر المرابطين 464-541هـ/ق 6هـ-12م) أمثال: أبو الخصال⁽⁴⁾ (540هـ)، والسرقسطي⁽⁵⁾ (ت 536هـ)، والوهراني⁽⁶⁾ (ت 575هـ)، والوادي أشي⁽⁷⁾ (ت 553هـ).

أبو الخصال وإن كان قد عارض الحريري بمقامته⁽⁸⁾ المشهورة بالقرطبية، فإنه قد خالفه في طولها وفي رغبة الراوية التحايل على البطل، لكنه فشل وكان البطل أذكى منه، وهي نهاية غير مألوفة لدى الهمداني أو الحريري، ثم إن ما يميزها هو أن أبا الخصال أكثر فيها من شعره الخاص.

(1)- نفسه. ص 120-128 (المقامة الأولى، وأولها: جاريت أبا الريان...)، ص 128-129 (المقامة الثانية، وأولها: حدثني الجرجاني...).

(2)- نفسه. ج 2. ص 67-70.

(3)- "هو الرئيس أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري منسوباً إلى صناعة الحرير أو بيعه، ولد سنة 446هـ بالمشان وهي قرية قرب البصرة... عين صاحب الخبر بالبصرة إلى أن مات سنة 556هـ فتوارث المنصب أولاده من بعده". (شرح مقامات الحريري. محمد أبو الفضل إبراهيم. ج 1. ص 13).

(4)- أبو عبد الله بن أبي الخصال (465-540هـ)، عرف بمعارضته للحريري وتأثره به، ولم يختلف معه سوى في طول المقامة، وكذا إكثاره فيها من شعره الخاص، قال عنه ابن بسام: "ذو الوزارتين الكاتب محمد بن مسعود أبو عبد الله بن أبي الخصال حامل لواء النباهة، له أدب يزخر، ومذهب يباهي به ويفخر... متقدم في اللغة والأدب والكتابة والخطابة والشعر، توفي سنة 540هـ مقتولاً (الذخيرة. ج 3. ص 511-512). وينظر في ترجمته الملتبس ص 113، وقلاند العقيان ص 174.

(5)- "هو أبو الطاهر محمد بن يوسف بن عبد الله بن إبراهيم التميمي المازني القرطبي السرقسطي المعروف بالاشتركوني أو الاشتركوني، ولد في سرقسطة ثم كان مسكنه في قرطبة وسبته سنة 509هـ لحقته زمانة سنة 536هـ توفي منها". (تاريخ الأدب العربي. عمر فروخ. ج 5. ص 237). وينظر في ترجمته (الصلة. ابن بشكوال. ج 3. ص 853).

(6)- "محمد بن محزر بن محمد أبو عبد الله الوهراني، منثنى من أكابر الظرفاء، أصله من وهران، أقام زمناً في دمشق. له تصانيف منها: الرسائل - رفقة عن مساجد دمشق - المنامات". (ابن خلكان. وفيان الأعيان. ج 1. ص 518).

(7)- الوادي أشي بالهمزة بعدها شين معجمة، نسبة إلى وادي أش بالأندلس، من كورة ألبيرة... والوادي أشي هو أبو عبد الله محمد بن جابر بن محمد بن قاسم بن أحمد بن إبراهيم بن حسان القيسي، ويلقب بابن جابر اختصاراً، وبصاحب الرحلتين لرحلته مرتين إلى المشرق. ولد في سنة 673هـ/1274م، قرأ القرآن على أبي جعفر بن الزيات بفاس. دخل الجزائر والمغرب الأقصى والأندلس، وفي هذه الأقطار أخذ عنه جماعة من أهلها كابن خلدون ولسان الدين بن الخطيب. توفي بتونس في الطاعون العام سنة 749هـ/1338م. (برنامج الوادي أشي. محمد محفوظ. ص 9-13-20).

(8)- ورد ذكر أبي الخصال في المجلد الثالث من الذخيرة دون أن يورد ابن بسام مقامته. ص 511.

أما السرقسطي وهو الذي أقر في تصدير مقاماته الخمسين⁽¹⁾ بتأثره بالحريري، فالواقع أنه تأثر كذلك بالهمذاني دون أن يصرح بذلك، إذ أن بعض مقاماته خلت من المقدمة والخاتمة متفقا بذلك مع الهمذاني، ومختلفا عن الحريري الذي تبدأ مقاماته بمقدمة وتنتهي بخاتمة. من معالم الخصوصية لديه: إقلاله من التعرض للكديّة - انفصال عنصر الحيلة لديه عن عنصر الكديّة⁽²⁾ - تغاضيه عن تسمية بعض مقاماته⁽³⁾ - إهماله ذكر الرواية تماما في بعض المقامات كالمقامة الحادي عشرة، إذ جاءت وكأنها معطوفة على المقامة السابقة عليها، وأما الوهراني فصاحب ثلاث مقامات تعليمية أخلاقية تنفر من التكلف ومن الكديّة والاستجداء، وأما الوادي أشي فصاحب مقامة مدحية⁽⁴⁾ في القائد المغربي عبد الله بن ميمون يذكر فيها شجاعته في الحروب البحرية، وغيرها له مقامة مدحية أخرى في القاضي عياض (ت 455 هـ) تسميها المصادر دون أن تثبت متنها.

إن هذا الخروج عن الأصول الفنية للمقامة الحريرية والمسبوق بانحراف مبكر عن تقاليد المقامة الهمذانية، قد مهد الطريق لبروز مقاميين أندلسيين مجددين (مقاميو الأندلس الصغرى 635-897 هـ / 8-9 هـ / 14 و 15 م) من أمثال: ابن المربع⁽⁵⁾ - لسان الدين بن الخطيب⁽⁶⁾ - والفقير عمر الزجال⁽⁷⁾.

ابن المربع (ت 750 هـ) في مقامة العيد أطنب وأطال لدرجة أن ابن الخطيب - في إحاطته - حذف قصيدة المدح آخرها. فمن سماتها الطول وكذا الأسلوب الشعبي، فالراوي أقرب لغة وأسلوبا إلى الرواة في السوق مما يجعل القارئ يشعر كأنه يستمع إلى المقامة بدلا من أنه يقرأها، فالمقامة تعكس الحياة الحقيقية لأحد الأسواق العامة بغرناطة. وموضوع المقامة هو العيد، وإن كان الهدف منها استجداء أضحية العيد.

أما لسان الدين بن الخطيب (ت 776 هـ) فإن جانب الابتداء عنده أبرز من جانب الاتباع، إذ انتفت الكديّة تماما من مقاماته، كما أنه جعل لكل مقامة راوية لم يسمه، وأبدع مقامات رحلية ومقامات سياسية ومقامات بلدانية، فكان أول من كتب في هذا الصنف من المقامات في أدبنا العربي في المشرق والغرب الإسلامي. له مقامة في السياسة تبلغ خمس عشرة صفحة أجرى الحوار فيها بين الخليفة هارون الرشيد وحكيم فارسي (تحدث ابن الخطيب بلسانه)، وهي ذات طرح سياسي إصلاحي يذكرنا ببرنامج ابن المقفع الذي طوع الأدب لخدمة السياسة أوائل العصر العباسي. فالجديد أن يتجه الوعظ في المقامات، من ما هو اجتماعي إلى ما

(1). تعرف مقاماته بالمقامات اللزومية نسبة إلى اللزوميات كما أتاه المعري في ديوانه، كما تعرق بالمقامات السرقسطية نسبة إلى صاحبها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي.

(2). المقامات بالأرقام هي: 8-11-13-16-17-18-28-29-32-33-35.

(3). تغاضى عن تسمية 32 مقامة، ولم يسم سوى 18 مقامة فقط.

(4). والوادي أشي أندلسي الأصل، تونسي المولد والقرار، وهو غير ابن جابر الوادي أشي الهراوي النحوي الأعشى (ت 780 هـ).

(5). هو أبو محمد عبد الله بن إبراهيم الأزدي المعروف بابن المربع (ت 750 هـ)، أديب غرناطي له مقامة ساسانية كتبها إلى حاكم مالقة أبي سعد فرج بن نصر يستجديه أضحية العيد.

(6). هو لسان الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني المعروف بابن الخطيب (ت 776 هـ)، استنبت موضوعات مقامية جديدة غير معروفة قبله، ومتماشية مع الخصوصيات المحلية لبيئته وعصره. له ثمان مقامات، مما يجعله إلى جانب السرقسطي (صاحب 50 مقامة) أحد المتفرغين للمقامة خلافا لسواهما من المقاميين الأندلسيين ممن اكتفوا بإنشاء مقامة أو مقامتين. وللاشارة فالمجلد الخامس من نفع الطيب يشكل القسم الثاني من النفع وهو في التعريف بلسان الدين، وهو من 8 أبواب.

(7). الفقيه أبو عمر الزجال (ت 844 هـ)، يعرف أيضا بعمر المالقي، وله مقامة ساسانية سماها "تسريح النضال إلى مقاتل الفصائل"، وهي عبارة عن قصيدة نونية طويلة من 83 بيتا. وقد ذكر له المقرئ في (أزهار الرياض) مقامة أخرى في أمر الوباء تحت السلطان على الرحلة إلى مالقة والخروج من مكان تفشي الوباء.

هو سياسي، كما أن له مقامات انتقادية مثل (قطع الفلاة بأخبار الولاة)، ومقامات بلدانية مثل: معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار، ومقامة المفاخرة بين مالقة وسلا.

أما الأديب الفقيه عمر صاحب الأرجال، فله نونية طويلة وطأ لها بنثر، وهي مقامة ساسانية نصها مثبت في النسخ،⁽¹⁾ ماجنة محفوظة عند العامة مرفوضة عند الخاصة، وأولها: "يا عماد السالكين ومحط رجال المستفيدين والمتبركين..."⁽²⁾، وقد أثبتها المقري لأنها من الهزليات التي تقع لكثير من الأئمة على سبيل الإحماض يعنون بها غالبا لإظهار البلاغة والافتقار كما فعل الحريري وغير واحد. ومن أبدع ما صدر عنه مقامة في أمر البوء⁽³⁾، وأولها: "إلى حمراء الملك وقلعته ومقر العز ومنعته..."، وآخرها: "وكتب بتاريخ ربيع الآخر عام 844. انتهت المقامة"⁽⁴⁾، وهي كلها في الاحتجاج على إبقاء السلطان في مكان قد فشا فيه البوء، وتزيين الرحلة له إلى مالقة، وموضوعها كما هو باد جديد مرتبط بالبيئة الأندلسية المحلية.

أما ما يعد بذورا للاتباع والتقليد والمحاكاة والتأثر في المقامات الأندلسية فإنه محدد ومحدود، ومن ذلك أن ابن شرف القيرواني كتب مقامة نقدية تشبه المقامة القريضية للهمذاني من حيث النقد الأدبي والمفاضلة بين الشعراء (جاهليين وإسلاميين) دون أن يتعرض للشعراء الأندلسيين، وهنا مكن اتباعيته، ثم إن القرطبي في مقامته المدحية لم يكن مبدعا فيما قدمه من مضامين لأنه استلها من سابقه، وهو في هذا كذلك متبع لا مبتدع، أما الفتح بن خاقان صاحب المقامة القرطبية فقد نسجها على غرار المقامة المشرقية من حيث أن بطلها المتخيل يحمل اسم "علي بن هشام"، و أما أبو الخصال فتظهر ملامح الاتباعية عنده في اتكائه على الحريري متبنيا أسماء شخصياته الخياليين، إذ اتخذ الحارث بن همام وأبا زيد السروجي بطلين لمقامته، وأما الأزد في مقامة العيد فقد كان مبدعا في ربط المقامة بالواقع الأندلسي (سوق غرناطة)، لكنه كان متبعا في موضوعها المرتبط بالكدية والاسترزاق واستجداء أضحية العيد.

أول ما يطالعنا ونحن نحاول رصد مظاهر الاتباعية في المقامات اللزومية، هو أسماء الشخصيات الأساسية، ذلك أن اسم راوية الحريري هو (الحارث بن همام)، وراوية السرقسطي هو (المنذر بن حمام)، إذ جاءت كلمة (حمام) على وزن (همام)، وكذلك البطل عند السرقسطي هو (السائب بن تمام)، على وزن (الحارث بن همام)، كما أن السرقسطي قد عرض لظاهرة الكدية في ثلاث عشرة مقامة من مقاماته، فكان مقلدا لسابقه، ولم يكن راصدا لظاهرة اجتماعية موجودة فعليا في بيئته الأندلسية، وقد لاحظنا أن المقامات التي عاصرت السرقسطي أو سبقت خالية منها، فيكون تعرض السرقسطي للكدية مجرد تقليد فني لا غير، بل إنه سار في اتباعيته بعيدا عندما صور البلدان والمدن التي صورها المشاركة في مقاماتهم (الحجاز - اليمن - عدن...)، في حين كان الحري به أن يصور لنا مدن البلاد الأندلسية، فلو فعل لكانت مقاماته مرآة صادقة تعكس لنا صورا حية عن الحياة الأندلسية، لكنه تمادى في اتباعيته وأطنب.

إذن، فقد توزع المقاميون ضمن ثلاث فئات (المتأثرون بالهمذاني- المتأثرون بالحريري - المجددون)، ولعل كل فئة من المقاميين تمثل مرحلة أساسية من مراحل ارتقاء الأدب الأندلسي، وهي المراحل الثلاث عينها التي تناولها قاسم الحسيني في مقاله "المؤثرات

(1) - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب. المقري التلمساني. مجلد 5 (ص 40-46). وينظر نصها في: "أزهار الرياض في أخبار عياض" للمؤلف نفسه. ج 1. (ص 116-124).

(2) - أزهار الرياض. ج 1. ص 117.

(3) - المصدر نفسه. ص 125-132.

(4) - نفسه. ج 2. ص 132.

الثقافية في القصيدة الشعرية الأندلسية"⁽¹⁾ بكثير من الدقة وبعد النظر، إذ وصف المرحلة الأولى بالاستهلاكية (من بداية الفتح الإسلامي حتى عصر الإمارة)، ونعت المرحلة الثانية بالتأسيسية (عصر الولاة والخلافة والانفتاح على المشرق والإنتاج الفاعل)، ووسم المرحلة الثالثة بالإنتاجية وبناء الشخصية الثقافية الأندلسية.

من هنا، نسبية تأثر المقامة الأندلسية بالمقامة المشرقية، ذلك أن تاريخها لم يكن كله تقليداً، وإنما انحصرت المحاكاة كما التقليد في مرحلة التلمذة دون أن تتعداها، ذلك أن المقامات السرقسطية – على سبيل المثال – بما وصلت إليه من نضج واكتمال عبرت أحسن تعبير عن المرحلة الثانية من مسيرة الأدب الأندلسي أي مرحلة الندية، فقد جعل السرقسطي من مقامات الحريري مجالاً للمعارضة وإثبات تفوق الذات الأندلسية، في حين شكلت المقامات التي تلت القرن السادس للهجرة عناوين للاتجاه التجديدي أي المرحلة الثالثة وهي مرحلة الأستاذية، إذ اختلفت المقامة الأندلسية عن المقامة المشرقية من حيث البناء الفني (حذف الراوي – درجة الطول والحجم – الميل إلى الرسالة...)، وكذا من حيث المضمون (استحداث موضوعات جديدة غير مسبوقة)، وطبيعي أن تتأكد ملامح الأستاذية قياساً على الموقع الجغرافي للبلاد الأندلسية ونهل الآداب الأوروبية من أدها، ذلك أن المقامة شكلت الإرهاصات الأولى لظهور القصة والرواية بمعناهما الحديث في الأدب الأوروبي.

2- معالم التجديد في المقامات الأندلسية:

(2-1) - التداخل مع الرسالة²:

تتداخل المقامات الأندلسية مع أدب الرسائل لحد الالتباس أحياناً، إذ تفقد العقدة والرواية والبطل، وتصبح على لسان كاتبها، وتفتقر بعضها إلى العناصر الدرامية، ذلك أننا "نجد ثلاث مقامات لابن شهيد في كتاب الذخيرة، وهي بالرسائل أشبه"³، كما أن ابن شرف القيرواني في مقامته الطويلة "لم يعارض بديع الزمان الهمذاني، لأنه لم يتقيد بالقوالب التي وضعها الهمذاني في مقامته، ولا تقوم على الكدية والشحاذة الأدبية أيضاً، وقد ركز على كتابة حديث أدبي، فهي بذلك ليست مقامة، وإنما هي رسالة نقدية"⁴

(1)- قاسم الحسيني. (المؤثرات الثقافية في القصيدة الشعرية الأندلسية). (مجلة كلية الآداب بالرباط). مطبعة النجاح. الدار البيضاء. العدد 28. 2008. (ص 123-151). ص 126.

-: تعد الرسائل إحدى فنون النثر التي قد يتخللها شعر من نظم المترسل أو من نظم غيره، والرسائل متنوعة. وقد وضع النقاد أربعة أقسام للرسائل²

- الرسائل الديوانية أو هي السياسية والسلطانية والرسمية.

- الرسائل الإخوانية وهي الرسائل الاجتماعية و المكاتبات والمراجعات والرسائل الشخصية الخاصة، فهي عدة أنواع منها: التهناني – التعازي – التهادي – التشوق – الاعتذار – الاستعطاف – العتاب.

- الرسائل الدينية: أو هي الرسائل الوعظية والتربوية والجدلية.

- الرسائل الأدبية: تدخل في هذا القسم تلك الرسائل التي عدها النقاد أدبية وتسمى كذلك الإنشائية، ومنها تتفرع الرسائل الوصفية والهجائية والمدحية.

(للتوسع ينظر: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم. صالح بن رمضان. ص 63.)

³ المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي. فرح ناز علي صفدر. ص 78.

⁴ المرجع نفسه. ص 80.

، ومقامته تشبه "المقامة القريضية" لبديع الزمان الهمذاني من حيث النقد والمفاضلة بين الشعراء، لكنه لم يلتزم بالخصائص العامة المحددة للمقامات¹.

ثم إن المقامة المدحية لابن مالك القرطبي في ابن صمادح صاحب "المرية" لا يجمعها بالمقامة غير الاسم لخلوها من تقاليدها، ولذا فهي أقرب شبهة بالرسالة، وألفاظها لا تخلو من الغريب، ومعانها منتزعة من الشعراء والكتاب السابقين، ثم أعيدت صياغتها في أسلوب لا يرقى إلى أساليب أصحاب المقامات السابقة²، فقد اقتربت المقامة الأندلسية من الرسالة، وهي بذلك الاقتراب ابتعدت عن مقومات المقامة المشرقية (بطل - راو - عقدة ...). وقد تنبه إلى ذلك عدد مهم من الباحثين أبرزهم إحسان عباس، إذ رأى أن المقامة في الأندلس "قد انسلخت من قضية الكدية والحيلة التي واكبت المقامة منذ ظهورها وكانت إحدى مستلزماتها، وهو ما يشهد عليه النتائج المقامي الأندلسي، ما عدا ما وجدناه للسرقسطي"³، وتعليل ذلك أن المجتمع الأندلسي كان متشددا في تعامله مع ظاهرة التسول خلافا للمجتمع المشرقي، إذ لم يوجد سائل في الأندلس كما ذكر المقري⁴ إلا وكان له عذر، أما القادر السائل على العمل فيسب ويشتم ويهان، فجاءت المقامة الأندلسية متماشية مع قيم المجتمع الأندلسي، ولأجل هذا انسلخت المقامة الأندلسية عن الكدية، وصارت أشبه برسالة يقدمها شخص بين يدي أمير يرضوه ويستجديه، "فقد أدى التباس المقامة بالرسالة أن أصبحت تؤدي مهمتها ففقدت العقدة وفقدت الشخصيتين الخياليتين فيها"⁵، وأصبحت على لسان كاتبها، وإذا لم تكن قصة لرحلة فقدت العناصر الدرامية جملة⁶.

أما مقامات ابن الخطيب فهي أشبه بالمقالة كما نفهمها اليوم، وكما كتبها، فلقد حدث تداخل بين فن المقامة وفن الرسالة الأندلسيين، لذا فقدت المقامة الشخصيتين الخياليتين "الراوي والبطل"، وفقدت العقدة، فأدى ذلك إلى إسقاط العنصر الدرامي من المقامة. هذا التداخل "يرجع في الأصل إلى الغاية الأدبية أو الاجتماعية التي كانت تهدف إلى تحقيقها المقامة. وذلك ما أفضى بالمقامة إلى أن تؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالممدح أو الغزل مثلا"⁷، ولعل الأصل فيه يعود إلى لا مبالاة الأندلسيين بالقصة أو البناء الفني للمقامة، وانصرافهم إلى إظهار البراعة في التعبير اللفظي مع الحفاظ على عنصر الإقناع والإمتاع. إن مرد التداخل راجع كذلك إلى طبيعة المقامة بوصفها نمطا أدبيا يحتوي ويختزل عدة أجناس أدبية، يتقاطع معها في جانب الوصف بوصفه خطأ عاما (فن الرسالة بصفة خاصة).

¹ - تنتظم فن المقامة خصائص ملازمة وهي: وحدة الحدث والموضوع - وحدة البطل والرواية - وحدة المكان والزمان - وحدة الشكل اللغوي والأسلوبي - وحدة الغاية والوظيفة.

² الأدب العربي في الأندلس. عبد العزيز عتيق. ص 494.

³ تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. إحسان عباس. ص 308

⁴ للتوسع ينظر: نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب. أحمد بن محمد التلمساني. تحقيق إحسان عباس. ج 9.

⁵ مقامة العيد: قام فيها الأزد بدور البطل والرواية معا.

⁶ تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. مرجع سابق. ص 308.

⁷ ابن بسام وكتابه الذخيرة. حسين يوسف خريوش. ص 215.

(2-2) - الارتباط بأدب الرحلات¹:

تزخر المقامات بالتعدد المكاني لمواقع الأحداث فيها، فالظاهر أن الانتقال والرحلة بين الأماكن دافعه الاستجداء، ولكن باطنه انتقاد الشتات الذي حصل للدولة الإسلامية، كما أن فيه دعوة لرد الاعتبار للأدباء في زمن طغى فيه اللهات في طلب المال على كل ما دونه، "فمقامة ابن شهيد مجرد مشاهدات وملاحظات، وهي أقرب إلى وصف رحلة له وصفا أدبيا طريفا، إذ أن موضوعها يدور حول قصة رحلة قام بها"²، وملخصها بعد مقدمته عن صنعة الكتابة وقيمتها، تعريجه على منزل بدوي أراد إكرامه بذبح ديك، لكن الديك انتصب خطيبا لائما إياهم على إنكار الجميل، إلا أن ذلك لم يمنع صاحبه من ذبحه. في فصل آخر نراه قد وصل إلى قرية جميلة وصف جمالها وجمال غلمانها ونساءها، "وهكذا يصف أبو حفص قصة رحلته، وما يشاهده في قالب النظم والنثر، ولا نرى أية رموز أرادها صاحبها، ولا نتبين خلال قراءتها مفهوما آخر إلا وصف الرحلة التي قام بها، ولا تتخذ مقامته شكل المقامة عند بديع الزمان الهمذاني"³.

أما من برع في إدخال مقاماته في باب أدب الرحلات، فهو ابن الخطيب بمقاماته البلدانية، وهذا متأث من حب الأندلسيين للرحلة على اختلاف أغراضها و دوافعها (الحج، العلم...)، إذ صورت تلك المقامات ما تمخض عن تلك الرحلات من أحداث ومفارقات⁴، فقد كتب في هذا اللون ثلاث مقامات سار فيها على نهج الرحلة في سرد أحداثها، وتتبع مساراتها، وقد طغى عليها الجانب الجغرافي الوصفي، إذ صور جغرافيا الأندلس والمغرب تصويرا دقيقا:

أ- مقامة خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف: رحلة تعود إلى سنة 748 هـ، تخص المدن الأندلسية والعادات الاجتماعية لأهلها، "وقد كانت رحلة رسمية قام بها سلطان غرناطة أبو الحجاج يوسف بن نصر (733-755هـ) ومعه وزيره ابن الخطيب لتفقد أحوال الثغور الشرقية لمملكة غرناطة"⁵.

ب- مقامة البلدان أو معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار⁶: أقامها على مجلسين، أولهما مدن أندلسية، وثانيهما مدن مغربية، وتخلل ذلك ذكر محاسن وعيوب كل مدينة.

ج- مقامة غير مسماة: وهي عبارة عن رحلة داخل عدوة المغرب، وصف مدنها وأماكنها، وسجل مخاطباته مع مشاهيرها وأعيانها⁷، وقد وردت المقامة في كتابه (نفاضة الجراب في علالة الاغتراب)، وصف ابن الخطيب فيها رحلته مع أسرة محمد الخامس

¹ "الرحلة هي إحدى الأشكال الكبرى الأم للأدب... تميز التسجيلات الوصفية والإنسانية التعليمية بالحكاية والتسجيلية... فتحقق الرحلة نصا سرديا يتراوح بين قطبي الواقعي والخيالي بأسلوب يسجل ويصف رحلة انتقال السارد/المؤلف من فضاء إلى آخر داخلي أو خارجي على المستوى الفعلي، أو انتقال ذهني تخيل في الماضي أو المستقبل دنوبيا أو أخرويا... وهي في كل الحالات تجربة يحيها الرحالة من أجل هدف فردي أو جماعي لغاية تحقيق منفعة مادية أو روحية". (الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل. شعيب حليفي. ص. 16).

² المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي. مرجع سابق. ص 78.

³ نفس المرجع. ص 79.

⁴ فن المقامات بالأندلس، نشأته، وتطوره وسماته. قصي عدنان سعيد الحسيني. ص 139

⁵ مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والأندلس. أحمد مختار العبادي. ص 7.

وينظر نص المقامة في "ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب". لسان الدين بن الخطيب. تحقيق: محمد عبد الله عنان. ص 248 – 270.

⁶ وقع يوسف نور عوض صاحب كتاب "فن المقامات بين المشرق والمغرب" في خلط عندما جعل مقامة (وصف البلدان) مقامة مستقلة عن مقامة (معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار)، والواقع أنهما معا مقامة واحدة ذات اسمين مختلفين. (قال بين أيدينا ثلاث مقامات: السياسة - وصف البلدان - معيار الاختيار. ص 323)، ونص المقامة مثبت بريحانة الكتاب. ص 279 – 316.

⁷ للتوسع ينظر: النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب. عبد الحليم حسين الهروط. ص 85 إلى 103.

الغني بالله عائدين من المغرب إلى غرناطة"، وهي رحلة ناقصة غير كاملة، إذ أنه يبدأ وبدون مقدمات بالصعود إلى جبل هنتانة (فرع من قبائل مصمودة)، فلا شك أن بداية هذه الرحلة تقع في الجزء الأول المفقود من هذا الكتاب¹.

(2-3)- خدمتها لأغراض شعرية:

ومن ذلك مقامة أبي محمد بن مالك القرطبي - سبق التعرض لها - في مدح ابن صُمادح، إذ وجدناه فيها يمعن في مدحه، فيصفه بمختلف النوعات من: سماحة، وعلم، وندى، وكمال، وصفاء خلق، ووفاء بالوعد، ووقار، وطهر، وطيب أصل، ونقاء عرض، شافعا كل ذلك بالدعاء له، وبالاعتذار عن عدم خروجه معه إلى لحرب، ولا توجد في المقامة معالم بارزة للخصوصية، لأن صاحبها كما أشرنا سالفا استل معانها من الأدباء السابقين ولم يقدم جديدا، "وإنما اكتفى بتقويم معاني من سبقه من الأدباء، كما أن موضوعها في المدح التهويلي ينقص حظها من طرافة الموضوعات فيه"².

من ذلك كذلك المقامة القرطبية المنسوبة إلى الفتح بن خاقان فقد دارت كلها حول الذم بوصفه غرضا شعريا تم توظيفه في النثر. ومن هذا الضرب كذلك - ودائما في إطار التمثيل لا الحصر - مقامة محارب بن محمد الوادي أشي في مدح القائد عبد الله بن ميمون، وقد سبقت الإشارة إليها.

من المهم جدا التذكير بأن المقاميين الأندلسيين لم يحفلوا بإيراد أشعار غيرهم في مقاماتهم، وإنما أوردوا شعرا خاصا بهم من نظمهم وإبداعهم، وهنا مكمن الفرق بين المقامة الأندلسية والمقامة المشرقية.

(2-4)- الخلو من الكدية:

من أبرز خصائص المقامة الأندلسية، خلوها من عنصر الكدية خلوا ملفتا للنظر، خلا ما وجدناه في مقامات السرقسطي (مثلا المقامات: 31-30-6-5-4-3)، ومن ذلك أن ذكرنا أننا " نجد ثلاث مقامات لابن شهيد في كتاب الذخيرة، وهي أشبه بالرسائل مما بالمقامات، ولا تقوم على الكدية والشحاذة الأدبية"³، وأن ابن شرف القيرواني لم يقدّم مقامته - شبه الرسالة - على الكدية. الواقع أن كل المقامات الأندلسية لا تقوم على الكدية ما عدا المقامات السرقسطية، وهنا مكمن الخصوصية، والالتصاق بالواقع، والتعبير عنه، " فقد نظر الأندلسي إلى عادة التسول المستشرية في المشرق واستقبحها واستهجنها لأنها تؤدي بصاحبها للذل والمهانة، ومن تم كره الأندلسي التسول، والاستجداء حرصا على أنفته وسموه، وتوقا إلى تحقيق مثاله"⁴، فالأندلسيون يمتنعون عن التصدق على المحتاج لا سيما إذا كان قادرا على العمل وبهينوه، ولذلك خلت الأندلس من ظاهرة التسول، فأهل الأندلس لم يرضوا بتفضي التسول بينهم، وهم الذين سعوا منذ البداية إلى تكوين شخصية مستقلة عن المشرق ومتميزة لا يعترتها نقص ولا ضياع.

إن الأندلس لم تخل من الفوارق الطبقيّة ومن الفقر. فالمصادر التاريخية والأدبية الأندلسية لم تغفل التطرق للطبقيّة الاجتماعيّة التي ربما كانت سببا من أسباب ضياع الأندلس، فالمجتمع الأندلسي لم يكن مثاليا لا مكان فيه لفقير أو معوز، "وقد

¹ نفاضة الجراب في علالة الاغتراب. لسان الدين بن الخطيب. ص 10.

² تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف وللمرابطين. مرجع سابق. ص 249.

³ المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي. مرجع سابق. ص 78.

⁴ الإنسان الأندلسي بين واقعه العربي وما طمح إليه. ضاهر أبو غزالة. ص 202.

تعرض المراكشي في بيانه المغرب إلى المجاعة العظيمة التي حلت بقرطبة سنة 353 هـ/974 م، وتكفل الحكم بضعفائها ومساكينها، وأجرى نفقاته عليهم... وكثير من الشعراء لم يبلغوا حد الشهرة لأنهم كانوا فقراء، فلم يتسن لهم الاتصال بالبلاط. ومن ذلك أن الشاعر ابن فضل بن شرف عندما قدم على بلاط المعتصم بن صمادح في "المرية"، كان في ثياب رثة أثارت ضحك رجال البلاط حتى تساءلوا من أية صحراء هو قادم".¹

الواقع الاجتماعي في العصر الأندلسي لا يختلف عن واقع مثيله المشرقي، فقد تعايش الغنى والفقر، إذ الترف في البيئات الحاكمة، والحرمان في البيئات الشعبية. بون شاسع بين معيشة معدمة ومعيشة مترفة، وهذا البون هو الذي يولد الثورة على الواقع المؤلم والمتفكك، وما المقامات إلا شكل من أشكال هذه الثورة الاجتماعية، تكشف العضلات والأفات وعيوب الزمان، مشكلة سجلا تاريخيا حيا للعصر الذي كتبت فيه.

إن الأندلسيين قد عرفوا بخوفهم من ذل السؤال والتعرض للإهانة بسببه، ولذلك عرفوا بأنهم أهل حسن تدبير، وهو ما جعل عنصر الكدية يقترب من الاختفاء "فقد حرص القوم وهم في بيئة ليست عربية أصلا، على أن يظهرُوا بكل ما يخلو من النقص والعيب، أو يحط من أقدراهم".²

(2-5) طول الحجم والإطناب:

وهذه ظاهرة لا تحتاج منا لكثير من التوقف عندها لتبianaها، فقد ألفنا خلال تعاملنا مع الذخيرة أن نلفي ابن بسام يعمل مقصه في غير ما مقامة عازيا ذلك لشدة الإسهاب والإطناب فيها، أملا أن يحظى بثقة القارئ فيما حذف، ومن تلك المقامات نذكر: مقامة ابن شرف (أعلام الكلام)، إذ وصفها ابن بسام بالطول لكنه لم يعبه علمها- مقامة "معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار" لابن الخطيب- مقامة شروط الوزارة لابن الخطيب- مقامة ابن شهيد- مقامة القرطبي - مقامة ابن المعلم...

ليست كل المقامات التي أطنب القول فيها مستحسنة الإطناب، فقد يبلغ حد الإسفاف الذي تضيق معه وحدة الموضوع وتركيز القارئ، وقد يرجع ذلك الإطناب الملحوظ في المقامات الأندلسية إلى تعدد أغراضها، ومن ذلك مثلا المقامة العاشرة من مقامات السرقسطي وهي غير مسماة، "جاءت على شكل وحدات مستقلة يجمعها رباط المقامة، ففيها مصطلحات لغوية وأعلام لغة، ثم يأتي ذكر بني ساسان، ثم غزل بالمذكر، ثم قصيدة في وصف الصيف".³

مثال المقامات التي شحت معلوماتها مقارنة مع مخزونها اللفظي نذكر المقامات البلدانية⁴، ذلك أن الإسفاف يضر بالمادة العلمية و يعرضها للاضطراب والتشويش.

¹ نفس المرجع. ص 162.

ختم أبو غزالة فصله بقوله: " ملاحظة أخيرة في هذا الصدد، و هي أن شعب الأندلس، و الأموال الأندلسية، تبدو كأنها ملك لشخص واحد هو صاحب الدولة..." ص 164. وقد جاء ذلك في سياق حديثه عن الناصر الذي سخر الشعب في بناء منية "الزهراء"، و أنفق عليها الأموال الكثيرة من إيرادات الدولة التي لا تعود فائدتها إلا على شخصه، و هي رمز للطموح الفردي لا للطموح الجماعي.

² الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. مرجع سابق. ص.344.

³ فن المقامات الأندلسية نشأت و تطوره وسماته. مرجع سابق. ص 141.

⁴ ومنها كذلك مقامة ابن أبي الخصال، فهي طويلة جرب فيها منشئها وصف عدة مقامات (بيت - منظر ريفي - حانة - وصف اليوم...)، أي أنها نحت منحي تعدد الأغراض في المقامة الواحدة.

(2-6)-الارتباط بالبيئة المحلية:

أورد ابن بسام في ذخيرته مقامة لعبد الرحمان بن فتوح بوصفها حديثا من أحاديثه، ولم يسمها مقامة. وهي تدور حول النقد الأدبي، وهو نقد يدور حول شعراء أندلسيين ولم تدر حول شعراء مشاركة. كذلك فعل قبله ابن شرف القيرواني في مقامته القائمة على النقد الأدبي كذلك، إذ ذكر فيها الشعراء ومراتهم في الجاهلية والإسلام والعصر العباسي، وإن كانت له في مقامته بعض من ملامح الخصوصية، فلأنه تناول بعض شعراء الأندلس.¹

لقد برز لدى الأندلسيين لون من المقامات تتميز بسيادة العنصر البحري، وذلك نظرا للطبيعة التي جعلت علمها بلاد الأندلس، إذ حباها الله تعالى بالمياه من ثلاث جهات. وقد لاحظ بعض الدارسين أن "الطابع الاجتماعي في المقامة الأندلسية يبرز أكثر منه في المقامة المشرقية، للارتباط الوثيق بين المقامة والواقع الاجتماعي، فكانت صورة لذلك الواقع".²

(2-7)- الخلو من التعقيد اللغوي:

يتفاوت أسلوب المقامة وفق الغرض الذي تؤديه، و يظهر هذا عند المقامي الواحد عند تطرقه إلى أكثر من موضوع، فالسرقسطي مثلا- بوصفه المقامي الأندلسي الأول بحكم عدد مقالاته- اشتهر بأسلوبه الذي تأنى في صنعه، وألزم نفسه فيه ما لا يلزم، إذ نجد ذلك في أغلب مقاماته، فألفاظه تبدو صعبة في حديثه مثلا عن الصحراء، لكنها ترق في حديثه عن الوعظ.

من المقامات التي أحسن مؤلفها اختيار الألفاظ التي يوجي جرسها بمعانيها: مقامة أبي محمد بن مالك القرطبي في مدح ابن صمادح، قال: "لا تسمع إلا همهمة و صهيلا، وقعقة وصليل، فخلت الأرض تميل مميلا والجبال تكون كتيبيا ... مهيلا، لا تعلم ... أزيز ليوث بأجام؟ أم قعقة رعد في ازدحام غمام؟"³، "فأوحت الألفاظ القوية الجرس بجو المعركة المليء بالصدام والقراع، فكان البناء الصوتي لها موحيا بالمعنى... واستطاع أن يدعمه برسم الصور الفنية".⁴

ذكر عبد العزيز عتيق في معرض حديثه عن المقامة السياسية للسان الدين بن الخطيب: "وأسلوبه، كما نرى من هذا النموذج⁵، يتميز بالسهولة و السلاسة، وقد اعتمد فيه على التزام نوعين من البديع هما: السجع والجناس الناقص".⁶

¹ ذكر ابن شرف في مقامته القريضية: امرئ القيس والبحري، وذكر من الأندلسيين ابن عبد ربه.

² فن المقامات بالأندلس. نشأته وتطوره وسماته. مرجع سابق. ص 114.

ومما لاحظته هذا المؤلف أيضا على المقامة الأندلسية: "ضعف الباعث التعليمي فيها وقوته في المقامة المشرقية - اختفاء النفس القصصي في قسم من المقامات الأندلسية وظهوره في معظمها، فالنفس القصصي يختفي مثلا في مقامات ابن الخطيب السياسية والبلدانية. و ذلك في مقابل مقامة العيد للأزدي أو مقامة ابن شرف القيرواني أو مقامات السرقسطي، إذ حافظت كلها على الطابع القصصي للمقامة حفاظا يكاد يكون تاما" ص 142-143.

³ الذخيرة، ج 1. ابن بسام الشنتري. ص 467 (المقامة من ص 463 إلى 470).

⁴ فن المقامات بالأندلس نشأته وتطوره وسماته. مرجع سابق. ص 86.

أجملت ففصل، وبريت فنصل، وكلت فأوصل، وأنثر الحب لمن يحوصل، وأقسم: "فقال الملك: يقصد النموذج الذي ساقه من مقامة ابن الخطيب، ومنه⁵ السياسة فنونا، واجعل لكل لقب قانونا، وأبدأ بالرعية، وشروطها المرعية". (الأدب العربي في الأندلس. مرجع سابق. ص 497).

⁶ المرجع السابق. ص 497.

وذكر قصي عدنان سعيد الحسيني في حديثه عن مقامة محمد الوادي أشي في مدح ابن ميمون: "فيها صور جميلة أفاد الوادي أشي من القرآن الكريم كثيرا، واستطاع أن يبدع بأسلوب رفيع ألوانا من الأوصاف التي ترسم صورا سمعية وبصرية تثير الإعجاب".¹ عموما فقد تميزت المقامة الأندلسية بسهولة ألفاظها ودقة معانيها ما عدا ما وجدناه في جزء من مقامات السرقسطي من وعورة في الألفاظ وتعمق في اللغة.

(2-8)- استحداث موضوعات مقامية جديدة:

أ- المقامات السياسية: وهو نوع نشأ بالأندلس في القرن الثامن للهجرة، ولا جذور له بالمشرق، ومبتكرها هو لسان الدين بن الخطيب، وله فيها مقامتان:

- المقامة السياسية، وهي حوار بين هارون الرشيد وحكيم فارسي (هو ابن الخطيب نفسه)، وقد صنفتها بعض الدارسين ضمن المقامات الوعظية، "فالمقامة إنما تكشف عن غاية وعظمية شبيهة بتلك التي رأيناها من قبل في مقامات ابن قتيبة"²، فقد "ذكر فيها لسان الدين خلاصة تجربته وآرائه في السياسة والحكمة وإدارة الدول... وتكاد تقترب وصاياه من المدينة الفاضلة"³.

- وأما المقامة الثانية، فهي "الإشارة إلى أدب الوزارة في السياسة"⁴، وقد تضمنت كل ما يتعلق بهذا المنصب من مسؤوليات، وواجبات، ومميزات، "وقد جعل الحوار فيها جاريا على ألسنة الحيوانات بادئا إياها بالدعاء لله تعالى وطلب العون لمن يأخذ برتبة وزير، ثم يقدم له جملة من النصائح والوصايا"⁵، ولعل إيلاء ابن الخطيب الأهمية لمنصب الوزير راجع إلى أنه كان وزيرا للأمير أبي الحجاج يوسف بن نصر أمير غرناطة.

أما غير ابن الخطيب ممن تناول السياسة وإدارة الحكم وسياسة القضاء، فنمثل بالسرقسطي في ثلاث مقامات:

- في المقامة الثالث عشرة: رسم فيها صورة القاضي العالم بأطوار البلاغة و ألوان البديع.
- في المقامة السادس والثلاثين: وهي النونية، رسم فيها صورة قاض عادل يسمع للطرفين.
- في المقامة السابع والعشرين: وهي مقامة القاضي، رسم فيها صورة القضاة المرتشين ومساعدتهم الذين يعملون تحت أيديهم. وهي حادة في معانيها على المسامع، تنبو عنها الطباع لعدم مجاراتها للذوق العام والأخلاق الفاضلة.⁶

ب- المقامات البلدانية: وهو نوع مقامي ثان غير مسبوق في المشرق، يصف فيه المقامي المدن وخصائصها وصفاتها المميزة لها عن باقي المدن، "ورائد هذا اللون هو أبو بحر صفوان بن ادريس التجيبي (ت 598 هـ)، الذي أنشأ مقامة خاطب بها الأمير الموحد عبد الرحمان بن السلطان يوسف بن عبد المؤمن. حيث جعل راوي المقامة وبطلها مدن الأندلس نفسها وكان بهذا رائدا أيضا

¹ المرجع نفسه. ص 88.

² فن المقامات بالأندلس نشأته و تطوره و سماته. مرجع سابق. ص 44.

³ النثر الفني عن لسان الدين بن الخطيب. مرجع سابق. ص 99.

⁴ ينظر نصها بريحانة الكتاب. ص 335 – 354. وتنظر المقامة السياسية بالمصدر نفسه. ص 316 – 334.

⁵ فن المقامات بالأندلس، نشأته، و تطوره، و سماته. مرجع سابق. ص 45.

⁶ ينظر المقامات للزومية: ص 174-175 – 176 – 177.

ومجددا¹، والمدن التي وردت فيها هي: اشبيلية، وقرطبة، وغرناطة، ومرسية، وكانت متفاخرة بما اشتهرت به، وسادت على باقي حواضر الأندلس وحواضر المشرق.

توسع في هذا النوع بعد قرن ونصف ابن الخطيب الذي أعمل قلمه فيه، وقدم لنا معلومات جغرافية تمزج بين التاريخ والسياسة والاجتماع، وله فيه أربع مقامات:

- **الأولى:** جعلها داخل حدود مدينة غرناطة وهي "خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف".
- **الثانية:** تدور أحداثها في المغرب، وهي غير مسماة.
- **الثالثة:** مفاخرة بين مدينتين، الأولى أندلسية وهي (مالقة)، والثانية مغربية وهي (سلا)².
- **الرابعة:** وهي "معيان الاختيار في ذكر المعاهد والديار"، وتقوم هذه المقامة على مجلسين: أحدهما يتعلق بمدن الأندلس جغرافيا واجتماعيا، مقسمة على ثلاثين مدينة (مالقة - غرناطة - رندة - المرية...)، والآخر يتعلق بمدن المغرب، وقد أغرق في وصف تسع عشرة مدينة (فاس - مراكش - سجلماسة - سلا...)، "فجعل الصغيرة كبيرة في نظر قارئها، ولربما فعل ذلك ليرد جميل ضيافته إلى أمراء المغرب فقد أنشأها وهو في بلاد المغرب"³، إذ يذكر أنه استقر في سلا سنة 760 هـ⁴.

• خاتمة:

إن المقامة الأندلسية في مراحلها المبكرة قد انحرفت عن تقاليد المقامة المشرقية العربية، وهو انحراف لا ينفي بعضا من ملامح اتباعية للمشرق لم تكن قط مطلقة بقدر ما كانت اتباعية نسبية، تحكمت فيها طبيعة الشخصية الأندلسية الميالة للإبداع والتميز والمعارضة والتحدي والتفوق، وذلك في علاقتها بالمشرق. إنها علاقة طبعها الحنين والاحتذاء مرة، وطبعها الصراع والمعارضة والمنافسة مرات أخرى، كما طبعها التفوق الأندلسي على المشرق لدرجة التأثير الذي لا تعترف به عادة الكتابات المشرقية، ولدرجة الأستاذية على أدب أوروبا، فالأندلس في بداياتها احتاجت المشرق، وأوروبا احتاجت الأندلس وهو ما حقق لها النهضة، فالثقافات الإنسانية تعمل في حوار واحتكاك، في تأثر وتأثير، فتتولد حضارات إنسانية مشتركة منطوية على أدب كوني يطمس كل الحدود الإقليمية بين آداب الأمم والشعوب.

لا أدب أفضل من أدب، فالتفاعل هو قدر الآداب، والأدب الأندلسي وإن تفاعل مع الأدب المشرقي العربي فقد ظل محافظا على خصوصيته واستقلاليته وتأصيله، ولذلك فمن اليسير التمييز فيه بين ما هو محلي خاص يستقل فيه بذاته، مما هو مشرق، أي إنساني مشترك، فالمقامة الأندلسية شكلت ثورة أدبية حقيقية في النثر العربي شكلا ومضمونا، وهي ثورة تمخضت عن ثورات اجتماعية أشعل ويشعل فتيلها صراع سرمدى بين الخير والشر.

¹ فن المقامات بالأندلس، نشأته، وتطوره، وسماته. مرجع سابق. ص 49

² ورد نصها بـ "ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب". ص 355 وما بعدها. وينظر في نصها كذلك "مشاهدات لسان الدين بن الخطيب". ص 57-66.

³ المرجع السابق. ص 52.

⁴ ولربما فعل ذلك لأنه كان قد فضل مالقة في مقامته (مفاخرة بين مالقة وسلا)، فلربما قاده حرجه من نفسه إلى استدراك هفوته تجاه العدو المغربية، ذلك أنه تسرع لما صدر عن عرقية وعصبية إقليمية لا تليق ببلده المضيف (المغرب) ولا باسمه، لكنها عموما عصبية تماشى وعصبية الأندلسيين وبخاصة السرقسطي في مقامته البربرية، والتي خصصتها بالدراسة في مقال لي بعنوان (عداوة العدوتين: المقامة البربرية أنموذجا).

- ببليوغرافيا -

• أولاً: المصادر

أ- المخطوطة:

• ابن خاقان (أبو نصر الفتح بن محمد بن عبد الله، ت 535 هـ). قلائد العقيان. د.ت. (مخطوط مصنف بالمكتبة الوطنية للمملكة المغربية بالرباط تحت عدد: A03322).

ب- المطبوعة:

- ابن بسام (أبو الحسن علي الشنتريني، ت 542 هـ)، "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة"، تحقيق: سالم مصطفى البديري، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1998، الجزء 1-3-4.
- ابن بشكوال (أبو القاسم خلف عبد الملك، ت 578 هـ / 1183 م)، "الصلة في تاريخ أئمة الأندلس"، تحقيق: إبراهيم الأبياري، القاهرة: دار الكتب المصري، الطبعة الأولى، 1998 م، الجزء الثالث.
- ابن الخطيب (لسان الدين ت 776 هـ): أريحانة الكتاب ونجعة المنتاب. تحقيق: محمد عبد الله عنان. المجلد 2. منشورات مكتبة الخانجي. القاهرة. ط: 1981.

ب- نفاضة الجراب في علالة الاغتراب. تعليق: أحمد مختار العبادي. دار النشر المغربية. الدار البيضاء. د.ت.

- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، ت 681 هـ)، "وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان"، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، طبعة 1975 م (ثمان مجلدات).
 - السرقسطي (أبو الطاهر محمد بن يوسف التميمي)، "المقامات اللزومية"، تحقيق: حسن الوراكلي، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع وجدارا، الطبعة الثانية، 2006.
 - الشريشي (أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي)، "شرح مقامات الحريري"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، المؤسسة العربية الحديثة للنشر والتوزيع، د.ت، الجزء الأول.
 - عبد الحميد (محمد محي الدين)، "شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني"، بيروت: دار الكتب العلمية، طبعة 1979.
 - المقري (أحمد بن محمد التلمساني): أ- أزهار الرياض في أخبار عياض، منشورات صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية والإمارات العربية المتحدة، ط 1978.
- ب- "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، طبعة 1968، الجزء التاسع.

• ثانياً: المراجع

- أبو غزالة (ضاهر)، "الإنسان الأندلسي بين واقعه العربي وما طمح إليه"، بيروت: دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 2001 م.
- بن رمضان (صالح)، "الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم"، بيروت: منشورات دار الفارابي، الطبعة الثانية، 2007 م.

- الحسيني (قصي عدنان سعيد)، "فن المقامات بالأندلس، نشأته وتطوره وسماته"، عمان، الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999.
- حليفي (شعيب)، "الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، رؤية للنشر والتوزيع، طبعة 2006 م.
- خريوش (حسين يوسف)، "ابن بسام وكتابه الذخيرة"، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، طبعة 1984 م.
- الداية (محمد رضوان)، "تاريخ النقد الأدبي في الأندلس"، بيروت: منشورات مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، 1993 م.
- صفدر (فرح نازعلي)، "المقامة بين الأدب العربي والأدب الفارسي"، بيروت: دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى 2011 م.
- العبادي (أحمد المختار). مشاهدات لسان الدين بن الخطيب في بلاد المغرب والأندلس. منشورات مؤسسة شباب الجامعة. الإسكندرية. ط: 1983.
- عباس (إحسان)، "تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين"، دار الشروق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإصدار الثالث، 2011 م.
- عتيق (عبد العزيز)، "الأدب العربي في الأندلس"، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1976 م.
- عوض (يوسف نور)، "فن المقامات بين المشرق والمغرب"، مكة المكرمة: منشورات مكتبة الطالب الجامعي، الطبعة الثانية، 1986 م.
- فروخ (عمر)، "تاريخ الأدب العربي في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين"، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، 1982 م، الجزء الخامس.
- محفوظ (محمد). برنامج الوادي آشي. دار الغرب الإسلامي. أثينا- اليونان. ط1: 1980.
- الهروط (عبد الحليم حسين)، "النثر الفني عند لسان الدين بن الخطيب"، عمان، الأردن: دار جرير للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2006 م.
- ياغي (عبد الرحمن)، "رأي في المقامات"، الأردن: دار الفكر والنشر والتوزيع، طبعة 1985 م.

• ثالثا: المجالات

- قاسم الحسيني. (المؤثرات الثقافية في القصيدة الشعرية الأندلسية). (مجلة كلية الآداب بالرباط). مطبعة النجاح. الدار البيضاء. العدد 28. 2008. (ص 123-151).

دلالة (غوى وأغوى) ومشتقاتهما في الاستعمال القرآني

The connotation of misleading (gwa and agwa) and their derivatives in Quranic usage

العراق / جامعة الكوفة / كلية الآداب

الدكتور خالد توفيق مزعل، أستاذ مساعد

Iraq/ university of kufa/ faculty of arts

Assistant prof. Dr. Khaled Tawteeq Mizel

ملخص:

يسلط هذا البحث الضوء على ظاهرة دلالية في النص القرآني، تتجلى أبعادها في استعمال الألفاظ الثنائية التي من جذر لغوي واحد ومشتقاتها في سياقات مختلفة، ومنها (غوى وأغوى) اللذان هما محور هذا البحث. فمن يتتبع سياقات استعمالهما في القرآن يلحظ بوضوح الحمولة الدلالية المتضمنة في هذين اللفظين ومشتقاتهما. وهو أمر جعل منهما محور عناية المفسرين أينما وردا؛ لأنَّ استعمالهما قُصد به توليد كثافة دلالية يكون التنوع السياقي هو العامل الرئيس المفضي إليها، وهذا يعني أنَّ قصيدة الاستعمال القرآني تفضي الى شحن الألفاظ العربية بالدلالات حينما توظَّف في سياق قرآني معين. ولا ريب في أنَّ هذا الضرب من الاستعمال يُراد به تحقيق اتساع الدلالة في المفردة القرآنية. وقد اقتضى المنهج المعتمد في هذا البحث أن تُقسَّم المادة العلمية على مدخل، ومبحثين، وخاتمة بالنتائج.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الغواية، الاستعمال القرآني، السياق.

Abstract:

The aim of this research that put light on semantic phenomenon in the Quranic text, which it using the couple words they have the same rote in the different contexts such as (gwa and agwa) and their derivatives. They have variety of connotation meaning. therefore, there are intention to use them for generation a new sort of meaning, because the Quranic contexts are a domain in which Arabic words get a new connotation meaning. According to method of this research I divided the material four parts: introduction, tow chapters, and conclusion.

Keywords: connotation, misleading, Quranic usage, context.

مقدمة

لا يخفى على المتمرس في علم اللغة، ولاسيما علم الدلالة منه، أنّ البحث في دلالات الألفاظ القرآنية قد حظي باهتمام الدارسين قديماً وحديثاً؛ لما تضمه الألفاظ في طياتها من كثافة دلالية يكون السياق القرآني قميناً بالكشف عنها، وترجيح المراد باستعمالها في كل موضع؛ من هنا كان الاستعمال عماد الباحثين في تقصي التنوع الدلالي للمفردة القرآنية الواحدة في سياقاتها كافة، ولاسيما المفردات المشتقة من جذر لغوي واحد مثل (غوى وأغوى) ومشتقاتهما.

لذا كان هذا الموضوع ذا أهمية بالغة على صعيد الدلالة اللفظية في الاستعمال القرآني، فقد أنجزت كثيرٌ من الدراسات اللغوية على عددٍ لا يحصى من ألفاظ القرآن؛ لبيان دلالاتها المتنوعة؛ إذ تتنوع دلالات المفردة الواحدة من سياق إلى آخر، فتكتسب دلالة جديدة بحسب عناصر السياق، فهي تتأثر بدلالات الألفاظ الأخرى، وبعناصر السياق الخارجي، فينتج هذا التأثير معنى جديداً للفظة نفسها. وفي هذا البحث عمد الباحث إلى تقصي استعمال (غوى وأغوى) ومشتقاتهما في القرآن؛ سعياً للوقوف على الدلالات التي أفادتها تلك الألفاظ في مواضع ورودها. وكان قصد الباحث من ذلك الاسهام - بهذه الجزئية - في بيان دقة اختيار ألفاظ القرآن الذي أعجز العرب عن الإتيان بمثله، وهو من دلائل قدرة الله في الإعجاز.

أمّا مشكلة البحث العلمية، فهي أنّ البحث تقصّى ظاهرة دلالية في الاستعمال القرآني، تجلت في لفظين ينتميان إلى جذر لغوي واحد، وردا بصيغة الفعل وبصيغة الاسم؛ فكانت دلالاتهما مختلفة بحسب الوظائف التي أنجزها في سياق الآيات القرآنية؛ وهو ملحظ دقيق في الدلالة. الأمر الذي لفت انتباه الباحث؛ فكان جديراً به الوقوف عنده ودراسته؛ ذلك بأنّ الغاية من ذكر دلالة الغواية بصيغ وألفاظ متنوعة هو بيان خطورة الأمر الذي سيقت له هذه الألفاظ، وفي مضمون هذه الآيات النصيح والتحذير لعباد الله؛ كي لا يضلوا عن الهدى ولا يجعلوا للشيطان سبيلاً إليهم.

من هنا ينطلق الاشكال العلمي للبحث من سؤال مركزي تتفرع عنه مجموعة من الأسئلة. أما السؤال المركزي فهو: ما المراد بالغواية في القرآن الكريم، وهل هي مستعملة بمعنى واحد من حيث مدلولها؟ وأما الأسئلة المتفرعة عن هذا السؤال المركزي فهي: ما البنى الدالة على الغواية؟ وما أثر التنوع اللفظي في سيرورة المعنى فيها؟ ما أثر التنوع السياقي القرآني في تحولات المعنى لألفاظ الغواية؟ هل تخضع الدلالات في هذه الألفاظ إلى ما يقتضيه الاستعمال القرآني ومقاصده؟ هذه الأسئلة سيأخذ البحث على عاتقه الإجابة عنها؛ من أجل الإحاطة بنواحي الموضوع كافة.

وأما منهج البحث فهو المنهج الوصفي؛ إذ اعتمده الباحث في التحليل الدلالي. واستندت في ذلك إلى كتب التفسير في المقام الأول، ومن ثم المعاجم وكتب الدلالة. وقد اقتضى هذا المنهج العلمي تقسيم البحث على مدخل، ومبحثين، وخاتمة بأهم النتائج التي تمخّضت عن البحث.

عني المدخل ببيان المفهوم اللغوي والاصطلاحي للفظ (الغواية)، وقد وضحت فيه الفرق اللغوي بين لفظي غوى وأغوى اللذين اشتقا من أصل لغوي واحد واختلفا في الاستعمال والدلالة. وفي المبحث الأول تقصيت دلالات لفظة (غوى) ومشتقاتها في الاستعمال القرآني. أما المبحث الثاني فقد وقفت فيه على دلالات لفظة (أغوى) ومشتقاتها في الاستعمال القرآني. ثم أوردت في الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وبعد، أقول إنّ هذا البحث ما هو إلا خطوة في سياق الدرس القرآني، وسأبقى سائراً على منواله ما استطعت إلى ذلك سبيلاً؛ فأرجو من الله أن ينتفع به ((من كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد)) سورة ق: 37.

مدخل: مفهوم الغواية في اللغة والاصطلاح:

الغواية لغةً: مصدر من غوى يغوي غيًّا وغيوياً. ولا يُكسر وسط الفعل غوى، فإن فاعله غاؤٍ وغيوياً، وهو مشتق من الغواية⁽¹⁾، وهذه الأخيرة لها عدة معانٍ في اللغة:

- 1- غَيَّانَ ضَلَّ. وقال تعالى ((وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ)) أي الشياطين، أو مَنْ ضَلَّ من الناس، أو الذين يحبون الشاعر إذا هَجَا قَوْمًا، أو محبوبه لمدحه إياهم بما ليس فيهم واعتماده الإيهام عن طريق تصوير غير الواقع وإظهاره في صورة الواقع⁽²⁾.
- 2- الغيُّ: الضلال والخبيثة والفساد. وفي ذلك يُقال: أغواهُ اللهُ إذا أضله⁽³⁾.
- 3- التَّغَاوي: من الغي والغواية. وهو الاجتماع والتعاون على الشر. فهو اسم جامع للشر ومجانبة الحق، و الانهماك في الباطل مع العلم بذلك، وليس من جهل أو اعتقاد فاسد، فهو أشد من الضلال⁽⁴⁾.
- 4- مشتق من الغيابة، وهي الغيرة والظلمة، وهذه من شأنها أن تحجب الرؤية عن الأشياء، كأن ذا الغي قد غشبه ما لا يرى معه سبيل. وقيل هي ضوء شعاع الشمس، والظل، وقعر البئر، ومن ثم هي نقيض الرشد في العقل⁽⁵⁾.

نخلص مما تقدم الى أنَّ المعنى اللغوي للغوية بشتى استعمالاته يصدق على بعض السلوكات البشرية السيئة التي تنم على قصدية ودراية وتوجه من الشخص نحو فعل السوء.

الغواية اصطلاحاً:

عرَّف أبو هلال العسكري (395هـ) الغي في سياق التفريق بينه وبين الفساد فقال ((إنَّ كلَّ غيِّ قبيح... وإذا قلنا فلان فاسد اقتضى ذلك أنَّه فاجر، وإذا قلت إنَّه غاؤٍ اقتضى فساد المذهب والاعتقاد))⁽⁶⁾. ثم جعل مفهوم الغي أكثر وضوحاً وتحديداً حينما فرَّق بين الغي والضلال على أساس ((أنَّ أصل الغي الفساد، ومنه يُقال: غوي الفصيل إذا بشم من كثرة شرب اللبن، وإذا لم يرو من لبن أمه فمات هزلاً، فالكلمة من الأضداد... ولا يُستعمل الغيُّ إلا في الدين خاصة... وربما استعمل الغيُّ في الخيبة، يُقال غوى الرجل إذا خاب في مطلبه))⁽⁷⁾.

أما الراغب الأصفهاني (ت502هـ) فقد ربط الغي بجهل الانسان الناتج عن اعتقاد فاسد، فقال إنَّ ((الغي: جهل من اعتقاد فاسد؛ وذلك أنَّ الجهل قد يكون من كون الانسان غير معتقد اعتقاداً لا صالحاً ولا فاسداً، وقد يكون من اعتقاد شيء فاسد. وهذا النحو الثاني يُقال له غيُّ))⁽⁸⁾.

(1) ينظر: كتاب العين: الفراهيدي: 4/456.

(2) ينظر: القاموس المحيط: الفيروزآبادي: 1319.

(3) ينظر: معجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم: محمد محمد داود: 331.

(4) ينظر: لسان العرب: ابن منظور: 15/140-141.

(5) ينظر: مقاييس اللغة: ابن فارس: 4/399، والقاموس المحيط: 1214، ومعجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم: 328-330.

(6) الفروق اللغوية: العسكري: 214.

(7) المصدر نفسه: 214.

(8) المفردات في غريب القرآن: الاصفهاني: 620.

وإذا أنعمنا النظر في التعريفين السابقين نجد أنهما يستندان بوضوح الى المنظور القرآني للغى، ولاسيما في جانب ارتباط الغي بالدين من ناحية الفساد وسوء الاعتقاد؛ ففي المنظور القرآني غالبًا ما يرد الغي بمعنى الكفر⁽¹⁾.

الفرق بين (غوى وأغوى) في الاستعمال القرآني

تنوّعت الصيغ في الاستعمال القرآني للأفعال والأسماء المشتقة من أصل لغوي واحد في بنيتها الصرفية ودلالاتها، ومنها لفظنا (غوى، وأغوى). فعلى الرغم من أنّهما صيغا من المادة اللغوية نفسها، فهما يختلفان من الناحيتين المعجمية والنحوية على النحو الآتي:

1- المعجمية: إذا عدنا الى المعجم نجد أنّ مصدر الفعل غوى هو (غَيًّا، وغواية) يقال: غوى يغوي غيًّا وغواية. وأما الفعل (أغوى) فإنّ مصدره هو (إغواءً). ولعلّ هذا الاختلاف في مصدر الفعلين من شأنه أن يجد صداه في الاختلاف النحوي بينهما.

2- النحوية: على صعيد البنية الفعلية نجد أنّ الفعل (غوى) لازم لا يتعدى الى مفعول به؛ لأنّ فاعله قد أوقع نفسه في حدث الغواية عن جهل أحيانًا، وعن معرفة وقصد غالبًا. ولم يتجاوز بفعل الغواية الى سواه؛ فصار هو نفسه غاويًا. ومثاله من القرآن قوله تعالى ((فعصى آدم ربه فغوى)) طه:121. أما الفعل (أغوى) فإنّ همزة التعدية في أوله تعني انتقال الفعل من حال اللزوم الى التعدى الذي لا يكتفي بفاعله فينصب مفعلاً به. ومثاله من القرآن قوله تعالى ((قال فبعزتك لأغوينهم أجمعين)) ص:82. فالفعل هنا متعدٍ الى الضمير (هم)، ودال على الدوام والاستمرار والاصرار على تضليل الآخر بفعل الإغواء⁽²⁾.

ولا ريب في أنّ هذه الفروق بينهما جعلت لكل منهما دلالات مختلفة في الاستعمال القرآني. وهو أمر سيتكفل التحليل بإثباته في المباحث الآتية.

المبحث الأول: دلالة غوى ومشتقاته في الاستعمال القرآني

وردت لفظة (غوى) ومشتقاتها أربع عشرة مرة في القرآن الكريم⁽³⁾، وقد حملت في طياتها دلالات تختلف من موضع الى آخر في الاستعمال القرآني؛ فهي تنطوي على جملة من الدلالات نوردها على النحو الآتي:

1- الغي بمعنى الكفر: ومنه قوله تعالى ((لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم)) البقرة:256⁽⁴⁾.

استعمل الغي هنا في مقابل الرشد، فكان التقابل استراتيجية أسلوبية اعتمدها القرآن في الآية لبيان دلالة الغي. فإذا علمنا أنّ الرشد لفظ جامع لكل أصناف السلوك الجيد الذي ينم على صلاح في عقل الانسان من شأنه أن يهديه الى سبيل الصواب ومن ثم الإيمان بالله، فإن الغي يكون نقيضه⁽⁵⁾. فالغي هنا الضلال المفضي الى الكفر بعدما استبانته الأدلة الهادية الى الإيمان، وهو عدول

(1) ينظر: معجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم:331.

(2) ينظر: دقائق الفروق اللغوية في البيان القرآني: محمد ياس خضر الدوري:256.

(3) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي:506.

(4) ومثلها (الغي) في الآية (202) من سورة الأعراف.

(5) ينظر: موسوعة معاني ألفاظ القرآن الكريم: هادي حسن حمودي:417/1.

مقصود وميل عن الحق مع العلم به. ولكن بعد أن (تبين) أي ظهر واتضح وامتاز الرشد، فكان المراد أنه حصلت البيئونة بين الرشد والغي بالادلة الهادية والواضحة؛ فسقطت الحجة عنهم، فلا عذر لهم في الاقامة على الكفر واختياره⁽¹⁾.

²⁻ الغي بمعنى الشر، والعذاب، والخسران. وذلك في قوله تعالى ((فَخَلَفَ مِنْ بَعْدِهِمْ خَلْفٌ أَضَاعُوا الصَّلَاةَ وَاتَّبَعُوا الشَّهْوَاتِ فَسُوفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا)) مريم:59.

ذكر تعالى في القرآن صفات الأنبياء مصحوبة بالثناء عليهم؛ لترغيبنا بهم وبما بُعثوا فيه لنتع منهم، وهنا ذكر تعالى أن هؤلاء الأنبياء قد خلفهم من أضاع الصلاة واتباع الشهوات. فوصف الصلاة بالضياح؛ لإهمالهم إياها وتركها، فأضاعوا أحكامها وأوقاتها، ومالت نفوسهم الى اتباع الشهوات والمعاصي، ثم حُتِمَت الآية بلفظة غَيًّا، فكان لها كثافة دلالية تمثلت في ثلاث دلالات:

الأولى: الشر. على أساس أن الغي عند العرب هو كل شرٍ يصيب الانسان بسوء. في مقابل الرشد الذي هو كل فعل يصيب الانسان بخير⁽²⁾.

الثانية: الجزاء والعذاب. ذهب جلُّ المفسرين الى أن الغي في هذه الآية يحمل دلالة الجزاء؛ لأنَّ أصل (الجزاء) عند العرب هو القضاء والتعويض. يقال: جزيته قرضه ودينه أجزيه جزاء. في حين ذهب بعضهم الى أن الغي هو اسم لجهنم أو اسم وادٍ في جهنم، وفي هذه الحال يجوز أن يكون المعنى: فسوف يلقون جزاء غيهم⁽³⁾.

الثالثة: الخسران. وهو ما ذهب إليه بعض المفسرين؛ وهم يستندون في مذهبهم هذا الى ما روي ((عن ابن عباس، قوله: ((فَسُوفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا)) يقول: خسراً⁽⁴⁾). وإذا كان ذلك كذلك فإنَّ هذا الخسران لا يقتصر على الدنيا، بل يصيبهم في الآخرة أيضاً؛ لأنَّ (غَيًّا) مسبوقه ب(الفاء، وسوف)، وكتاهما تدلان على الزمن المستقبل مع الاستمرار. وهذا الخسران مادي مجسد بعذاب الله سبحانه وتعالى؛ إذ جاءت (غَيًّا) نكرة غير موصوفة؛ وهذا يجعل ذهن القارئ يذهب الى أبعد الاحتمالات ويشعر في نفسه خوفاً من المجهول.

ومهما يكن الأمر، فإنَّ الباحث يرى أنَّ دلالة (غَيًّا) على الجزاء هو أكثر ملاءمة وانسجاماً مع سياق هذه الآية، وتأكيداً للمعنى في الآية اللاحقة، وهي قوله ((إِلَّا مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ شَيْئًا)) مريم:60. فقول جزاء الغي (جهنم) بدخول الجنة، كاشفاً عن دلالة الغي في الآية.

³⁻ غوى بمعنى الضلال والخيبة. قوله جل وعلا ((فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتَ لَهَا سَوَاءُ أُمَّهَاتِهَا وَطَفِيقَا يَخْصِفَانِ عَلِيمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى)) طه:121⁽⁵⁾.

تمثل (غوى) في هذه الآية أصل الخطيئة التي أخرجت آدم وحواء من الجنة؛ إذ أمرهما الله بعدم الاقتراب من الشجرة فضلاً عن الأكل منها، فأضلهما الشيطان بالقسم الكاذب وحثهما على الأكل منها، فأكلا من الشجرة، فخالفا بذلك ما نهى الله عنه. وما

(1) ينظر: التحرير والتنوير: ابن عاشور: 28/3.

(2) ينظر: الكشاف: الزمخشري: 26/3.

(3) ينظر: الكشاف: 26/3، ومفاتيح الغيب: الرازي: 21/ 552، والجامع لأحكام القرآن: القرطبي: 11/ 125، والتحرير والتنوير: 134/16.

(4) ينظر: جامع البيان: الطبري: 18 / 219.

(5) ومنها (غويًا) في الآية (63) من سورة القصص، و (غاوين) في الآية (32) من سورة الصافات.

يلحظ في هذه الآية أنّ فعل الغواية جاء معطوفاً على المعصية؛ فدلّ على معناه، وهو أنّ آدم ضل عن طريق الهدى عند معصية ربه وباتت في نفسه الخيبة على ما فعل. وقد بنى المفسرون دلالة (غوى) في الآية على قراءتين⁽¹⁾:

الأولى: (غوى) بفتح الواو، يدل على الخيبة والضلال بعدم اتباعه ما أمر سبحانه ومخالفتها بالمعاصي، فما انتهى عما نهى الله تعالى عنه وهو نقيض الرشد.

الثانية: (غوى) بكسر الواو وفتح الياء، أي: فبشم، أي (تخم) من كثرة الأكل والشرب، وهو أن يشرب اللبن حتى يتخم ويفسد جوفه. ولعلّ الرأي الأول هو الأرجح في سياق الآية. وتساندها في ذلك استعمال (غوى) في قوله ((مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى)) النجم:2 أي وما اتبع الباطل أبداً ولكنه رشيد سديد، لأنّ الغي هنا هو الجهل مع اعتقاد فاسد وهو خلاف الرشد أي فما خاب عن إصابة الرشد⁽²⁾، وعطفت جملة ((وَمَا غَوَى)) على سابقتها ((مَا ضَلَّ)) وهو عطف الخاص (الغواية) على العام (الضلال) بوصفه المعنى الأوسع⁽³⁾.

⁴ الغاوي بمعنى المرتد الى الكفر بعد الايمان. وقد ورد ذلك في قوله تعالى ((وَإِذْ عَلَّمْنَاهُ نَبأَ الَّذِي أَنبَأْنَا فَأَنسَأَخَ مِنْهَا فَأَتَّبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ)) الأعراف:175.

ابتداءً، لا بد من الإشارة الى أنّ الموصول (الذي) في الآية يشير الى شخص، وقد حدده بعض المفسرين بأنّه بلعم بن باعوراء من بني اسرائيل الذي كان مؤمناً أشد الايمان حتى أُعطي اسم الله الأعظم، فدعا به بالباطل على موسى وقومه؛ فجرّده الله منه، فما كان منه إلا أن ارتد الى الكفر بعد الايمان⁽⁴⁾. فكان الشيطان له بالمرصاد فأتبعه حتى صار قريباً له. وقيل إنّ الشيطان جعل كقار الإنس أتباعاً له، (فكان من الغاوين). وحرف الجر (من) يفيد بيان الجنس أي بعد كفره وعصيانه أصبح في فئة من هم أشد كفراً. نخلص مما تقدم الى أنّ (غوى) ومشتقاته دوال تعاورت عليها جملة من الدلالات في الاستعمال القرآني؛ فكانت موضعاً للكثافة الدلالية التي أغنت النص بالتنوع الدلالي الناتج عن سعة السياقات القرآنية في استعمال اللفظة.

المبحث الثاني: دلالة أغوى ومشتقاتها في الاستعمال القرآني

وردت لفظة (أغوى) ومشتقاتها في ثمانية مواضع من القرآن الكريم، فقد جاءت في ستة سور وفي آية واحدة من كل سورة، وتكررت في الآية الواحدة مرتين وذلك في سورتي (الحجر والقصص). واختص مجيء هذه اللفظة ومشتقاتها بالسور المكية⁽⁵⁾. وقد حملت في طياتها جملة من الدلالات تجلت بالآتي:

1- أغوى بمعنى من وقع عليه الضلال. ومنه قوله تعالى على لسان إبليس ((قَالَ فِيمَا أُغْوِيْتَنِي لِأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ)) الأعراف:16.⁽⁶⁾

(1) الكشف: 93/3، الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد: الهمداني: 4/ 463، وروح المعاني: الألوسي: 8/ 582.

(2) ينظر: ارشاد العقل السليم: العمادي: 8/154.

(3) ينظر: الفروق اللغوية: 394.

(4) ينظر: مفاتيح الغيب: الرازي: 15/ 403، وارشاد العقل السليم: العمادي: 3/292.

(5) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: 506.

(6) ومثلها: سورة (ص): آية (82).

اختلف المفسرون في تحديد دلالة (أغويتني) على آراء يطول المقام بذكرها⁽¹⁾. وبعد تمحيص النظر وإعمال الفكر فيها وجد الباحث أن الدلالة الأرجح في (أغويتني) في سياق هذه الآية هي (أضللتي)، بناء على أن الباء في قوله (بما) سببية، ولا سيما أنها سيقت على لسان إبليس؛ فهو يرى أن ما وقع فيه كان تضليلاً مقصوداً، ولم يكن له ذنب فيه. بيد أن دلالة الإغواء هنا لا يُراد بها أن الله سبحانه يُغوي خلقه فيضلهم عن الصواب، ولكنه يترك الخيار للمكلف إن شاء أطاع، وإن شاء عصى بدلالة قوله جل ذكره ((إنا هديناه السبيل إما شاكراً وإما كفوراً)) الإنسان:3.

وأرى أن هناك دلالة للإغواء تصح أن تكون في سياق هذه الآية، فقول إبليس (أغويتني) قد يعنى به العقاب بالطرود والصغر المشار إليه في آية سابقة من سورة الأعراف نفسها، وهي قوله تعالى ((قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ)) الأعراف:13. وهو مكمل للمعنى؛ إذ إن رحمة الله التي وسعت كل شيء قد جرد منها إبليس وأتباعه وتقدير الكلام: بمعاقتك إياي.

ولعلنا نلمس محاولة التزلف إلى الله من جهة إبليس في آية مماثلة للآية السابقة، وهي قوله ((قَالَ رَبِّ بِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَلَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ O إِلَّا عِبَادَكَ مِنْهُمُ الْمُخْلَصِينَ)) الحجر:39-40. بيد أن هذا التزلف لا يُقصد به تحقيق القرب المكاني المادي فحسب، وإنما القرب المعنوي؛ لأن قول إبليس (ربِّ) يشير إلى التقرب والتزلف لله؛ ولا سيما أنه حذفت منه أداة النداء؛ فدل على محاولة التقرب النفسي. وإذا كان ذلك كذلك فإن قول إبليس المحكي (أغويتني) يشير إلى: أنك ربي جعلتني في زمرة الغاوين، وحكمت عليّ بأن صنفني معهم. ومثله الفعل أقصيتني، أي جعلتني مقصى خارج الأمر. وعلى النقيض منه أدنيتني، أي جعلتني قريباً منك في زمرة المقربين. وأعليت من شأنني، جعلتني عاليّاً في زمرة العالين.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن الفعل (أغويتني) يحمل في طياته دلالة الاتهام لله وإلقاء اللوم عليه من جهة إبليس بإزاء فعلته حينما عصى الله؛ لذا إن جملة (لأقعدن لهم سراطك المستقيم) مضمونها تحذير الإنسان من اتباع سبيل الغي مع إبليس. إذ إن اللام الواقعة في جواب القسم والفعل المضارع دالان على الاستمرار، ومن ثم يدل هذا على الإصرار في العصيان والمجادلة في غير الحق. ومن الملاحظ اتصال الفعل بنون التوكيد الثقيلة (لأغويَنَّهُمْ) زيادة في التوكيد والإصرار على إضلال من ضعف إيمانه؛ ليسوقه إلى جهنم.

نخلص مما تقدم إلى أن دلالة الفعل (أغويتني) في الآيتين لا يصح أن يقال فيها إنَّ اغويتني بمعنى (أضللتي)؛ لأن المتكلم فيه هو إبليس، والمخاطب الله عز وجل. فكما ذكرنا سابقاً أن الله تعالى ميّز بين الرشد والغي، ثم ترك الخيار لخلقه باتباع أيّ الطرفين. لكن يمكن القول إنَّ (أغويتني) تحمل دلالة العقوبة، أي: (عاقبتني) تنمةً للقول السابق في عقاب إبليس بالطرود. أما في دلالة الفعل الآخر (لأغويَنَّهُمْ) فقد تغير الخطاب نحو القصدية وتعتمد الفعل بتحول فعل الإغواء عند إبليس نحو جنس آدم. ويصح في هذا السياق أن تكون دلالة الفعل (لأغويَنَّهُمْ) أي (لأضللَّهُمْ). وما يؤكد ذلك قوله تعالى ((وَيُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُضِلَّهُمْ ضَلَالًا بَعِيدًا)) النساء:60.

² الإغواء بمعنى العقاب. كما في قوله تعالى ((وَلَا يَنْفَعُكُمْ نُصْحِي إِنْ أَرَدْتُ أَنْ أَنْصَحَ لَكُمْ إِنْ كَانَ اللَّهُ يُرِيدُ أَنْ يُغْوِيَكُمْ هُوَ رَبُّكُمْ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ)) هود:34.

تمثل هذه الآية جزءاً من حوار نوح مع قومه داعياً إياهم إلى الإيمان بالله وتوحيده. وما نلاحظه في سياق الآية هو تأكيد نفاذ إرادة الله في خلقه؛ ولما كان فعل الغواية في الآية وارداً في سياق الإرادة الإلهية، فقد ذهب أغلب المفسرين إلى أن المراد بالغواية هنا

(1) البحر المحيط: الأندلسي: 20/5.

عقوبة (العذاب والهلاك). فقد جرى على عادة العرب تسمية العقوبة باسم الشئ المعاقب بسببه، أي أن الله يريد معاقبتكم بسبب إغوائكم الخلق وإضلالكم إياهم، فسمى عقوبته (إغواء) بنفس اسم سبب العقوبة وهو (الغواية)⁽¹⁾.

3- الإغواء بمعنى صاحب الضلال. ومنه قوله عز وجل ((فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنْصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُبِينٌ)) القصص:18.

تمثل هذه الآية وصفاً لحال موسى (عليه السلام) بعد حادثة قتل القبطي؛ إذ انتقل فيها ليصف حال موسى بقوله (فأصبح في المدينة خائفاً يترقب). وهو على تلك الحال رأى الرجل الإسرائيلي الذي استنصره بالأمس يستغيث به ويصيحه قال له موسى (إنك لغوي مبين). ولعل هذا القول يحمل في طياته دلالة التوبيخ وتقبيح الفعل، وقد جاء الإغواء بصيغة الجملة الاسمية التي هي أكثر توكيداً وثباتاً من الجملة الفعلية. وأما الضمير (الكاف) فهو يعود على الرجل الذي استنصره موسى. أما الصفة والموصوف (لغوي مبين) فقد أفادا المبالغة والتعظيم؛ لأن (غوي) صفة مشبهة تدل على ثبات الصفة بالموصوف؛ بوصفه ضالاً متبعاً لهواه، فيسعى الى تضليل سواه؛ لأنه كثير الضلالة مع الاستمرار بها والثبات عليها من دون التوبة، أي: شديد الغواية⁽²⁾. فاللام المؤكدة، والصفة المشبهة، و(الياء) المشددة في (لغوي) هنا أفادت الايغال في توكيد حدث الغواية. فكان هذا التوظيف هو السبيل الى تصوير شخصية صاحب الضلال على لسان موسى.

خاتمة:

بعد الوقوف على دلالة غوى وأغوى في الاستعمال القرآني، خلص الباحث الى جملة من النتائج تمثلت بالآتي:

- 1- ورد لفظ (الغواية) بصيغتي الفعل والاسم، ولاسيما صيغتا الماضي (غوى وأغوى). واسم الفاعل المجمع (غاوون). أما صيغة الفعل فهي تدل على الاستمرار بعمل الشيطان الدؤوب في الغواية الذي لا ينقطع عن ممارستها مع بني الانسان. وأما صيغة الاسم فهي تدل على ثبات صفة الغواية عند صاحبها والاستمرار بها؛ فهي ليست صفة مؤقتة، بل مستمرة من دون توبة.
- 2- لم يقتصر استعمال الغواية في النص القرآني على دلالة واحدة، فقد جاءت غوى دالة على المكان (جنهم). وجاءت دالة على الحال، كما هو الأمر في وصف آدم بلفظة (غوى) بعد أن أضله الشيطان، فعصى ربه. واستعملت للدلالة على العقوبة. وسيقت لفظ الغواية للدلالة على فاعل الغواية، أي (الشخص الغاوي)، ومفعولها أي (من وقع عليه فعل الإغواء).
- 3- لم ترد لفظتا (غوى وأغوى) ومشتقاتهما في موضوع واحد من موضوعات القرآن، بل تنوع ورودها موضوعياً، وتبع ذلك أن تنوعت دلالاتها، فقد وردت في سياق الشكوى بين من أغوى ومن وقع عليه فعل الغواية، وذلك عند ربه، ووردت في سياق التظلم، ووردت في سياق العتاب من جهة إبليس وغيره. فضلاً عن سياقات أخر. وهي في كل سياق ترد فيه تستعمل بما يتناسب مع سياق الحديث، فتكون دلالتها رهناً بالسياق.

(1) ينظر: جامع البيان: 305/15، والكشاف: 391/2، وفتح القدير: الشوكاني: 562/2.

(2) ينظر: روح المعاني: الألويسي: 267/10.

- 4- غالباً ما تقترب لفظتا (غوى وأغوى) ومشتقاتهما بلفظتي (الشيطان وإبليس) سواء أكانت سابقة أم لاحقة؛ لتأكيد دلالتها وتحديد شخصية الفاعل فيها.
- 5- توصلَ البحث إلى أنّ لفظة (أغوى) تنسب في الأصل إلى الشيطان، ولما تنسب إلى الإنسان في السياق القرآني؛ فالشيطان هو أول من قام بها وأخرج على إثرها من رحمة الله بعدما أغوى آدم وحواء وأقسم على إغواء جنس آدم.
- 6- ورود لفظة (غوى) غالباً في خاتمة الآية، ولعل ذلك الاستعمال لا يخلو من قصد يُوّاد به أن تكون تلك اللفظة رمزاً دالاً أو إشارة تختزل محتوى الآية برمتها، وتنطوي على تنبيه ونصح.
- 7- كثر استعمال (غوى، وأغوى) ومشتقاتهما في الآيات المكية التي تركز فيها الدعوة للإيمان بالله، في مقابل الكفر بالطاغوت وذكر قصص الأنبياء مع الأقوام البائدة وأخذ العبرة منها.
- 8- تعاورت على لفظ الغواية في بعض المواضع عدة دلالات، فكانت دلالاتها احتمالية تحتاج إلى ترجيح بقرينة السياق؛ نتيجة الكثافة الدلالية في الاستعمال القرآني.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية حفص بن سليمان بن المغيرة الأسدي الكوفي لقراءة عاصم بن أبي النجود الكوفي التابعي عن أبي عبد الرحمن عبد الله بن حبيب السُّلبي عن عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب وزيد بن ثابت وأبي بن كعب عن النبي صلى الله عليه وسلم.
- الأصفهاني، أبو القاسم الحسن بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت 502هـ)، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط 1، 1412هـ.
- الألوسي، شهاب الدين محمود بن عبد الله (ت 1270هـ)، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني: تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط 1، 1415هـ.
- الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين (ت 745هـ)، البحر المحيط في التفسير، تحقيق: صديقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت- لبنان، د.ط، 1420هـ.
- حمودي، هادي حسن: موسوعة معاني ألفاظ القرآن الكريم، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إيسيسكو، الرباط- المغرب، د.ط، 1432هـ- 2011م.
- داؤد، محمد محمد، معجم الفروق الدلالية في القرآن الكريم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ط، 2008م.
- الدوري، محمد ياس خضر، دقائق الفروق اللغوية في البيان القرآني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط 1، 2006م.
- الرازي، أبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين خطيب الري (ت 606هـ) التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط 3، 1420 هـ.
- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار الله (ت 538هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل المؤلف، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط 3 - 1407 هـ.

- الشوكاني، محمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني اليميني (ت 1250هـ)، فتح القدير، دار ابن كثير، دار الكلم الطيب، دمشق، بيروت، ط1، 1414 هـ.
- الطبري، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الأملي، أبو جعفر (ت 310هـ)، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط1، 1420 هـ - 2000م.
- ابن عاشور، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر - تونس، د.ط، 1984 هـ.
- عبد الباقي، محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الكتب المصرية، القاهرة- مصر، د.ط، 1364 هـ - 1945م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران (ت نحو 395هـ)، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة- مصر، د.ت، د.ط.
- العمادي، أبو السعود محمد بن محمد بن مصطفى (ت 982هـ)، إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم المؤلف: دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان. د.ت، د.ط.
- ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت 395هـ)، معجم مقاييس اللغة تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت- لبنان، د.ط، 1399 هـ - 1979م.
- الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت 170هـ) كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي الناشر: دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، د.ت، د.ط.
- الفيروزآبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب (ت 817هـ)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط8، 1426 هـ - 2005م.
- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين (ت 671هـ)، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة- مصر، ط2، 1384 هـ - 1964 م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفي الإفريقي (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط3، 1414 هـ.
- الهمداني، المنتجب (ت 643 هـ)، الكتاب الفريد في إعراب القرآن المجيد، تحقيق: محمد نظام الدين الفتيح، دار الزمان للنشر والتوزيع، المدينة المنورة - المملكة العربية السعودية، ط1، 1427 هـ - 2006 م.

Reasons Why We Should Use Schoology in E-Learning: A Review Paper

أسباب لماذا يجب علينا استخدام Schoology في التعليم الإلكتروني: بحث مراجعة

Ali Haif Abbas, University of Wasit, Wasit, Iraq

علي حايف عباس، جامعة واسط - واسط - العراق

الخلاصة

بسبب الاغلاق الذي سببه فايروس كورونا، لجأت الجامعات والمدارس إلى التعلم الإلكتروني. التعلم الإلكتروني هو وسيلة للتعلم والتعليم عن بعد باستخدام الإنترنت وأجهزة الكمبيوتر والهواتف الذكية ومنصات التعلم. ثلاث منصات رئيسية للتعلم الإلكتروني كانت ولا تزال تستخدم في التعلم، هم بالتحديد، Google Classroom و Edmodo و Schoology. أثبتت جميع المنصات الثلاثة المذكورة نجاحها في التعلم الإلكتروني. Schoology هي واحدة من أفضل منصات أنظمة إدارة التعلم (LMS) لأسباب سأذكرها في هذه الورقة المختصرة.

كلمات مفتاحية: أنظمة إدارة التعلم، Schoology، التعليم الإلكتروني، التعليم المدمج

Abstract

Due to COVID-19 lockdown, universities and schools' resort to e-learning. E-learning is a way of learning and teaching from distance using internet, computers, smart phones, and learning platforms. Three main e-learning platforms were and are still used in learning. They are namely, Google Classroom, Edmodo, and Schoology. All the three mentioned platforms proved success in e-learning. Schoology is one of the best Learning Management System platforms (LMS) for reasons I will mention in this brief paper.

Keywords: LMS, Schoology, e-learning, blended learning

1. Previous Studies on Schoology

E-learning is a way of teaching and learning from distance via internet, online platforms, computers, and smartphones. Due to the rapid spread of coronavirus, universities and schools are forced to use e-learning. Different online platforms are used for e-learning. Some universities use Google Classroom; other universities use Edmodo, while others use Schoology. Zoom and FCC (Free Conference Call) are also used for e-learning.

Schoology is a social learning network and an e-learning platform used for teaching and learning from distance. It improves learning through collaboration and communication (group works). It amazingly helps increasing access to curriculum and supplemental contents. According to Low (2017), Schoology offers the following features: Course, Group Discussion, Resources, Quiz, Attendance and Analytics.

Manning, Brooks, Crotteau, Diedrich, Mosser, and Zwiefelholfer (2011) illustrate that Schoology is a free and secure social and learning platform. Its design is similar to that of Facebook in which there are conversations, messages, comments. In Schoology, information and other media such as photos and videos can be shared.

Purnomo, Machromah, and Sari (2018) demonstrate that Schoology is an important learning platform in calculus courses. The results of their article showed that Schoology helped students "to learn the materials, do the exercises first before attending the class, and facilitated them to collect tasks" (7).

Muhtia, Suparno, and Sumardi (2018) elaborate that Schoology is important in blended learning. In their article 'Blended Learning Using Schoology as an Online Learning Platform', they demonstrate that it is important to raise teachers' awareness about the crucial role of technologies in their practices. They encourage teachers to use e-learning platforms such as Schoology in blended learning.

Rosalina (2018) conducted a study entitled "Analysis the use of Schoology e-learning towards students' learning motivation enhancement in STKIP Surya". The aim of the article is to analyse the use of Schoology e-learning as a potential tool for students' motivation in blended learning and e-learning and also to test the students' attitude and opinion towards the use of Schoology as an effective e-learning platform. The researcher used non-random sampling technique of 30 students from the STKIP Surya. To get accurate results, data collected twice using a questionnaire, observation sheet, interview, and documentation. The results of the study found out:

Percentage of Likert Scale overall from the first and second data collection result got the same category i.e 77.30% and 79.05% with very high category which means the students were motivated using schoology e-learning, 2) The result of observation sheet in the first and the second data collecting got the same result that most student were happy to learn using schoology e-learning, 3) The result of interview between the

two were the same that means most students were motivated by learning using schoology e-learning because of its easyness, friendly look, and challenging way of doing the task (89).

Table (1): Percentage of likert scale at the first data collection

Indicator	Score	Percentage
Happiness	371	77.29%
Attention	552	76.67%
Satisfaction	764	79.60%
Motivation	1687	78 %
Usability	547	76%
User Interface	549	76.25%
E-learning media	1096	76%

Table (2): Percentage of likert scale at the second data collection

Indicator	Score	Percentage
Happiness	371	77.29%
Attention	572	79.44%
Satisfaction	776	80.83%
Motivation	1719	79.58%
Usability	565	78.47%
User Interface	562	78.05%
E-learning media	1127	78.26%

The aforementioned two tables are adopted from Rosalina (2018: 93). The tables show the fact that students are happy in using Schoology and their score is very high. The article also proves that Schoology contributes to students' motivation in blended learning and e-learning.

Warsito, Haryono, and Wibawanto (2019) demonstrate that the use of Schoology in teaching is crucial for the development of the educational system as a whole such as distant and e-learning. It is also effective and important in terms of tasks collection and delivery.

Suryati, Suryana, and Kusnendi (2019) show that Schoology based learning platform helped influence the level of students' metacognitive thinking skills. The ability of metacognitive thinking skills in the students who are using Schoology is higher than those using other conventional learning models.

Karyawati and Ndadari (n.d.) demonstrate that Schoology as a Learning Management System created good atmosphere in classroom, motivated passive students to give their opinion through online learning, and helped students in learning English.

Sicat's (2015) study aims to test whether Schoology as an LMS can be an effective tool for enhancing college students' proficiency in business writing. The study proves that students' proficiency in business writing can be further enhanced through the use of Schoology.

Astuti (2019) demonstrates that Schoology not only helps and supports students in learning English but also it helps and supports teachers in English learning by creating 'paperless culture in education, give online assignments and online assessments to the students even connect in discussion with other lecture about certain topic' (64).

Irawan, Sutadji, and Widiyanti (2017) elaborate in their study that there is a significant difference in the learning outcomes between students with blended learning based on Schoology and students with problem based learning model ($\text{sig } p = 0.000 < \alpha = 0.05$).

Johnson (2018) concludes that Schoology has an effective role in the Japanese higher education system.

the overall benefits of Schoology, including ease and speed of feedback, individually-oriented possibilities, and portability, combined with an increasing need for students to become comfortable with information technology, serve to outweigh these weaknesses overall. The author tentatively recommends wider usage of Schoology as one possible LMS within the Japanese higher education system, particularly within English-language courses (68).

Ardi's (n.d.) study found out that Schoology helped the students to exercise autonomy in English for Academic Purposes (EAP) learning classes. The students were able to control over learning management, cognitive process, and selection of learning materials. Schoology helped facilitating the interaction among students. Schoology as a mobile application enables students to learn English quickly. The learning platform which is rich with learning materials encouraged students to develop their learning from other online materials.

In their study entitled 'The Acceptance of Schoology among Early Childhood Education Student at Mara Poly-Tech College (KPTM), Daud and Ghani (2017) demonstrate that students show a positive response in using Schoology due to its easiness, flexibility, and various features.

Amalia's (2018) study entitled 'Students' Perception of Online Assessment Use in Schoology in EFL Classrooms' aims to show the students' perception of the use of online assessment with the assistance of Schoology. The study found out that students show positive perception towards the use of online assessment due to the easy and flexible use of Schoology.

Schlager (2016) illustrates that "students, teachers, parents and technology integration experts have both shared and unique concerns, desires, and suggestions pertain to Schoology use in their setting" (3).

In their study entitled "Schoology as an Alternative to Traditional Teaching Tools for University Students", Garcia, Amat, Garcia, and Colomina (2018) use a sample composed of 135 students. The sample is divided into two groups. One group is taught through a traditional methodology while the second group is taught through using Schoology. The group which is taught under Schoology platform is more positive than the group which is taught under traditional ways. This indicates that the proficiency of the students can be further enhanced using Schoology platform.

Burgstrom's (2017) study concerning the impact of Schoology on student achievement suggests that Schoology is an effective learning platform for students. The researcher quantitatively proved that:

Students are seeing higher assessment scores when given student completion requirements such as 100% mastery. Qualitatively, the survey shows students are recognizing the ability of Schoology to aid in their individual learning, allowing them to pace their own learning in the classroom (4).

Çepik, Gönen and Sazak (2016) illustrate that Schoology offer teachers and students easy and flexible interaction and communication. It also enables teachers to monitor and track the progress of their students, offers teachers best online tools for sending their lectures, materials, tests, and results in an easy and quick way. Through Schoology, teachers can send their lectures in the form of text files, audio, image, video, and even via a link.

Camahalan and Ruley (2014) elucidate that through the use of Schoology in blended learning, students became more eager to learning and their writing skill improved.

2. Benefits of Schoology in E-Learning

The previous studies on Schoology proved that Schoology, as an LMS, is an effective, easy, and flexible tool that can effectively contribute to the development of learning from distance, especially in blended learning and e-learning.

Rosalina (2018: 91) lists the following educational features and benefits of Schoology:

1. *Personalized homepage*
2. *Course profiles*
3. *Flexible instructional tools*
4. *Badges*
5. *Calendar*
6. *Online homework submission*
7. *Create assignment and events*
8. *Create test and quiz*
9. *Extended file support*
10. *Mobile learning making*
11. *Online gradebook and attendance*
12. *Customized grading options*
13. *Standards and outcomes alignment*
14. *Track student usage and course analytics*
15. *Marketplace application*
16. *Email address and username support*

In addition to the aforementioned educational features of Schoology, Rosalina (2018: 91) mentions that Schoology has also social features:

1. *User connections (professional network)*
2. *Messaging, customizable notification*
3. *Announcements*
4. *Discussions*
5. *Group workspace*

Muhtia, Suparno, and Sumardi (2018: 174) mention some potentials of Schoology such as easy and flexible use, security and safety, and effective tools and resources for teachers. They also found out when Schoology was used with blended learning, the lessons become more enjoyable, students' self-confidence and responsibility were

increased, students were more encouraged to think critically, interaction and communication were increased between teachers and students; students and their peers, students were more motivated and became more enthusiastic to learn outside classroom, students' positive attitude to learn outside classroom was developed and increased, teachers bid their administrative tasks more easily, and students' achievements were improved.

Schoology provides students quick access to relevant information. Through Schoology, teachers can build courses, upload their lectures and lessons, create assignments and discussions, grade submissions, and test and quiz their students online. Through Schoology, teachers can list or schedule events or activities. This helps keep everyone in touch and on the same page. Schoology offers automated gradebook and attendance. Schoology also provides easy communication, posts, updates, messages, and comments. Through Schoology, everyone can be simply informed (see Schoology Enterprise Package).

For teachers, Schoology is:

- 1. Centralizing the common curriculum and instructional materials*
- 2. Simplifying collaboration among teachers and instructional staff*
- 3. Providing tools that increase student engagement and acceleration*
- 4. Real-time communication between teachers and students*

For students, Schoology is:

- 1. Preparing students for the world of work and/or college*
- 2. Allowing students to access classroom materials 24/7 so learning can take place anywhere, anytime*
- 3. Allowing for students to participate in hybrid learning opportunities*
- 4. Allowing students who are in extracurricular activities and absent access to their coursework so they don't fall behind*

For parents, Schoology is:

- 1. Providing parents a more in-depth experience about what students are learning in classrooms*
- 2. Allowing parents to have updates via Schoology App or internet site*
- 3. Talking to teachers whenever they have a question rather than having to stop by the school*

For more information, see a paper entitled (What is Schoology?). Its link is written in the references.

3. Obstacles

Using Schoology in educational institutions is not an easy task. Such decision needs previous planning and preparation. Many countries, especially those which have low income and high poverty rates definitely face difficulties in applying e-learning and such learning platforms. Such difficulties include lack of internet access, poverty, insufficient infrastructure, poor training, and lack of technological knowledge and skills (Muhtia, Suparno, and Sumardi, 2018).

The following obstacles are taken from 2018-2019 "The State of Digital Learning in K-12 Education: An EdTech Study Powered by 9,279 Education Professionals":

1. *Lack of Student access at home*
2. *Insufficient time to teach individual students who need it most*
3. *Not enough devices such as laptops, tablets....*
4. *Poverty*
5. *Poor or unreliable network connections*
6. *Lack of student engagement*
7. *Discipline issues*
8. *Lack of institutional funding*
9. *Lack of mentorship/guidance outside of school*
10. *Hardware that is inadequate to the educational tasks*

4. Conclusions

This study is a review paper about the use of Schoology in e-learning. The previous studies proved that Schoology can be an effective, easy, and flexible LMS platform for e-learning and blended learning. The platform has many advanced educational features for teachers and students in times of COVID-19 lockdown. Such features are clearly presented in the previous studies and benefits of Schoology sections respectively. Countries with low income and high poverty rates need to do lots of hard work in order to be able to apply e-learning and use Schoology as a useful and effective learning platform. The study also recommends that educational institutions are in need of using innovative and developed media and technology in their teaching process. Learning is not limited to some students, a teacher, and a blackboard in a classroom.

References

- Amalia, R. (2018). *Students' Perception of Online Assessment Use in Schoology in EFL Classroom*. Unpublish Undergraduate Thesis. Sunan Ampel State Islamic University.
- Ardi, P. (n.d.). Promoting learner autonomy through Schoology m-learning platform in an EAP class at an Indonesian university. *Teaching English with Technology*, 17(2), 55-76.
- Astuti, E. (2019). Schoology and its contribution in English learning. *3rd English Language and Literature International Conference (ELLiC) Proceedings – (ELLiC Proceedings Vol. 3)*.
- Burgstrom, L. (2017). The Impact of Student Completion Requirements Using an LMS (Learning Management System) on Student Achievement and Differentiated Instruction in the Classroom." *Education and Human Development Master's Theses*. 721. http://digitalcommons.brockport.edu/ehd_theses/721
- Camahalan, F. M. G., & Ruley, A. G. (2014). Blended learning and teaching writing: A teacher action research project. *Journal of Instructional Pedagogies*, 15, 1-13.
- Çepik, Ş., Gönen, K., & Sazak, M. K. (2016). ELT instructors' attitudes towards the use of Blended Learning in tertiary level English language programs. *International Journal of Human Sciences*, 13(1), 1715-1730.
- Daud, W. & Ghani, M. (2017). The acceptance of Schoology among early childhood education student at Mara Poly-Tech college (KPTM). *Journal of Global Business and Social Entrepreneurship*, (3) 6, 133–142
- Garcia, L., Amat, S., Garcia, N. & Colomina, S. (2018). Schoology as an alternative to traditional teaching tools for university students. *Proceedings of EDULEARN18 Conference 2nd-4th July 2018, Palma, Mallorca, Spain*
- Irawan, V., Sutadji, E. & Widiyanti. (2017). Blended learning based on Schoology: Effort of improvement learning outcome and practicum chance in vocational high school. *Cogent Education*. <http://dx.doi.org/10.1080/2331186X.2017.1282031>
- Johnson, A. (2018). Implementing the Schoology Learning Management System in Japanese Higher Education. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/234044752.pdf>
- Karyawati, A. & Ndadari, K. (n.d.). Learning, Beliefs, and Challenges: Students' Perspectives on Schoology in English Learning. Retrieved from https://ieltcon.weebly.com/uploads/4/2/3/4/42343687/1_alif_karyawati_kandi_lintang_schoology.pdf

Low, P. (2017). E-learning implementation in foundation English class: Learners' perspectives and learning achievement. *International Journal of Computer Theory and Engineering*, 9(4), 285-289.

Manning, C., Brooks, W., Crotteau, V., Diedrich, A., Mosser, J., & Zwiefelholfer, A. (2011). Tech tools for teachers by teachers: Bridging teachers and students. *Wisconsin English Journal*. 53(1). pp. 24-28.

Muhtia, A., Suparno, & Sumardi. (2018). Blended learning using Schoology as an online learning platform. *2nd English Language and Literature International Conference (ELLiC) Proceedings – (ELLiC Proceedings Vol. 2*.

Purnomo, M., Machromah, I. & Sari, C. (2018). Using Schoology in Calculus Course. *The International Conference on Mathematical Analysis, Its Applications and Learning*.

Rosalina, M. (2018). Analysis the use of *Schoology* e-learning towards students' learning motivation enhancement in STKIP Surya. *Indonesian Journal of Science and Education*, 2(1), 89-95.

Schlager, D. (2016). *Schoology: The Adoption of a Learning Management System*. Retrieved from Sophia, the St. Catherine University repository website: <https://sophia.stkate.edu/maed/191>.

Schoology 2018-2019 "The State of Digital Learning in K-12 Education: An EdTech Study Powered by 9,279 Education Professionals. Retrieved from <https://info.schoology.com/rs/601-CPX-764/images/Schoology%27s%20State%20of%20Digital%20Learning%202018-19.pdf>

Schoology Enterprise Package (Includes Basic Package). Retrieved from http://www.region18.org/uploaded/faculty/tnoyes/docs/Schoology_Packages.pdf

Sicat, A. S. (2015). Enhancing college students' proficiency in business writing via *Schoology*. *International Journal of Education and Research*, 3(1), 159-178.

Suryati, T., Suryana, & Kusnendi. (2019). The effect of e-learning based on Schoology and student interest to metacognitive thinking skill of vocational high school students in Archival subjects. *International Journal of Research and Review*, 6(12), 397-404.

Warsito, M., Haryono, & Wibawanto, H. (2019). E-learning development based on Schoology for Subject of Information and Communication Technology Grade VII using flipped- learning approach. *Innovative Journal of Curriculum and Educational Technology*, 8(1), 1-10.

What is Schoology? Retrieved from :

<https://www.wasd.org/data/StreamFile.aspx?loc=secureFiles&file=What%20%20is%20Schoology.pdf&download=true>

