المجلـــــة العربيـة مـــــداد

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن

المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

رئيس التحرير

أ.د/ هـــدى عطية عبد الغفار

مدير التحرير

د. أحمد صلاح كامل

المجلد الرابع – العدد الحادي عشر أكتوبر (٢٠٢٠)

المجلة العربية مداد

الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

www.aiesa.org

ISSN: 2537-0847

eISSN : 2537-0898

http://mdad.journals.ekb.eg

DOI : 10.12816/mdad.

Impact Factor: 1.095 / 2020

طبعت بمطابع دار المعارف – القاهرة

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية

(وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً)

سورة النساء : الأية (١١٣)

إدارة المجلة غير مسؤولة عن الأفكار والآراء الواردة بالبحوث المنشوره في أعدادها وإنما فقط تقع مسؤوليتها في التحكيم العلمي والضوابط الأكاديمية

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
د. أحمد صلاح كامل	مديراً للتحرير
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
أ.د/ عايدي علي جمعة	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
حسام شعبان عبدالشافي	عضواً
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا
د/ فكري لطيف متولي	مجلس إدارة
أ/ نهى عبدالحميد عبدالعزيز	مجلس إدارة
أ/ شتوي مبارك القحطاني	مجلس إدارة

الهيئة الاستشارية العلمية

أ.د أحمد إبراهيم درويش	كلية دار العلوم جامعة القاهرة
أ.د محمد عبد اللطيف هريدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د محمد الطـاووس	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د عـادل ضرغـام	كلية دار العلوم جامعة الفيوم
أ.د إبراهيم عـوض	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د أحمد هنـدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د فايزة سـعد	كلية الالسن جامعة عين شمس
أ.د وجيه يعقـوب السيد	كلية الألسن جامعة عين شمس
أ.د/ ابتسام مرهون الصفار	جامعة بغداد بالعراق
أ.د / صالح عبد الوهـاب	كلية البنات – جامعة الأزهر
أ.د / عبد الناصر هـلال	كلية الآداب جامعة حلوان
أ.د/ عبد الباسط سعيد عطايا	كلية اللغة العربية – جامعة المنوفية
أ.د/ فدوى كمال عبد الرحمن	كلية الألسن – جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الهـواري	كليةالآداب جامعة عين شمس
أ.م.د/عزة شبل محمد أبو العلا	كلية الآداب جامعة القاهرة
أ.م.د/ نجـلاء احمد فؤاد	قسم اللغه الفرنسية.- الجامعة الكويتية
أ.م.د إيهاب محمد النجدي	الجامعة العربية المفتوحة.

ميثاق اخلاقيات النشر :

تنشر المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب من خلال اصداراتها البحوث العلمية الأصيلة والمحكمة، بهدف توفير جودة عالية لقُرَّائها من خلال الالتزام بمبادئ مدونة أخلاقيات النشر و منع الممارسات الخاطئة. وتصنف المدونة الأخلاقية ضمن لجنة أخلاقيات النشر (COPE : Committee on Publication Ethics) وهي الأساس المرشد للمؤلفين والباحثين والأطراف الأخرى المؤثرة في نشر البحوث بالمجلات من مراجعين، بحيث تسعى المجلات لوضع معايير موحّدة للسلوك؛ وترغب المجلات على أن يقبل الجميع بقوانين المدونة الأخلاقية، وبذلك فهي ملتزمة تماما بالحرص على تطبيقها في ظل القبول بالمسؤولية والوفاء بالواجبات والمسؤوليات المسندة لكل طرف.

١- مسؤولية الناشر:

قرار النشر: يجب مراعاة حقوق الطبع وحقوق الاقتباس من الأعمال العلمية السابقة، بغرض حفظ حقوق الآخرين عند نشر البحوث بالمجلات، و يعتبر رئيس التحرير مسؤولا عن قرار النشر والطبع ويستند في ذلك إلى سياسة المجلات والتقيد بالمتطلبات القانونية للنشر، خاصة فيما يتعلق بالتشهير أو القذف أو انتهاك حقوق النشر والطبع أو القرصنة، كما يمكن لرئيس التحرير استشارة أعضاء هيئة التحرير أو المراجعين في اتخاذ القرار.

النزاهة: يضمن رئيس التحرير بأن يتم تقييم محتوى كل مقال مقدم للنشر، بغض النظر عن الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.

السرية: يجب أن تكون المعلومات الخاصة بمؤلفي البحوث سرية للغاية وأن يُحافظ عليها من قبل كل الأشخاص الذين يمكنهم الاطلاع عليها، مثل رئيس التحرير، أعضاء هيئة التحرير، أو أي عضو له علاقة بالتحرير والنشر وباقي الأطراف الأخرى المؤتمنة حسب ما تتطلب عملية التحكيم.

الموافقة الصريحة: لا يمكن استخدام أو الاستفادة من نتائج أبحاث الآخرين المتعلقة بالبحوث غير القابلة للنشر بدون تصريح أو إذن خطي من مؤلفها.

٢- مسؤولية المحكم (المراجع) :

المساهمة في قرار النشر: يساعد المحكم (المُراجع) رئيس التحرير وهيئة التحرير في اتخاذ قرار النشر وكذلك مساعدة المؤلف في تحسين البحث وتصويبه.

سرعة الخدمة والتقيد بالآجال: على المحكم المبادرة والسرعة في القيام بتقييم البحث الموجه إليه في الآجال المحددة، وإذا تعذر ذلك بعد القيام بالدراسة الأولية للبحث، عليه إبلاغ رئيس التحرير بأن موضوع البحث خارج نطاق عمل المحكم، تأخير التحكيم بسبب ضيق الوقت أو عدم وجود الإمكانيات الكافية للتحكيم.

السرية: يجب أن تكون كل معلومات البحث سرية بالنسبة للمحكم، وأن يسعى المحكم للمحافظة على سريتها ولا يمكن الإفصاح عليها أو مناقشة محتواها مع أي طرف باستثناء المرخص لهم من طرف رئيس التحرير.

الموضوعية : على المحكم إثبات مراجعته وتقييم الأبحاث الموجهة إليه بالحجج والأدلة الموضوعية، وأن يتجنب التحكيم على أساس بيان وجهة نظره الشخصية، الذوق الشخصي، العنصري، المذهبي وغيره.

تحديد المصادر: على المحكم محاولة تحديد المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع (البحث) و التي لم المؤلف، و أي نص أو فقرة مأخوذة من أعمال أخرى منشوره سابقا يجب تهميشها بشكل صحيح، وعلى المحكم إبلاغ رئيس التحرير وإنذاره بأي أعمال متماثلة أو متشابهة أو متداخلة مع العمل قيد التحكيم.

تعارض المصالح: على المحكم عدم تحكيم البحوث لأهداف شخصية، أي لا يجب عليه قبول تحكيم البحوث التي عن طريقها يمكن أن تكون هناك مصالح للأشخاص أو المؤسسات أو يُلاحظ فيها علاقات شخصية.

٣- مسؤولية المؤلف :

معايير الإعداد: على المؤلف تقديم بحث أصيل وعرضه بدقة وموضوعية، بشكل علمي متناسق يطابق مواصفات البحوث المحكمة سواء من حيث اللغة، أو الشكل أو المضمون، و ذلك وفق معايير و سياسة النشر في المجلات، وتبيان المعطيات بشكل صحيح، و ذلك عن طريق الإحالة الكاملة، ومراعاة حقوق الآخرين في البحث ؛ وتجنب إظهار المواضيع الحساسة وغير الأخلاقية، الذوقية، الشخصية، العرقية، المذهبية، المعلومات المزيفة وغير الصحيحة وترجمة أعمال الآخرين بدون ذكر مصدر الاقتباس في البحث.

الأصالة و القرصنة: على المؤلف إثبات أصالة عمله وأي اقتباس أو استعمال فقرات أو كلمات الآخرين يجب تهميشه بطريقة مناسبة وصحيحة ؛ والمجلة تحتفظ بحق استخدام برامج اكتشاف القرصنة للأعمال المقدمة للنشر.

إعادة النشر: لا يمكن للمؤلف تقديم العمل نفسه (البحث) لأكثر من مجلة أو مؤتمر، وفعل ذلك يعتبر سلوك غير أخلاقي وغير مقبول.

الوصول للمعطيات والاحتفاظ بها: على المؤلف الاحتفاظ بالبيانات الخاصة التي استخدمها في بحثه، و تقديمها عند الطلب من قبل هيئة التحرير أو المُقيّم.

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه

فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلِع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

الإحالات والمراجع: يلتزم صاحب البحث بذكر الإحالات بشكل مناسب، ويجب أن تشمل الإحالة ذكر كلِّ الكتب، المنشورات، المواقع الإلكترونية و سائر أبحاث الأشخاص في قائمة الإحالات والمراجع، المقتبس منها أو المشار إليها في نص البحث.

الإبلاغ عن الأخطاء: على المؤلف إذا تنبّه و أكتشف وجود خطأ جوهرياً و عدم الدقة في جزئيات بحثه في أيّ زمن، أن يشعر فورا رئيس تحرير المجلات أو الناشر، ويتعاون لتصحيح الخطأ.

شـــــروط النشـــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).
- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.

- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- يحق للباحث استلام نسخة ورقية من العدد ، وعند طلب نسخ أخرى أو مستلات اضافية للبحث أو ارساله بريدياً يتم تسديد تكلفتهم مع رسوم النشر.
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
القصة الشاعرة من النص إلى الجنس دراسة في نظرية الأدب **أ.د/ محمد فكري الجزار**	١ – ١٤
الخيالات البينية وتأسيس الأشكال الجمالية الجديدة - القصة الشاعرة أنموذجا **أ.د/ أيمن تعيلب**	١٥ -٣٤
النَّصُّ العَقَديُّ الغائبُ في ديوان (وعادت الأشعار) لعلي السبتي د.عواد الحياوي	٣٥ – ٤٨
الاستعارة سمة أسلوبية - ديوان طين الأبدية أنموذجا د.أيمن خميس عبد اللطيف أبومصطفى	٤٩ – ٦٤
أدب الأوبئة في التراث النقدي والبلاغي - دراسة في شعر علي الدرويش ونقولا الاسطمبولي **أ.مشارك.دكتور/ السيد محمد سالم**	٦٥ - ٨٨
تمازج العلاقة في النص وتداخلها بين المرسِل والمرسَل إليه - بلاغة الجمهور نموذجا **د.رجب إبراهيم أحمد عوض**	٨٩ – ١١٤
نقل المصطلحات اللغوية والأدبية إلى المصدر الصناعي - دراسة وصفية **فاطمة عبيد عبدالله الجدعاني**	١١٥ - ١٣٦

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو إحراز المجلة لمعامل تأثير عربي ١,٠٩٥ لسنة ٢٠٢٠ ، وتم بفضل الله وعونه رعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري للمجلة مع إصدار عدد جديد. فالمجلة تنذر دفتها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد حققت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

القصة الشاعرة من النص إلى الجنس دراسة في نظرية الأدب

Poetics from Text to Sex A study in Literature Theory

اعداد

أ.د/ محمد فكري الجزار

أستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة المنوفية

Doi: 10.12816/mdad.2020.122947

الاستلام: ٢٠٢٠/٨/٢٤ القبول : ٢٠٢٠/٩/١٨

المستخلص :

لم تستطع قصيدة النثر أن تقلص المسافة بين الشعر والنثر، فقد ظلت المسافة على ما هي عليه وكأنها علامة تشير إلى ضرورة استحداث جنس أدبي جديد يصل ما بين هذين الجنسين الأدبيين، ويشغل مساحة الاختلاف بينهما جماليا، وقد كانت القصة الشاعرة هذا الجنس الجديد القادر على شغل تلك المسافة، ووصل ما بين الجنسين الأدبيين العريقين ، وبفضل الجنس الأدبي الجديد: "القصة الشاعرة" أمكن لنظرية الأجناس خصوصا ونظرية الأدب عموما، أن تحقق ثلاثة أمور لم تكن موجودة من قبل "القصة الشاعرة، هي: انتفاء مساحة الفراغ بين الأجناس الأدبية، وتواصل الأجناس الأدبية، بشكل يؤسس لوجود مفاهيم جديدة في خطاب نظرية الأدب، وانضباط التبادل التقني ما بين الأجناس الأدبية وبعضها بعضا، وهى الأمور التي سعي البحث لاستجلائها في اقترابه من هذا الجنس الجامع.

الكلمات المفتاحية: نظرية الأدب- القصة الشاعرة- الجنس الأدبي- الشعر - القص

Abstract:

The prose poem was not able to reduce the distance between poetry and prose, as the distance remained as it was as a sign indicating the need to create a new literary genre that connects between these two literary genders and occupies the space between them aesthetically. This distance, connecting between the ancient literary genders, and thanks to the new literary genre: "the poetic story" was able to the theory of races in particular, and the theory

of literature in general, to achieve three things that did not exist before. Literary genres, in a way that establishes the existence of new concepts in the discourse of literary theory, and the discipline of technical exchange between literary races and each other, and these are the matters that the research sought to elucidate in its approach to this inclusive race.

Key words: literary theory - Alkesa Alsha'era - literary genre - poetry- storytelling

* متى أمكن التصرف بالواقع، فليس ثمة مجال للحديث عن أقدار لا مفر منها، كذلك العولمة Globalization ليست قدرا مقدورا، ومن ثَمَّ فبالإمكان التصرف بها لحساب هويتنا وخصوصياتها... صحيح أنها أفرزت ودعمت نمطا غير مسبوق من الاجتماع الإنساني العابر للخصوصيات هو النمط الرقمي بكل مخاطره، "فالوعي بأن العالم يصبح أصغر، والوعي بالاختلاف الثقافي ينحسر... لقد أخذ التحديث يتحرك كآلة ساحقة تمحو التنوع الثقافي والبيولوجي في طريقها"[١] وبالرغم من هذا، فبقدر ما يمثل ذلك من تهديد للهويات، يمثل من جهة نقيضة محفزا لابتكار دفاعات نوعية عنها وعن خصوصياتها من دون أن تنعزل عن الفضاء الإنساني محققة إعجاز الجمع بين النقيضين، أعني خصخصة العولمة، هذه الكلمة التي يجب اعتمادها مصطلحا في مواجهة هذه العولمة المتوحشة. ونظرا لظروف تاريخية عديدة تخص مجتمعاتنا العربية، فلا يمكن الزعم أننا خرجنا من المرحلة الكولونيالية، كما أن استقلالنا استقلال شكلي وجزئي، فلم تزل فلسطين محتلة واحتلالها يفرض اختلالات عديدة في النظام العربي وسلوكه، سواء مع شعوبه أو مع العالم. وهو الأمر الذي جعل "المقاومة" لكل من العولمة والكولونيالية، في الثقافة العربية، تتخطى مفهومها المادي، وتتسع باتجاه صور وأشكال متعددة الأصعدة، منها بل في طليعتها: الصعيد الأدبي؛ فدائما كان الإبداع الأدبي طليعة مقاومة تذويب الهويات، وكذلك طليعة تحديث خصوصيتها في الوقت نفسه؛ وذلك نظرا لحساسية الأدب الفائقة تجاه الواقع ومتغيراته من جهة، والاستجابة لضرورات اللحظة من جهة مكملة. وباعتبار القوى الاقتصادية العابرة للقارات والقائمة من وراء سيادة ذلك النمط وعولمته، فلم تعد المقاومة بالتحديث كافية؛ بل أصبح من

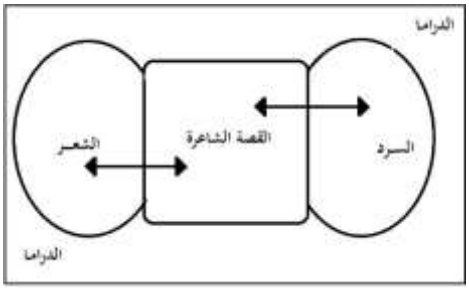
١- العولمة والثقافة المزيج الكوني- جان نيدرفين بيترس- ترجمة: خالد كسروي- المركز القومي للترجمة- ط: ١- ٢٠١٥- ص: ٦٧. يراجع أيضا وبشكل تفصيلي واختصاصا بنا: ثقافة العولمة وعولمة الثقافة- د.برهان غليون، د.سمير أمين- دار الفكر- دمشق- ط: ١- ١٩٩٩- ص: ٥٢، ٥٣، ٥٤ بدءا من العنوان الفرعي: "ثقافة العولمة".

ضرورات المقاومة بالإبداع استحداث أشكال جديدة تصل اللحظة بتاريخها وصلا بنيويا، وليس توفيقيا ولا تلفيقيا...

بينما كانت الهوية الرقمية- الأداة العولمية الأكثر امتيازا- تصيب أعرق الأجناس الأدبية القديمة بالسيولة تحت عناوين فارغة من المحتوى الأدبي مثل القصيدة الومضة والقصة القصيرة جدا (جدا)، تسنى للعبقرية العربية إنجاز جنس أدبي جديد، لا يشغل المساحة الفارقة بين الشعر والنثر (السرد) فحسب، وإنما يحفظ على الجنسين الأدبيين الأكبرين خصوصيتهما كذلك، هذا فضلا عن جمعه بين المتطلبات الرقمية من إيجاز وسرعة، وبين الهوية العربية في الأدب ... لقد كشفت الهوية الرقمية للعصر المساحة الفارغة بين جنسي الشعر والسرد، وهي مساحة سمحت بكثير من الفوضى، بزعم الحداثة وما بعدها، في الجنسين المركزيين في الثقافة العربية، إذ كان لشيوع الحواسب الذكية والموبايلات الذكية والتواصل الاجتماعي عبر الإنترنت من خلالها أن صارت الكتابة في متناول الجميع بلا استثناء ومن دون أية اعتبارات ثقافية أو إبداعية، ليس الكتابة وحسب بل نشر المكتوب كذلك وحضور متلقين (مصفقين) مدّعين لا يختلفون في شيء عن مدعي الإبداع. وكان من جراء هذا أن دخل إلى عالم الكتابة الأدبية ونقدها كذلك من لم يكن ليحلم بهذا أو ذاك قبل العصر الرقمي، وأصبح الأدب في خطر بالفعل...

بيد أن آليات المجتمعات في المقاومة أكثر خفاء وفاعلية مما يُتوقع فهي لا يظهر منها إلا نتائجها وكأنها مفجأة، بينما هذه النتائج تمر بعدة أطوار من الظهور المراوغ، فإذا تجلت في طورها النهائي كانت حاسمة. وقد كانت نقطة ضعف الأدب، في هذه المقاومة، أن مسافة الاختلاف بين الشعر والنثر تم استثمارها بشكل يناقض التراث الأدبي للهوية العربية، فيما عرف بقصيدة النثر. وعلى كثرة ما كتب فيها فلم يعدُ أمرها التعبير عن ضرورة جسر مسافة الاختلاف بين فني الشعر والنثر. وبينما اقترحت ثقافة الآخر هذا الحل، كانت الآلية الخفية للمجتمع تقتضي استيعاب هذا الحل مؤقتا بوصفه طورا من الأطوار المراوغة للنتيجة الحاسمة. وظلت قصيدة النثر تطور حضور السرد (الممثل الأدبي للنثر الفني) في لغتها وبنيتها، ومن ثَمَّ ظلت ملامح الشعر تزداد شحوبا، وكأن كتابها اكتفوا بحضور مصطلح القصيدة جزءا من عنوانها الاصطلاحي عما يجب لها في النص. والسؤال الآن هو: هل قلصت قصيدة النثر المسافة بين الشعر والنثر/السرد، أو ملأتها؟ الإجابة قطعا: لا، فقد ظلت المسافة على ما هي عليه وكأنها علامة تشير إلى ضرورة استحداث جنس أدبي جديد يصل ما بين هذين الجنسين الأدبيين، ويشغل مساحة الاختلاف بينهما جماليا، وقد كانت القصة الشاعرة هذا الجنس الجديد القادر على شغل تلك المسافة، ووصل ما بين الجنسين الأدبيين العريقين كذلك، كما يبين الشكل التالي:

Doi: 10.12816/mdad.2020.122947



وإذن، بفضل الجنس الأدبي الجديد: "القصة الشاعرة"، وبناء على المخطط السابق[٢] أمكن لنظرية الأجناس خصوصا ونظرية الأدب عموما، أن تحقق ثلاثة أمور لم تكن موجودة من قبل "القصة الشاعرة، هي:

١- انتفاء مساحة الفراغ بين الأجناس الأدبية.
٢- تواصل الأجناس الأدبية، بشكل يؤسس لوجود مفاهيم جديدة في خطاب نظرية الأدب.
٣- انضباط التبادل التقني ما بين الأجناس الأدبية وبعضها بعضا.

غني عن الذكر أن ظهور جنس أدبي جديد بمثابة حتميات اجتماعية وإن بدا في ظاهره حدثا إبداعيا خالصا؛ فالحقيقة التي لا مراء فيها أن الممارسة الإبداعية بمطلق صفتها تعود في بعض من خفي أبعادها لحاجات نفس اجتماعية عامة استجدت فحركت الأديب الذي يمثل رأس الرمح في وعي جماعته إلى اجتراح الجديد القادر على إشباع هذه الحاجات المستجدة، سواء كان هذا الجديد تحديثا في الخصائص المجنسة للعمل الأدبي، أو كان عملا أدبيا يقتحم الحد بين جنسين قارّيْن مؤسسا جنسا أدبيا جديدا. وفيما يبدو أن أمر التحديث في شكل القصيدة ومضمونها قد بلغ نهايته الحتمية مع قصيدة النثر ولغة الحياة بعادياتها ومألوفها. كذلك الحال في القصة القصيرة التي بلغت منتهاها مع القصة القصيرة جدا، فضلا عن تهديم ثوابت فن القص الأعظم: "الرواية" مع الرواية الحديثة... وحين ينغلق أفق التحديث في جنس ما من الأجناس، يلجأ المبدع إلى منطقة التخوم، ففي هذه المنطقة البينية يمكنه ممارسة حريته منفلتا من سطوة خصائص هذا الجنس أو ذاك. و"القصة الشاعرة" جنس أدبي مستجد نشأ في الحد الحادّ والخشن بين جنسين من أقدم أجناس الأدب الشعر والنثر/القصة، لتحدث خرقا في ذلك الحد وتؤسس

٢- جعلنا الدراما إطارا للأجناس الثلاثة لاعتبارات منها: أ- شعريتها تاريخيا.
ب- جوهرها السردي، فلابد لها من قصة.
جـ عموم دخولها بما تقنية (الدرامية) في كل الأجناس، حتى في المجتمعات التي لم تعرف الدراما كالمجتمع العربي قديما. وكأن الدراما ضرورة اجتماعية، حتى إنها تحضر تقنية وإن كان جنسها غائبا نصيا.

لجنس أدبي بيني لا هو إلى هذا ولا إلى ذاك. وهو- وإن شغّل عددا من خصائص الاثنين ضمن منظومة خاصة به- لا تكاد تلتبس نصوصه بنصوص أي من الجنسين هذين. إن الأدب يتوزع تقنيا على جنسين لا ثالث لهما، جنس تقع تقنياته على اللغة، ويكون الموضوع محض وسيلة لتجلي جمالياتها. وآخر تقع تقنياته على بناء الموضوع، ولا تكون اللغة في هذا أكثر من أداة، فهل نحن الآن بإزاء جنس جامع يعمل على كل من اللغة والموضوع؟ الإجابة برسم المستقبل، **إلا أنه من الواجب الاعتراف للتجربة الرائدة للشاعر محمد الشحات محمد في تأسيسها للجنس الأدبي هذا إبداعا وتنظيرا**، وأنها تعيد طرح قضية المجاز والحقيقة، وتقول، وبين يديها الحجة البالغة من نصها، إن المجاز قادر على القص الشاعري، وإصابة كبد الحقيقة في الوقت نفسه، وإن أغرق في مجازيته، وهذا هو الجديد المربك لنظرية الأجناس بخاصة ونظرية الأدب بعامة...

هل يمكن تحديد أهم خصائص هذا الجنس؟

لقد قام بهذا الشاعر محمد الشحات محمد نفسه، ولن نضيف إليه جديدا، على أن ننتبه إلى أن ما فعله- كما في كل تحديث- اتسم بوضع محددات صارمة لتسوير هذا الجنس الحديث. ولعل هذا يذكرني بما فعلته نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وهي تضع شروطًا لبناء السطر الشعري بما يجعله مكافئا للبيت في الشعر التقليدي، ثم كان لتراكم التجربة القول الفصل في أمر تلك المحددات... بوجه عام، ومن خلال ما ذكره الشاعر المؤسس، فضلا عما استنبطه من النصوص بعض النقاد التطبيقيين.

ويمكن حصر الخصائص المجنسة للقصة الشاعرة، من واقع نصوصها وتنظير الأستاذ محمد الشحات محمد، في ست خصائص رئيسة أرى أنها تمثل أفضل حالات التواصل مع تراثنا وهويتنا بشكل لافت، وهي:

١- مركزية القص.
٢- التفعيلية.
٣- المجازية.
٤- الوعي والموضوع.
٥- الاقتصاد الإبداعي.
٦- جدل الشفاهي والكتابي.

هذه الخصائص الست بعضها شرط وجود بعض، فهي تتضافر معا في تسوير الجنس الأدبي الجديد لمنع التباسه بغيره من جهة، وتخصيص نصوصها من جهة أخرى. ولعل في شرط اجتماع هذه الخصائص مايقطع الطريق على الدخلاء هؤلاء الذين أفسدوا على قصيدة النثر طليعيتها الجمالية وأعانهم على هذا كثير من دور النشر الحكومية والأهلية على السواء...

أولا: مركزية القص:-

ثمة نوعان من التعريفات: تعريف النظرية، وتعريف الممارسة النقدية، والقص ممارسةً: إسناد حدث ما أو أكثر إلى شخصية ما أو أكثر؛ فالقصة- إذن- جملة حدثية (فعلية) واحدة كأنها المكون الدلالي الأساسي (تشومسكي في النحو التوليدي)، ويقوم السرد بإعادة توزيع عناصرها توسيعا، وتقليصا، وحذفا، وزيادة، وتقديما وتأخيرا.. إلى آخره (زيليج هاريس في النظرية التوزيعية) وتعليق بعضها ببعض وفق منظور المؤلف، وصولا إلى تحويل الجملة إلى نص، ولا شرط على اللغة السردية متى توفر فيها التعريف السابق. وأما شرط شفافية الدال عن مدلوله، فهو شرط أجناسي، وليس شرطا إبداعيا، أي إنه شرط منوط به تبيين الحدود بين الجنس السردي وسواه. ومثل هذه شروط تكون محل التغيير الإبداعي لها، كما هو الحال في "القصة الشاعرة" التي يعبر مصطلحها عن مركزية القصة أولا ومن قبل الصفة، ثم تكون الصفة لتحريك الحد الفاصل بين القص والشعر بما يسمح للأول بالاستعانة بخصائص الآخر، دون أن تتأثر ماهيته بما هو قص. إذن، فالحدث والشخصية أصلان في القصة الشاعرة، كما في القص الخالص، إلا أن القصة الشاعرة تضع هذين الأصلين قيد التصرف الإبداعي بهما؛ وذلك لتحقيق صفتها، أي: جَسْر مسافة الاختلاف الأجناسي بين القص والشعر ليس بشكل عام، وإنما بقدر ما يتيح الاستفادة من خصائص جنس الشعر في تمييز القصة الشاعرة من القصة الخالصة، ويضع الأولى جنسا أدبيا (جديدا) على الحد الفاصل بين الجنسين، حيث يتشكل كل جديد، ويحدث كل تطور جذري، حتي ليصح القول: إن التاريخ يسكن التخوم، فهي منطقة التحولات والتغييرات، فضلا عن كونها تصل من حيث هي تفصل. وقد أزعم أن أجناسا ممكنة كثيرة تسكن تخوم الأجناس الكلاسيكية، وأن تطورات جذرية حدثت في هذه الأجناس بحكم مجاوراتها. ولم يكن وشْك دخول القصة القصيرة، وامتدادها القصة القصيرة جدا، مملكة الشعر شكلا من أشكال قصيدة النثر، إلا علامة تشير إلى الجنس الذي يجب أن يوجد في الحد الفاصل/الواصل بين القص والشعر دون مساس بخصائصهما، حتى كانت القصة الشاعرة

ثانيا: التفعيلية:-

العروض والقافية خصيصتان فارقتان بين فني الشعر والنثر، قديما وحديثا، شرقا وغربا. وقد افتتح هذا الخليل بن أحمد الفراهيدي بما وضعه من أوزان للشعر العربي، وما اختار منه ما ينطبق على هذه الأوزان[٣]، ثم صار مركزا للحد المنطقي (التعريف)

٣- راجع في قضية هذه الاختيارات وأثرها على نظرية الخليل في العروض كتاب الدكتور عبد الله الغذامي- الصوت القديم الجديد، دراسة في الجذور العربية للشعر الحديث- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٨٧- ص: ٧٩ وما بعدها.

الذي وضعه قدامة بن جعفر للشعر[٤]؛ فالفنان قولان دالان على معنى، ولا يميز بينهما شيء كما يميز بينهما وجود العروض والقافية وغيابهما عن الآخر[٥]. وكما كان العروض والقافية مركزا لتعريف الشعر، انصبت عليهما محاولات تطوير الشعر حديثا، وصولا إلى قصيدة النثر ومرورا بالقصيدة التفعيلية. إلا أن هاتين المحطتين مهمتان بشكل لم يلتفت إلى أهميته، في زعمي، أحد من قبل. وهو كون العروض والقافية أصبحا تقنيات صياغة أكثر من كونهما خصائص جنس، وهو الأمر الذي جعل الشعر الحديث يتميز عن غيره بخصائص أبعد من هاتين الخصيصتين الخارجيتين... هنا يلتقط لا وعي المبدع لهذا الجنس الأدبي الجديد: "القصة الشاعرة" هذه الوضعية الجديدة للعروض والقافية، ليجعل منهما التقنية الأساس في بناء صياغته، بل إن مبدعيه يؤكدون- ومعهم الحق كل الحق- أنهما خصيصتان مائزتان له حتى لا يقوم إلا بهما، بل إنهم يرفعونهما إلى مرتبة الخصائص التجنيسية. وهذا الرفع وذاك الإصرار ليس لتمييزها من سواها مثل القصة القصيرة أو القصيرة جدا، وإنما لضبط علاقة الموصوف: القصة بالصفة: الشاعرة. بمعنى أن الأمر يتعلق بالامتلاء المفهومي لجنس القصة الشاعرة وليس أي شيء آخر، ولذا قلنا إن معهم الحق كل الحق. إن كلا من التفعيلة والقافية تعملان على محور الاختيار، بما يحصر جداول الاستبدال الممكنة، والأهم من ذلك بما يخرج الصياغة اللغوية من دائرة المباشرة؛ فإذا أضفنا إليهما القصد السردي باعتباره العامل الأكثر حسما على محور الاختيار، حصلنا على الصفة وموصوفها مدمجين معا على محور التوزيع، بفضل مضاعفة العامل الحاسم على محور الاختيار... جديد هذا الجنس الأدبي، أن العوامل الفاعلة على محور الاختيار عوامل هجينة لا تنتمي إلى جنس أدبي واحد، ومبدأ الهجنة على محور الاختيار يتم إسقاطه على محور التوزيع، لنكون أمام نص لا يمكن تسميته إلا باسم جنسه: "القصة الشاعرة"

ثالثا: المجازية:-

التجربة الإنسانية، تجربة الإنسان في علاقته بالعالم والآخر، أشد تنوعا من قدرة الحقيقة اللغوية على التعبير عنها، وهنا يكون "المجاز" ضرورة إنسانية قبل أن يكون ضرورة لغوية. والأدب، بأجناسه كافة، هو الصيغة اللغوية للتعبير عن تلك التجربة، ولذا كان مجازيا بالضرورة، سواء كانت مجازيته على مستوى النص الكلي أو مستوى التركيب الجزئي... والإيهام السردي بواقعية متخيله لا يخرج هذا المتخيل من مجازيته،

٤- راجع كتاب نقد الشعر لقدامة- أبو الفرج قدامة بن جعفر- تحقيق وتعليق: د.محمد عبد المنعم خفاجي- دار الكتب العلمية- بيروت- د.ت- ص: ٦٤، وكذلك ص: ٦٨، ٦٩

٥- ولا يختلف الأمر في الثقافة الغربية عنه في العربية، فهذا جون كوهين يعتد بالقيم الإيقاعية والدلالة في التمييز بين الشعر والنثر، بل بين الأجناس بتعبير أدق. بنية اللغة الشعرية- ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري- دار توبقال- الدار البيضاء- ط: ١- ١٩٨٦- ص: ١٢

والمتخيل والمجاز وجه واحد، وإن اختلفت تجلياته في هذا الجنس الأدبي عنها في غيره. بيد أن المجاز في الشعر- وهو جنسه الأول- يتعلق بالتركيب الجزئي. أما المجاز في القص، فيتعالى على الجزئيات ليكون مجازا نصيا بامتياز. إن عامل التفعيلة على محور الاختيار في القصة الشاعرة يضيف إلى المجاز النصي الكلي الذي للقص المجازَ التركيبيَّ الذي للشعر، وهكذا يصبح هذا الجنس الجديد مجازيا بامتياز، دون أن يخل ذلك بمركزية القص، إذ إن للموضوع السردي فاعليته على محور التوزيع. ويكون من نتيجة جدلية الاختيار المجازي والتوزيع السردي أن يتضافر المبدآن اللذان تحدث عنهما جاكوبسون: التماثل الاستعاري في الشعر والتجاور الكنائي في السرد[٦] في صناعة خصوصية القصة الشاعرة، بشكل لم يتسنّ لغير هذا الجنس، فيما يشبه البناء السردي للمجاز الشعري. وبناء على هذا، يمكن القول بأن مجازية القصة الشاعرة مجازية مكفوفة تأويلها متناهٍ بالضرورة بما يجعلها أقرب ما تكون إلى الرمز في اشتغالها، وهو ما التبس عند البعض فظنوا الرمزية واحدة من خصائص القصة الشاعرة، والأمر لا يعدو ما ذكرناه من كف المجازي عن لا تناهي تأويلاته، وإيقافها عند مستوى بعينه يحدده له البناء السردي، وكأن المجازي يحيل إلى تأويله إحالة الرمز إلى مرموزه.

وإذا كانت طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية، كما يقول جون كوهين- وهي كذلك بالفعل- وتكمن في نمط خاص من العلاقات يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، مجازا أو انزياحا، من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى[٧]، بما يخرق قانون اللغة العادية -إذا وضعنا صحة هذا بالاعتبار، فإننا مع القصة الشاعرة أمام حالة فريدة للشعرية التي تقوم على تضافر اللغتين العادية والشعرية تركيبا وسياقا في إنتاجها، وهي وضعية جديدة للانحوية UNGRAMMATICAL تتجاوز التركيب كما هو معروف نقديا إلى البنية الكلية للنص...

رابعا: الوعي والموضوع:-

يرتهن الوعي إلى الواقع، فلا خلاف على أن الوعي وعي بشيء في الواقع، لذا قال جولدمان إن كل واقعة اجتماعية هي من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي. وواقعة الوعي هذه تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع[٨]. وبغض النظر عن الاختلاف مع الأسس الماركسية التي ينطلق منها جولدمان والتي تخصص كلامه، فإن أخذه على عمومه صحيح. وثمة وعيان يقفان خلف القصة الشاعرة، وعي عام بالعالم، وآخر خاص

٦-رومان جاكوبسون- قطبا الاستعارة والمجاز المرسل (الكناية)، كتاب:النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون،للدكتورة فاطمة الطبال بركة،مؤسسة الدراسات الجامعية،بيروت،ط١، ١٩٩٣- ص١٦٩

٧- جون كوهين- مرجع سابق- ص: ١٩١

٨- لوسيان جولدمان- الوعي القائم والوعي الممكن- ترجمة: محمد برادة- ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط: ٢- ١٩٨٦- ص: ٣٥

بالأدب والجنس الأدبي الجديد، وهما وعيان يتبادلان موقعي السبب والنتيجة، فلا تكاد تفحص أحدهما إلا أداك إلى الآخر ولابد. أما الوعي بالعالم فيما خص القصة الشاعرة، فوعي بالمتغيرات الجذرية التي أحدثتها الرقمنة في حياة البشر، لقد حل الافتراضي محل الواقعي، وصار الأخير تابعا له. وتيسر التواصل بين البشر حتى فاض عن حاجتهم، وهذا وذاك حيّد الزمن الطبيعي عن الفعل البشري، وأصبح ثمة زمن رقمي مقياسه الألياف الزجاجية وكفاءتها. هذا الزمن الرقمي جعل الإيجاز إنجازا، وليس مجرد بلاغة، والإيقاع ضربا من الحركة، أكثر منه نغما، وتناقل الأخبار/الأحداث سردا، وليس إعلاما فحسب، والخيالي واقعا تحت شروط أخرى. وكان لابد من وجود جنس أدبي يمتزج في نصه كل هذا، ضمن كلية تتجاوز الثنائيات. وإذا كانت القسمة الأجناسية النقدية للأدب تشير إلى ثلاثة أنواع من الأجناس، جنس يؤسس أدبيته الموضوع كما في القص والمسرح، وآخر تؤسس أدبيته اللغة كما في الشعر، وثالث تجمع أدبيته بين الموضوع واللغة، كما في حالة المسرح الشعري-إذا كان هذا، **فالقصة الشاعرة** جنس جامع بين السردي والشعري، ليس جمعا شكليا كما في المسرح الشعري، بل هو جمع تقني لا يتميز فيه هذا من ذاك، بمعني أن سرديتها تقنية، وشاعريتها هي الأخرى تقنية، والسياق النصي هو البنية الضابطة لامتزاج التقنيتين. نعم، تتمايزان ضمن السياق، ولكن دون إمكان لفصلهما وإن فصل بينهما إجرائيا، وهذا هو المقوم الأجناسي المائز للقصة الشاعرة والمستند إلى متغيرات العصر الرقمي.

إننا إزاء جنس ينتمي إلى فن الموضوع من حيث مركزية القص فيه، وينتمي إلى فن اللغة من حيث التمظهر الشاعري للموضوع. ويبسر هذا أن الموضوع يقود تسريد تنوع تقنيات أدائه الهجينة أجناسيا ومزجها، فيعلق فيما بينها كما تتعلق وحدات السرد تماما مستثمرا في هذا الامتداد الخطي للسياق، أو ما اصطلحوا عليه بالتدوير مرة (وأخرى التضمين) لوجوه شبه بينه في الشعر وبينه في القصة الشاعرة، والذي يأخذ، في التلقي، ما أطلق عليه "قراءة النفس الواحد" تعبيرا عنه.

هذه القراءة تحقق ميزة مهمة وهو إدماج الإيقاع التفعيلي في الإيقاع السردي، دون اعتبار لقافية أو تفعيلة، فكل شيء يندمج في السرد، بما يحقق مركزية القص (الخصيصى الأولى).

خامسا: الاقتصاد الإبداعي:-

الوظيفة الجامعة للغة الطبيعية أنها أداة لنقل تجربة الفرد إلى الأفراد الآخرين في جماعته اللغوية؛ فهي، إذن، نشاط يقوم به الفرد. وكل نشاط مادي أو لغوي يعتمد، ولابد، على قانون اقتصادي هو قانون "الجهد الأقل". وتوفر أنظمة اللغات للمتكلمين أسس تطبيق هذا القانون في تواصلهم، إلى حد أن بعض الباحثين قد قال أنه ثمة تناسبا طرديا

بين غنى اللغة واقتصادياتها[٩] ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن وجود أجناس الأدب هو المظهر الأكثر دلالة على هذه الاقتصاديات؛ فحتى الرواية- وهي تعتمد على تصوير حياة كاملة لشخصية أو أكثر بكلا تفاصيلها- هي دليل على اقتصاديات اللغة، إذا ما قسنا الرواية إلى المجتمع. والشعر أكثر أجناس الأدب اقتصادا، ولعله كان شعرا، بما هو معروف من خصائصه، بفضل اقتصاده المفرط. وإذا كان هذا واقعا فعليا في التواصل الإنساني المباشر العادي والأدبي، فإن توسط التقنية، والرقمي منها بخاصة، بين أطراف التواصل يفرض نوعا من الاقتصاد اللغوي عليهم ستتناسب ولابد مع المقاصد من هذا وذاك.

وجنس القصة الشاعرة الأدبي حقق أعلى درجات الاقتصاد اللغوي، ليس لكون المجازية خصيصة مجنسة وحسب، ولكن لطبيعتها السردية كذلك؛ فالاقتصاد اللغوي فيها يعمل على الموصوف (القصة)، تماما كما يعمل على الصفة (الشاعرة)؛ فالانتقائية الدقيقة من العناصر السردية اقتصاد لغوي، ودخول العناصر المنتقاة في تراكيب مجازية يضاعف منه. والقاعدة أنه كلما زاد الأداء اللغوي اقتصادا زادت إنتاجيته الدلالية اتساعا وتعددا، وبدهي أنه كلما اتسعت الدلالة وتعددت تضاعفت الوظيفة الشعرية ولابد.

سادسا: جدل الشفاهي والكتابي:-

لقد انقضت المعرفة القائمة على الثنائيات المتقابلة، بما فيها ثنائية الكتابية والشفاهية، ولم يعد مقبولا القول بأن التعبير الأدبي المكتوب يختلف اختلافا جوهريا عن التعبير الأدبي الشفاهي على أساس أن الموقف الإيصالي القائم على القراءة يختلف عن نظيره القائم على السماع[١٠] هذا فضلا عن الزاعمين بوجود نوعين من الوعي: وعي شفاهي وآخر كتابي. إلى آخر هذه الحجج المتهافتة الناشئة عن النظرة التاريخية أكثر منها الكلية، فالوعي الإنساني لا يمكن وصفه ماهويا بوجود تقنية أو بعدمها، كما لا يمكن وصف هذا الوعي بالمتعدد في ظل تعدد وسائط الاتصال!!... ولعل "السرد الأدبي" بكافة أجناسه يقف ضد هذه الثنائية، فالسرد- وإن كان كتابيا، أو هو صار إلى ذلك- يفترض راويا ومرويا عليه، بكل ما تعنيه الرواية بالمعنى اللغوي، أي إن السرد يفترض أساسا شفاهيا يمثل بنيته الباطنة والحاكمة لبنيته السطحية. بينما الشعر- والحديث منه تحديدا- يستثمر الكتابية في توزيع دواله في المكان، ومن ثم تتعلق بالمكان إنتاجيته الدلالة وبالتالي شعريته.

٩- راجع:فلوريان كولماس- الاقتصاد واللغة- ترجمة: د.أحمد عوض- عالم المعرفة- الكويت- العدد ٢٦٣- نوفمنبر ٢٠٠٠- ص: ٢٦٦

١٠- محمد بريري- الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي- مجلة الجسرة- الدوحة- ٢٥ يناير ٢٠١٠ http://aljasra.org/archive/cms/?p=1674

وجنس القصة الشاعرة يعتمد نوعا من جدل الشفاهي بحكم قصصيتها والكتابي بحكم وسيطها الاتصالي (قناة الاتصال) إضافة إلى شاعريتها،

فالزمكانية[١١] في القصة الشاعرة زمكانية جدلية نظرا للانتقائية المفرطة التي تحدثها القصة الشاعرة على الدوال الخاصة بكل من الزمان والمكان بما يفرض عليها تعويض غياب بعض عناصرها بطبيعة التراكيب التي تدخلها، وكذلك منطق العلاقات التي بينها. إننا، هنا، إزاء تضافر يصل حد الانصهار، بتعبير باختين، بين زمانية السرد ومكانية المسرود، فضلا عن زمانية الإيقاع التفعيلي ومكانية الدوال. وإذا كان الاقتصاد اللغوي يؤسس للوظيفة الشعرية في جنس "القصة الشاعرة"، فإن الزمكانية هي الوصف التحليل لكيفية إنتاج هذه الوظيفة.

أخيرا، وبناء على الخصائص الست السابقة، يمكن اقتراح تعريف أولي للجنس الوليد، بانتظار مستقبليات إبداعه وتراكم نصوصه لصياغة التعريف النهائي له. والمقترح هو: "القصة الشاعرة نص تنصهر فيه بعض خصائص القصة والشعر المنتقاة ضمن اقتصاد لغوي تمتنع معه إحالة أي من العنصرين إلى جنسه الأدبي".

وبناء على هذا التعريف، فخطاب نظرية الأدب بحاجة إلى إعادة النظر بناء على المفاهيم الجديدة التي يطرحها الجنس الأدبي الجديد: "القصة الشاعرة"، وطبيعة العلاقات التي أحدثتها فيما بين الأجناس الكلاسيكية فلم يعد مقبولا، بعد جنس "القصة الشاعرة" تناول كل جنس وكأنه قارة منعزلة في المحيط لا علاقة له بالأجناس الأخرى، كما إنه ليس مقبولا أن تنمي الحدود بين الأجناس، بل الواجب أن تقوم نظرية الأجناس على طبيعة العلاقات الناشئة بينها في منطقة القلق الأجناسي، أعني منطقة التخوم، هذه المنطقة التي أنجزت جنسا أدبيا جديدا عربيا وعالميا بامتياز.

خاتمة

الأجناس الأدبية ليست محض إبداعات قام النقاد والمنظرون بتصنيفها وفق مبدأي التشاكل والاختلاف، واتخذوا من أبرز خصائص كل صنف عنوانا عليه أو اسم جنس له؛ فما وراء تنوع الإبداعات الأدبية تلك أمر أكثر جذرية يرتهن إلى طرائق تعبير

١١- لميخائيل باختين تعريف بالغ الدقة للزمكانية، يقول: هي "انصهار المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص. الزمان هنا يتكثف يتراصّ يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثف يندمج في حركة الزمن والموضوع- بوصفه حدثا أو جملة أحداث. والتاريخ علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرس ويقاس بالزمن. هذا التقاطع بين الأنساق وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"أشكال الزمان والمكان في الرواية- ترجمة:يوسف حلاق- وزارة الثقافة- دمشق- ١٩٩٠- ص: ٦

الإنسان عن عالمه ورؤيته له، ومن ثم يغيب جنس أو أكثر عن مجتمع، ويسود جنس على غيره من الأجناس في مجتمع آخر. وحتى بعد استقرار الأجناس تظل رؤية العالم حاكمة، فأي تغيير يصيبها يؤدي- أولا- إلى إعادة تراتب الأجناس وفق المتغير الرؤيوي. ويدفع-ثانيا- إلى تطوير هذا الجنس أو ذاك، ويبرر متغيراته ويروج لها. وأكثر من هذا. وثالثا: في لحظات فارقة من التغيير الجذري في الرؤية للعالم، تقترح جنسا جديدا أو أكثر لتستعيد الانسجام بين الأجناس ورؤية العالم... وإذا كان مصطلح رؤية العالم مصطلحا فلسفيا، فإن ما يدل عليه تشترك في صناعته، كما تشترك في تغييره، عوامل كثيرة منها ما هو ذهني ومنها ما هو مادي، بل ربما كانت العوامل المادية أسرع تأثيرا في صناعة رؤية العالم أو تحديثها من العوامل الذهنية التي تحتاج وقتا أطول...

وافتتاح الإبداع جنسا أدبيا جديدا يحتاج إلى كثير من التعاطف، ولا يجب مطلقا محاكمة نصوصه إلى التنظير لها، ففي هذه اللحظة الفارقة في تاريخ الأدبية يجب على التنظير أن يعوض قصور النص عما يطمح إليه وأن يقوده إلى طموحاته بمحبة، إلى أن يثبت ذلك الجنس في مملكة الأدب، وبدلا من أن يختاره المبدع كما فعل الرواد، يختار هو نفسه مبدعيه. ولست أخشى على الجنس الوليد من شيء خشيتي عليه من النقد التطبيقي فربما خلط الاحتفاء بموجبات النقد فأهدر التجربة الرائدة عربيا وعالميا، أو حاكمها إلى شروط النقد ففسى على تجربة لم تزل في مهدها... لا تئدوا التجربة بسرعة إدخالها إلى مختبرات الدرس، فلم تزل في طور التشكل. نعم، لابد من نقد ما دام هناك نص أدبي، ولكن ما أطالب به نقد تعريفي أكثر منه نقد تحليلي، فلم يزل الوقت مبكرا، بل هو مبكر جدا على هذا النوع من النقد المنهجي، فيما يخص القصة الشاعرة.

المصادر والمراجع:

١. أشكال الزمان والمكان في الرواية- ترجمة:يوسف حلاق- وزارة الثقافة- دمشق- ١٩٩٠.
٢. بنية اللغة الشعرية- ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري- دار توبقال- الدار البيضاء- ط: ١- ١٩٨٦.
٣. ثقافة العولمة وعولمة الثقافة- د.برهان غليون، د.سمير أمين- دار الفكر- دمشق- ط: ١- ١٩٩٩.
٤. الخصومة بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي - محمد بريري- - مجلة الجسرة- الدوحة- ٢٥ يناير ٢٠١٠ =http://aljasra.org/archive/cms/?p
٥. الصوت القديم الجديد ، دراسة في الجذور العربية للشعر الحديث - عبد الله الغذامي- - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٨٧.
٦. العولمة والثقافة المزيج الكوني- جان نيدرفين بيترس- ترجمة: خالد كسروي- المركز القومي للترجمة- ط: ١- ٢٠١٥.
٧. الاقتصاد واللغة- فلوريان كولماس- ترجمة: د.أحمد عوض- عالم المعرفة- الكويت- العدد ٢٦٣- نوفمنبر ٢٠٠٠.
٨. النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون،للدكتورة فاطمة الطبال بركة،مؤسسة الدراسات الجامعية،بيروت،ط١، ١٩٩٣.
٩. نقد الشعر لقدامة- أبو الفرج قدامة بن جعفر- تحقيق وتعليق: د.محمد عبد المنعم خفاجي- دار الكتب العلمية- بيروت- د.ت.
١٠. الوعي القائم والوعي الممكن- لوسيان جولدمان- ترجمة: محمد برادة- ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي- مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت- ط: ٢- ١٩٨٦.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122947

الخيالات البينية وتأسيس الأشكال الجمالية الجديدة

القصة الشاعرة أنموذجا

Interstitial phantoms and the establishment of new aesthetic forms - The poetic story is a model

اعداد

أ.د/ أيمن تعيلب

أستاذ النقد الأدبى المعاصر - العميد الأسبق لكلية الآداب/جامعة السويس

Doi: 10.12816/mdad.2020.122946

الاستلام: ٢٠٢٠/٨/٢٢ القبول : ٢٠٢٠/٩/١٥

المستخلص :

يحض النص - فى كل توجهاته- على الربط بين وجوه كثيرة من وجوه الحقائق الجمالية والإنسانية والوجودية والقيمية اللامتناهية، ومن هنا كان الفن الحقيقى الحى قطعة من روح الحياة نفسها، قطعة تجمع بين الراهنى والتجريبى والمستقبلى دفعة واحدة مما يدفع بالوعى الجمالى والنقدى إلى أقاصيه المعرفية والتخييلية البعيدة.

ولقد تأسست جماليات "القصة الشاعرة" فيما رأينا فى هذا البحث وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، أو بتعبير آخر، تأسست وفق ما اقترحناه هنا فى مصطلحنا الجديد(الخيال البينى المنظومى التعددى) ومحاولة تأسيس مفهوم جديد للأدبيات الجديدة المعاصرة، بما ينقلها من فكرة العلاقات المجازية الثنائية الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية النسقية والتعددية والكوكبية، مستبدلين فكرة العلاقة، بفكرة النسق، وفكرة البناء الفنى الدينامى الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبى الشبكى المتداخل القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة دفعة واحدة، وما نتج جراء ذلك كله من تغيير الأنموذج الجمالى من مفاهيم التسلسل والتعاقب التخييلى فى رصد علاقة النص بتقاليده الجمالية الموروثة والمعاصرة معا إلى الأنموذج الجمالى البينى التعددى القائم على التداخل والتشعيب والتشذير، والتزامن والتصادى الجمالى،بما أحدث معه تغيرا جذريا كيفيا فى مفهوم العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ومفهوم علاقة القارىء بالنص من جهة ثانية.

الكلمات المفتاحية: الخيال – البينية- الجمال- التجريب- القصة الشاعرة

Doi: 10.12816/mdad.2020.122946

Abstarct:

In all its orientations, the text urges the connection between many aspects of aesthetic, human, existential and infinite value realities, hence true, living art was a piece of the spirit of life itself, a piece that combines the present, the experimental and the future at once, thus pushing the aesthetic and critical awareness to its cognitive and imaginative ends. Distant.The aesthetics of the (Alkesa Alsha'era) was established in what we saw in this research according to the logic of spaciousness, complexity, and overlap, or in other words, it was established according to what we have proposed here in our new term (plural systemic interpenetration) and an attempt to establish a new concept of contemporary new literature, which conveys it from the idea of binary linear metaphorical relations. And the succession to the concept of systemic, plural, and planetary network relations, replacing the idea of relationship, with the idea of system, and the idea of a single dynamic artistic structure of the text, with the idea of an intertwined network hyperstructure capable of monitoring the imagination of movement, image, sound, matter and velocity at once, and what resulted from all this of changing the aesthetic model of Concepts of imaginative hierarchy and succession in monitoring the relationship of the text with its aesthetic traditions both inherited and contemporary to the aesthetic pluralistic model based on overlap, bifurcation and interlacing, synchronization and aesthetic resonance, which resulted in a radical qualitative change in the concept of metaphorical relationships in the structure of the imagination itself on the one hand, and the concept of the reader's relationship to the text from Second hand.

Key words: imagination - interstitial - beauty - experimentation - Alkesa Alsha'era

فى النظرية الأدبية وحد النوع:

انهيار فكرة الحد العلمى:

نحن نعيش عصرا مركبا معقدا متداخلا انهدمت فيه الحدود بين المعارف والعلوم والتصورات والثقافات وصرنا نعيش آليات جديدة على مستوى الوعى والإدراك والممارسة، فعالم البيئة مثلا اليوم لم يعد يكتفى فى فهم تخصصه أن يعكف على علوم البيئة فقط، بل لابد له أن يتجاوز حدود النظام التخصصى الواحد إلى التخصصات العلمية الأخرى التى تجاوره من قريب أو بعيد أو تتداخل معه، فإذا أراد أن يعى بحق اختلالات الأنظمة البيئية واضطراباتها فعليه أن يقف بدقة على علوم الحيوان والنبات والأحياء والفيزياء دفعة واحدة، لقد تغيرت فكرة التخصص العلمى المعاصر بصورة جذرية عن التخصص العلمى الكلاسيكى، فالتخصص العلمى اليوم هو هجرة علمية مستمرة لا فكرة مركبة مستقرة، هجرة إلى عوالم معرفية بينية تعددية متباينة متحركة متصلة، تجمع بين النسق وخارج النسق، الموضوعي واللاموضوعي فى لحظة عقلية معرفية واحدة، حيث تتداخل إرادة المعرفة بإرادة الحياة، لقد صار المفهوم مفهوما متشعبا ومتناميا من جهة، ومتداخلا بين كل ألوان المعرفة والوعى من جهة أخرى، ومتراميا مع مستجدات الحياة والواقع من جهة أخيرة، لقد انتفت فكرة الأحادية والثنائية المنهجية سواء فى بنية العلوم التطبيقية التجريبية أو بنية النصوص أو بنية الأفكار النقدية التى تعالج النصوص، وحلت محلها فكرة التحليل المنظومى (SYSTEMS ANALYSIS) التى تقوم على مفهوم التفكير الشبكى المنظومى البينى التعددى القائم على فكرة العلاقات المتشابكات المتداخلات،لا التفكير الجزئى القائم على البنية المغلقة والاستقلال والانعزال، وشتان بين منهجية التفكير الشبكى الدينامى البينى، ومنهجية التفكير البنائى الأحادى، فالتفكير الجمالى والنقدى الشبكى الذى ندعو إليه هنا قائم على فكرة الكل البينى الدينامى الحيوى، لا فكرة العنصر الجزئى المنعزل المستقل، وفى التفكير الشبكى المنظومى systematic يتخذ الجزئى قيمته من الكل الدينامى الحيوى وليس العكس، كما نجد منظومة التفكير تتجاوز فكرتى: الصحة والخطأ الغليظتين الحادتين إلى قوة الحقيقة الاستشرافية التشعبية الحية الملتحمة بهموم الواقع والمستقبل معا، كما أن منظومة التفكير الشبكى البينى تسلم بمنطق الحركة المتعددة المتحركة فلا تقنع بمجرد فكرة البنية الحدية المستقرة، فحركة الشىء هى الموجه والمنطلق وليس مجرد بنيته القارة وتركيبه الجزئى المنعزل، إذ دائما ما يكسر الواقع هذه البنية الحدية ويغيرها على الدوام، فعلى حين يتخذ الفكر الخطى الأحادى المنعزل من فكرة الحد مستقرا وهدفا، يتخذ الفكر الشبكى المنظومى من الفكر البينى التداخلى الدينامى هدفا حيويا جدليا مفتوحا، يقوم على شبكة متعددة متسعة من العلاقات التخييلية البينية ، فاتحا الآفاق على إمكان الواقع والحلم والخيال،حيث الظاهرة أيا كان لونها ومقصدها ـ جمالية

ـ معرفية ـ ثقافية ــ أيديولوجية ـ تاريخية، مما يقع فى المجال الإنشائى التخييلى الواسع المترامي لا الحيز الخبري الواقعى الضيق، فمنهجية المجالات الجمالية المعرفية البينية تقوم على التفاعل والتعدد والتداخل الدينامى المترامى الفعال فى علاقتها الكلية الشذرية التشعبية بكل أشكال الجمال فى هذه الحياة، فالمعرفة هنا معرفة تعددية مترامية مفتوحة على مطلق تداخل الأشكال دفعة واحدة حيث النص يحض فى كل توجهاته على الربط بين وجوه كثيرة من وجوه الحقائق الجمالية والإنسانية والوجودية والقيمية اللامتناهية، ومن هنا كان الفن الحقيقى الحى قطعة من روح الحياة نفسها تتأبى على كل تفسير أوتأطير أوتصنيف، قطعة تجمع بين الراهنى والتجريبى والمستقبلى دفعة واحدة مما يدفع بالوعى الجمالى والنقدى إلى أقاصيه المعرفية والتخييلية البعيدة.(١)

من صرامة النظريات إلى طلاقة الإبداع

إن حقيقة الفن أعلى من تصورات النظرية، والفن الأصيل الجاد قادر على تكييف النظرية النقدية أكثر مما تكيفه هذه الأخيرة، فاللغة إذ تستجيب لحرية الجمال والخيال تتفوق على طبيعتها السابقة، مستزيدة من الحياة النابضة الخلاقة، ومن هنا كان الفن الأصيل الجاد سبيلا من سبل الحرية، ولقد تأسست جماليات القصة الشاعرة فيما رأينا فى هذا البحث وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، وفق ما اقترحناه هنا فى مصطلحنا الجديد(الخيال البينى المنظومى التعددى) ومحاولة تأسيس مفهوم جديد للأدبيات الجديدة المعاصرة، بما ينقلها من فكرة العلاقات المجازية الثنائية الخطية والتعاقبية إلى مفهوم العلاقات الشبكية النسقية والتعددية والكوكبية، مستبدلين فكرة العلاقة، بفكرة النسق، وفكرة البناء الفنى الدينامى الواحد للنص، بفكرة البناء التشعبى الشبكى المتداخل القادر على رصد خيال الحركة والصورة والصوت والمادة والسرعة دفعة واحدة،وما نتج جراء ذلك كله من تغيير الأنموذج الجمالى من مفاهيم التسلسل والتعاقب التخييلى فى رصد علاقة النص بتقاليده الجمالية الموروثة والمعاصرة معا إلى الأنموذج الجمالى البينى التعددى القائم على التداخل والتشعيب والتشذير، والتزامن والتصادى الجمالى، بما أحدث معه تغيرا جذريا كيفيا فى مفهوم العلاقات المجازية فى بنية الخيال نفسه من جهة، ومفهوم علاقة القارىء بالنص من جهة ثانية.(٢)

وحتى نتمكن من الإمساك بهذه الشبكة المعرفية والجمالية والثقافية البينية المتجادلة المتداخلة لابد من منهجية نقدية تعددية بينية تداخلية مثلها، إن كل وضع ثقافى خاص يحتاج إلى بيوطيقا جمالية خاصة به، ومن ثم كان علينا أن نسلم بصعوبة وأهمية ما نطرحه هنا من فكرة (المجال الجمالى والمعرفى الموسع) لتتبع أشكال الشعريات العربية الجديدة عبر تاريخنا الأدبى المديد، ومن هنا اقترحنا فكرة المنهجية المنظومية التعددية البينية التى تقع فى العمق من حقول معرفية بينية تداخلية، وبهذه المثابة المنهجية يجب أن نسلم بأن الخوض فى هذا المجال ـ مجال التأريخ لصراع الأشكال الجمالية

والمعرفية وتطورها فى الشعرية العربية ـــ مجال جد مركب وعسير وله علاقاته المنهجية الوثيقة بإشكالات معرفية ونظرية وثقافية عديدة تتناوب فيه الفعل ورد الفعل بين مجالات ثقافية وجمالية ومعرفية وسياسية عدة تتقارب وتتباعد وتتداخل فى اللحظة الجمالية الواحدة ربما يظنها الدارس العجلان أن لا علاقة لها بتاريخ الأدب وتطور أشكاله وتصوراته ومضامينه، لكننا نظن أن حركة العقل العربى كانت حركة معقدة تتحرك حركات عدة ظاهرة ومضمرة، متوازية ومتقاطعة ومتداخلة وفق مستويات جمالية ومعرفية وحضارية وثقافية متعددة متباينة متصادية، لأن تاريخ الأدب، وطبيعة الشعرية، يقعان فى العمق من طبيعة العقل العربى نفسه، وكيفية تلقيه العالم المحيط به من جهات ثقافية عدة. ومن هنا فقد دعوت فى معظم كتبى وأبحاثى إلى ضرورة تأسيس منهج نقدى معرفى تفسيرى جديد يكون قائما فى إجراءاته التطبيقية على (استراتيجية منهجية تعددية بينية تدرجية تداخلية دفعة واحدة)، منهجية تخييلية معرفية منظومية تقوم على منهج التفكير المعرفى الشبكى المنظومى القائم على فكرة العلاقات البينية الحية المتشابكة المتداخلة، لا التفكير العلمى الجزئى القائم على فكرة الحد والبنية المستقرة.

نحو تأسيس تخييلى جديد
فى التخييلية البينية:

لاأعتقد أن جنس القصة الشاعرة أو غيرها من الأشكال الجمالية التجريبية الجديدة بحاجة إلى دفاع نقدى لإثبات وجودها من عدمه لا لأنها فرضت جمالياتها على المشهد الجمالى العربى المعاصر ولكن لأن الفن دائما ابن الحياة والتجريب والتجديد، الإبداع سابق على النظرية، والحياة سابقة على القواعد، الحياة لا تعرف القواعد والقوانين، ولن نتمكن من رؤية الشعريات العربية التجريبية الوليدة فى غياب فلسفة جمالية للزمان العربى، فلسفة تترك عقلها المعرفى، وذوقها الجمالى، وجهازها النقدي برمته لفلسفة اللانهائية الجمالية المحايثة للحظات الزمان، الإصغاء الخلاق لتدفقات اللحظة الراهنة بما هى قدرة وجودية لامتناهية للتكثر والتوالد والمباينة والاختلاف، ويظل الفارق هائلا بين أن نرى الجديد فى حيثيته التاريخية الجمالية المعقدة وبين أن نراه كما لو كان موضوعا قابلا للتحليل والتشريح أو فعلا من أفعال الماضى وكأننا نطور الشعر واللغة والتاريخ بأثر رجعى، والحقيقة أن الحاضر لا ينبع من الماضى بل الماضى هو الذى ينبع من الحاضر والمستقبل معا. وربما كان ضيق الأفق المعرفى والجمالى العربى راجع فى معظمه إلى ضعف العقل النقدى النظرى العربى فى تأسيس فلسفة جمالية للزمن العربى داخل تاريخيته الجدلية الخاصة، حيث الزمن أزمنة كثافا متعددة موارة بالتدفق والحيوية والانتشار، أو قل إن معظم الأشكال الأدبية الجمالية العربية لم تتأسس داخل كثافة الزمن العربى وحراكه المعقد بصورة تجريبية جادة، حتى تسبق المسببات

Doi: 10.12816/mdad.2020.122946

التجريبية المسببات اللغوية الإنشائية فينبع الفكر من رحم التجارب لا من رحم اللغة المسبقة والثقافة الجاهزة، حتى يسبق جسد الحياة جسد اللغة، فينمو عظم التجريد النظرى من لحم ودم التجسيد الإبداعى.

إن الإحساس الفعلى بشروط اللحظة الجمالية والمعرفية المعاصرة والقدرة على التشكيل الجمالى لها الذى هو أشكل بالدهر، وألصق بروح العصر، كان خافتا باهتا فى معظم الخطاب النقدى والإبداعى العربى، ولم يسلم العقل النقدى العربى بعد بفكرة تعدد الأزمنة الجمالية وتداخلها، ولا بفكرة التشعبات الشعريات المتباينة، ولا بالأخيلية البينية المنظومية، ولابفكرة الحراك الجمالى المعرفى التعددى الكثيف الذى لاينى فيه ينبع الخارج من الداخل والداخل من الخارج فى لحظة واحدة، وما يتوالد عن ذلك من حساسيات فنية متعددة متداخلة ولعل هذا التصور يكون أكثر أصالة وصدقا ونزاهة من أي تصورات نقدية معرفية قبلية سابقة على الإبداع نفسه، والأجدار بنا أن نصغى للانهائية أشكال الإبداع اللصيقة بلانهائية أشكال الزمان ومحايثة الوجود الجمالي في ذاته، وبالتالي القدرة على الإصغاء الحى الخلاق لخلجات الجمال والمعرفة والتخييل التي تعتمل في حناياه وطواياه الخفية والمعلنة والمسشرفة.بعيدا عن صرامة الجنس والنوع الأدبى ومحدداته السائدة المسبقة.

إن تجديد قوة وحيوية العقل الجمالى العربى المعاصر كامنة فى قدرة هذا العقل على تأسيس أشكال الهوامش التجريبية الإبداعية جنبا إلى جنب أشكال الأصول القديمة الراسخة، حتى يتجادل اللانسقى بالنسقى، واللاموضوعى بالموضوعى، فالهوامش المبدعة قادرة على تجاوز انغلاق النسق الواحد، إلى دينامية الأنساق المتصادية، بما يفتح باب الجدل على اللغة والواقع والحياة والوجود بمثل انفتاحه على الثقافة والمنهج والشكل، ونحن نقر هنا بضعف العقل النظرى العربى بصفة عامة فى تأسيسه لرؤية العالم والواقع والذات والتاريخ والثقافة والجمال والخيال رؤية شذرية بينية تعددية بسبب غياب هذا الجدل الوجودى والمعرفى متعدد السياقات المعرفية والجمالية والتاريخية بما يفتح أفق العقل النقدى العربى على إعادة بناء الأسئلة الجوهرية الجذرية التى تخص الإبداع والهوية والواقع والتاريخ واللغة، ومن هنا كنا نظن أن تجديد الأشكال الأدبية فعل من أفعال الإيمان بقوة الحياة وبحرية النظر فيها والتسليم بجسارة الجدل حولها، وكل هذا موقوف على قوة السؤال وقدرته على خلخلة الإجابات الجمالية السائدة، وزعزعة القناعات المعرفية والثقافية المهيمنة.

لن نستطيع ضبط الحدود المتعددة والمتداخلة بين الفنون فى غيبة العقل النظرى العربى الأصيل فى تصوره للراهنية الزمنية الجمالية المحايثة للوجود فى ذاته ولذاته، فثمة علاقات وثقى بين تصور مفاهيم الشعرية وتعيين أشكال الفن وتصورنا لمفاهيم الزمان واللغة والخيال، وهما المعيار الجمالى التجريبى الذى تتحاكم إليه المعايير جميعا،

حيث تتبع مقولات النقد والجمال والثقافة من جسد الحياة نفسها ملتحمة بحيوية زمانها وتقلباتها اللامتناهية الخلاقة، ومن ثمة ستكون منهجتنا فى هذا البحث منهجية قبل معرفية وبعد معرفية معا، أو قل سوف يكون منطلقي الجمالي والمعرفى إحلالا لمنطق الوجود محل منطق الثقافة، ولمنطق العبور والتوالد والتعدد محل منطق النظام والمماهاة، ولمنطق التعدد التخييل والثقافى ـ وهما شىء يختلف كثيرا عن مجرد التغاير الثقافى ــ محل منطق الوحدة ، ومنطق الحركة محل منطق الثبات،ومنطق العبور التخييلى والوفرة التشكيلية والهجرات الجمالية والمعرفية اللامتناهية محل منطق التطابق والهوية والانسجام.

ولعلنا لو تأملنا قليلا مفهوم القصة الشاعرة وكيفيات بنائها ودلالاتها الثقافية والحضارية فى الخطاب النقدى العربى المعاصر لتبين لنا اختلاف كثير من النقاد حولها هوية وبناء ووظيفة.ودون أن أقف على هذه الاختلافات والتفصيلات النقدية الكثيرة حولها ولها مظانها الخاصة بها أفضل فى هذا البحث أن أرى إلى القصة الشاعرة من منظور جمالى ونقدى مختلف وهو منظور (الخيالات البينية التعددية التشعبية)، لذلك لن يهمنى كثيرا أن أقرر أن القصة الشاعرة غير القصة الشعرية أو القصيدة القصة أو الرواية أو الرواية القصيرة أو القصة القصيرة أو القصة القصيرة جدا أو الشذرة الشعرية التأملية أو قصيدة الومضة الشعرية، بل أفضل أن أرى الأشكال الفنية الجديدة المحايثة لنبض اللحظة الجمالية المعاصرة وعلى رأسها القصة الشاعرة من خلال بنية الخيالات البينية القائمة على التعدد والتداخل والترامى بعيدا عن نقاء فكرة الحد الجمالى أو حتى فكرة تداخل حد القصة بحد الشعر. فثمة فروق منهجية ومعرفية كثيرة بين فكرة القيد وفكرة الحد، القيد دليل السجن العقيم أما الحد فدليل القدرة على صناعة الحرية داخل حدود التاريخ وخارجها على السواء. الحد يحرض المبدع والإبداع على الرقص داخله بجدارة متجددة، لذا كانت القصة الشاعرة تعلو على كل قيد مشغولة بتوسيع فكرة الحد، فهى جمالية نوعية جديدة لا تستمد شرعيتها الجمالية والمعرفية من خلال تأطيرها ضمن أشكال الفن السابقة، أو حتى مناورتها التشكيلية ضمن حدود هذه الأشكال، بل نراها تؤسس لشرعيات سردية شعرية محايثة لزمنيتها الجمالية التجريبية خارج نطاق حدود الأشكال الجمالية السائدة، فهى لا تعد امتدادا تطوريا لأشكال سابقة عليها، ولاتهجينا تشكيليا بينها وبين غيرها من الفنون الأخرى بقدر ما تمثل قطعا جماليا ومعرفيا بدئيا مع هذه الأشكال لتستقل بكينونة تشكيلية تجريبية خاصة بها خارج الأشكال السابقة عليها أو المجاورة لها وإن نبعت منها أو تداخلت معها وفيها. إن المصطلح والمفهوم النقدى مهما كان دقيقا وموضوعيا سيظل منحازا وإقصائيا إلى حد كبير. ولعل هذا يذكرنا بالصراع الجمالى والمعرفى الدامى بين صرامة النظرية وطلاقة الإبداع عبر التاريخ، فالإبداع يجسد صورة مشهدية تشذيرية تفتح أفق الزمن والهوية واللغة والواقع

Doi: 10.12816/mdad.2020.122946

على جسد الحياة نفسها بعيدا عن أى حد أو تأطير أو نسق يغلق التعدد اللانهائي لأشكال الحياة المتدفقة (حيث نكون فى كينونة العالم بمقدار ظهوره، أى أن ظهورية العالم بما هو احتمالات حدوث لانهائية، هى التى تشكل كينونته، وهذه الظهورية لاتتمتع بوجود متعال، بل هى لاتتأتى إلا من خلال احتمال جسدى تحدث من خلاله عملية الظهور، كما أنها لاتحدث كامتلاء تتطابق فيه مع نفسها، فتصدر كوحدة ذات هوية، لأنها لاتتأسس إلا من خلال تموقع الاحتمالات الجسدية التى هى متعددة مشتتة ومبعثرة،... وبالتالى فظهورية العالم هى عملية مشتتة فى سيلان وكثرة، وذلك تبعا للتعدد الجسدى الذى يقع من خلاله، والذى هو احتمالات حدوث يخترقها الاختلاف المكانى والزمانى)[٣]

ووفق التصور الفلسفى السابق لمعنى الزمن نرى أن ثمة أشكالا فنية لانهائية توازى التدفق اللانهائى لزمنية الوجود، ومن خلال هذا الصراع الإبداعى الخصيب بين طلاقة الزمن وصرامة النظرية وجسارات الإبداع تتخلق أشكال جديدة دوما خارج المؤسسة الرسمية للنقد، إن إمكانات الوجود والحياة لامتناهية وكذلك يجب أن تكون اللغة لامتناهية التجدد والابتكار: ماهية ووظيفة وحياة وأصواتا وتراكيب وقوانين لأن عظمة اللغة فى أن تكون عزفا منفردا عما يقف هناك متكتما حيا فى الغياب ولا يلمس فى الوجود، حتى تدرك اللغة ما لا يحس، وأن تجسد مايتلاشى فينا وحولنا باستمرار، على اللغة أن تفتح أفق الوجود والحياة مرة بعد مرة حتى تتفتح لنا تصورات وأخيلة وإدراكات جديدة. لكن للأسف كان حس الثبات غالبا على معظم الخطابات النقدية والإبداعية العربية حتى وإن ادعت الحداثة والتجريب واجتراح حساسية المغامرة لكنها كانت فى معظمها حداثة شكلانية تتقافز خارج مقتضيات التاريخ وإكراهات اللغة والواقع. لذلك اعتدنا أن نصادر على الجديد المبتكر وكأننا ندفع عنا الخوف من الشجاعة والحرية والقلق من الجسارة واجتراح نبض الوجود من جديد، يقول الدكتور محمد الجزار،(إن التعارض قائم على مستوى طبيعة الجنس كمؤسسة ... والنص كممارسة وهو التعارض الذى يستحضر المغيب والمسكوت عنه(السلطة)، إن علاقة النص بالسلطة كانت ولازالت ـ فى أغلب الأحيان ـ دموية، إذ إن النص يهدف إلى ذاته أى الأدبية، بينما تهدف السلطة إلى جعله قطعة منها، إنها تريد أن تجعل من الأدب مرآة حتى تمرر عبره مجموعة من الوقائع الزائفة، لكن الأدب يتأسس مثل مفاجأة مثل (تكسير للمرآة) فمن طبيعة السلطة دائما الدعوة للخضوع المقنن بينما يتأسس النص مثل حرية تكتسب ضد القيود المؤسساتية وكاستقلال عن الأعراف اللغوية المتداولة، سواء على مستوى الأشكال والمضامين،... وكأنما ثمة شرطا محايثا للأدب وخاصا بأدبيته يتمثل فى مطلقية حريته شكلا ومضمونا، بمعنى أن تأسيس أدبية الأدب هو بمعنى آخر هدم لأية قانونية على ممارساته فى مقاربة العالم جماليا،ومن ثمة لاتنحصر مهام الأدب

فى الاستقلال عن الأعراف اللغوية بل وكافة الأعراف ومنها الأعراف التنظيرية له هو ذاته، ومن أهمها أعراف الأسلوب)[٤]

إن المبدع شخصية تتمتع بحساسية دينامية حادة تجاه ذاته وواقعه والعالم من حوله، شخصية قلقة متوترة حالمة لاتهدأ ولايقر لها قرار حتى ترى العالم كما يجب أن يكون، كل مبدع يمتلك حواسا وخيالا فريدا قادر على التقاط الشروخ والفجوات الكامنة غير المنظورة فى النسق الثقافى والجمالى والاجتماعى المحيط به،لذلك يحاول دائما بالفن والإبداع والابتكار أن يسيطر على الفوضى والتناقض باستعادته التوازن والانسجام من خلال التشكيل الفنى الجسور القادر على اختراق بنى اللغة والذات والواقع والثقافة لذلك كنا نرى أن القصة الشاعرة تتخلق هامسة فوارة من رحم نواوير الوجود المتفلتة بطبعها عن الإمساك بها، حيث لا يتعرف العالم والواقع على شكله الجمالي والمعرفي المناسب إلا من خلال شكله الحسي اليومي في ذاته ولذاته، فلا معرفة جمالية مسبقة أو سائدة يتعرف فيها الواقع الجمالى على نفسه مهما كانت دقة ورحابة هذه الجماليات فلايتعرف الواقع على نفسه إلا بنفسه، ولايعرف الحياة إلا الحياة، وأخشى أن يفهم من هذا أن القصة الشاعرة ضد المواريث الجمالية والمعرفية المسبقة أو حتى اللاحقة بصورة مطلقة ، بل كل ما قصدته أنها لاتتركب مما نتصوره قبلا بل هي تمتلك الاقتدار التشكيلي القادر على الجمع الجدلي البينى المفتوح بين بنية الشكل ورحابة اللاشكل معا والطلوع من عمق هذا الحراك الجمالي والمعرفي الموار في العيني والشيئي واليومي المركوم بين أقاصي حدود الشكل، وأقاصى حدود اللاشكل علها تخلق وتقتنص ما هو بطبيعته متأبيا على الخلق والتشكل والعابر دوما فى المجهول المعرفى والجمالى عبر ممرات لاوعى اللغة ومنسيات الأشكال والنظريات حيث يتشكل التخييل والبناء والإيقاع فى القصة من عذوبة الغبطة بأشياء الوجود، وطرافة حسيات الواقع فيذوب التعقل والتمنهج وصلابة المواريث والأشكال في أتون الجنون السردى الشعرى المفكك لكل صلابة معرفية تسد أفق التمددات المعرفية والانتشارات الجمالية والشكلية اللانهائية للإبداع.

إن الأشكال الجمالية المعاصرة وعلى رأسها القصة الشاعرة تميل إلى خلق مانطلق عليه هنا (الجماليات التخييلية المنظومية البينية) ونعنى بها القدرة على خلق سعة تشكيلية تعددية مفرطة قادرة على تجاوز جميع ثنائيات الأشكال الجمالية المتعارضة حدا ونوعا وجنسا في فكرنا النقدي الثقافي بخصوص القصة الشاعرة او سائر الشكول الجمالية التجريبية الجديدة. فمعظم نقادنا حريصون على تعريف القصة الشاعرة بالاختلاف عن القصة القصيرة تارة والقصة القصيرة جدا تارة أخرى والرواية والقصة القصيدة تارة ثالثة. وبعض النقاد حريص على إثبات حدها الجمالى من جهة ضرورة العروض الموسيقى التدويرى التفعيلى فى القصة بما أنها تدوير سردى مكثف، وبعضهم حريص

Doi: 10.12816/mdad.2020.122946

على إثبات رمزيتها الكثيفة ودراميتها المركزة. وبعضهم حريص على إثبات هجنتها الأسلوبية بين الشعر والسرد والدراما. والحقيقة أن الذين أبدعوا القصة الشاعرة لو كانوا قرأوا كلام هؤلاء النقاد قبل إبداعها ما أبدعوها على هذه الشاكلة التجريبية الجديدة! فالإبداع دنيوى متجدد قرين الحياة وهى بطبيعتها خلاقة ولود، وقوة تجدد أشكال الأدب وفنونه أسبق من قوة النظرية، فالأشكال الجمالية المتجددة على الدوام تنبت هناك فى (اللاهناك): فى الزحام الزمنى الكثيف اللامنتهى بكل ما يمور فيه من تناقضات ومفارقات ومباغتات تند عن الحصر، بعيدا عن فكرة الحد والهوية والمنطق والسبب والنتيجة. بينما النظريات النقدية تقبع باستمرار داخل الأنساق والتصورات حتى لوكانت جدلية بامتياز. فالحقيقة أننا نحيا بما نجهل أكثر مما نحيا بما نعلم، ونتقدم بتأملنا للمجهول الذى يدفعنا إلى التيه الخلاق الذى يهز مسلماتنا الجمالية والمعرفية السائدة بعيدا عن استقرارنا الوهمى، وطمأنينتنا الزائفة. ولعل ذلك يعكس العلاقة الوثيقة بين تجدد أشكال الأدب وحريتنا الإنسانية الخلاقة حال جدلها بأنساق الضرورات الاجتماعية والسياسية والإكراهات الرمزية والثقافية العامة. والحقيقة أن القصة الشاعرة كانت تجريبية بامتياز انضفر فى بنيتها كل الحدود النوعية السابقة من سرد وشعر وموسيقى وفلسفة وتأمل ورمز وكثافة ودراما. إنها الشكل الجمالى الوجيز الصارم للحياة الغنية الكثيفة.

وبهذه المثابة النقدية التجريبية الجديدة سوف نختلف فى رؤيتنا للقصة الشاعرة عن معظم النقاد السابقين، فالقصة الشاعرة لانراها حدا جماليا أحاديا أو ثنائيا أو حتى ثلاثيا بل نراها صدى للواقع الجمالى والمعرفى التداخلى المعقد القائم على الخيالات البينية الدرامية التشعبية فى عالمنا المعاصر. حيث تتأسس نوعا جماليا بينيا يعلو على فكرة الحد والنوع حتى لو تركب من حدود جمالية مختلفة مثل : السرد والشعر والدراما والإيقاع فى مركب جدلى جديد يجمع بينهما ثم يعلو عليهما كما في الجدل الهيجلي الضيق، لكننا نتصور هذا النص التجريبي المستقبلى من خلال منهجية معرفية وتخييلية بينية تداخلية لاتجاورية، منهجية لا تقوم على التجاور والتحاور بين حدود الأنواع، بل على التداخل والتشعب والتصادى البينى النشط للهويات الجمالية المتعددة، لذا اخترنا منذ البداية أن نكون مخلصين لروح الفن وأصالة زمنية الوجود أكثر من إصغائنا لتحديدات النظرية النقدية حول القصة الشاعرة، ولعل هذا ماجعلنا ننحاز للشكل التخييلى البينى للقصة الشاعرة القائم على ما أطلقنا عليه (الخيالات المنظومية البينية التداخلية)(٥).

فلا يكون الحد الجمالى والمعرفى للقصة الشاعرة هنا محصورا فى خيالها السردى وكفى أو خيالها الشعرى وكفى أو جدلها الجمالى بين الشعرى والسردى وكفى، ولاحدها الإيقاعى الشعرى التفعيلى التدويرى ملتحما بالسردى وكفى، أو حدها الترميزى التكثيفى القائم على المفارقة والتجاوز وكفى، بل القصة الشاعرة هى كل هؤلاء الحدود وأكثر

منها، إنها جمالية زمنية وجودية مفرطة مومضة بين الحضور والغياب مفتوحة على كافة الأشكال الجمالية، تأخذ من كل حد جمالى بطرف ثم تعلو عليها جميعا بحدها الجمالى والمعرفى والتخييلى الخاص بها وحدها. ولعلنى أعكف فى قابل الأيام على كتاب مستقل أرصد فيه وجوه هذه الخصوصيات الأسلوبية والدلالية والثقافية التى تحد هذا الجنس الجمالى التجريبى الجديد فى ذاته من جهة،وتداخلاته التشكيلية البينية بغيره من الجناس الجمالية الأخرى.

إن كل بويطيقا تجريبية جديدة هى وليدة رؤية فلسفية جديدة للعالم، وربما يرجع (الشكل البينى الشذرى الوجيز) للقصة الشاعرة إلى أنها وليدة العصر الرقمى التكنولوجى الرمزى الكثيف وهو عصر معرفى شبكى بينى قائم على التداخل والبينية والمعلوماتية التعددية والأخيلة المنظومية التشعبية، عصر يرى العالم واللغة والجمال والخيال والواقع من خلال عوالم بينية تعددية متداخلة كثيفة مقطرة، لقد انتهى عصر العناصر الجمالية الجدلية المركبة وابتدى عصر الأنظمة المعرفية والتخييلية الشبكية المعقدة، وقد أدى هذا إلى أن تتخلق أشكال جمالية ومعرفية جديدة أقرب إلى الثورة والتجديد والتجريب وتقع على رأس هذه الأشكال الجمالية الوليدة جنس القصة الشاعرة.لذلك كنا نراها فن تخوم لا فن حدود، وأقصد بفن التخوم أنها تقع على الحدود التخييلية والمعرفية البينية القصوى بين أجناس جمالية متعددة متعارضة، فهى أشبه بكرنفال جمالى شبكى تعددى يموج بالصور والدراما والإيقاع والتخييل والتعقيد والتشابك والغموض والاستشراف.إنها فن التكثيف الرامز المومض الذى يلائم سرعة العصر وكثافته وغنائيته ودراميته.

فى هذا السياق الجديد تتجاوز الشعرية فى القصة الشاعرة التصور التقليدى للخيال ناقلة حده الجمالى والمعرفى من التركيز على العناصر الجزئية داخل المنظومة الجمالية الواحدة، إلى فكرة التداخلات المنظومية المتآذرة التى تربط بين أنظمة جمالية ومعرفية متعددة، عبر حدود جمالية نوعية متعددة، وهذا التجادل التركيبى البينى للأنظمة المعرفية والجمالية المتباينة، نقلت حدود الخيال من فكرة العناصر المتفاعلة إلى فكرة العوالم والأنظمة المتداخلة، ونقلت حدود التصوير الشعرى من فكرة التسلسل التعاقبى فى بنية النظام النصى الواحد أو حتى المتناص، إلى فكرة التزامن التخييلى والجمالى الشذرى الكثيف بين أنظمة نصية معقدة ومتباينة، وانتفت السببية والمنطقية البنائية من بنية النص ودورانها حول مفهوم الوحدة العضوية، أو حتى العضوية البولوفينية، وحلت محلها ما نطلق عليها هنا (البنائية البينية الدورية الشذرية) التى ترى السبب والنتيجة متداخلين متجادلين فى وقت واحد وفى مكان واحد بما ينفى ثنائيتهما، وينفى فكرة التسلسل المنطقى بينهما، ويسمح بخلق مراكز جمالية شذرية تعددية مجادلة، بما ينفى فكرة المركز الجمالى الواحد، ومن هنا فقد نقلت القصة الشاعرة بنية الخيال الشعرى

نفسه من الكتلية إلى اللاكتلية، ومن العضوية النامية إلى الشذرية المفتوحة،ومن التعاقبية البنائية العضوية إلى التزامنية البينية المنظومية، ومن التفاعل التجاورى التراكمى، إلى التداخل المنظومى الكيفى، مفيدة من تصورات جمالية حداثية معاصرة مثل: فكرة اللاتمركز والشبكة التفاضلية لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص الكتابى ونص الغبطة واللذة لدى رولان بارت، والنص المفتوح لدى إمبرتو إيكو، كما أفادت من التقنيات التشكيلية والبنائية المتعددة فى الخطاب الشعرى والسردى المعاصر بما ترامت إليه من آفاق التشابه والتضاد، التعدد والتداخل، المعنى واللامعنى، الصوت والصمت، معيدة تركيب وتنظيم ما جد على النص القصصى الشعري من تقنيات أسلوبيه متعددة كاللبس والغموض، وأسلوب التناقض الظاهري، والانزياح، والتناص، المساحات البيضاء، إلغاء أدوات الربط، وخلق شعرية الحالة، التركيب التصويري، والصور المتراسلة،وخلق مفهوم الفجوة، وتغير أفق التوقع والانتظار، التكثيف والتبئير، تداعيات الحلم، تثبيت الدال وتعويم الدلالة،الترميز والأسطرة، أسلوبية الموقف،وأسلوبية المقام،تداخل المعقول واللامعقول،مما أدخلنا فى النص البينى التشذرى الدينامى الكلى ولقد كان على الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية المسبقة حتى يستطيع الاقتراب المنهجى الخلاق من النص.

القصة الشاعرة وهموم التلقـــــــــى المعاصر

أغلب الظن أننا فى عصر معرفى جديد يحتاج بدوره إلى جماليات وبلاغات تلق جديدة تتجاوز معظم التصورات البلاغية الثنائية السائدة بين جنس جمالى وآخر وبين مبدع ومتلق إلى بلاغات تواصلية جديدة تبتكر فضاءا ثقافيا بينيا إنسانيا مشتركا يتنازل فيه كل حد جمالى مخصوص عن جزء من معجمه الثقافى والجمالى الخاص به ليتداخل مع باقى الحدود والأنواع والأشكال الجمالية الأخرى بما يجعلنا نتخلى عن ادعاء كونية الحد أو مركزية النظرية إلى تعددية الأشكال وإنسانية الوعى وتشعبية المنظور،ولعل التحام التخييل السردى بالتخييل الشعرى بالتخييل الفلسفى التأملى فى القصة الشاعرة يخلق هذه الحالة التشكيلية البينية من الخيال البينى الشذرى التعددى،كأن المفردت والجمل والإيقاعات والمجازات عوالم ترميزية متناهية الكثافة الإيحائية والوجازة التركيبية والتقطير التشكيلى بما يجعلها قادرة على الترامى إلى عوالم تصويرية وإيحائية بينية مشتركة. ولعل هذا ماجعل من التدوير الإيقاعى أو الترميزى فى القصة الشاعرة بنية تخييلية شذرية تعددية موضوعية ولاموضوعية معا،داخل حدود الشكل وخارجه أيضا. فلا تلتزم بالتدرج الزمنى السببى، ولا بالتراكمى البنائى الحدى الواضح ولا بالتركيب التصويرى الموحد الدينامى، ولا بالتدوير التصويرى والإيقاعى الجزئى أو الكلى،بل ستتخلق القصة الشاعرة على التخوم الجمالية البينية للفنون والأفكار هادرة

مشذرة متعددة متباينة متنوعة تتدفق كتلة واحدة ضاجة بالإحالات والتصاديات والتناصات والتطابقات والمفارقات دفعة واحدة، بما يكسر أفق التلقى سواء على مستوى النظرية النقدية والتلقى الجمالى معا.

علينا أن نسلم بأن الأشكال الجمالية الجديدة ليست انعزالية أو جزئية نسبية أو حتى تركيبية جدلية كما هو شائع فى الأدبيات البلاغية والثقافية العربية،لكنها أشكال تجريبية تخييلية بينية مطلقة التوليدات والإحالات والتصاديات والتداخلات والترااميات والتطابقات والمفارقات،الحقائق الجمالية فى القصة الشاعرة تتكامل بطاقة اللاتكامل المفتوح على اللغة والتاريخ والحياة والإنسانية المشتركة،حيث تكون الحقيقة أفقا جماليا بينيا مفتوحا لتوليد المفارقات تلو المفارقات،ولعل هذا يستدعى بالضرورة رؤية الطرق المعرفية والجمالية عبر منظورات وطرائق احتمالية تعددية تدرجية حيث لا تقع اللغة أمام الواقع، بل يقع الواقع والتاريخ والوجود أمام اللغة والنظرية والنسق،وهذا يؤسس لبلاغات التعدد والتشذير الإنسانى اللامنتهى إلى جوار بلاغات التركيب الجدلى الموضوعى،وهو لايعنى الهدم والتدمير المجانى ـ كما يدعى بعض متوهمى الحداثة بل يعنى التوسيع المفهومى،والتحقيل المعرفى،والتكثيف الدلالى، والتخصيب التخييلى فى الفنون،ونفى التعميم والتجريد والإطلاق والوضعية المنطقية فى النظريات النقدية بوصفها آليات شمولية تسلطية تحصر الواقع والكائن واللغة والأشكال والوقائع النصية الجديدة وتقصى الاختلاف الإنسانى المذهل الثاوى فى مختلف الثقافات وعديد الهويات.ومن هنا كانت حاجتنا الجمالية ملحة الآن أكثر من أى وقت مضى إلى تأسيس البلاغات البينية التعددية التى تتكامل بطاقة اللاتكامل المفتوح على التاريخ والواقع والعالم، وهى بلاغات بينية تعددية شذرية لاتنفى الهوية والعلة، والحد، والقصد والمعنى لكنها تفتح لغتنا وأخيلتنا من جديد على حيوية التواريخ وتعددية الممكن ولانهائية المحتمل،واستشرافية التجريبى.

نحن لانرى فى ظاهرة القصة الشاعرة مجرد تشكيلى جمالى فنى وكفى بل نراها دوما تأسيسا جماليا وإصلاحا ثقافيا وتغييرا سياسيا دفعة واحدة، فالجمالى فيها لاينفصل عن الثقافى عن القيمى عن الأيديولوجى شأن كل عمل فنى أصيل،فالأدب إذ يبنى عوالمه اللغوية الجمالية الفريدة يناور الوجود والذات واللغة والزمان والحرية والتاريخ والإرادة والحياة والموت دفعة واحدة. يناور جميع ذلك من خلال مناورة جسد اللغة ذاته مناورة كشف وفحص وتفكيك وتركيب؛ عندئذ تصبح لغة الإبداع ومجازاته أداة للتحديث الثقافى والوجودى والحضارى قبل أن تكون أداة للتحديث الجمالى فحسب.

ومن ثمة فقد اتكئنا فى بحثنا عن جماليات القصة الشاعرة على منهجية وصفية تحليلية ثقافية منظومية من خلال الوقوف على تخوم الجدل النقدى والجمالى والمعرفى والمنهجى بين حقول معرفية متعددة متداخلة يحكمها النسق الجمالى والمعرفى والمنهجى

الجدلى المركب المفتوح، بما يمكننا من التوقف على ظاهرة القصة الشاعرة من جهة،والظاهرة النقدية الدائرة حولها من جهة ثانية،والظاهرة الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية الملتحمة بهما من جهة ثالثة،ووفق هذا التصور لابد من إعادة ترتيب (أفق القبول العربى) ضمن هذا النسقية المنهجية المعرفية البينية المفتوحة،بغية إعادة تحقيب منهجى جديد للظواهر الجمالية الحديثة والمعاصرة وعلى رأسها القصة الشاعرة،فمن خلال الاشتباك الجمالى والمعرفى الجدلى بين النظرية والإبداع يتبين للناقد ونتبين معه شروخ النظريات فى ضوء طفرات الإبداع،مما يولد هذا الصدام الخلاق الهائل بين حرية الإبداع وصرامة النظريات، فالإبداع قائم على جسارة المفارقات لا رتابة المطابقات،وقوة التعدد المنطقى اللانسقى المتراوح بين النظام واللانظام، الموضوعى واللاموضوعى،العقلى واللاعقلى معا وفى وقت واحد،مما يكسر السببية التراتبية للتعاقب الجمالى والمعرفى والتاريخى السلس فى بنية المفاهيم والتصورات والوعى واللغة والواقع، ومما ينفى البداهات الجمالية والفلسفية والمعرفية القبلية،ويفتح الأفق المعرفى من جديد لإحلال المختلف فى المؤتلف،واللامنسجم فى المنسجم،والنسبى فى المطلق،وإدخال مالم يتعقل بعد فى بنية ما تم تعقله من قبل!! والعكس أيضا،وهذا كله ينفى من الأساس فكرة التطابق والنظام والمماهاة بين النظرية والإبداع بما ينقلنا من العقل الجمالى الاستسلامى الشارح، إلى العقل النقدى التفكيكى الشارخ، القادر على تفكيك العلاقات التراتبية الحديدية بين النظرية والإبداع.ومن خلال وقوفنا على تعدد الأشكال الجمالية الجديدة سنتوقف بالضرورة على تعدد آفاق القبول العربى من خلال سياقات: الفهم والتفسير والتأويل،وسياقات آفاق الانتظار بأبعادها الجمالية والمعرفية والثقافة المتعددة التى تتصادى مثل:(نمطية الأفق ـ تغيير الأفق ـ تعديل الأفق ـ إعادة تأسيس الأفق) [٦]، وهى آفاق جدلية تعددية تتصادى من خلال جدلها الجمالى المركب بين الظاهرة الجمالية والسياق الثقافى العربى العام، فلا يمكن فصل الذات الإبداعية العارفة عن موضوع معرفتها عن السياق النقدى الثقافى العام الذى أنتجها بحال. ومن هنا فسوف نتخذ من فكرة التفكير الشبكى البينى المنظومى القائم على فكرة التشعبية والبينية والتداخلية منطلقا منهجيا لإعادة بناء آفاق القبول العربية التى تمثل شبكة معرفية معقدة مفتوحة من العلاقات والإمكانات والاحتمالات والتداخلات القائمة على السيرورة والفاعلية والتحقق والشبكية والبينية، وحتى نتحقق من هذا الفكر الجمالى الشبكى المنظومي الجديد لابد من إحداث طفرة ثورية جديدة فى الوعى والفهم والممارسة،نحدث ثورة عميقة فى وعينا بأساليب الكتابة والأداء بما يواكب مستجدات الفن فى أساليب الوعى والممارسة وتعدد تصاريفها وتشعب بلاغاتها وعلى رأس جميع ذلك هذا الجنس الجمالى الجديد القصة الشاعرة بما أنها تمثيل للعالم والقيم والواقع والخيال.

فى النقد التطبيقى للقصة الشاعرة

على الرغم من تمكن القصة الشاعرة فى عالمنا المعاصر غير أن كتابها الحقيقيين نادرون للغاية،فلايوهمنك بساطة هذا الفن أنه سهل يسير، بل هى البساطة المعقدة الممتنعة.لأنها خلاصة الوعى الجمالى والمعرفى المقطر بالذات والعالم،يقطر فيها كاتبها هموم العالم فى صور سريعة مكثفة مثل ورقة الشجرة التى تختزن روح الغابة كلها أو قطرة المطر التى تختزل السماء كلها.إنها فن الرقص الأبدى فى أضيق مساحة ممكنة.ولقد قرأت كثيرا من القصص الشاعرة فلم أجد غير النادر منها من يؤدى الحقوق الفنية الأصيلة لهذا الفن المرهف المعقد الكثيف.وسوف أتوقف الآن أمام أنموذج فنى ناضج وهى قصيدة (إله بلا قدمين) للشاعر محمد الشحات محمد علنى أتحقق من فرضياتى الجمالية والمعرفية السابقة:

قصيدة (إله بلاقدمين)[٧]

على طور سيناء روحا تناثرت الأمنيات،وهبت خماسين سينا..،
إله بلاقدمين هوى،ارتفعت شعلة،
صرخ الناس فى مسجد الروضة،اشتبكت كلمات الخطيب
وطلقات غدر،كنائس دقت،معابد راحت تصلى،طوى الهيكل السدرة،
احتج فى مجلس الأمن..،
عاد الصقيع مع (المولد النبوى)،وحلوى الطفولة غابت..،
تداخلت الفرق،انشقت الأرض
أعلن بدر نبوؤة قاعدة الأحمر الفوضوى..،
تربعت الشمس،واتخذ المستحيل القرار

فى هذا النص تتحقق الشروط الجمالية المعقدة لهذا الفن البسيط الخادع،حيث نجد الخيالات المنظومية البينية تترامى إلى خيالات السرد والشعر والتأمل والفكر والدراما والميتافيزيقا دفعة واحدة عبر صور سردية أشبه بقطع روحية ملتهبة متتالية تتوالد من الصورة الأم (طور سيناء) التى تناثرت مزقا بما تستدعيه من تناثر الروح وانبتات روح الأرض عن روح السماء، الأمر الذى استدعى رياح الخماسين تعصف بمقدسات الكون كله.فهنا يتحطم(إله بلاقدمين).ولاحظ صور هذا الإله المحطم القدمين وهو يعجز عن غرس خطاه فوق تراب الأرض وماستدعيه جميع ذلك من صور الاغتراب والتمزق والفوضى،هنا تتدفق الصور الشعرية السردية عبر استعارات شذرية مكتظة بالتكثيف والإيجاز والتركيز العالى المقطر حيث المفارقة والعمق والانخطاف التخييلى الذى يأخذك بقضك وقضيضك لعالمه المتفجر بالدلالات والرؤى والاستشرافات وكأن القصة الشاعرة هنا تجسد حالة لا تجربة،حالة هى أقرب إلى الشطحة الصوفية الخلاقة التى تبرق كالرعد المزلزل خارج أفق السياق الرمزى الرسمى العام،إنه الاغتراب الحزين

النكد بين تاريخ الأرض وتاريخ السماء.هذا الحطام الكونى نراه يمتد إلى كل صور الحياة فى القصة، وهنا تتحرك دراما السرد مشتعلة بوهج الشعر والتأمل الميتافيزيقى النافذ فى أحوال البشر،يتجلى ذلك فى هذه الصور السردية الوصفية التى تضطلع بدور الدرما الشاعرة الصاعدة من خلال التراكم الوصفى السردى الدارمى المتصاعد : صرخ الناس فى مسجد الروضة،اشتبكت كلمات الخطيب،وطلقات غدر،كنائس دقت،معابد راحت تصلى،طوى الهيكل السدرة،حتى نصل إلى صورة الاحتجاج العدمى فى مجلس الأمن..، متبوعا بنقاط فراغ تجسد العدم الوجودى وعدم الجدوى فى هذا البياض القاتل فوق الصفحة،وهنا تتجمد روح المولد النبوى رمز النور والارتقاء وتتلاشى حلوى الأطفال رمز الطفولة الحية الخالقة(عاد الصقيع مع (المولد النبوى)،وحلوى الطفولة غابت..)، وهنا ينفرط عقد الروح الإنسانى المتسق وتتداخل فرق الموت فتنشق الأرض بالويل والثبور(تداخلت الفرق،انشقت الأرض) ويبدأ مسلسل العدم والموت الأحمر الفوضوى فى كل مكان فى الدنيا (أعلن بدر نبوؤة قاعدة الأحمر الفوضوى..،).تتوالى الصور السردية خالقة الأحداث المدمرة مجسدة المواقف العدمية والرؤى الكاشفة عن خراب العالم وزيفه وتلاشيه،حيث تتربع شمس قاتلة ويستحيل كل شىء فى العالم إلى فراغ مستحيل.

والقصة الثانية التى سنقف عليها فى هذا البحث هى قصة (اختزال) للشاعر محمد الشحات:

اختزال

كشفت "ويكي" محطات نزول الناس بعد الجمعة الأولى من استهلاك نواب السرايا، سحب المجلس مشروع قوانين اختراق السد، لولا رده استجواب فيروس عديم الأدب العربي؛ اختزل المنهج في سلم مترو نفق التأويل..، ثارت مرجعيات على قشرة موز، كانت "الميمونة" اشتاقت إليها ..سرح الركاب في إعلان برنامج تدوير "الهكرز ويلكوم شمندي"..، رفعت جلسة تصويت الفتاوى![٨]

قلت آنفا إن القصة الشاعرة هى فن الأخيلة البينية التشعبية بامتياز لأنها ابنة عصر معرفى بينى تعددى،عصر الكثافة والتعقيد والتداخل والتقطير سواء على مستوى العلوم التجريبية والإنسانية معا،وتأتى القصة الشاعرة السابقة (اختزال) للشاعر محمد الشحات لتجسد لنا هذه اللحظة الجمالية المعرفية الراهنة بكل تعقيداتها وتشعباتها وكثافتها الرمزية المشعة.

لكن الأعجب فى القصة السابقة (اختزال) أنها تكشف لنا عن الوجه الآخر المظلم المغترب للحضور الحضارى المعرفى الرقمى المعاصر،وجه الضمور والانحلال والاختزال الإنسانى المقيت، فالقصة هنا لا تجسد حس التعقيد والرحابة والتكثيف والتعدد فى حياتنا المعاصرة بل تجسد آفة كبرى من آفات عصر التكنولوجيا وهى آفة الاختزال

الروحى والجسدى والوجودى للإنسان المعاصر.ولعل ثمة علاقة وثقى بين غول القدرات التكنولوجية الباذخة وطاقاتها الآلية الفائقة وبين اختزال الإنسان المعاصر إلى درجة فاجعة،هذا ماتلفتنا إليه الصة بقوة فقد اكتشف محمد الشحات أن حضارتنا حضارة سمسرة وإقصاء واغتراب وتفتت وتلاش،وانظر معى كيف يكتشف الشاعر الفنان الغياب المدمر فى الحضور الزائف من خلال القصة السابقة: (اختزال):

تبدأ القصة أول كلمة بفعل الكشف (كشفت)،ودائما القصة الأصيلة الخلاقة كشف واكتشاف،ثم يأتى الفاعل (ويكى) وهو اسم مجهول ساخر تطلقه العامة على الفاعلين الوهميين اللافعليين فى حياتنا اليومية. إنه هنا ليس فاعلا بل مفعولا به،لكن اكتشافها كان حقا لأنها قالت لنا أننا لسنا فاعلين بل مفعولا بنا،وهنا تكمن روعة الفن إذ يكشف لك الغياب الأصيل فى الحضور الزائف،ولكنك إذا سألت هنا وماذا اكتشفت (ويكى)؟

اكتشفت العلاقة الخفية اللامرئية التى يكتشفها الفن الجاد بين محطات نزول الناس من قطارات حياتهم التى استقلوها لتحقيق ذواتهم وبين استهلاك نواب سراياهم يوم الجمعة المقدس.هنا نكتشف المدنس يلف المقدس، نكتشف أن البشر فى بلادنا ــ أو أى بلاد أخرى فالفن الجاد يحلق إذ يحدق ــ عندما يستقلون رحلات سفرهم إلى تحقيق وجودهم ينزلون ولا يصلون، يتراجعون ولايصعدون، يتراجعون ولايصلون؛ لأنهم يعيشون فى بلاد السرايا والعبيد والتمزق الزمانى والمكانى، فهم مستهلكون فى كل شىء.فلا تواصل بينهم ولا مرجعيات قيمية وجمالية وأخلاقية تربطهم بأزمنتهم وأمكنتهم التى يعيشون فيها.ولعلنا لو تأملنا الشكل القصصى نفسه لتوصلنا لانتبهنا إلى قدرة الشاعر فى بناء الدلالات والرؤى والأخيلة، فقد صممت القصة على الانقطاع والتمزق وعدم التسلسل المنطقى للأحداث والمواقف وسريالية الصور والانتقالات الدلالية الممزقة المبعثرة،والإيقاعات المختزلة المختنقة،والصور اللامعقولة.فكأننا فى حالة دوران عبثى لامنطقى ندور فى عوالم شبحية غاضة موحشة بما يتوازى وشكل الحياة العدمية التى نحياها فى سلسلة من التآويل التفقية المظلمة.

وتأمل معى انقطاع المعنى بين الجملة السابقة فى النص (كشفت "ويكي" محطات نزول الناس بعد الجمعة الأولى من استهلاك نواب السرايا) والجملة اللاحقة فى النص (سحب المجلس مشروع قوانين اختراق السد،)،فإذا سألت وما الجامع بين المعنى والمعنى؟ وجدت اللاشىء جاثما!! لأننا نعيش فى عالم بلامعنى ولاترتيب ولا انتظام،عالم سديمى مغترب،عالم الاختزال المقيت، والمهم هنا أن شكل اللغة هو شكل الحياة التى نحياها، لغة لامعقولة غير مترابطة ولامنظمة ولا هادفة ولا دالة، إن شكل القصة هنا هو شكل العالم نفسه التى تجسده، وهنا جمال الفن وأصالته، فإذا فتشت عن شكل هذا المجلس الموقر فلن تجد له شكلا ولاهوية لأنه جاء منكرا مختزلا حتى وإن تبدى فى شكل المعرفة لكنها المعرفة التأويلية الوهمية المنكرة، فقد جاءت مفردة

(المجلس) هكذا فى القصة معرفة ، لكن الأعجب أن تأتى مفردة المجلس بألف لام التعريف بينما هى فى الحقيقة موغلة فى ظلمات التنكير والاختزال، ما أعجب الفن الجميل إذ يرينا الغرابة فى الألفة، والتنكير فى التعريف، لكن هذا المجلس المنكر ننتقل معه إلى الجملة اللاحقة فى النص، فنجده يمارس فعل الإقصاء للأدب العربى إذ يراه فيرسا مميتا،هنا الحياة تصير بطعم المرض المر، ترى لماذا حدث ماحدث؟ أغلب الظن لن تجد إجابة واحدة واضحة محددة ناجعة فى واقع حياتنا العربية الممزقة المبعثرة لأنها قائمة على الاختزال والتمزق والفوضى والاغتراب. الناس فى بلادنا يستقلون قطارات النزول إلى الموت لا قطارات الصعود إلى أشواقهم فى الحياة، نحن نمعن فى نفق طويل من التأويل المميتة المظلمة، نحن نحيا العمى على أنه بصيرة، نحن سادرون فى لغة مضادة لوجودنا وحياتنا، نحن نستقل مترو أنفاق الإختزال والرعب والبعثرة والفوضى، نحن مسافرون فى ظلمة أنفاق الغربة ولسنا صاعدين فى جلوات الحياة، مرجعيات لغتنا هشة فقيرة فترانا نقتتل حول قشرة موز، نقيم الدنيا ولا نقعدها حول سفاسف ومهاترات وأشكال ممزقة مهترئة، ضاقت لغتنا فضاق وجودنا وجفت أشواقنا وضمرت حياتنا،صرنا نرتع فى سجون رمزية لامرئية ناعمة تغتال وعينا ولاوعينا على السواء ونظن أننا نحيا، بينما نحن نحيا الموت والهراء والخديعة الكبرى، فبعد أن فقد الإنسان مرجعياته الثقافية والقيمية ولغته الأصيلة يدلف بصورة واعية ولاواعية معا إلى نفق التأويل العدمى والتبرير الجبان المستخذى فيتحول الوجود إلى مجرد تسلية، وهنا تكمن الدلالات العميقة لنص القصة عندما تقول(نتسلى ونسرح فى إعلانات برامج الفيرسة والهكرز وويلكوم شمندى)، نحن نعيش عوالم الإلهاء المغتربة تتقلب عقولنا ولغتنا بين مسميات وهمية تفقدنا جوهر الأسماء الحقيقة الدالة الفاعلة، وإذا غابت اللغة غابت حقائق المسميات عن إدراكنا وعشنا أوهام الحياة بديلا عن حقيقة الحياة، فنرى الوهم بديلا عن الحق، والموت بديلا عن الحياة، والكذب بديلا عن الصدق، والخرافات بديلا عن جدليات التاريخ المادية الفعلية، إنه الاختزال الوجودى القاتل، فعندما تختزل اللغة يختزل الوجود وتضمر الروح ويضمحل الخيال.ولعل فراغ التنقيط الطباعى الذى أتى فى القصة بعد أن بلغ الاختزال مداه يملؤ أرواحنا برائحة الموت والعدم خاصة يعد عبارة (الهكرز ويلكوم شمندي"..،) إن النص يكتب لنا من خلال الفراغ الموحش أننا نحيا فراغات الحياة بديلا عن حقيقة الحياة،وعندئذ لابد أن ترفع جلسة هذا المجلس اللاتاريخى اللاموقر،مجلس الإقصاء والضمور والتلاشى والفراغ والموت.

ولعل المتأمل فى أشكال البناء الفنى السابقة فى القصة يجد قدرة الشاعر على بناء هذه الأخيلة التشعبية البينية بين دلالات خيالات التنقيط الطباعى ودلالات خيالات الإيقاع المختزل، وخيالات الصور السريالية اللامعقولة، وخيالات التقطيع الزمنى اللاسببى، والدوارن العبثى اللاهث فى أحداث ومواقف اللاجدوى. كل ذلك تم فى قصة لا تتجاوز

الخمسة أسطر. ألم أقل لك إن فن القصة الشاعرة الجاد هو فن التقطير التشكيلى والتقشف اللغوى والخيالات البينية الكثيفة الدالة!!

المصادر والمراجع

١. د. أيمن تعيلب: مجازات العبور وسردية الفضاءات البينية،نحو تأسيس تجريبى للخيال السردى الجديد،المؤتمر الدولى الأول بكلية الآداب بالاسماعيلية،جامعة قناة السويس،بعنوان(السرديات والعلوم الإنسانية) ٢٩ ــ ٣ أبريل / ٢٠٠٨،وانظر للباحث أيضا: نحو جماليات معرفية جديدة،المجاز وتأسيس الحرية،مجلة كلية الآداب بالسويس،العدد الأول، عدد يوليو ٢٠١٥.

٢. د. أيمن تعيلب: نظرية التجريب في الخطاب النقدي المعاصر،مؤتمر كلية الآداب جامعة القاهرة، فرع بنى سويف، بعنوان(نحو بناء استراتيجية للتنمية المعرفية) مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة،فرع بنى سويف. تاريخ٥ ـ ٢٠٠٤/٤/٦.وانظر أيضا للباحث: الاستبداد المنهجى وسرديات العقل الجامعى: نقد العقل الأكاديمى،المؤتمر الدولى الخامس للجمعية المصرية للسرديات بالاشتراك مع كلية الآداب بالإسماعيلية،بعنوان (السرد والكتابات الجديدة) فى الفترة من ٩ ـ ١١ ـ أبريل ٢٠١٣.

٣. د. عبد الصمد الكباص،المجرى الأنطولوجى،أبحاث فلسفية،سلسلة يشرف عليها مركز الأبحاث الفلسفية بالمغرب، دار أفريقيا الشرق،ط١ ،٢٠٠٦،ص ٦٥.

٤. د. محمد فكرى الجزار،فقه الاختلاف، مقدمة تأسيسة فى نظرية الأدب،سلسلة كتابات نقدية،هيئة قصور الثقافة،القاهرة،ع ٨٧، ١٩٩٩،ص١٣١ ـ ١٣٢.

٥. د. أيمن تعيلب،الثورات العلمية المعاصرة وبنية التحول المجازى فى الآداب (نحو نظرية للخيال)،مؤتمر كلية الآداب، جامعة بنى سويف، بعنوان(الاتجاهات الحديثة فى العلوم الإنسانية) ٣ ـ ٥مارس، ٢٠٠٦.وانظر للباحث أيضا(إعادة بناء مفهوم العقل بين الغزالى وابن رشد فى ضوء الفلسفات المعاصرة)،مجلة كلية الألهيات بجامعة أولوداغ،مدينة بورسة،الجمهورية التركية،وصل البحث للمجلة فى عام ٢٠١٠، ونشر عام ٢٠١١.

٦. د. أيمن تعيلب، من تقديم كتاب الدكتور يوسف نوفل،الشعر والمرايا:مرايا التلقى،سلسلة كتابات نقدية،العدد ٢٣٤،الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠١٦.ص ١ ــ ٢٠.

٧. محمد الشحات محمد،من ثقب الشتلات الأولى،دار الزيات للنشر والتوزيع،٢٠١٩ ،ص ٣٦.

٨. هذا النص أرسله لى الشاعر محمد الشحات محمد أثناء قيامنا بتدشين هذا البحث.

النَّصُّ العَقَدِيُّ الغائبُ في ديوان (وعادت الأشعار) لعلي السبتي

The Doctrinal Absent Text in the Collection of Poems of (The Poems Have Returned)by Ali AlSabti

اعداد

د.عواد الحياوي

Doi: 10.12816/mdad.2020.122948

الاستلام: ٢٠٢٠/٨/٢٧ القبول : ٢٥ / ٩ /٢٠٢٠

المستخلص :

يعالجُ هذا البحثُ علاقةَ نصوصِ ديوان (وعادت الأشعار) للشَّاعر الكويتي علي السبتي مع أحد أهمِّ مصادرِ النَّصِّ الغائب، وهو العقيدة (النُّصوصُ الإسلاميةُ، والأسطورةُ)؛ لأنَّ في شعرِ **السبتي** عمومًا، وفي هذا الديوان خصوصًا يتعانقُ النصُّ الدينيُّ مع النصِّ الأدبيِّ الذَّاتي بصورة تنسجم مع ثقافته وبيئته وظروفه، بوصفه أحد شعراء الحداثة، ويمتلك الخصائص التي ميزت هذا الجيل.

أمَّا تفاعلُهُ مع النُّصوص الإسلامية فقد نوَّع في استحضار المعاني القرآنية بين امتصاصٍ وحوارٍ واقتباس، بدون تعديل تارةً، وباستعارة مفردات قرآنيّة أو أجزاءً من آياتٍ تارةً، أو بأخذ معنى آية تارةً، وقد يستخدم التعبير القرآنيَّ في غير سياقه. وفي إطار هذا التفاعل تعامل مع بعض الأيقونات الإسلاميَّة باستحضارٍ متكرّرٍ، كشخصية الحسين رضي الله عنه، والسرداب.

وأما تفاعله مع الأسطورة فغالبًا ما يلجأ إلى تكثيف الرمز بالإشارة أو التلميح الذي لا يخرج عن معنى الأسطورة الخاصة بالثأر وانتزاع الحق، لا سيما في تناوله لقضيَّة فلسطين، أو في تناوله لقضايا البسطاء والمستضعفين في الأرض، حيث يتبدَّى هاجسه الاجتماعيُّ. وتعدُّ **الهامة** من أهم الأساطير التي تفاعل معها -وهي من معتقدات الجاهليين- على أنَّه لا يعدم البحثُ وجودَ رموزٍ ذاتِ دلالات متصلة بالحضارة الإغريقية وحضارة وادي الرافدين.

Abstarct:

This research tackles the relation between the texts of the Kuwaiti Ali Alsabti, Have Returned) with one of the most important absent texts. It is the creed(Islamic Texts and the

legend).in Alsabti in general and in this collection of poems in private, the religious text braces with the self -literary text in a way it agrees with its culture ,environment and conditions being one of the poets of modernization as well as having the merit of this generation. Pertaining his reaction with Islamic texts, he diversified his style the Quranic meanings between assimilation ,dialogue and quoting without amendment once and borrowing Quranic vocabulary once more. Sometimes he used the Quranic expression in a different context and in this context he dealt with some of the Islamic icons by recurring invoking of the Character of Al Hussein and the Sirdab He often condenses the symbole when dealing with the legend by signs or insinuation that doesn't go far from the meaning of the legend relating to revenge and regaining the right namely when dealing with the Palestine Cause or dealing with case of the simple people and the weak ones on Earth where his social obsession appears and The (Hama) is considered one of the most important legends that he interacted with and it is one of the beliefs of the pre-Islamic people where the research includes symbols with relating connotations with The Greek civilisation and the civilisation of Mesopotamia.

تمهيد:

يقوم أي النصّ على أشلاء نصوصٍ سابقةٍ، وفق آلية التفاعل النصي، ويقصد بالنصوص كل ما أنتجه البشر السالفون والمعاصرون من نصوص وصلت إلينا بطرق مختلفة، والنص الذي ندرسه اليوم شأنه شأن أي نص في أي عصر أو مكان آخر هو فسيفساء حجارتها النصوص طالت أم قصرت وتوسعت أم تضيّقت، فإن النص بهذا المعنى لن يقوى على صدّ آثار هذه النصوص أو منعها من الظهور؛ سواء أراد الكاتب أم لم يرد، وسواء وعى ذلك أم لم يع.

إنّ الأمر يتم ويحدث بكيفيات مختلفة فالكاتب من جهة والنص من جهة والذاكرة من جهة أخرى تقدّم مجهودات غير منسّقة، فتوازي النصوص أو تهشّمها أو تستخدم مفرداتها أو تأخذ من معانيها أو تختزلها أو توسّعها. إنّ هذه الأنماط الهادمة للنصوص هي بناءة بالمقابل بشكلٍ جذري في سبيل تشكيل النص الجديد. ولهذا فإنّ للذاكرة دورًا في استدعاء مختلف النصوص ودمجها في النصّ في أثناء الكتابة؛ وقد ينتقي الشاعر ما

يناسب نصَّه أو ربّما تتسلّل أجزاءٌ من النصوص إلى نصّه دون وعيٍ منه. وإذا كان النص الغائب يتحرّك في دائرة الوضوح عندما يتعامل مع الماضي بكونه موروثًا حضاريًّا أو تاريخيًّا أو دينيًّا، فإنه أيضًا يقدّم ما لا يمكن الإمساك به ويصعب فهمه؛ إذ يطبع في النصّ ظلالًا كثيفة على الدلالة؛ لأنّ" الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فعاليّةً في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النصّ الحاضر والنصّ الغائب يؤدّي إلى تشكيلات إبداعيّة قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو المناقضة"(١).

إن التفاعل النصي علاقات داخليّة (طبيعيّة) في النصّ، يخضع بشكلٍ دائم للتحريك والتأويل؛ يأتي من مصادر متعدّدة، كما يظهر في النصّ بأشكالٍ متعدّدة تقاطعًا واستدعاءً وتداخلًا وتشاكلًا؛ إنّ كلّ نصٍّ يتعايش بطريقة ما مع نصوصٍ أخرى.

من المعروف أنَّ مصادر النص الغائب في الشعر العربي المعاصر، هي:

- العقيدة (النصوص الإسلامية ونصوص العهدين القديم والجديد، والأسطورة)، بغرض عام هو نقل النص الحاضر إلى حيز القداسة، وقد يُفْصَلُ بينَ النُّصوص المقدَّسة والأسطورة، سواء كانت عربية، أم غير عربية؛ لأن استدعاء الأسطورة يأخذ صورة الإسقاط أو القناع.
- ثم التراث الأدبي.
- ثم (الخطاب العرفاني) الصوفي وبخاصة لدى شعراء الحداثة.
- ثم (التاريخ) وقائعه وأعلامه، و(الموروث الشعبي).

ولا يختلف **علي السبتي** عن غيره من الشعراء في موقفهم من النصّ، فنصّ السبتي هو نصٌّ يعتمد في بنائه على نصوص متنوّعة، إلا أنّ هناك متونًا نصيّة تستهوي السبتي أكثر من غيرها، ولذلك تظهر عنده بشكلٍ يميّز نصّه من نصٍّ آخر. فتجربته من التجارب التي يكثر فيها التأمل والاستبصار المعرفي، الذي يعكس فكر وثقافة الشاعر الغائرة في اللغة والفكر والأدب، ما يجعل تتبع النص الغائب في شعره أمرًا جديرًا بالدراسة، وستقتصر هذه الدراسة على تتبع التعالق النصي العقدي في نصوص ديوانه (وعادت الأشعار).

والحقُّ أن السبتي يُعد أحد رواد الحركة الفكرية في الكويت، كما يعدُّ رائدَ الشعر الحر أيضًا، وقائد الثورة الشعرية التي حدثت في الكويت، حيث قاد التجديد على مستوى الشكل والمضمون، فهو شاعر شكّل مشروعه الثقافي والفكري الحضاري، مع عمالقة ورموز الأدب العربي، كبدر شاكر السياب، وعبد الله العتيبي، وأحمد العدواني.

---

(١) محمّد **عبد المطّلب**: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م، (ص١٨).

Doi: 10.12816/mdad.2020.122948

ولأن السبتي أحد شعراء الحداثة في العالم العربي يمكن أن ينطبق عليه ما ينطبق من خصائص ميَّزت الشعر العربي المعاصر والحداثي، إلا أن مصادر النص الغائب التي تستقطب اهتمامه تبرز خصوصيّة تجربته الشعرية الرائدة، ومن بين هذه المصادر ومن أهمها لديه: العقيدة المتمثلة بالنصوص الإسلامية والأسطورة، (الأسطورة والنصوص الإسلامية)، والباحث في شعر **السبتي** يلاحظ نسيجًا شعريًّا يتعانق فيه النصّ الدينيّ مع النصّ الأدبيّ بصورة تنسجم مع ثقافته وبيئته وظروفه المحيطة به.

١- النصوص الإسلامية:

يعدّ النصّ الإسلامي من المتون المهمّة التي وظفتها القصيدة العربيّة المعاصرة، ونقصد بالنص الإسلامي كل ما يخص الدين الإسلاميّ من نصوصٍ وتفسيراتها فضلًا عن الاعتقادات التي تشكّل بمجملها روح وشكل الثقافة الإسلاميّة. ومن نافل القول أنَّ أهم المتون الإسلامية يتجلّى في القرآن الكريم والحديث الشريف، ويمكن أن نضيف إلى ما سبق بعض الاعتقادات التي تخص المذاهب الإسلاميّة بما تمتلكه من صفة القداسة.

وتشكّل العقائد الدينيّة عند مختلف الشعوب مادةً معرفيّة خصبة، إذ ورثت هذه العقائد تراث الإنسانيّة السابق وقامت بإعادة إنتاجه وتشذيبه قبل أن تتبنّاه. وهي تشكّل نصًّا بنائيًّا موازيًا للأسطورة في أنساق الخطاب الشعريّ، وقد دأب الشعراء على استلهام نصوص هذه العقائد لما تتميَّز به من قدسيَّة وقوَّة تأثير، ولما تقدِّمه من نماذج ورموز عالية الدلالة، ولما تثيره أيضًا في المتلقّي. ويمكن أن نميّز في تفاعل **السبتي** مع النص الإسلاميّ بين استحضار القرآن الكريم من جهة، وتناوله لبعض أيقونات المذهب الشيعي من جهة أخرى.

يمثل القرآن الكريم نصًّا لغويًّا متميّزًا، وتحتفظ ألفاظه بميزة الكشف عن مصدرها على الرغم من ورودها في سياقات أخرى. ويمكن القول إنّ استحضار القرآن الكريم في الشعر العربيّ المعاصر يشكّل ملمحًا أسلوبيًّا مميّزًا، إذ يشكّل القرآن الكريم متعاليًا نصّيًّا من خلال تأثيره وامتداده في لحظته التاريخيّة وفي اللحظة الراهنة، فهو نصّ مقدّس ذو امتداد فاعل حاضر في الحاضر كما هو في الماضي، ومنهلٌ خصبٌ لمختلف أنواع التفاعلات النصيّة[٢]، والباثّ إذ يتفاعل مع القرآن الكريم يستدعيه ليشكّل منه جزءًا من البنية الدلاليّة للنصّ الشعريّ؛ ولذلك فإنّ الإشارات القرآنية لا تشكّل عبئًا على جسد النصّ بقدر ما ترتبط به دلاليًّا وبنيويًّا، كما أن ذلك يعد نوعًا من التجريب

(٢) ينظر: رفقة **دودين**: **توظيف التراث في الرواية الأردنيَّة المعاصرة**، وزارة الثقافة، عمَّان، الأردن، ١٩٩٧م، (ص٦١).

الذي يهدف لتحقيق مقولات الباثّ ويُثري من خلاله تجربته الشعريّة بالاستفادة من الطاقات الدلاليّة التي يتيحها النصّ القرآنيّ.

و**السبتي** ينوّع في تعامله مع النصّ القرآنيّ وفق ما يتطلّبه تشكيل النصّ فقد يقتبس آيةً، أو يمتصّ مضمونها، أو يستدعي بعض مفرداتها، أو يشير إليها بطريقةٍ ما. وتعامله مع القرآن يظهر منذ بداياته الشعرية ثم ما لبث أن شكّل القرآن متنًا مهمًّا للتناصّ كما سيتضح معنا.

ففي قصيدة(**دع عنك**) يستحضر الباثّ بعض مضامين الذكر الحكيم إذ يشير التفاعل الآتي إلى استلهام الباثّ آيتين مختلفتين على الأقل، يقول:

حمّلت نفسي فوق طاقتها وحملت همّ الناس من صغري
أغرى بأن أحيا كأيّ فتى النفط بين ركابه يجري
إنّي لأنظركم فأعرفكم
كلٌّ بيمناه كتاب هدى من أنتمُ في ساحة الحشر
وكتابكم في سورة النحر(٣)

إن السياق العام يشير إلى توعّد الباثّ لخصومه وتهديدهم بيوم الحشر حيث سينتقم منهم أمام الله، وحيث ينتظر أن ينظر إليهم وهم يتسلمون كتبهم بشمالهم، بينما يؤكّد أن الناس الأخيار المؤمنين سيتسلمون كتبهم بيمينهم حسب ما ورد في القرآن الكريم، ولعله يستحضر قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ * إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَاقٍ حِسَابِيَهْ* فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ * فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ * قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ * كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا أَسْلَفْتُمْ فِي الْأَيَّامِ الْخَالِيَةِ * وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيَهْ * وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ * يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ * مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ * هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَهْ*﴾ [الحاقة: ١٨-٢٩]، أو أنه استحضر قوله تعالى: ﴿فأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ * فَسَوْفَ يُحَاسَبُ حِسَابًا يَسِيرًا * وَيَنقَلِبُ إِلَىٰ أَهْلِهِ مَسْرُورًا * وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ وَرَاءَ ظَهْرِهِ * فَسَوْفَ يَدْعُو ثُبُورًا * وَيَصْلَىٰ سَعِيرًا* إِنَّهُ كَانَ فِي أَهْلِهِ مَسْرُورًا * إِنَّهُ ظَنَّ أَن لَّن يَحُورَ * بَلَىٰ إِنَّ رَبَّهُ كَانَ بِهِ بَصِيرًا*﴾ [الانشقاق: ٦-١٥] ، والحق أنّ الباثّ يستدعي مضمونًا واحدًا من إحدى السورتين يتحدث عن مشهد الحشر وحساب الناس وتصنيفهم بين الأخيار المؤمنين أو الأشرار الكفار، وهو وإن كان لم يستدعِ هذا السياق الطويل فإنّ المعنى يقتضي هذا التفاعل مع المضمون؛ وفيه التوعّد بالمصير المشؤوم كما ورد في القرآن الكريم وكما ينتظر الباثّ الذي كشف عن مدى ضعفه، فالإيمان هو سلاح الضعفاء الذين لا حيلة لهم أمام تغوّل الأشرار وتجبّرهم، فهو يقول لهم: هنالك

(٣) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار**، الكويت، ط١، ١٩٩٧م، (ص١٥-١٦).

حساب وجنة ونار ولننتظر لنرى.

في قصيدة أخرى بعنوان(**برغم الزحام**) يستحضر السبتي جزءًا من آية قرآنية، ثم يعمد إلى تحوير الجزء الآخر معتمدًا بذلك على تقنية التحوير، يقول:

يريدون مني أن أنحني
وما كان جدّي انحنى ...
منذ ألفين[٤]... عامْ
أظنّ انا ... على العهد باقٍ،
برغم الزحام..!
لكم دينكم... ولقلبي دين
فمن أي كهفٍ، خرجتم علينا...
بهذا الزمان اللعين؟[٥]

يستحضر الباثّ قوله تعالى: **"**لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ ❁ [الكافرون: ٦]، وقد حوّر في الجزء الثاني من نص الآية، كما أنه ابتعد بالدلالة التي أرادها السياق القرآني، فالدين الذي يقصده الباثّ في القصيدة هو الطريقة في الحياة التي يرتضيها له ولقلبه، لا الدين الذي أشارت إليه الآية، وهي الطريقة نفسها التي يجابه بها خصومه الذين لا يرتضي طريقتهم في الحياة، هؤلاء الذي يريدون منه الانحناء فيما يرفض ذلك؛ لأنه تعوَّد على الشموخ كما كان يفعل أجداده من قديم الزمان، والباثّ لا يكترث بكمِّ الذين يعيشون بغير طريقته أو بكثرتهم، وهو ما أشار إليه بالزحام، ولأنه كذلك يراهم متخلفين يعيشون في الكهوف ويخرجون منها، وعلى الرغم من خروج الباثّ بدلالة النص عن السياق القرآني نرى هذه الإحالة تضع الباثّ وحيدًا أمام هؤلاء المتخلفين الخارجين من الكهوف بشكلٍ يشابه التناقض الذي أورده النص القرآني بين محمد صلى الله عليه وسلم من جهة والكافرين من جهة أخرى. فيكشف **السبتي** مغيّرًا في سياقها ومبناها ودلالتها معتمدًا على بروز علاقات ثنائيّة الحضور والغياب؛ فالنصّ القرآنيّ موجود حاضر أو على الأقلّ هنالك ما يشير إليه إلا أنَّ دلالته مختلفة؛ لأنَّه استخدم في سياقٍ مختلف عن السياق القرآنيّ.

في قصيدة أخرى بعنوان(**الهاتف**) يقول السبتي في المقطع الأخير:

عائدٌ أنا يافرحةً في الوريد
فصوتك فجّر فيّ الخبيء العنيد
سآتيك مهما نأى الدرب

---

(٤) هكذا وردت في الديوان.

(٥) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار** ، ص٥٥.

أو سُجّرت في الطريق البحار
سآتيك أحمل أحزان قلبي، وما خلّفته سنون الدمار
سآتيك؛ ولو كنت في قندهار(٦).

لقد قرر الشاعر في المقطع السابق العودة تلبيةً لنداء مهاتفه الذي خيَّره بين البقاء أو العودة، فاختار العودة إلى وطنه؛ لأن الصوت على الهاتف فجَّر كوامن نفسه، وبعث بها الأمل والرغبة الجامحة في العودة، وهو يدرك أن هذه العودة ليست سهلة بل محفوفة بالمخاطر، لكن عزمه بات أقوى، وسيتحمل لذلك المخاطر والأهوال التي اضطرته ليضيف شيئًا جديدًا من خلال التناص القرآني الواضح، لقوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ [التكوير:٦] ، فاستطاع من خلال ذلك أن يعبّر عن عزمه على تحقيق المستحيل، وهو قطع البحار التي امتلأت حتَّى فاضت بمياهها فقطعت السبل أمامه، ويبدو التفاعل في هذا الشاهد من النوع المحوّر أيضًا، إذ يأخذ السبتي بعض المعاني القرآنيّة مستفيدًا من دلالة بعض ألفاظها، ويضعها في سياقات مغايرة، فيستفيد بذلك من البلاغة القرآنيّة، وباعتماده على ثنائيّة الحضور والغياب يفجّر دلالاتٍ جديدة تعتمد المفردة القرآنيّة، وتبتعد عنها دلاليًّا. ولذلك لا تغيب في مثل هذه الاستدعاءات فاعليّة الدلالة القرآنيّة.

إنَّ ما تعرَّضنا له من أمثلة لا يشكّل إلا جزءًا يسيرًا من تعامل **السبتي** مع النصّ القرآني، فالقرآن يشكّل عنده مرجعًا ذا أهميّة قصوى، وهذا واضحٌ من كثرة تفاعله واستلهامه للقرآن ودأبه على تنويع أشكال ذلك التفاعل، فقد نوَّع بين امتصاصٍ وحوارٍ واقتباس، فكان يقتبس تارةً دون تعديل، وتارةً أخرى كان يستعمل المفردات القرآنيّة أو يستعير أجزاءً من الآية، وكثيرًا ما كان يأخذ معنى الآية ويدخلها في ثنايا قصيدته، كما كان يستخدم التعبير القرآنيّ بغير سياقه فيغيّر من دلالته، كما أنَّ رغبته الجامحة في التجريب دفعته لتجريب أشكال أخرى من خلال الاستفادة من القرآن وهذا ما ظهر في تفاعله الأسلوبيّ أو الشكليّ كما سنرى لاحقًا.

وفي إطار التفاعل النصي الإسلامي يمكن ذكر تعامل السبتي مع بعض الأيقونات ذات الصبغة الإسلاميّة مثل ما يتعلّق بالتاريخ الإسلامي، ويحمل صفة القداسة، فنجد في هذا السياق الاستحضار المتكرّر لشخصية الحسين رضي الله عنه، وإلحاحه واستحضاره المتكرر أيضًا للسرداب. يقول في قصيدة (شوقي إليك):

كيف اصطباري وما في العمر متّسعٌ والحب يكبر في قلبي مع الكبرِ
وهاجسٍ خِلَلَ الأحلام يُفزِعني نفسي يحيل ليلي سردابًا من الكدرِ

(٦) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار**، ص١٠١

فـــدا ليلـــةٍ مـــا زلـــت أذكرهـــا تجمّـع الـدهر فـي آلائهـا الغـررِ[٧]

ولعل ذكر السرداب كان سيمضي دون الانتباه لولا الإلحاح عليه في أكثر من قصيدة، الإلحاح الذي يحيل إلى الاعتقاد باختفاء الإمام المهدي في هذا السرداب، ويظهر السرداب في معظم القصائد كأيقونة دالة يستخدمها الشاعر لبثّ أفكاره وتثبيت مقولاته. إن السرداب بما هو كهف مظلم يخفي في جوفه شخصًا مقدسًا، فإن الاستدعاء يجعل من **السبتي** نفسِه أيقونة من الشوق والعاطفة مخبوءة في غياهب السرداب.

إنّ خطاب السبتي الشعريّ يستوعب كثيرًا من النصوص والرموز الإسلاميّة، وتأخذ الاستدعاءات القرآنيّة جلّ اهتمامه، ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ النصّ القرآني يشكّل مصدرًا رئيسًا في خطابه الشعريّ، وهو ينوّع في تعامله معه، فربّما حافظ على دلالته أو خرج عنها، ويتسق موقفه التفاعلي مع الفكرة التي يناقشها، فيتفاوت ذلك بين اقتباسٍ حرفيٍّ وامتصاصٍ وتلميحٍ وإشارةٍ. ومن خلال هذا التفاعل مع الثقافة الإسلامية وعناصرها، عالج كثيرًا من القضايا وتناول فيها مقولاته عن الألم والعذاب والحيف الاجتماعي والحريَّة واليأس والتفاؤل والحقّ. ودائمًا كان يقوّي مقولاته ويعضدها من خلال هذه الاستدعاءات.

٢ـ الأسطورة

الأسطورة قصَّة تشتمل على عناصر حكائيَّة وهي أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، ولا يُعرف مؤلّفها؛ فهي ظاهرة جمعيّة؛ أبطالها من الآلهة وأنصاف الآلهة، وتتحدّث عن موضوعاتٍ كونيّة كبدء الخلق والحياة والموت والعالم الآخر، وتجري أحداثها في زمن مقدّس ليس بالزمن الحالي، ولمّا كان العنصر الدينيّ بارزًا فيها فقد أخذت طابع القداسة[٨]. ولذا أمكن تصنيفها تحت العقيدة.

وتعدّ الأسطورة من المغامرات الإبداعيّة الأولى للمخيّلة البشريّة[٩]، فمعنى الأدب ووظيفته قائمان بشكلٍ أساسيّ فيها[١٠]. ومع انطلاق الإنسان لإبداع فنونٍ جديدة بقيت إبداعاته اللاحقة تحتفظ بكثيرٍ من خصائص التفكير والتركيب الأسطوري[١١]. والحق أنه يمكن عدّ الأسطورة الجدّ الحقيقي لمعظم القوالب الأدبيّة، فهي تشتمل على

---

(٧) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار**، ص١٤٤.

(٨) ينظر: فراس **السوّاح**: **الأسطورة والمعنى** (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقيّة)، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٧م، (ص١٢ وما بعدها).

(٩) نضال **الصالح**: **النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة**، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، (ص١٤).

(١٠) رينيه **ويليك** و وارين أوستن: **نظريّة الأدب**، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م، (ص٢٠٠).

(١١) ينظر: المرجع السابق نفسه.

العديد من الخواصّ التي تجعل منها أدبًا[١٢]. كما أن الأدب يحتوي على جينات الأسطورة، ولعلَّ أبرز الأواصر التي تقيمها الأسطورة مع الشعر أنّ لكليهما جوهرًا واحدًا على مستوى اللغة والأداء، فكلاهما يعتمد اللغة الاستعاريّة التي تلهث وراء الحقيقة، كما أنّ الشعر دائمًا يعود للمنابع البكر للتجربة الإنسانيّة ومحاولة التعبير عنها بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليوميّ[١٣].

وتتداخل الأسطورة مع أشكال حكائيّة أخرى كالخرافة، والحكاية البطوليّة والحكاية الشعبيّة[١٤]. وتشترك هذه الأنماط الحكائيّة في كونها حفريّات للذاكرة الجمعيّة وفي أنّها نتاج لمخيّلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع كما أنّها تشكّل مصدرًا من مصادر الإبداع الإنساني[١٥].

وقد شكّلت الأسطورة المحاولات الأولى للإنسان في سبيل التوافق مع محيطه، ولذلك ترشح بفيضٍ من الطاقة الدلاليّة التي ما زالت تمارس تأثيرها على الرغم من بعد العهد، وقد التفت الشاعر إلى أهميّة الأسطورة فكانت مصدرًا لمعالجة القضايا الأزليّة التي عالجها المبدع الأوّل والتي ما انفكّت تظهر في صور جديدة. ولهذا لن نستغرب أنّ الشاعر المعاصر ما زال يعالج موضوعات الأسطورة نفسها، ولا شكّ أنّ ذلك يعمّق من تأثير الشعر ويكسبه بعدًا كلّيًّا من خلال تعلّقه بالذاكرة الجمعيّة للإنسان حيث تستقرّ الأسطورة.

والشاعر يلجأ إلى الأسطورة لما تحمله من أبعادٍ فلسفيّة مكثّفة، وتساعده أيما مساعدة عندما تضيق به اللغة، فتأتي لتضفي على الوقائع العاديّة في الحياة معنى فلسفيًّا فتضمن بذلك قيمة تنظيميّة للتجربة الشعريّة[١٦]. وإنّ قدرة الشاعر على المزاوجة بين الأسطوريّ والواقعيّ ببراعة تكفل له العودة بالشعر إلى البراءة والبكارة والعفويّة. ومن الناحية الفنيّة تسعف الأسطورة الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتيّة والتجربة الجماعيّة، وتنقذ القصيدة من الغنائيّة المحضة، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبناء[١٧].

---

(١٢) ينظر: المرجع السابق نفسه.

(١٣) ينظر: فراس السوّاح: **الأسطورة والمعنى**، (ص١٥ وما بعدها).

(١٤) ينظر: **المرجع السابق نفسه.**

(١٥) ينظر: نضال **الصالح**: **النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة**، (ص١٥).

(١٦) ينظر: عز الدين **إسماعيل**: **الشعر العربيّ المعاصر**، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ١٩٩٢م، (ص١٩٦).

(١٧) ينظر: إحسان **عباس**: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمّان، ط٢، ١٩٩٢م، (ص١٦٥).

وعلى الرغم مما سبق فإننا لا نجد السبتي يعطي الأسطورة هذه الأهميّة، وهو ما يفسر غياب الأسطورة اليونانية والأسطورة الشرقيّة بشكلٍ عام، كما أن السبتي ينتمي إلى بقعة جغرافيّة لا تعتد بالأسطورة القديمة كشعراء مصر والشام والعراق من العرب، في حين أن الأسطورة الوحيدة التي تظهر عنده بشكل مكثّف هي الأسطورة العربيّة القديمة ولا سيّما أسطورة **الهامة والصدى.**

والسبتي في تعامله مع هذه الأسطورة غالبًا ما يلجأ إلى تكثيف الرمز من خلال الإشارة أو التلميح، ولا تخرج إشاراته المكثّفة عن معنى الأسطورة التي يراد منها الثأر وانتزاع الحق ولا سيما في تناوله لقضيّة فلسطين أو في تناوله لقضايا البسطاء والمستضعفين في الأرض حيث يتبدّى هاجسه الاجتماعيّ.

ويعدّ الشاعر علي السبتي "أوّل من ضمّن الشعر الكويتي رموزًا ذات دلالات متّصلة بالحضارة الإغريقيّة وحضارة وادي الرافدين، وأخرى مستقاة من الكتاب المقدّس، ويعود ذلك إلى تأثّره بمكوّنات ثقافة صديقه الشاعر بدر شاكر السيّاب، الذي كان سبّاقًا بتضمين رموز مأخوذة من حضارات قديمة غير عربيّة. إضافة لاستفادته من رموز ذات صلة بالحضارة العربيّة الإسلاميّة"[١٨].

تعدّ **الهامة** من معتقدات العرب الجاهليين التي أنكرها الإسلام، "وتسمّى أيضًا الصدى والهام، وهو طائر يزعمون أنّه يخرج من رأس القتيل الذي لم يُؤخذ بثأره، فيزقو عند قبره، ويقول: اسقوني من دم قاتلي"[١٩]، ويورد الدكتور محمد عجينة في تفسير التسمية أنّ "الهامة طير الليل وهو الصدى والجمع هام وهامات، ومن معاني الهامة البوم، وتدلّ مادة هيم على العطش، والهُيام داء يصيب الإبل فتشرب ولا تروى، ومنه قوله تعالى ﴿فشاربون شرب الهيم﴾ [الواقعة: ٥٥]. والصدى من العطش أيضًا.. ومن معاني الصدى رجع الصوت وذكر البوم"[٢٠]. ومن مزاعم الجاهليين أن هذا الطائر يتوحش عندما يكبر، وأنه يعيش في الديار الخالية وحيث مصارع القتلى وأجداث الأموات، وكانوا يزعمون أيضا أن هذا الهام أو الصدى الطائر يبقى يطّلع على أحوال ذوي القتيل ليخبره ما يكون بعده[٢١].

---

(١٨) إسماعيل **فهد إسماعيل**: **علي السبتي، شاعر في الهواء الطلق**، دار الحوار، اللاذقية، سورية ط١، ٢٠٠٥م، (ص٦١).

(١٩) محمد **عجينة**: **أساطير العرب عن الجاهلية ومعتقداتها**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٣٤.

(٢٠) المرجع السابق نفسه.

(٢١) ينظر: المرجع السابق، ص٣٣٥.

وفي تعامل السبتي مع أسطورة الهامة نورد قصيدة(**الصدى والصمت**) التي يقول فيها:

أعرف من خلال الكتب التي قرأتْ
ومن خلال الأعين التي خلالها نظرتْ
بأنّ لا شيء يدوم ها هنا
إلا الصدى والصمت
***
فوق كلّ السطوح يصيح الصدى
ها هنا كلّ يومٍ قتيل
رغم هذي المظاهر
في كلّ بيتٍ قتيلْ
ويصيح الصدى
وما من مُقيلْ(٢٢).

فعنوان القصيدة يحيل إلى الأسطورة مباشرةً، والحق أنّ الأسطورة فيها ما يتعلّق بالصوت وتكراره كما يفهم من الصدى، والعرب القدماء قد سموا طائر البوم وتشاءموا منه بسبب هذا الصوت، لا سيَّما أنه ينعب في الأماكن الخربة في هدأة الليالي. ويكشف الشاعر عن مدى اليأس الذي يحيق به ذلك أن أصبح يعرف من خلال سفره ومن خلال الكتب التي قرأها أن ليل الظلم باق طويل غير منتهٍ، وأن المستضعفين لا يزالون في كلّ مكان وبيت ومدينة يندبون قتلاهم، فما يبقى هو الصمت المطبق الذي يخترقه صوت الصدى أو الصدى نفسه كما يبدو في المقطع الأوّل، أما الإشارة الثانية فينتقل بها إلى توسعة الظلم والطغيان الذي بات يهيمن على كل مكان، ولذلك نرى الصدى يقف فوق كلّ بيتٍ يصيح على سطحه وكأن كل هذه البيوت خربة أو أنّ فيها قتيل مظلوم لم يُأخذ بثأره، لكن اليأس بلغ مداه، فلا سميع ولا مجيب وكأنّ هذه البيوت خاوية او أن الناس الذين يقطنونها عاجزين لا حيلة لهم أما هذا الطغيان والتجبّر. ومهما يكن، فنحن حقيقة أمام رمزٍ من رموز الظلام والعطش والموت ووساطة بين عالم الموتى والأحياء بما أن هذا الطائر يطالب بالثأر ويخبر الميت بحال الناس بعده. وإذا كان العنوان يعبّر عن لقطة الافتتاح للقصيدة فهو ليس إلا صورة لنهايتها كما تبدو في نهاية المقطع الأخير، فالمشهد المهيمن الذي يطلعنا عليه الشاعر في البداية هو نفسه المشهد الأخير.

في قصيدة أخرى يستحضر الشاعر أسطورة الهامة من جديد، ونراه يتعامل مع

(٢٢) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار**، ص ٦٤ وما بعدها.

الأسطورة بالروح نفسه، يقول في قصيدة(**ضاع كل الكلام هدر**):

ضاع كل الكلام هدرْ
مثلما هامةٍ، صرخت ثم نامت على ضفّة القبرْ
من تعبٍ واحتوتها الحفرْ
كنت أبكي بليل الكويت الذي غاب عنه ضوء القمر
والنسائم حتّى بوقت السحر
تنثر الـ(قد) بقي من زمان السهر(٢٣)

فطائر الهامة في الحالتين، يُستحضر بمناسبة العجز الذي يقعد الشاعر أمام واقع بائسٍ يعيشه، وطائره هذه المرة يصيح ويصرخ إلى أن يموت ويرتمي بجانب القبر الذي يدل على أن ظلمًا قد وقع بقدر ما يدعو لأخذ الثأر له، فإن اليأس يبلغ الذروة في هذه الحالة، والشاعر يصرخ من خلال طائر الهامة ولكن لا مجيب ولا مغيث، في حين بلغ فيه الظلم أقصى مداه حتى أضحى ليل الكويت وحيدًا بلا قمر، وتخلت نسائم الليل عن دورها أداةً لإنعاش وأصبحت معولًا ينثر الحاضر والماضي وما به من ذكريات؛ ولذلك نرى الباثّ يستعجل الموت فلا يريد أن يعيش لزمان أقسى، يقول:

أتراني أعيش لكي أنظر الناس ينسون أصلابهم،
ولا يعرف الابن والده...(٢٤)

ولهذا يتأوّه قبل أن ينهي القصيدة، فقد ضاق ذرعًا بالحياة، وروحه لم تعد تحتمل كلّ ما يراه من ظلم، يقول:

آه أين المفر...!
ليتني أعرف المستقرْ
ضجّت الروح، طارت شررْ
وتلاشى من العمر إلا بقايا ذِكر(٢٥).

إنّ الآليّة التي يستخدمها **السبتي في تعامله** مع الأسطورة هي الامتصاص، التي تندغم في النصّ بأريحيّة تتيح للشاعر التعامل معها بيسرٍ وليونة. وتساعد آلية الامتصاص الباثّ على عدم الغوص في الأسطورة، والاكتفاء بالإيحاء بالدلالة والإحالة نصوصٍ ما دون تعيينها، وهو ما يعتمد على أفق القارئ وسعة اطّلاعه، ولا تأخذ الأسطورة الحظوة في أولويّات **السبتي التناصيّة**، إذ يأخذ النصّ القرآني الحظوة في التفاعل النصي لديه كما سنرى.

---

(٢٣) علي **السبتي**: **ديوان وعادت الأشعار**، ص٧٨.

(٢٤) المصدر السابق، ص٧٩.

(٢٥) المصدر السابق نفسه.

وتحظى أسطورة طائر الهام أو الصدى في شعر **السبتي** باهتمام متفرّد وتنساب بين قصائده في أماكن عديدة مؤكّدةً على هواجس اليأس والقنوط التي تنتاب الباثّ عندما يفكر في أحوال الأمة وعندما يفكر في مدى الظلم والطغيان الذي يسود العالم بشكل عام.

وإذا كان **إحسان عباس** قد رأى أن الشعراء العرب المعاصرين كانوا قد تعاوروا على استحضار أساطير بعينها لتناول قضايا تهم الإنسان العربيّ(٢٦)، فإنّ الشاعر **علي السبتي** يخرج عن هذا التصنيف، وهو من خلال استحضاره لأسطورة طائر الهامة أو الصدى يتناول مختلف القضايا التي تقضُّ مضجعه جاعلًا من نفسه لسان حال البسطاء المستضعفين وصوت ضمير الأمَّة الحي الذي ينادي أبناءها مستغيثًا طالبًا الثأر في مواقع الهزيمة، وعلى الرغم من كل ما أبداه الباثّ من قنوط ويأس وعجز، فإنَّ ذلك لم يكن إلا تعبيرًا عن القلق الروحيّ والماديّ، كما أنه تعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان العربي والشرقي المضطهد، ورغبة في البعث والتجدد الذي كان ينادي به في قصائد أخرى. ولذلك فإنّ الشكل الغالب لتوظيف الأسطورة كان الاستفادة من دلالتها المعهودة، فجاءت لتعزّز مقولاته وتعضدها، فكانت حلًّا فنيًّا جماليًّا لكلّ ما يحيط به من واقعٍ مأزوم.

الخاتمة:

ومن خلال ما تقدم نلحظ أن الشاعر:

- يميل في الأسطورة إلى الأساطير الشرقيَّة، لا سيَّما الأسطورة العربيَّة القديمة مقابل الأساطير الغربيَّة، كما يدور حول فكرة التجدد وانتقام المضطهدين التي كثيرًا ما تجلت في استدعائه المتكرر لأسطورة طائر الهام أو الصدى.
- وفي التفاعل النصي مع الثقافة الإسلاميَّة؛ كشف البحث عن أنَّ القرآن الكريم يشكِّل المصدر الأوَّل للشاعر، من خلال استخدام الألفاظ الدالة، ومن خلال محاكاة الفواصل القرآنية أحيانًا يليه تناول الأثر النبوي أحيانًا.

(٢٦) ينظر: إحسان **عباس**: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، (ص١٦٧).

المصادر والمراجع

١. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمّان، ط٢، ١٩٩٢م.
٢. إسماعيل فهد إسماعيل: علي السبتي، شاعر في الهواء الطلق، دار الحوار، اللاذقية، سورية ط١، ٢٠٠٥م.
٣. رفقة دودين: توظيف التراث في الرواية الأردنيَّة المعاصرة، وزارة الثقافة، عمَّان، الأردن، ١٩٩٧م.
٤. رينيه ويليك و وارين أوستن: نظريّة الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
٥. عز الدين إسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ١٩٩٢م.
٦. علي السبتي: ديوان وعادت الأشعار، الكويت، ط١، ١٩٩٧م.
٧. فراس السوّاح: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقيّة)، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٧م.
٨. محمّد عبد المطّلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.
٩. محمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية ومعتقداتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
١٠. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

الاستعارة سمة أسلوبية - ديوان طين الأبدية أنموذجا

The metaphor is a stylistic feature - the eternal clay poem as a model

اعداد

د.أيمن خميس عبد اللطيف أبومصطفى

Doi: 10.12816/mdad.2020.122949

الاستلام: ٣/ ٩/ ٢٠٢٠ القبول : ٢٦ / ٩/ ٢٠٢٠

المستخلص :

تحاول هذه الدراسة أن تقف على الاستعارة في شعر الشاعر أحمد رمضاني ، لتكشف مدى ملاءمة الاستعارة لنفس الشاعر، فقد استطاعت ان تكون سمة أسلوبية مميزة للشاعر، وإن الغموض الذي يحيط بالاستعارة يشبه الغموض الذي يحيط بنفس الشاعر.

Abstract:

This study attempts to find a metaphor in the poetry of the poet Ahmed Ramadani, to reveal the appropriateness of the metaphor for the same poet, it has been able to be a characteristic stylistic feature of the poet, and the ambiguity surrounding the metaphor is similar to the mystery surrounding the same poet.

إن الباحث سيقف هنا مع ديوان طين الأبدية للشاعر العراقي أحمد محمد رمضان[١] وهو من شعراء ما بعد الحداثة، وهذا الديوان مكون من خمس وسبعين قصيدة.

وقد شكلت الاستعارة حضورا كبيرا في الديوان، مما جعلها أمرا لافتا للنظر، فهذا التكثيف وهذه الظاهرة الأسلوبية امر يستحق أن نقف عنده محاولين:

– رصد الظاهرة.

١ الشاعر العراقي أحمد محمد رمضان، وهو من إفرازات العراق وطينته في العقد الأخير من القرن العشرين، في نينوى /١٥/١/ ١٩٩٢م(١). له ثلاث مجموعات شعرية، هي: (أغنية الشتاء سنة ٢٠١٤م، على النسق الفني لقصيدة النثر) ، و(طين الأبدية سنة ٢٠١٥م على نسق نص ما بعد الحداثة)، و(صوغة نفس : من النص الشعري الشعبي الحديث سنة ٢٠١٢م). راجع السيرة الذاتية بقلم الشاعر في ذيل ديوانه "طين الأبدية" ص١٣٠-١٣١.

-تتبعها.

-تعليلها.

-لنجيب عن سؤالين مهمين:

١-ما مدى وضوح ظاهرة الاستعارة في الديوان؟

٢-ما الذي جعل الاستعارة غامضة؟ وما غاية غموضها؟

فالاستعارة من الأمور التي شغلت فكر البلاغيين والنقاد ، فهي أساس من أسس الخطاب بالنظر إلى الدور الذي تؤديه في نقل معاني النص ، فالاستعارة ليست مجرد ظاهرة لغوية قائمة على الاستبدال فقط ، بل هي المبدأ الحاضر في اللغة كما يقول ريتشاردز A. Richards ، وهي مبدأ رئيس للتفكير والعمل ، نحيا بها و نتعامل بها ، ولا يمكن الاستغناء عنها، فهي ضرورية في حديث الإنسان العادي إنها "المبدأ الحاضر أبدًا في اللغة، فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إليها"[٢] وعلى ذلك فقد رآها هردر Herder تتصدر ميلاد الكلام والأفكار، كما رآها الأخوان شليجل الأم الأبدية للكلام[٣].

وقد التفت إلى دورها أرسطو فجعلها علامة العبقرية ، فالشخص الذي يملك القدرة على الإحساس بأوجه التشابه بين كينونتين منفصلتين وعلى ربطهما ببعضهما لا بد أن يكون شخصًا ذا مواهب متميزة ، هذا التميز لا يرتبط فقط بالشخص ، بل ينسحب أيضا على المجموع ، كما ينسحب أيضا على اللغة التي تتولد فيها هذه الاستعارات .

ولهذا فلقد أولى عبد القاهر الاستعارة اهتماما بالغا ، جعل الدكتور محمد الولي يرى أن الاستعارة قد هيمنت على كل كتاب أسرار البلاغة ، ثم راجعها في كتاب دلائل الإعجاز[٤].

فهي إحساس عميق بالأشياء، بحيث تعكس حالة توحد المبدع بالأشياء، فتكون رؤية خاصة للأشياء ينفرد الحائك والصائغ بها عن أترابه.

وترجع أهمية الصورة الاستعارية إلى قدرتها على الإيحاء والإيماء ، واعتمادها على التلميح بدل التصريح ، "ويعني الإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من الأبنية الفنية للصورة الجزئية في إطارها الكلي ..ويستطيع التصوير الاستعاري ، بما يحمل من

---

٢ -" ريتشاردز I.A.Richards ": فلسفة البلاغة ت: سعيد الغانمي، د.ناصر حلاوي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٢ م .صـ ٩٣.

٣ د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف ، مصر، صـ ٣١.

٤ محمد الولي: الاستعارة في محطات عربية ويونانيو وغربية، دار الأمان الرباط المغرب،ط٢ ،.٢٠٠٥م.ص١٧٤.

عناصر إيحائية أن يعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر[٥]"

ونظرا لهذه القيمة البلاغية والإبلاغية للاستعارة فقد وقع الاختيار عليها لدراستها في ديوان طين الأبدية لمحاولة الوقوف على ما تنتجه من دلالات فوق الدلالة الحرفية، خلال هذه الصياغة التعبيرية التي جاءت في هيكلها وتركيبها الاستعارة ، فليست الاستعارة مجرد زخرفة أو زينة ، وإنما هي مشاعر وأحاسيس صيغت في شكل تصويري ، والباحث يحاول في هذه الصفحات قراءة نفس الشاعر خلال الاستعارة.

ولعل قيمة الاستعارة هي ما جعلت ريتشاردز يبد في المحاضرة الخامسة " الاستعارة " فى كتابه : " فلسفة البلاغة " بمقولة أرسطو فى فن الشعر : " إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة " [٦]

لكن الاستعارة فى الشعر الحداثى تكون وسيلة للوصول للغموض الذي نراه مرتبطا بشعر ما بعد الحداثة ارتباطا كبيرا،فهى استشراف ما لم يكن ، ومن ثم فإن التواصل معها إنما هو حفزٌ للمتلقى وحملٌ له على تصور ما لم يكن ، فنشوء الغموض من ارتباط الشعر الحداثى بأبعاد فلسفية وميتافيزيقية وصوفية ، أو ارتباطه بأعماق تاريخية وأسطورية ، أو ارتباطه بالثقافة والمذاهب الأدبية الغربية [٧]، يمكن كشفه بمزيد من المعرفة فى هذه الحقول على اختلافها وتشعبها مهما عسر هذا المسلب ودق وصعب ، فهى فى نهاية المطاف أبعاد معرفية وثقافية لا يستحيل الوقوف عليها ، أما الاستعارة فهى انتهاك للعلاقات المستقرة عرفياً ومنطقياً تتطلب مغايَرة فى تلقيها عن النظام المعيارى ، فإذا ما انتقلنا إلى الاستعارة الحداثية وجدناها انتهاكاً لأعراف الانتهاك المعهودة التى استقر عليها عقل المتلقى زمناً طويلاً .

فالاستعارة في شعر ما بعد الحداثة يكتنفها الاحتمال ،وذلك لعدم وضوح الأطراف، وعدم اتضاح القصد، ولعل هذا ما أشار إليه (أمبرتو إكو .U. Eco) في حديثه عن تكثيف الشفرات ،حيث يقول : " إن التتبع البلاغى للارتباطات الخفية فى حقول الدلالة أظهر تناقضات خصبة ، ولأن هذه الارتباطات تأخذ مكانها بين فروع (السيميم) المختلفة ، ولأن أى منبت فى نطاق هذه الفروع يعد أساساً لـ (سيميم) جديد ، فإن

٥يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع،المملكة الأردنية الهاشمية،١٩٩٧ م،ط ١، صـ٢٢٢، ٢٢.

٦آ.أ. ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، ترجمة سعيد الغانمى ، ود. ناصر حلاوى ، ط ١ أفريقيا الشرق ، المغرب وبيروت ٢٠٠٢م ص ٩١

٧ د . يوسف نوفل : استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة ٢٠٠٠م، صـ١٢٣.

الاستبدال البلاغى ـ عن طريق تكوين مزيد من الارتباطات ـ يقوم بتحريك السلسلة الكاملة للحقل الدلالى جميعه ويُظهر بنيته الطبقية ، إن الانتقاءات السياقية والمقامية تتغير باستمرار فى هذا النشاط ، وتحمل بالمزيد من المعانى ، وإن الدورات (الدلالية) الصغيرة بكافة أنواعها تخلق علاقات مفاجئة وغير متوقعة ، وكلما كانت هذه العملية سريعة وغير متوقعة وتقوم بربط نقاط بعيدة فإنها تظهر كطفرة (قفزة) ، ومن ثم فإن المخاطب ـ على الرغم من شعوره المضطرب بشرعيتها (صحتها) ـ فإنه لا يستطيع استنتاج سلسلة الخطوات داخل سلسلة الدلالة التحتية التى تربط النقاط واضحة الانفصال معاً ، ونتيجة لذلك يعتقد المخاطب أن الابتكار البلاغى كان نتاجاً لإدراك حدسى ـ نوع من الإشراقة ـ أو إلهام مفاجئ ، بينما الواقع أن المرسل أدرك لمحة لطرق تسمح له المنظومة الدلالية عبورها ، فالذى كان بالنسبة للمرسل نظرة سريعة ولكنها واضحة لإمكانيات (احتمالات) النظام تصبح بالنسبة للمخاطب شيئاً غامضاً وغير واضح ، فالمخاطب يُضفى على المرسل قدرة حدسية راقية ، بينما يدرك المرسل أن لديه نظرة واسعة وفورية للبنية التحتية لنظام الدلالة ، ومع ذلك اكتشف كلاهما طريقة جديدة لربط الوحدات الدلالية ، ولذلك فإن العملية البلاغية ـ التى تساوى العملية الجمالية فى بعض الحالات ـ يثبت أنها شكل من أشكال المعرفة ، أو على الأقل طريقة لتنظيم المعرفة المكتسبة " .[٨]

فالتراكيب اللغوية تتضمّن دلالات أبعد من الدلالات آلتي ينتجها المعنى الحرفى ، " فالتضمن Connotation يعنى ما تتضمنه الكلمة من اتجاهات وتداعيات تحيط بها فوق ما يتضمنه المعنى الحرفى ، فهناك المعنى الإشارى للكلمة حسب نص المعجم ، وهناك المعنى الإضافى الذى توحى به الكلمة ، وهذه الإيحاءات والتضمنات تكمن وراء لب المعنى الحرفى للكلمة مكونة هالة إيحائية وتداعيات متتابعة " [٩] ، وهذا ما يجعل الاستعارة غامضة. .

المعجم اللفظي والبياني:

بالنظر في ديوان طين الأبدية نستطيع أن نحدد مفاهيم وقيم ومباديء وفلسفة الشاعر ، فهو شاب شاعرتثقف ثقافة طبية، وتزوج، وأنجب، وكافح بل قاتل في الحياة، لكنه عانى من ويلات بيئته الدامية في صراعها مع الآخر الوافد والمستوطن، والقريب المتربص! يقول من مقطوعته(حياتي):

"حَملتْ حَياتِي
عَلى حُقولِ شُعاعَاتهَا.

٨ Eco, U : A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976. P.283

٩ د. يوسف نوفل : أصوات النص الشعرى ، مرجع سابق ص ٥٩

قَتلٌ
عَلى نَهرِ قَلبكِ مَررتُ بَينَ يَزيدِيّتَينِ... [١٠]
ويقول:
عَلى بُقعةٍ صَفرَاءَ لِورَقةٍ قَديمةٍ...
نَثرنِي أَبِي
و اغْتسلَ عَن الذَّنبِ
أُمِّي لَم تَعدِ الأَيَّامُ بَينَنَا...
لِنجَمعَ ذُبابَ الغُرفةِ
أُكاتِبكِ مُستَلقيَا...
عَلى يَمينِي تَشخرُ الصُّحفُ
فَدفءُ اللَّيلِ يَمرُّ..
و قَد انْهارتْ قَصبَتنَا الّتِي عَزفتْ نَهارَا
سَأودعُ رَدِّي عَلى قَبرِ صَديقكِ سَاعِي البَريدِ...
مُتفَيِّئَا ظِلالَ نَيزكِ...
و كَما المُرورِ بِاحْتضَارةِ رَجلٍ، فلَيلُ الشَّمسِ طَالَ...
كَيفَ أَغسلُ الدُّخانَ عَن وَجهِهِ؟
نَداوةُ الضُّحى و قَد كَسّرُوهَا عَلى سَواحلِ رَغبَاتِهِمْ
ذَاكَ السَّرابُ و هَذا المَطرُ...
فَأينَ يَا دَفترَ الغَياهبِ[١١]

فمن خلال معجمه الشعري ومن خلال معجمه البياني نستطيع الوقوف على بصمته الأسلوبية ،فالمعجم الشعري يعد مكونا أسلوبيا مهما في تحديد خصوصية التجربة الشعرية لدى الشاعر ، والقصيدة " ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة"[١٢]، وهو تشكيل خاص يحرص فيه الشاعر على الاختيار الدقيق للألفاظ .

فلكل شاعر معجمه الخاص وأسلوبه الذي يميزه عن غيره ، ولذلك ربط بوفون buffon الأسلوب " بشخصية صاحبه فأبرز الجانب الفردي الشخصي فيه"[١٣]، وقد

١٠ديوان "طين الأبدية"، ص٦٦.
١١- السابق ص٦٢-٦٤.
١٢ -عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ، ص: ٥٠
١٣- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢، ص: ٣١

أشار الجاحظ قديما إلى هذا التصور، معتبرا أنّ لكل شاعر ألفاظا محددة تدور في كلامه، تميزه عن غيره، وتسجل باسمه في مدونة الإبداع.

ولذا فإن قراءة ديوان "طين الأبدية " تحيلنا إلى عدة ألفاظ تمثل سمة أسلوبية لدى الشاعر ، منها على سبيل المثال مادة (ثمل) حيث وردت في الديوان ثماني مرات ، ومادة "مات " وردت ثماني مرات ، وكلمة (بينما) وردت ست مرات، وكلمة (آه) وردت اثنتا عشرة مرة، وهكذا فإن لهذه الألفاظ إيحاءات ودلالات عند الشاعر .

وأريد أن ألج من هذا الباب إلى المعجم البياني ، وبخاصة الاستعارة فقد كان لها حضور واضح في ديوان الشاعر ، حتى إنها وردت عناوين لبعض القصائد .

الاستعارة في العنوان:

إن استخدام الاستعارة عنوانا لقصائد شاعرنا أمر لافت للنظر ، لأن الاستعارة تقوم على الإيجاز، وهذا الإيجاز يحتاج إلى سياق حاضن للمعنى كي يصل إلى ذهن المتلقي ، فإذا كان العنوان غامضا لاعتماده على الاستعارة فإن هذا سيجعل الغموض هو المسيطر على العمل كله.

فبنظرة أولى إلى عنوان الديوان "طين الأبدية" نجده قد اعتمد على الاستعارة ، والعنوان عنوان لما بعده من عناوين وكلمات ، فهذه البنية الاستعارية في العنوان ، تشير إلى مدى احتلال الاستعارة مكانة عالية من نفس الشاعر.

ولعل كلمة طين في مطلع الديوان تعكس معاني الألم والحزن ، بل تضع المفتاح أمام القاريء ؛ليكون قادرا على فهم القصائد ، فمن دخل الديوان بدون هذا المفتاح فلن يفهم شيئا ولن يقف على دلالات .

فلاشك أن الاستعارة حاضرة حضورا واضحا في معجم الشاعر البياني ، فبتأمل هذه القصيدة :

قُوسُ قُزحٍ
كَما المَطرُ...
كَما الغُروبُ الخَريفيُّ
تَشرَبني أَقوَاسُ عَينَيكِ،
آهٍ...
و قَد غَنَّيتُ طَويلَا تَحتَ لَيلِ رُموشِهِنَّ
مَعزوفةُ الأَخادِيدَ.

نجد أن الاستعارة تحيط بالقصيدة إحاطة القلادة بالعنق و السوار بالمعصم :

قوس قزح (استعارة)
كما المطر(تشبيه)
كما الغروب (تشبيه)

تشربني أقواس (استعارة)
غنيت طويلا ...(استعارة)

وبنظرة إلى الاستعارة نجدها ترسم عاطفة الشاعر ، فالنظرة السوداوية لاتفارقه ، فبرغم هذه المعزوفة الغزلية الرائعة إلا أن نظرته مملوءة بالحزن ، فهذه الاستعارة الأخيرة تجعل المتلقي في حيرة ، بحيث لا يستطيع أن يجد توصيفا لهذه الحالة إلا أن يقول إنها حالة من الهستريا أو الرومانسية التي صبغت بالدموع والألم.

وهذا الألم تجسده كلمة واحدة (آه) اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع ، فهذه اللفظة الصغيرة تعكس ألما كبيرا يعصف بقلب الشاعر.

فالشاعر يريد أن يثير التساؤلات عند المتلقي الذي يقيم بالضرورة سلسلة من الاستدلالات وصولا إلى المعنى المراد ، ولا شك أن هذا يحدث لذة وإثارة لديه.

فقد استعار (قوس قزح) للمرأة ، وهو ظاهرة طبيعية فيزيائية ناتجة عن انكسار وتحلل ضوء الشمس خلال قطرة ماء المطر.و هو يظهر بعد سقوط المطر أو خلال سقوط المطر والشمس مشرقة ، ويظهر اللون الأحمر من الخارج ويتدرج إلى البرتقالي فالأصفر فالأخضر فالأزرق فأزرق غامق (نيلي) فبنفسجي من الداخل،ويظهر عادة بشكل نصف دائري وهنا نجد علاقة المشابهة بينه وبين عيني محبوبته.

فتركيب الاستعارة فى هذا العنوان " قوس قزح " هو الذى انتهك التصورات الذهنية المستقرة وأنشأ تصورات ذهنية بديلة ، وقد امتد هذا الاستعمال الاستعاري فى القصيدة ليمثل سمة أسلوبية مركزية لا تقف عند حدود إنتاج الأبعاد المجازية بل تتجاوزها إلى إنتاج دلالات أخرى تدخل فى بنية التعبير عن الألم والحزن ، لتمارس قدرتها على إنتاج الدلالات المضمنة .

الاستعارة وغموض الدلالة:

فالاستعارة تشكل عنصرا من عناصر غموض الدلالة ، ولعل هذا هو المقصود في شعر ما بعد الحداثة ، يقول :

طُبولٌ
عِندمَا تَكلَّمَ الدُّخانُ عَلى وُجوهنَا...
سَالتِ الظُّنونُ فِي الصَّدى،
تثاءَبتِ الذِّكرَى...
عَلى ثِيابِ سَاقِيتكِ،
نَمتِ الكُفوفُ.

فأنت تدخل في صراع مع الدلالة ، وتجدك حائرا بين مجازية وحقيقة الكلمة ، فكلمة طبول التي جاءت عنوانا للقصيدة كلمة غائمة ولكن دلالة القصيدة تدفعنا نحو توقع دلالة

Doi: 10.12816/mdad.2020.122949

ذات أثر محزن ، فالطبول عادة ما تكون قرينة لمداهمة شر ، وقد ذكرها الشاعر بوصفها إيذانا بالحرب في إحدى قصائد ديوانه قائلا:

غُويرَا
طُبولكِ الأَبدِيّةِ...
تُجرْجرُ خُطاهَا فِي أُذنِي،
كَرسُولٍ نَسيَ شَمائِلهُ...
و تَطايَرتِ الرّمالُ.

وقد جاءت هذه الدلالة في هيكل الاستعارة أيضا ؛ لتصور بشاعة ورعب وأثر هذه الطبول على الشاعر، فعنوان القصيدة غُويرَا وهو يعني الحَربُ فِي اللّغةِ الشَّعبِيةِ الإيطَالِيةِ، ومعلوم أن الحرب دمار وهلاك ، وقد اكتظت القصيدة – على عادة الشاعر- بالاستعارات فنجد:

(طُبولٌ) التي تصدرت القصيدة لتثير المتلقي ،ليبدأ بطرح سؤال :

ماذا يقصد بالطبول؟وهل هي حقيقة أم مجاز؟ وينتقل المتلقي من غموض الاستعارة في العنوان ليجد استعارات أخرى تعمق هذا الغموض(عِندمَا تَكلَّمَ الدُّخانُ عَلى وُجوهنَا...سَالتِ الظُّنونُ فِي الصَّدى،تثاءَبتِ الذِّكرَى...عَلى ثِيابِ سَاقِيتكِ، نَمتِ الكُفوفُ).

فإن خفاء الدلالة جعل كل كلمة من كلمات هذه القصيدة تنتج كثيرا من الدلالات ، فأي دخان يقصد ؟ وما معنى "الظنون" و "الصدى" ؟ وعلى من تعود كاف الخطاب في "ساقيتك"؟ وما دلالة "الكفوف"؟

فهذه الدلالات الغائمة تؤكد أهمية السياق في فهم دلالة النص ، وأن كل ما يقال حول موت المؤلف من المغالطات التي لا يمكن أن تحقق شيئا في فضاء النص ، فإن أحد الأخطاء الشائعة الدائمة فى تحليل اللغة ـ فيما يقول (براون ويول) ـ أن نفهم معنى الرسالة اللغوية ـ فقط ـ معتمدين على معانى الكلمات وبنية الجمل التى تستعمل فى إنتاج الرسالة ، " إننا ـ بالتأكيد ـ نعتمد على بنية التركيب والمادة اللغوية المعجمية المستعملة فى لغة الرسالة لكى نصل إلى التأويل ، ولكن من الخطأ أن نعتقد بإمكان إجراء هذه العملية (التأويل) ـ بهذا المدخل الحرفى ـ إلى فهمنا ، فينبغى أن ندرك ـ على سبيل المثال ـ أنه عندما ينتج الكاتب جملة نحوية صحيحة ، نستطيع بها الوقوف على التأويل الحرفى ، ولكننا لا نستطيع أن ندعى بها الحصول على الفهم ، لأننا ـ ببساطة ـ بحاجة إلى معلومات أكثر[١٤] ، تعتمد هذه المعلومات على السياق وتوقعات المتلقى الذى يسهم فى بناء الانسجام النصى[١٥] ، وقد دُرست توقعات القارئ فيما سُمى بنظرية التلقى ،

[١٤]- Brown . G . Yule : Discourse Analysis . Cambridge.1983 . P. 223

[١٥]- المرجع السابق ص ٢٢٣ وما بعدها .

التى تجعل من القارئ منتجـاً للمعنى ، فلقد انطلق (إيزر) من السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ ، " والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبئ فى النص ـ كما هو الأمر فى الفهم التقليدى ـ بل المعنى الذى ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص ، أى بوصفه أثراً يمكن ممارسته ، وليس موضوعاً يمكن تحديده ... وبذلك يقيم إيزر استراتيجيته التحليلية على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هى : النص بما هو وجود بالقوة ، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته ، وفحص عملية معالجة النص فى القراءة ، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التى تتشكل فى أثناء محاولة بناء موضوع جمالى ، وفحص الشروط التى تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه ، وذلك فى نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية "[١٦] ، وبذلك يصبح المعنى ناتج التفاعل بين القارئ والنص ، ومن هنا يرى (روبرت هولب) فى عرض آراء (ياوس) عن جماليات التلقى " أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقى "[١٧] .

الاستعارة ورؤية الشاعر المأساوية:

لعلنا لا نجانب الصواب إن ذهبنا إلى أن الاستعارة استطاعت أن تعكس حالة الحزن التي تعصف بقلب شاعرنا ، فهذا الاستعارات لم تنفصل عن نسيج القصيدة بل جاءت القصيدة في نسيجها ، فحينما تجده يخاطب الموت قائلا:

أَيُّها المَوتُ...
يَا مَن تَتَلَمّسُ القُلوبَ
و الرّمالَ
سَتَلْدغكَ دُودةُ الوَقتِ،
كَما الكَبشُ...
و قَد سَافرتَ بِالعَالمينَ.

الغريب أن القصيدة بعنوان "حياة" ولعله قصد حياة ابنته التي تلت ثلاثة أبناء توفاهم الله ، وقد جاءت القصيدة لتخاطب الموت ، فالشاعر يرى شبح الموت يحيط به من كل مكان ، بل إنه عقد علاقة عدوانية مع الموت ،ونجد ملامح هذه العلاقة في هذا النداء "أيها الموت" الذي جاء في صورة استعارية ، جسدت الموت عدوا يخاطبه ،ثم نجد أن الصورة قد امتدت متكئة على الفعل "تتلمس" وما يحمله من معاني القصد والإيذاء ، فالموت يقطع عن شاعرنا كل ما يظن أنه سبب للحياة.

---

[١٦] روبرت هولب : نظرية التلقى ، ترجمة د.عز الدين إسماعيل ، ص ١٩ ، مقدمة المترجم .
[١٧] المرجع السابق ، ص ١٥٢

ولا يجد إلا أن يمني نفسه بما يشفي غليله ، "ستلدغك"استعارة "دودة الوقت" استعارة ، ولست أدري ماذا يقصد بها؟

ولكني أقطع بأن هذا شعور يشبه شعور الأطفال حينما يضربهم من هم أكبر منهم سنا ،فلا يجدون إلا أن يقولوا "العو حيكلك " أو "أبو رجل مسلوخة حيطلعلك" فالشاعر يذكرنا بابن الرومي في نظرته للموت.

فقد عكست الاستعارة نزعته التشاؤمية ، فهاهو يقول:

مِن قَلبِ النَّارِ تَتنَاهَى إِليَّ...
تَراتِيلٌ،
أَروَاحٌ تُراوِدنِي...
آهٍ
كَدمِ الغُروبِ يَسيلُ ظَمأِي
بَاردَا.

فالاستعارة شكلت ظنون الشاعر ورسمت ما بداخله من ألم وحزن ، فإن أفكاره التي تجول بعقله أفكار أرواح ،ومعلوم أن فكرة الأرواح والجن من الأفكار المخيفة .

فقد عكست ما يدور بقلبه وتفكيره من مشاعر الهم والحزن ، وجاءت كلمة "آه" لتجسد ذلك الحزن الدفين.

وهي تتكرر كثيرا في معجم الشاعر اللغوي ،فقد جاءت أيضا في قصيدته التي ترسم بالكلمات معاني اليأس والألم حيث يقول:

عَلى مَرأىً مِن النَّجمةِ الثَّملةِ...
تُمرّرُ اللَّيلَ لَآلئُ الشَّمسِ،
آهٍ...
تُعلّقُ طَيفهَا القَناديلُ.

فالنجمة ثملة والليل يلف الكون ، وما الليل إلا رمزا لمصير ينتظره الشاعر ، وهذا الليل سبقه نور الشمس ، وكأنه يصف حاله بوصف حالة الكون ، فإن الأمل لديه لا يلبث قليلا إلا وقد انقلب ألما.

وفي قصيدته "ضفة" نجد الاستعارة تعكس التشاؤم الذي يملأ قلب الشاعر، يقول:

ضِفّةٌ
أَجفَانكِ تُمرّرُ شَمسَا...
بَينمَا
عَلى الشَّواطئِ...
تَسكنُ لَيلةٌ أَبدِيّةٌ،!.

فلا يزال الغموض محيطا بالعناوين ، فكلمة ضفة تدفعنا لنتساءل : هل لها علاقة بالمضمون ؟ أم هي رمز لشيء آخر؟ أم هي على سبيل الاستعارة التصريحية؟

لكن هاتين الاستعارتين "أجفانك تمرر شمسا" و"تسكن ليلة أبدية" تبديان شعور الشاعر بالضياع وفقدان الأمل ، فإن الضفة تبدي شمسا لكنها شمس تغيب ، أما الشاطئ فتسكنه ليلة لا تنتهي ، والليل يحمل إيحاء بانقطاع الرجاء ، فظلام الليل هو ظلام القلب وظلام الكون.

فإن النزعة التشاؤمية التي سيطرت على الديوان من أوله إلى آخره جعلت الشاعر يلح على مفردات بعينها و استعارات بعينها ، وهذه النزعة لم تفارقه حتى في القصائد التي تحمل معاني تشير إلى الأمل والتفاؤل ، فقد قال في قصيدة عنوانها "أمل":

عَلى أَيّامنَا المُوحِلةِ...
يَتسَاقطُ الثَّلجُ،
عِندمَا...
يَنصَرم النَّهارُ،
تَكهّنُ فِتنةٌ بِنارِ خُلودهَا.

فلم نجد خلالها ما يوحي بالأمل ، وكأن الشاعر قصد إلى ذلك قصدا ، فأراد أن يثير دهشة المتلقي بهذه المفارقة ، فالأيام موحلة ، والثلج يتساقط علها فتزداد إيحالا ،وقد انصرم النهار وأحاطت بالكون نيران الفتن، فأي أمل في ذلك؟!

كما أن الشاعر جعل من القصيدة نفسا تتألم، مستخدما الاستعارة لتنقل لنا تلك المعاناة،يقول:

[قَصيدةٌ:
سَفينةُ نَظرَتكِ...
أَرَّقتْ بُذورَ الأَبدِيّةِ. [١٨]

وفي أخرى يقول:

[قَصيدةٌ
عُميَانَا...
خَرّبُوا نَداوةَ خَدّكِ. [١٩]

فإنه يرى العالم رؤية غيمتها أبخرة خرجت من تنور قلبه المملوء حزنا وألما ، وقد عبرت الاستعارة عن هذه الرؤية السودوية ، ومن مشاهد ذلك :

- يقول في قصيدته "ضرار"(عَلى ظَهرِي...نَسيَ الزَّمنُ عُكّازهُ)

١٨ديوانه "طين الأبدية"، ص٥١.
١٩السابق، ص٤٢.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122949

فهذا الزمان الثقيل الذي أثقل ظهر شاعرنا لايريد مفارقته ، فهذه الاستعارة التي اعتمدت هيكل التقديم والتأخير حيث تقدم متعلق الفعل عليه ؛لبيان مدى المعاناة التي يمر بها الشاعر.

- ويقول في قصيدة بعنوان "تناص مع الأبدية" (حَياتِي...يَجرّهَا يَأسُ طُحلبٍ، و هِي تُلْمُلمُ...ضُحى الهَديلِ)

هذه العلاقة بين مقدار يأسه من حياته ومقدار يأس الطحلب من نيل ما يشتهيه تبين مدى إحساس الشاعر باليأس والضياع.

- وفي قصيدته"كهف" يقول: (لَم يَزلْ بِئرُ أَيّامِي..عَلى كَتفكِ، حَاملِا سَنابلَ الشَّفقِ...و ظُلْمةُ غَابةٍ تَتمدّدُ فِي قَلبهِ)

فأيامه كبئر موغل في العمق يخفي كل مفجع ، وقلبه أصبح كغابة مظلمة تنشر في نفسه كل معاني الخوف من المستقبل.

- في "مذكرة عيد الميلاد " يقول: (عَلى بُقعةٍ صَفرَاءَ لِورَقةٍ قَديمةٍ...نَثرنِي أَبِي ...و اغْتسلَ عَن الذَّنبِ)

إن هذه الصورة الاستعارية تكاد تصرخ ألما وحزنا ـ فالشاعر يرى أن مجيئه للدنيا ذنب ارتكبه أبوه.وربما لو قفنا على دلالات كل كلمة لوجدنا قراءة لتاريخ هذا الشاعر ، فالبقعة الصفراء ربما تشير إلى أمه ، والورقة القديمة ربما تعني الزمن ، فقد نقل لنا الشاعر عبر هذه الكلمات سيلا من الإحساس .

- وفي القصيدة السابقة نفسها يقول:(فلَيلُ الشَّمسِ طَالَ...كَيفَ أَغسلُ الدُّخانَ عَن وَجهِهِ؟)

فأي ليل سوى ليل الألم والحزن واليأس ، وهذا السؤال الذي يعكس المعاناة واليأس ، إن الاستعارة هنا لم تنفصل عن نسيج الشاعر ، ولعل هذا ما قصدت إليه في هذه الدراسة.

- في قصيدة "الأرض والسماء " يقول: (آهٍ... لِذكرَى طُفولَتكَ ....الّتِي تَغطتْ بِغيومِ شِعرنَا...حَتَّى فَارَ تَنُّورُ حُزنكَ،)

فأي طفولة هذه التي تولد الحزن؟! وما هذا الحزن الذي فار فوران النار؟! إن الأسلوب هو الرجل ، والتعبير يعكس ما في نفسه ، والاستعارة هي سبيله المفضل لنقل ذلك الألم.

- في قصيدة "حصاد " يقول(كَما القَطرةُ .. يَتكَسّرُ يَنبُوعُ حَياتِي)

أتلاحظ هذه الصورة التي تكاد تراها بعينيك تتجدد بتجدد الفعل المضارع "يتكسر" وفي نسبة الحياة إليه بياء المتكلم ، وما تحمله هذه الصورة في هذا التركيب الإضافي من ألم يتجدد؟

- في قصيدة "سنة" يقول: (مُتأَمّلةً طَائرَ الذِّكرَى...بِقفصٍ بَاردٍ)

فكل هذه الاستعارات تنقل للمتلقي حالة الألم التي تعتصر قلب الشاعر ، وقد أبدع حينما قصد إلى الاستعارة لتقوم بهذا الدور .

وهو برغم ذلك الألم الذي يعتصره يقف في عزم وصلابة ليغني، ولكنه غناء يشبه رقص الطائر وقع في النار، يقول:

لِلزَّيتُونِ و هُو يَغفُو بِسلَالِهِ
سَأغنِّي...
لِلوَرقةِ و هِي تُغطِي حَوّاءَ،
لِعرشِ بَلقِيسَ و هُو يَحملُ الزَّمنَ
سَأغنِّي...
لِخوَاتِيمِ أَيَّامنَا و نَجلَاوَاتهَا،
لِلخَطِيْئةِ فِي عَينِ الرَّبِّ،
سَأغنِّي...
لِحمَلةِ النُّعاسِ و أَجفَانِهِمْ،
لِعيسَى و أُمّهِ...
و هُما يَتفَيّآنِ فِردَوسَ النُّبوّةِ،
لِلشَّفقِ و غُصنهِ الأَخضرِ...
لِروحِي مُكلِّلةً نَداوةَ حُبّهَا،
لِليلِ الشَّمسِ و هُو يَنشرُ لُجّةَ نَسيمهِ،
لِلمَلائِكةِ و هُم يُطبّلونَ بِالنُّورِ عَلى السِّدرةِ،
و لِتهَجدَاتِ نَجمةٍ عَلى صَدرِي،
لِآدمَ و التُّفاحةَ...
لِرغْبتَهمَا،
سَأغنِّي...
لِيونسَ و حُوتهِ لِصلاةِ الظُّلمةِ
لِلسَّنابلِ و أُغنِياتهَا،
سَأغنِّي...
مُفتَرِشًا الفَضاءَ عَلى وَجهِي،
مُتذَكّرًا نَشيدَ نَملةٍ!.[٢٠]

٢٠ديوانه "طين الأبدية"، ص٩٣-٩٦.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122949

ولعلني لا أجانب الصواب إن قلت إن الاستعارة وحدها هي التي تستطيع أن تعكس هذه الحالة التي يمر بها الشاعر.

في نهاية المطاف أود أن أشير إلى أن شعر ما بعد الحداثة عاد بالأدب إلى معناه الأول ، حيث عادت القصيدة إلى نفس الشاعر ، فلم تعد أسيرة للبديع أو القوالب التي ربما قُصدت لذاتها ، فجنت على العاطفة ، ولم تنقل ما بنفس المبدع من مشاعر .

وقد استطاع شاعرنا أن يرسم ما في داخله من ألم وحزن بالكلمات ، وكانت الاستعارة وسيلته المفضلة ، حيث غلبت الاستعارة غيرها من الوسائل البيانية.

ولم تأت الاستعارة مجرد زخرفة أو زينة بيانية بل جاءت منسجمة مع نسيج القصيدة ، التي نسجت من عواطف ومشاعر الشاعر.

فمن خلالها قرأنا الماضي وعشنا الحاضر واستشرفنا المستقبل ، فهي مفتاح الشاعر فيما أزعم.

وإن جاءت غامضة أحيانا ؛فذلك لأن غموضها يعكس غموض رؤية الشاعر وحيرته وعدم استقرار مشاعره بسبب أحزانه وآلامه.

المراجع:

١- روبرت هولب : نظرية التلقى ، ترجمة د.عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، ط٢ ، ٢٠٠٠م.
٢- ريتشاردز: فلسفة البلاغة ت: سعيد الغانمي، د.ناصر حلاوي ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠٢ م
٣- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة .
٤- محمد الولي: الاستعارة في محطات عربية ويونانيو وغربية، دار الأمان الرباط المغرب،ط٢ ، ٢٠٠٥م.
٥- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف ، مصر
٦- الهادي الجطلاوي: مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٢م.
٧- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث،الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع،المملكة الأردنية الهاشمية،١٩٩٧ م،ط ١
٨- يوسف نوفل : استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة ٢٠٠٠.
9- Eco, U : A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1976
10-Brown . G . Yule : Discourse Analysis . Cambridge.1983

Doi: 10.12816/mdad.2020.122949

أدب الأوبئة في التراث النقدي والبلاغي - دراسة في شعر علي الدرويش ونقولا الاسطمبولي

pidemiological literature in the monetary and rhetorical heritage - A study in poetry Ali Darwish and Nikola El estambuly

اعداد

أ.مشارك.دكتور / السيد محمد سالم
قسم اللغة العربية - كلية اللغات والاتصال- جامعة السلطان زين العابدين - ماليزيا

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950
الاستلام: ١٤/ ٩/ ٢٠٢٠ القبول : ٢٦ / ٩/ ٢٠٢٠

المستخلص :
جرت العادة أن يتعايش الأدب مع الأحداث الجارية التي يمر بها العالم تأثيرا وتأثرا، ويكون لها صدى، ولا تذهب معه سُدى؛ فيسجل في ذاكرة الإبداع مقطوعات أدبية بارعة، ونصوصا فنية ماتعة؛ تخفيفا للأوجاع، وتلطيفا للأوضاع. ومع تفاقم أزمة فيروس (كورونا)- الذي النفوسُ منه لاقت! والألسنةُ له لاكت - طفا على سطح الساحة الأدبية والنقدية من جديد ما يسمى بـ (مصطلح الأدب الوبائي أو أدب الأوبئة)، والذي انبرى له الشعراء مسجلين تجارب شعرية مريرة ؛ بدا فيها حجم الفاجعة، وقسوة المشهد ، وأثر الطواعين في البيئة والمجتمع وقتئذ؛ واصفين حجم المأساة، مقدمين واجب المواساة . ومن هؤلاء الشاعر علي الدرويش (١٧٩٦م-١٨٥٣) والشاعر نقولا الاسطمبولي (١٧٦٣م-١٨٢٨) فقد قاما كل منهما بتناول الوباء في إنتاجه الشعري، والذي ضرب البلاد في القرن الثامن عشر الميلادي، في تجربة شعرية تستحق الوقوف عليها وتجليتها، ومعرفة ما لها وما عليها؛ وكذا لنقف على الفروق ونصل للعروق لتفقد مسيرتهما، ومتابعة سيرتهما؛ تجليةً لما غمض، وإظهارا لما خفي؛ لعلها تكون أصبعا يسهم في الإشارة لهذا النوع من الأدب؛ لجمع ما تفرق من شتات، وما كتب عنه من فتات. وعليه جاء البحث في مقدمة وتمهيد، وأربعة مباحث، مشفوعا بخاتمة ، ومصادر البحث ومراجعه

الكلمات المفتاحية: أدب - الأوبئة - الطاعون- التراث – مصطلح

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

Abstract:

It is customary for literature to co-exist with the current events that the world is experiencing in influence and influence, and to resonate. and in will not be in vain. he records in memory ingenuity literary masterpieces, and relic artistic texts; a relief of pomp, and an abnormality. And with the aggravation of the virus (Corona) crisis - which souls from it became tired! The year has spoken a lot, The so-called literary and monetary arena has resurfaced By (the term epidemiological literature or epidemiological literature). And that which the poets had told him recorded bitter poetic experiences; in which the size of the agony began, and the cruelty of the scene, The impact of the plague on the environment and society at the time; and describe the magnitude of the tragedy, giving rise to the duty of consolation. From these poet Ali al-Darwish (1796m-1853) and poet Nikola El estambuly (1763m-1828), they each dealt with the epidemic in its poetic production, which struck the country in the eighteenth century ad, In a poetic experience that deserves to be identified and demonstrated, and to know what it has and what it is; to stand on the differences and reach the veins to inspect their March, and to follow their course; a clear manifestation of what has been hidden, Perhaps it is a finger that contributes to the reference to this kind of literature; to collect the diaspora, and the signs that it has written about. Thus, the research came in an introduction, a process, and four points, with a conclusion, sources and references.

Keywords: Literature - epidemics - plague - Heritage - term

مقدمة:

لا يخفى على الغبي والنبيه، والحليم والسفيه، أن الأدب مرآة عاكسة للواقع، ولعل ذلك يتضح جليا حين نطالع الشعر الجاهلي الذي يعد أحد أهم المصادر للفترة التي سبقت الإسلام؛ حيث كان الشعر للعرب ديوانا،ولمفاخرهم ومآثرهم كتابا، ولأيامهم وحروبهم سجلا.

هذا، ولا يقل النثر في الاهتمام بالواقع وتفاصيله شأنا عن الشعر، فالفنان يُعالجان قضايا اجتماعية، ويرصدان واقعا حياتيا، ويحكيان تجارب إنسانية مرَّ بها الإنسان.

ولما جاء الإسلام قام الأدب بوظيفته، فنقل الصورة المثالية التي أحدثها الإسلام في الواقع الجاهلي تغييرا وتأثيرا.

وحديثا ضرب فيروس كورونا (كوفيد ١٩) العالم ضربة أصابت منه المقاتل، وأذقته وبال أمره عاجلا غير آجل، فهرعت الأقلام لتكتب عنه وتخط، وسارعت المقالات فتقصد حينا، وحينا تشطط، والتفت الأدب إلى ما آل إليه المآل، وصار إليه الحال، فدوّن وكتب، وأوجز وأسهب، يسجل ويساجل، ويناقش ويجادل، لكنه في عرض نشأة مصطلح الأدب الوبائي غافل أو متغافل، فأخذ الباحث العزم، ولزمه الحزم، وبادره الحسم ضاربا في تاريخ المصطلح بغية تحديده، وهدف تحريره، مسافرا في أرضه وسمائه، وخضرائه وبيدائه، ليقف على الأسباب، ويصفي الحساب، ويزيل القشر عن اللباب، مستعينا بالله ..

وقبل ذلك، حاول البحث أن يعرض لتاريخ الأوبئة، ومصنفات العلماء حولها، مستعرضا ما نظمه الشاعران:علي الدرويش، ونقولا للاسطمبولي محاولا دراسة قصائدهما في الطاعون وتحليلها.

أولا: الطاعون والوباء ومسار الإنسان الطويل :

في نأي عن مألوف الزمان وتطابقه ينيخ بعالمنا الإنساني مطاياه وباء، وصف بأنه كارثة إنسانية عرف باسم "كورونا" أو "كوفيد ١٩.

والحقيقة أن سنة الله في خلقه الابتلاء، وسنته لا تتغير: **"وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ"** الأنبياء/٣٥.

ولا يكاد يختلف طريف العالم عن تليده؛ إذ سنة الله فيهما قائمة، فكم حصدت الأوبئة والطواعين قديما نفوسا، وأزهقت أرواحا، وأجبرت الناس على ترك منازلهم والظعن إلى بلاد أخرى، بل ألجأتهم إلى سكنى الجبال أحيانا.

واليوم، وبسبب هذه الجائحة ضاق ** وَالْحَرْبُ دَائِرةٌ والنّاسُ تَضطَرِبُ
الناس زرعا بأنفسهم، وبمن حولهم،

أوْ أنّهُ مُبْحِرٌ تَاهَتْ سَفِينَتُهُ ** والْمَوْجُ يَلْطِمُ عَيْنَيْهِ وَيَنْسَحِبُ

أوْ أَنّهُ سَالِكُ الصَّحْرَاءِ أظْمَأهُ ** قَيظٌ،وَأَوْقَفَهُ عَنْ سَيْرِهِ التَّعَبُ

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

ويحدثنا التاريخ الإنساني عبر مصادره المختلفة المقدسة وغير المقدسة عن أقوام كانوا أشداء ثم أمسوا صرعى، وأضحوا هلكى، فلا تحس منهم من أحد ولا تسمع لهم ركزا :

"فَبَدَّلَ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنْزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رِجْزًا مِنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ" البقرة/٥٩.

ثم طاعون "شيرويه" الذي ضرب قوم فارس، وكذلك طاعون عمراس الذي ذكرته مصادر التاريخ الإسلامي وراح ضحيته آلاف المسلمين، وعلى رأسهم نفر من صحابة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - كمعاذ بن جبل، وأبي عبيدة بن الجراح، وكان ذلك في العام الثامنَ عشر من الهجرة النبوية، ومات من العسكر في هذا الطاعون خمسة وعشرون ألف نفس كما جاء في "الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل[1] .

ولم يزل الطاعون بالقدس إلى مستهل ربيع الأول سنة اثنتين وثمانين وأفنى خلقا من الشباب والنساء وأهل الذمة.

لكننا ومع شدة ذلك الأخذ، وقسوة ذاك الطاعون، سيقف هذا البحث وقفة مغايرة لكثير من الأوطرحات والمطارحات؛ حيث سنتناوله من منظور أدبي، ونطالع آثاره وأضراره كما رصدها النظم الشعري علنا نهتدي إلى شيء لم يهتد إليه السابقون.

ومما يتناوله المؤرخون أن الطواعين المشهورة بعد الإسلام خمسة:"طاعون شيرويه، ووقع ببلاد الفرس زمن النبي - صلى الله عليه وسلم -، وطاعون عمواس، زمن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - بالشام سنة سبع عشرة من الهجرة، وطاعون الكوفة سنة تسع وأربعين من الهجرة، وطاعون"الجارف" بالبصرة سنة سبع وستين من الهجرة وطاعون "الفتيات" الواقع بالبصرة سنة سبع وثمانين للهجرة، وسمي بطاعون الفتيات لكثرة قتلاه من العذارى".

ثانيا: الطاعون في الأدب العربي:

لقد شهد العالم على مر التاريخ وبخاصة في الحقب الأخيرة من الزمن كثيرا من الكوارث التي كبدت البشرية جمعاء خسائر مادية فادحة وبشرية تستعصي على الحصر والعد، تفاوتت في الحجم والخطورة والتأثير والتأثر؛ وليس غريبًا على الأدب أن يُواكب الظرف ولا يغض الطرف، فهو مرآة صادقة وعاكسة لما حوله يدور، ولكل الأحداث يفور ويثور، يُسجل اللحظة في عنفوانها، ويُوثقها في مأساويتها؛ مجليا صورها، مستكنها أسبابها، سابرا أغوارها، متوقعا تداعياتها. ومن هنا فلم يعد يخفى على القاصي والداني، أن الأدب مرآة عاكسة للواقع، ونلمس ذلك حين نطالع جميع العصور الأدبية المختلفة بدءا من العصر الجاهلي الذي يعد أحد أهم المصادر للفترة التي سبقت الإسلام؛

[1] - مجير الدين الحنبلي العليمي، الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، تحقيق: عدنان يونس عبد المجيد نباتة، عمان- مكتبة دنديس - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.٣١٨/١.

حيث كان الشعر- وما زال - للعرب ديوانا، ولمفاخرهم ومآثرهم قرطاسا وكتابا، ولأيامهم وحروبهم سجلا وسجالا. مرورا بجميع العصور وحتى يوم الناس هذا، فسنلحظ تجليات الأدب شعرا كان أم نثرا في التعبير عن الوقائع ورصد المواقع في قوالب أدبية راقية، وأجناس فنية باقية، ومما يجب التأكيد عليه هنا هو أن النثر لا يقل في الاهتمام بالواقع وتفاصيله شأنا عن الشعر، فالجنسان تناولا القضايا الاجتماعية، ورصدا واقعا حياتيا، وحكيا تجارب إنسانية مريرة سواء بسواء.

وممن ضربهم الطاعون قديما بيده، وعضهم بأنيابه، الأدباء والشعراء والخطباء، حتى صار جزءا من تراجمهم، فلا يكاد يخلو كتاب في التراجم، أو تاريخ الأدب العربي من إشارة خفيفة، أو ظاهرة إلى الوباء، وما نتج عنه من أسباب أودت بحياة ذاك الأديب، أو هذا العالِم.

وعني الأدب منذ القدم بالحديث عن الكوارث سواء كانت على المستوى الشخصي أو القبلي، أو الوطني، أو الإنساني. فعلى المستوى الشخصي يرصد الشعر مأساة **امرئ القيس** في مرضه حين قال:

فَلَو أَنّها نَفسٌ تَموتُ جَميعَةً ** وَلَكِنّها نَفسٌ تُساقِطُ أَنفُسا

وَبُدِّلتُ قَرحاً دامِياً بَعدَ صِحَّةٍ ** فَيا لَكِ مِن نُعمى تَحَوَّلنَ أَبؤُسا[٢]

ومن الشعراء الين اصطلوا بنار الوباء الشاعر الجاهلي الذي أدرك الإسلام فأسلم **أبو ذؤيب الهذلي،خويلد بن خالد،** فقد قتل الطاعون خمسة من أولاده في سنة واحدة، فجزع لذلك، ورثاهم بقصيدة مشهورة معلومة قوامها تسعة وستون بيتا مطلعها:

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ ** وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

قالَت أَميمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً ** مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

أودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً ** بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أَدافِعَ عَنهُمُ ** فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ** أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ[٣]

---

[٢] -امرؤ القيس، حندج بن حُجر، ديوان شعر، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.ص١١٢.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

فأبيات هذه القصيدة جرت على ألسنة الناس مجرى الحِكم إلى اليوم فهي مشحونة بمشاعر مختلفة متباينة إزاء هذه الفاجعة التي عاشها أبو ذؤيب.

وتأتي فاجعة مالك بن الريب تجسيدا لمأساة شخصية أخرى، هذا الشاعر الغاوي، الذي تاب وأناب، وصدق في توبته حتى صار جنديا من جنود جيش عثمان بن عفان - رضي الله عنه - فهلك في بلاد فارس متأثرا بسم العقرب، ونظم قصيدة خالده من أعاظم المراثي والمآسي فيقول:

وَلَمّا تَراءَت عِندَ مَروٍ منِيتي ** وَخَلَّ بِها جِسمي وَحانَت وَفاتِيا

أَقولُ لأَصحابي اِرفَعوني فَإِنَّهُ ** يَقَرُّ بِعَيني أَن سُهَيلٌ بَدا لِيا

فَيا صاحِبي رَحلي دَنا المَوتُ فَانزِلا ** بِرابِيَةٍ إِنّي مُقيمٌ لَيالِيا[٤]

وذاق مرارة هذه الكاس المترعة بالموت أبو الأسود الدؤلي اللغوي، فقد مات مصابا بالطاعون سنة ٦٩ه كما ذكر ذلك ياقوت الحمودي في معجم الأدباء.

ويأتي ابن حجر ليؤلف مصنفه "بذل الماعون في فضل الطاعون" وذلك بعد أصابت يد الطاعون ثلاثا من بناته.

وحين نطالع سيرة الزبيدي صاحب تاج العروس، يذكر غير مصدر من المصادر التي ترجمت له أنه مات بالطاعون في ذات اليوم الذي أصيب فيه.

ويورد ابن حجر في كتابه بذل الماعون مقامة لابن الوردي عن الطاعون سماها:"رسالة النبا عن الوبا" تناول فيها تاريخ ما أسماه"طاعون الأنساب"الذي استشرى عام سبعمائة وتسعة وأربعين للهجرة الموافق عام ثلاثمائة وتسعة وأربعين وألف للميلاد، وهو سادس طاعون وقع في الإسلام كما أخبر في مقامته.[٥]

---

[٣] -أبو ذؤيب الهذلي، خالد بن خويلد، ديوان شعر،شرحه وقدم له ووضع فهارسه: سوهام المصري.عني بمراجعته وقدم له: الدكتور ياسين الأيوبي.المكتب الإسلامي-بيروت ودمشق وعمان، ط١، ١٤١٩هـ-١٩٩٨م.ص١.

[٤] -مالك بن الريب، ديوان شعر، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١٥، جـ١، ص٩١.

[٥] -انظرها في "بذل الماعون في فضل الطاعون، ابن حجر العسقلاني، تحقيق أحمد عصام عبد القادر الكاتب، الرياض، دار العاصمة، ص٣٧١.

وارتكز ابن الوردي في مقامته في الحديث عن الطاعون والوباء على السخرية أو ما يعرف بالكوميديا السوداء التي تضحك لكنه ضحك كالبكا،سخرية ترسم الواقع كما هو،وكما تراه عينه هو لا غيره، فهما في الحقيقة واحد لا اثنين، فهما في واقعية الرؤية وجهان لعملة واحدة.

سخرية ابن الوردي في مقامته سخرية شاملة، يمازجها نوع من التناص المتحرر شيئا ما، فتراه يسخر من الشعر ونصوصه، والنثر ودروسه، والمرض، والماكن والبلدان، والسياسة وأصحابها، فهي كما قلت كوميديا سوداء تبكينا بقدر أو يزيد عن ما تضحكنا، وتلطمنا بقدر ما تمسح عن وجناتنا الدموع المتحدرة من عيوننا جراء هذا اللطم..فهي تجمع بين الشيء ومقابله..وتلك هي المأساة!

وتتميز رسالة ابن الوردي في أنها قدمت صورة مفصلة عن انتشار الوباء في حلب، وعن حال أهل هذه المدينة المنكوبة، وهي صورة أهملها المؤرخون، واكتفوا بإشارات عابرة"[٦]

كما يذكر ابن حجر في بذل الماعون مقامة أخرى للخليل بن أيبك.كما يورد ما ذكره المقري في أزهار الرياض(١/١٢٥- ١٣٢) عن مقامة في أمر الوباء لأبي علي عمر بن علي بن الحاج السعيدي المالقي.[٧]

ويصنف الإمام السيوطي(ت٩١١هـ) كتابا أسماه:"ما رواه الواعون في أخبار الطاعون" اختصر فيه الإمام السيوطي بذل الماعون لابن حجر، وأورد فيه مقامة ابن الوردي،والصفدي،والمقامة الدرية في الطاعون في البلاد الرومية والحلبية والشامية والمصرية.[٨] ومما جاء فيها:"الله لي عدة، في كل شدة، حسبي الله وحده، أليس الله بكاف عبده، اللهم صل على سيدنا محمد وسلم، ونجنا بجاهه من طغيان الطاعون وسلم. طاعون روَّع وأمات، وابتدأ خبره من الظلمات، يا له من زائر، من سنة خمس عشرة دائر..."[٩]

---

[٦] - رائد عبد الرحيم، رسالة "النبا عن الوبا" لزين الدين بن الوردي ت٧٤٩هـ،دراسة نقدية.مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية) مجلد ٢٤(٥)، ٢٠١٠.

[٧] -انظرها في " أزهار الرياض في أخبار عياض" للمقري، أحمد بن محمد المقري التلمساني، شهاب الدين .القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات المتحدة.١/١٢٥-١٣٢.

[٨] - حققه محمد علي الباز،ونشرته دار القلم بدمشق سنة ١٤١٨هـ.

[٩] - السابق.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

وذكر الخطيب ابن نباتة عبد الرحيم بن محمد (ت٣٧٤هـ) خطبتين في ذكر الموت والوباء في ديوان خطبه.[١٠]

وصنف المقريزي كتابه"إغاثة الأمة بكشف الغمة، وذكر فيه كثيرا من المصائب التي نزلت بالناس في أزمان متفرقة.

والآية من هذا كله أن ما يظهر من فيروسات وأوبئة في مسار الإنسان الطويل سوف يظل تحديا للجنس البشري على هذه الأرض، وتلك هي سنة الحياة، وقانون التنازع بين الصحة والمرض، والحياة والموت. وتلك هي قصة الجنس البشري على هذه الأرض.

والطاعون ينفرد عن بقية الكوارث بأنه لا يبقى ولا يذر، حصّادا للبشر؛ فهو أشد وطأة، وأفظع فداحة، وأكثر كارثية في شدة إصابته، وقوة تأثيره، وسرعة انتشاره، وتعدد مصابيه، وكثرة ضحاياه، ومن هنا يبدو تأثيره في الناس ووجدانهم، فيظل عالقا في الذاكرة البشرية، والذكرى الإنسانية، وتبقى أيامه على النسيان عصية أبية!

مصطلح أدب الوباء في الأدب العربي.. بين الأصالة والجِدة

إننا في قضية علاقة الأدب العربي بالوباء، لا نكاد نقطع بشيء من الدُرْجَة أن الأدب العربي عرف مصطلح "أدب الوباء أو الطاعون" تحت هذا المسمى تحديدا، وإن كنا طالعنا مؤلفات وقصائد رصدت الوباء والطاعون والمرض، وإن اتسمت بالقلة لكنها تتناسب مع ندرة وقوع مثل هذه الكوارث من طواعين وأوبئة، كابن الوردي وغيره، وما كتبه شعراء محدثون وقدماء طرفا من أشعارهم عن الطاعون والوباء والزلازل.

ولعل هذا المصطلح لم يعرف بهذا الاسم إلا الآن؛ حيث يعرف في الأدب الغربي بأدب الكوارث، وهذه مقدمة منطقية تقودنا إلى القول إن الآداب على عمومها لم تعرف هذا المصطلح، وثمة ملمح آخر وهو عدم الانتقاص من الأدب العربي وادعاءِ أسبقية الآداب الغربية له في الحديث عن الكوارث.

إن "أدب الطاعون" يمكن إدراجه ضمن أدب الكوارث أو النوازل الذي يتسم بقلة أدبياته بسبب بُعد الشقة بين أزمنة وقوع الطواعين والأوبئة، فقد يمر زمن كثير من الأدباء وتنقضي أعمارهم، ثم هم لا يعيشون وباء، ولا يعرفون طاعونا، فمثلا وقع وباء الأصفر في منتصف القرن الماضي ثم انقضى، وطالت المدة ليأتي كوفيد ١٩ في منتصف القرن الحادي والعشرين، فكثير من أدباء اليوم لم يعيشوا وباء القرن الماضي.

إننا لو تجردنا من أهوائنا، ورؤانا الفكرية، واتفقنا على أن المصطلح ليس له وجود مستقل، إنما هو فرع لأدب الكوارث أو النوازل، وإذا اتفقنا على هذا سنجد الأدب العربي سيدا لكل الآداب في الكتابة عن هذا الأدب. فليس أكثر منا نحن العرب مأساوية!

---

[١٠] - ابن ناتة ، عبد الرحيم بن محمد بن نباتة، ديوان خطب ابن نباتة، تحقيق ياسر محمد المقداد، الكويت، مجلة الوعي الإسلامي١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م. ص٢٠٧، ٢١٠.

ألم يكتب الشعراء في سقوط ممالك الأندلس وإماراتها؟ ألم يصف أبو البقاء الرندي تلك الكارثة التي حلَّت ببلاد المسلمين قاطبة، عمومها دون آحادها، فقال:

وَلِلحَوادِثِ سلوانٌ يُهوّنُها ** وَما لِما حَلَّ بِالإِسلامِ سلوانُ

أليس ما تعانيه بلادنا العربية اليوم كارثة إنسانية حقيقية؟ ألا يعد تشريد آلاف الأسر وتهجيرها من بلادها، وهلاك كثير منهم جراء هذا التهجير:

مآسي الشام لم يشهد مثيلا ** لها التاريخ أو خطبا جليلا

يدمرها ويجعلها يبابا ** لقيط لا تقل هات الدليلا

إن الباحث على بينة وبصيرة من أن كل ما يعانيه الإنسان في خاصة حياته، وعامة شأنه يمكن أن نطلق عليه كارثة، وساعتئذ يمكن أن نعدل عن تسمية هذا النوع من الأدب"أدب الكوارث" إلى "أدب المآسي"، وهي تسمية- ولا شك- عادلة، تقيم الوزن بالقسط ولا تخسر الميزان في أن الأدب العربي لم يكن بمعزل عن شواغل الإنسان وإن اتخذت هذه الشواغل، وتلك الدواهي مسميات حديثة.

ويتأكد هذا الرأي حين نطالع قصيدة عنترة بن شداد:

دَع ما مَضى لَكَ في الزَمانِ الأَوَّلِ ** وَعَلى الحَقيقَةِ إن عَزَمتَ فَعَوِّلِ

وهي قصيدة يعرض فيها مأساته الشخصية، وما سببته له من ألم نفسي، بلغ به أن يصفها بقوله:

تِلكَ اللَيالي لَو يَمُرُّ حَديثُها ** بِوَليدِ قَومٍ شابَ قَبلَ المَحمِلِ

ألم يعش عنترة كارثة العنصرية المقيتة التي لا تزال تمهش جسد عالمنا الإنساني، حتى كادت تهوي بسببها أعتى ممالك الدنيا ..الولايات المتحدة الأمريكية مؤخرا؟!

أليس ما تعانيه بلادنا العربية اليوم كارثة إنسانية لا يتصورها العقل البشري؟!

ألسنا نرى المشردين والمهجرين، والقتلى، والمصابين تزدحم بهم حارات وأزقة وشوارع الشام وليبيا وبغداد وجل عواصمنا العربية والإسلامية؟!

إن الباحث يزعم أن نظرة بعمق وحق، وإرجاعا للبصر والبصيرة كرة بعد أخرى في محالة تحديد مصطلح "أدب الكوارث" أو النوازل، أو أي تسمية يشاؤها باحثو الأدب يدفعنا دفعا إلى توسيع هذا المفهوم، فلا يقتصر على وباء أو مرض أو طاعون بل يمتد ليشمل كل ما يعانيه الجنس البشري.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

ثالثا: حياة علي الدرويش ونقولا الاسطمبولي..لمحات وإشارات:

١) **علي الدرويش** (١٢١١ - ١٢٧٠ هـ) (١٧٩٦ - ١٨٥٤ م)

- **اسمه ونسبه:**

علي بن حسن بن ابراهيم الأنكوري المصري، المعروف بالدرويش.أديب، كاتب، شاعر. ولد بالقاهرة في غرة المحرم ١٢١١هـ ونشأ بها، وأدخل الازهر.

- **شيوخه:**

أخذ عن الشيخ المهدي والقويسني والصاوي وغيرهم، ثم مالت نفسه إلى الأدب فانكب عليه، ثم تفرغ للكتابة وقرض الشعر،

- **مكانته الشعرية والأدبية**

هو شاعر غزير الإنتاج له ما يزيد على (٧٠٠٠) بيت من الشعر موزعة على ما يربو على (٦٠٠) قصيدة، تنوعت أغراضها، بين الشعر الاجتماعي والسياسي، والوصفي، والغزلي، ترسم صورة شبه كاملة للحياة في عصره، ويكاد يكون سجلاً لرجال عصره من علماء ورجال دين ونقباء الطرق الصوفية والأشراف والأعيان وغيرهم ممن شكلوا مجتمع القاهرة آنذاك، منحته شاعريته شهرة فاق بها شعراء عصره، تميزت له قصائد في الغزل والبديع (يضم ديوانه قسمًا كاملاً لما يسمى بشعر الصنعة الذي ينم على قدراته اللغوية وثقافته العربية العميقة) يصف شوقي ضيف صنيعه بأنه ضرب من الشعوذة أصبح بها الشعر فنًا رخيصًا يعبر عن أعمال آلية وتمارين هندسية صعبة الحل.

- **وفاته:**

وتوفي بالقاهرة في ٢٧ ذي القعدة١٢٧٠هـ.

- **آثاره:**

الدرج والدرك في مدح خيار عصره وذم شرارهم، ديوان شعر سماه الإشعار بحميد الأشعار جمعه تلميذه سلامة النجاري، فطبعه على الحجر في مصر في ٤٨٢ صفحة وعنونه بالإشعار في حميد الأشعار)[١١] وسفينة في الأدب، وتاريخ محاسن الميل لصور الخيل، ورحلة.[١٢]

---

[١١] - لويس شيحو ٤٤/١

[١٢] - معجم المؤلفين (خ) فهرس المؤلفين بالظاهرية (ط) السندوبي: أعيان البيان ٤٦ - ٥٩، زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ٤: ٢٣٤، البغدادي: هدية العارفين ١: ٧٧٥، محمد عبد الغني حسن: أعلام من الشرق والغرب ٥٦ - ٦٦، سركيس: معجم المطبوعات ٨٧٣، ٨٧٤، عمر الدسوقي: في الأدب ٣٩، ٤٠، شيخو: الآداب العربية ١: ٧٩، ٨٠، فهرس دار الكتب المصرية ٣: ١٣، الملحق الأول للجزء الثالث ٣٤،٧: ٩٠، ١٣٨، البغدادي: إيضاح المكنون ١: ٨٨، فنديك: اكتفاء القنوع ٤٨٥ ٤٧٤ ، ٤٧٣.

٢) نقولا الترك (١١٧٦ - ١٢٤٤ هـ = ١٧٦٣ - ١٨٢٨ م)

- **اسمه ونسبه:**

نقولا بن يوسف الترك، ويقال له الاسطمبولي: ولد في الحقبة التي شهدت مظاهر الاختمار الفكر في الشرق الأدنى، ولد سنة ١٧٦٣، في دير القمر، عاصمة لبنان إذ ذاك.شاعر، له عناية بالتاريخ.

انتقلت أسرته اليونانية الأصل، القسطنطينية المنشأ، إلى الكثلكة في أوائل القرن الثامن عشر، فنزلت"بلد الأمير" لاجئة إلى ملاذ الحرية الوحيد في الإمبراطورية العثمانية. فنسبها الوطنيون إلى "التركية" وعلق لقب"الترك" بشاعرنا.

لُقبَ "بالمعلم" دلالة على ممارسته تعليم القراءة والخط بعض أبناء الأسر الارستوقراطية.

سافر إلى مصر واستخدم كاتبا في حملة نابليون الأول. وعاد إلى لبنان، فخدم الأمير بشيرا الشهابي. وله في مدحه قصائد.وعمي في أواخر أعوامه، فكان يملي ما ينظمه على ابنته وردة.

- **منزلته الأدبية والشعرية:**

جاء ديوانه "وقد رافق حياته الخاصة والعامة، محتويا على نحو خمسمائة قصيدة ومقطوعة، تتناول بلغة القرن التاسع عشر، حقبة حافلة بالأحداث من حقب تاريخنا المستطيل، فتصورها سياسة وإدارة، واجتماعا، وثقافة، ودينا، وأخلاقا، وعادات وتقاليد، فوق ما تشير إليه من أحداث طبيعية وغرائب مناخية، وكوارث مفاجئة. وإذا بالديوان ذو قيمة تاريخية ولغوية وشعبية لا يصح أن يستهين بها المؤرخ البصير الواعي لجميع تطورات المجتمع".[١٣]

أما سنة الوفاة فالأرجح أنها سنة ١٨٣٨، على ما أثبته لويس شيخو في تاريخ الاداب العربية في القرن التاسع عشر"، وفي كتاب المخطوطات العربية لكتبة النصرانية" استنادا إلى ما وجدوه في مقدمة تاريخه المطبوع في باريس؛ وعلى ما ذكره عيسى اسكندر المعلوف في "دواني القطوف" ثم في "المشرق".[١٤]

---

[١٣] - نقولا الاسطمبولي، نقولا بن يوسف الترك، ديوان المعلم نقولا الترك، ضبط نصوصه ووضع مقدمته وفهارسه فؤاد إفرام البستاني، لبنان، بيروت، وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، مديرية الآثار، ١٩٤٩، مقدمة الديوان ص ط

[١٤] - السابق.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

- **آثاره:**

" تاريخ نابليون - ط " جزء منه، و " تاريخ أحمد باشا الجزار - خ " ومذكرات - ط " و " ديوان شعر - ط "و " حوادث الزمان في جبل لبنان - خ " من سنة ١١٠٩ هـ، إلى ١٢١٥[١٥].

الطاعون في شعر علي الدرويش ونقولا الترك..دراسة وتحليل

لقد تناول كلا الشاعرين موضوع الوباء عارضين لأسبابه تارة والوقاية منه تارة أخرى، ومهنئين أحيانا، ومواسيين أحيانا أخرى بالنظر في ديوان علي الدرويش نجده أفرد سبع قصائد كاملة للحديث عن الطاعون في فضاءات خطابية مختلفة فأحيانا يعرض لأثر الطاعون على البشر، ومرة لأثره على الحيوان، وفي مناسبة ثالثة يقدم نصائح يتوجب على المنصوح الأخذ بها للنجاة، وفي قصيدة أخرى يهنئ بذهاب الطاعون، ومرة معزيا ومصبرا.

في القصيدة الأولى وقوامها تسعة عشر بيتا، قال مخاطبا بعض الأعيان الذين أصاب الطاعون بهائمهم في قصيدة مطلعها:

لك العمرُ، مات الثورُ والعجلُ قد ماتا ** ومات أخوهُ، واثنتان فما باتا

تعيش وتبقى حيث ماتت بهائمى ** ونظمُ درارى عقدِها صار أشتاتا

ومن قبلها ماتت ثلاثٌ وبعدها ** فقدنا حماراً ثم من بعده شاةَ

كسيارة السبع الطباق طوالعاً ** مجرتها تزهو بها صرن أمواتا

وعُطِّلت الطاحونُ فالجحش لم يدر ** كما عُطِّلَ المحراث فالطين قد فاتا[١٦]

وهي قصيدة دعابية ساخرة، تخلو من الشعور بالأسى، والإحساس بألم الطاعون؛ لأنها في ظني ترصد ما وقع للبهائم التي غالبا لا يكون الأسى عليها ذا شأن لا سيما عند الأغنياء من الناس، كما يلاحظ أنه بدأها بجمل خبرية خُبِّر بها من صديقه في رسالة يشكو إليه فيها ما خلفه الوباء المنتشر في بهائمه، فأراد الدرويش أن يسلي ويسرّي عنه فكتب هذه القصيدة التي تضج بالسخرية والممازحة من البيت الأول فيها إلى آخرها، فقد استخدم لغة قائمة على السخرية المعتمدة على خفة الظل من جانب الدرويش، وقبول

---

[١٥] - معجم المطبوعات ٦٣٠ و ٤٠٦ ، وآداب زيدان ٤: ٢٨٤ وآداب شيخو ١: ١٨ و ٣٦ - ٤٠ ورواد النهضة الحديثة ٥٠ - ٥٤ ومخطوطات الظاهرية ١٤٣ و ٧٧٠.

[١٦] -علي الدرويش، ديوان شعر، نسخة قديمة غير مطبوعة، وجدتها مصورة على شبكة الإنترنت، وقفية الأمير غازي للفكر القرآني،ص٩٣.

هذا المزاح من قبل صديقه، وتصوير خطابه إليه على أنه مجموعة من الطلاسم التي لا يستطيع فهمها، فيقول مازحا:

أتاني كتابٌ منك طوراً أخالُهُ ** كنثرٍ وطوراً أحسب النثر أبياتا

وما فيه توضيح ولا خبرية ** فلو جسَّموا معناه تلقاه أصواتا[١٧]

ثم يختم قصيدته ببيت فيه دعاء يحاول من خلال إزاحة ما في نفس صاحبه من آثار الوباء، وتعويضا عن ما خسره.فيقول:

ودم أوحدَ الأقران تُفْدى من الوَبَا ** وتسلمُ مما بالبهائم قد واتا[١٨]

وفي قصيدة أخرى يبين فيها أن سبب الطاعون الذي ضرب بهائم الأعيان إنما هو بسبب ذنوبهم، وهو في أصله عقاب لما اقترفته أيديهم، موضحا أن عاديات الزمان لا تقتصر على البشر، بل تمتد لتنال أياديها البقر فيقول واصفا ومؤرخا عام فصل البهائم، ومعزيا فيها بعض الأعيان ومداعبا:

حوادث الدهر لا تختص بالبشرِ ** فقد تعدت على الجاموس والبقرِ

فصل البهائم من أم الكتاب أتى ** بكل باب فسُدَّت طاقة التجر

فصل البهائم من أم الكتاب أتى ** بكل باب فسُدَّت طاقة التجر[١٩]

إنها الأقدار التي لا يمكن تغييرها، وليس بالإمكان تفسيرها، على حد قول الجواهري:

تجري على رسلها الدنيا ويتبعها ** رأي بتعليل مجراها ومعتقدُ

أعيا الفلاسفة الأحرار جهلهم ** ماذا يخبي لهم في دفتيه غدُ

طال التمحلُ واعتاصتْ حُلومهمُ ** ولا تزالُ على ما كانتِ العقدُ[٢٠]

---

[١٧] - السابق.

[١٨] - السابق.

[١٩] - السابق ص١٧١.

[٢٠] -الجواهري، محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه دكتور إبراهيم السامرائي ودكتور مهدي المخزومي ودكتور علي جواد الطاهر ورشيد بكناش.بغداد، العراق، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٣، الجزء الثاني ص٣٥١.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

ويؤكد الدرويش على ضرورة الإيمان بالغيب، وتقديم مشيئة الله على كل مشيئة، والثقة فيه وحده سبحانه وتعالى فيقول مضمنا قوله آي الذكر الحكيم :

ولا تقولن إني فاعلٌ بغدٍ ** إلا إذا شاء فالمغترُّ في غِيرِ[٢١]

فهو يذكر بأن نزول الوباء إنما هو بسبب البعد عن الله، وخطأ الاعتقاد عند كثير من الناس الذين يعتمدون حركة النجوم منظمة لحركة حياتهم، والنظر إليها بأنها المسيرة للأقدار، المنفذة والمنقذة للآجال، معلنا فساد هذا الاعتقاد مبطلا إياه بقوله تعالى:" **وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَٰلِكَ غَدًا (٢٣) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَاذْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَىٰ أَنْ يَهْدِيَنِ رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَٰذَا رَشَدًا** (٢٤). (الكهف:٢٣- ٢٤).

فما نزل بلاء إلا بذنب، وما رفع إلا بتوبة، انظر إليه يقول:

عاث الوبا فكأنَّ المالكين لها ** يعاقبون بذنبٍ غير مغتفر![٢٢]

لكن، ومع هذا فكل شيء بقدر، وكل حي له أجل، وكل شيء عند الله مكتوب، فالتسليم التسليم، والرضا الرضا، هكذا يدعو الدرويش من ابتلي في بهائمه أو حتى في نفسه:

يا أيها الشيخ لا تغضب لما فعلت ** بها المنون ولا تهرب من القدر
كل له أجل ما كان منتقصاً

كل له أجل ما كان منتقصاً ** مع التراخي ولا يزداد بالحذر[٢٣]

ولا ينسى أن يختم قصيدته بدعابة ومزاح للتخفيف والتلطيف فيقول:

تفديك آلاف أثوارٍ إذا هلكت ** فأنت أكرم من ثور بألف شري

كلاكما خلفٌ عن فقد صاحبه ** إن صار مبتدأ لذلك الخبرِ

لا نال جلدك في الدنيا أساكفة ** ولا تخنك يد السلاخ بالشفرِ[٢٤]

وثالث قصائده في الوبا، إنما هي نصائح وإرشادات فيما ينفع أيام الوباء، حاول فيها الدرويش أن يقدم نصائح طبية، وإرشادات وقائية في اثنتي عشر بيتا مطلعها:

---

[٢١] - ديوان علي الدرويش ص١٧١.
[٢٢] - السابق.
[٢٣] - السابق.
[٢٤] - السابق.

أدلك في هذا الوباءِ المغلبِ ** دلالة نصح أخلصت عن مُجربِ[٢٥]

هكذا بدأ الدرويش يسرد نصائحه الصحية في قالب شعري، وهي النصائح التي لابد أن يسير عليها الإنسان في طريق التغلب على الوباء،حيث قدم نصائحه الشعرية كالآتي:

لا تشبع من شرب الماء، وعاهد بمسح الخل والورد، وأكثر من الاغتسال، ولا تعش إلا في أماكن نزهة، ولا تمش في ريح وشمس، ولا تنم إلا وبطنك خفيفة من الطعام، ولاتزاحم الأنفاس، وشرب الفواكه بماء دافئ، مع البقاء في المنزل والذهاب إلى الفيوم أن أمكن، وعدم مزاحمة الأنف.

إنها نصائح غالية كما يصفها هو، من اهتدى إليها حمى نفسه وأهله من هذا الوباء القاتل:

إذا شاء ربي واهتديت لها فقد ** غنيت إذا لازمتها عن مطبَب[٢٦]

وأول هذه النصائح أن يحرص على شرب الماء الزلال ويتضلع بما عذب منه:

فكُلْ مرةً في اليوم ما يشتهى ولا ** تخلط ولا تشبع بتقليل مُشربِ[٢٧]

ثم يوصي بأكل الفاكهة المغسولة بماء الخل والورد:

وفاكهة دع نيَّها كلْ لما استوى ** وحاذر عليها الشرب واصغ لمطرب[٢٨]

ولا تعش إلا في أماكن نزهة، ولا تمش في ريح وشمس:

وعاهد بمسح الخل والورد واعتكف ** عن الغيظ والقيظ وعن كل مُتعبِ

ولا تمش في ريح وشمس ولا تطل ** وإن ألزمَتْ في الصبح والعصر فاركبِ[٢٩]

كما يتوجه بالنصح في التخفيف من الطعام قبل النوم، لتخرج الأنفاس وتدخل مستريحة لا تعوقها تخمة الطعام:

---

[٢٥] - السابق ص٨٥.
[٢٦] - السابق.
[٢٧] - السابق.
[٢٨] - السابق.
[٢٩] - السابق.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

وإياك قبل الهضم نومَك واجتنب ** مخالطة في الصحو نوع تجنّب

مزاحمة الأنفاس تفسد بعضها ** وهل تفس النيران غير المقرب[٣٠]

ومن وصاياه: الزم الأماكن النظيفة، واخرج إلى الحدائق، وداوم على غسل اليدين وجميع الحواس:

وكف الحواس الخمس عما تمجُّه ** وداوم بغسل فاتر في محجّب

ولا تبق إلا في أماكن نزهةٍ ** منزهة عن مكرهات ومترب[٣١]

ولا ينسى أن يؤكد أن هذه النصائح إنما جاءت من بصير مجرب، وأن الله خلق جوارح الإنسان لحكمة فإذا تغيرت وظيفتها تحولت في نتائجها:

إلهٌ حكيمٌ خص كلّاً بحكمةٍ ** فذلك دِرياق وذا سم عقرب[٣٢]

تلك كانت نصائحه المخلصة التي تتماشى مع نصائح الطب الحديث الآن المرشد إلى الوقاية والتباعد الاجتماعي والحرص على النظافة.

وقد وحوي ديوانه أيضا التهنئة بقدوم أصدقائه الذين ارتحلوا إلى الفيوم والقضاء علي الوباء كما يدل ديوانه، كما حوى الكثير من مدحه للأمراء والعلماء، وكذلك المراثي الحزينة، وقد نجا الشاعر من الأوبئة التي وضع لها نصائح صحية، وعاش عمرا طويلا، ومما حوى ديوانه مهنئا بذهاب الطاعون قصيدته التي قوامها سبعة عشر بيتا مطلعها:

بشرى المناصب هنتها السلاماتُ ** من الوباء فنفديها بمن ماتوا

عام مضى فيه راعتنا مصائبه ** وجاء عامٌ مضت عنه المصيباتُ

فإن مضى من مضى والبَيكُ حافظه ** مولاه فلتُغْتَفَرْ للدهر زلاتُ

فداؤه الروح والدنيا وما ملكت ** يد العلا وهي في هذا قليلاتُ[٣٣]

---

[٣٠] - السابق٨٥.
[٣١] - السابق.
[٣٢] - السابق.
[٣٣] - السابق ص٩١.

وفي قصيدته الخامسة يهنئ حضرة نقيب السادة الأشراف المرحوم السعيد البكري بذهاب الطاعون

نهني النفس بشرى بالنجاةِ ** من الطاعون أدهى المدهماتِ

وقاك الله منه داء موتٍ ** تهون لديه كل المقتلاتِ

فكم أخلى من الأزواج بيتاً ** وولّى بالبنين وبالبناتِ

أعذتك منه باسم الله لما ** سقى الأرواح كاسات المماتِ

إذا سلمت بنو الصدّيق منه ** فليس بمشكل في المشكلاتِ[٣٤]

فالتهنئة إنما جاءت للنجاة من خطر كبير، هو داء قاتل، تتقاصر أمامه كل الدواوهي والأرزاء، إنه سيل جبار يعصف بالرجال والنساء والبنين والبنات.فلا يمكلك أمامه إلا الاستعاذة وطلب العون من الله العلي القدير، وحينها تكون السلامة، ويكون النجاة، وحاله حال المتنبي حين قال:

وَما أَخُصُّكَ في بُرءٍ بِتَهنِئَةٍ ** إذا سَلِمتَ فَكُلُّ الناسِ قَد سَلِموا[٣٥]

وفي مناسبة أخرى قال مادحا سعادة مصطفى باشا العروسي، شيخ الجامع الأزهر، ومهنئا حضرته بذهاب الهواء الأصفر ومؤرخا سنة ١٢٦٦هـ:

إن الزمان مبشرُ ** ولك الهناء الأكبرُ

ذهب الوباء وأشرقت ** رتبٌ بمجدك تُزهرُ

لما انقضى الطاعون قد ** أضحت حياة تُشْكَرُ

بسلامة الحسب الذي ** عنه الفضائل تُؤثَرُ

عينُ الإمارةِ والمعا ** لي العارفُ المُستبصِرُ

---

[٣٤] -السابق ص٩٢.

[٣٥] -عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي ، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م، الجزء الرابع ص ٩٢.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

نسلُ النبي ومن له ** مجدٌ علاه أشهَرُ

فله السلامةَ دائماً ** مما يَضرُّ ويَقْهَرُ[٣٦]

أما قصيدته الأخيرة فيمدح فيها "غيطاس أفندي الروزمانجي" ومهنئا له بذهاب الطاعون ومعرضا ببعض خصاله، مطلعها:

سَلمت لعصرنا هذا وباؤا ** وقد ساء الجميع به وباءُ

وسَامحنا الزمان بما جنَاه ** إذا غيطاس كان له البقاءُ

فَديتَ بمن كرهت وهم ثلاثٌ ** فثالثهم قضى فيه القضاءُ

فما تركوا لغيرِ المقت لمَّا ** رأوا أن الكبير لك الفداءُ[٣٧]

الوباء في شعر نقولا الترك:

وأما نقولا الترك فكان شعره في الوباء أقل عددا من علي الدرويش، وإن تناول المناسبات والمعاني التي تناولها علي الدرويش، فجاء شعره في ثلاث قصائد ، ومقطوعتين.

وكان من عادة المعلم نقولا الترك أن يصف في شعره حياته وحياة أنسبائه وأصدقائه، وبعض المواسم والأعياد، بل في الحياة الجارية الرتيبة، وأحداثها المتنوعة من عادية كالولادة والموت، ومن غريبة مفاجئة كهجوم الأوبئة وما تتطلب من طرق وقاية، وأنواع علاج.

"وللشاعر في هذا الباب أرجوزة شهيرة ضمنها كل ما يعرف في عهده عن وباء الطاعون من دلائل وأوصاف، وكل ما كان يطلب من السكان في حال ظهور الوباء من احتياط واهتمام، مستعملا الألفاظ الوضعية والمصطلحات الخاصة، مما يجعل للأرجوزة قيمة لغوية في هذا الموضوع"[٣٨]

لكنّ الملاحظ أن نصائح نقولا الترك أشد تخصصية وأقرب إلى تعليمات الأطباء منها إلى العادات البيئية المتعارف عليها. ففي قصيدته البالغ عدد أبياتها ثمانية

---

[٣٦] - ديوان علي الدرويش، ص ١٤٨.

[٣٧] - السابق ص ٧٣.

[٣٨] -نقولا الاسطمبولي، نقولا بن يوسف الترك، ديوان المعلم نقولا الترك، ضبط نصوصه ووضع مقدمته وفهارسه فؤاد إفرام البستاني، لبنان، بيروت، وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، مديرية الآثار، ١٩٤٩، مقدمة الديوان ص ز.

وسبعين بيتا يقدم نصائح غذائية ووقائية أقرب إلى التخصصية فيقول مجيبا عن من سأله:

يا طالباً حقيقة الأنباء ** والحكم فيى ماهيّةٍ الوباء

والواضح أنه بهذا الأمر خبير بصير، وإلا لما توجه إليه السائل والطلب للحكم والنصيحة والإرشاد. ويدل على بصيرته ورايته بالوباء من الناحية العلمية وصفه بانه يسري في الجسم فيلتصق به لا يفارقه، وفي النفس لا يبرحها، وأنه وباء معد، ينتقل باللمس:

أن الوبا سميّةَ دَبّاقهْ ** لصَّاقةَ نفاذةٌ خرآقَهْ

يسيح في الأبدان سيح الدهنِ ** إذا سرى في الصوف أو في القطنِ

وشان هذي العلة العضّا لهْ ** والآفة المهلكة القتآلهْ

إن تعدي الأبدان عند اللمسِ ** وليس فيما قلتهُ من لبسِ[٣٩]

ثم يعرض لبعض الأعراض الناتجة عن الإصابة بهذا الوباء من قشعريرة واخضرار اللون وألم تحت الإبط، وخلف الأذن، و في الركبتين فيقول:

وبعد ما يعدى ويسرى في البَدَنْ ** ويمخض الاخلاط امخاض اللبن

يبان في الجسم إذا ما اقشعرْ ** من موضع مسترقق أو أكثرْ

والنفذ منهُ رُبَ فى الاباط ** يبدو عقيب المخض والاخباطِ

أو رُبَ يبدو خلف اذن الشاكي ** أو في مرقّات من الاوراكِ

فإن بدت نفذتهُ محمرَّهْ ** فأَمَنْ وخفها أن بدت مُخْضرَّهْ[٤٠]

ويذكر نقولا أن الوباء مرض أعيا الأطباء ومنه كلُّوا، وأنهم ينصحون بالابتعاد عن أماكن وجوده ففيه السلامة من الإصابة منه:

وحال هذا الداء فيه الكلُّ ** حاروا وعن علاجه قد كلّوا

---

[٣٩] - السابق ص ٥٤.

[٤٠] - السابق

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

فاستجمعوا الراي به واعتمدوا ** أن حلَّ يوماً في مكانٍ بعدوا[٤١]

وينتقل من الدليل العلمي بالابتعاد عن مكان الوباء في حال عدم الإصابة به، إلى الدليل الشرعي الإسلامي في حال الإصابة به وذلك بلزوم المكان وعدم مبارحته:

وإن يقل معترضٌ من ينهزِمْ ** يؤثم لأنَّ الفرَّ منه قد حُرِم

فانكر وقل سبحانهُ رب العلا ** قد قال لا تلقوا بايديكم إلى

فلا يخفى ما في البيتين من استشهاد بأمر الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بعدم مبارحة الأرض التي نزل بها الوباء والمسلم فيها، وغدم دخولها إن لم يكن بها مصداقا لقوله تعالى:

"وَأَنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ".البقرة:١٩٥.

والحقيقة هي قصيدة طويلة حوت نصائح أخرى غير التي ذكرتها، كالإكثار من الأعشاب والبهارت وأكل الخضروات، وأخذ الحيطة من انتقال العدوى، وضرورة الاغتسال جيدا، وتنظيف الفاكهة والأطعمة.

وفي مقام آخر يستمر في النصح والتوجيه والإرشاد لصديقه فقد كتب مراسلا صاحبه المعلم جرجس أبا موسى سينور القاطن في مدينة الشام بقصيدة في عام ١٢٢٥هـ يرشده ماذا يفعل ويدعو الله له بالنجاة من الطاعون والوباء مطلعها:

لك يا أبا موسى أبوح بصبوتي ** وبفرط أشواقي وعظم شجيتي

إن الوباء تواترت أخباره ** وتبادرت من نحو كل مدينة

وإذا توكد سوف ندخل للخبا ** بتوكل منا على ذي العزة[٤٢]

ومع هذه الاحتياطات هناك بعض النصائح الغذائية التي لا يجب أن يغفلها صاحبه:

ومكيّف التنباك خُص بجلّقٍ ** ست الورى والمدن أشرف بلدةِ

فلذاك جيتك راجياً جدواك في ** رطلين منه من عظيم القيمةِ

[٤١] - السابق.
[٤٢] - الديوان ص٤٩.

وبمرطبانٍ من مربا الكابلي ** أو جنزبيل خالص في الطيبةِ[٤٣]

ولم يكتف نقولا بالنصائح العامة والخاصة، بل راح يبدي رأيه في فاعلية الوباء في بعض فصول السنة وعدم فاعليته في بعضها. ففي أحد السنين ابتدأت ضربة الطاعون من شهر كانون الأول وكان فصل الشتاء باردا جدا، وإذا كان الوباء من عادته أن لا يبتدي إلا من أيام الربيع وصاعدا إلى دخول فصل الصيف فخالف العوايد في هذه السنة واختلف به رأي الذين يحكمون بأن لا فاعلية له في البرد القاسي فنظم به هذه الأبيات:

لقد زعموا بان البرد يفني ** ويمحي رسم طاعون أضرَّا

فقلت مجاوباً هذا تسلّي ** وقولٌ لا يبرْد قط حرَّا

فكم شمنا وباءً في شتاءٍ ** وفي قلب الثلوج قد استقرَّا

نعم عين الشتا بيضاء بلقا ** ولكن مقلة الطاعون حمرا[٤٤]

وكما نصح وهنأ، فقد رثا وعزّى، فقال في وفاة غنطوس يمين الترك:

مات ابن يمين الذي ذاب الحشا ** أسفاً عليه مذ توسد في الثرى

تباً لها سنة الوبا أرخت كم ** فيها على توما بكيت تحسرا[٤٥]

وبعد استعراض ما كتبه الشاعران يمكننا أخذ عدة ملحوظات، واستكناه لمح وإشارات:

١. يعد نقولا الترك في عرضه للنصائح والتوجيهات أكثر تخصصية من علي الدرويش، فقد غلب على نصائحه الجانب العلمي في كثير منها، أما علي الدرويش فقد كانت معظم نصائحه موروثة متوارثة، معروفة متداولة.
٢. فيما يخص عدد القصائد التي تناولت الوباء والطاعون في ديوان كلا الشاعرين فنجد أن الدرويش خصص سبع قصائد طوال لهذا الأمر بين تهنئة وتعزية وتسرية وتسلية ونصح وإرشاد وتوجيه.

---

[٤٣] - الديوان ص٤٩.
[٤٤] - السابق.
[٤٥] - السابق.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

٣. أما نقولا الترك فقد حوى ديوانه على كثرته ثلاث قصائد ومقطوعتين تناول فيها ما تناوله علي الدرويش.
٤. أما الناحية الفنية المتمثلة في اللغة والصور والأساليب فالأفضلية فيها للدرويش، فلم أجد عنده نبوا عن اللغة الفصيحة، ولا ميلا عن البلاغة العربية الموروثة، فلم تعرف العامية إلى شعره طريقا، ولم تهتد الركاكة إلى لفظه سبيلا.
٥. أما نقولا الترك فجاءت قصائده أقل في القيمة الشعرية من علي الدرويش بدرجات، فهي لا تسمو في شيء، فوق آثار التقليد النظمي المتتابع في عصور الانحطاط، بل قد يقل عنها في قوة سبك وشدة ضبط، وإن كان يزدهي حينا بالصورة الطريفة، والوصف المبتكر، ذلك أن لغة العرب لم تعنُ تماما لحفيد اليونان، فظل شاهد عصر جليل، دقيق النظر، مرهف الشعور، صائب القياس، بصير الحكم، ولكنه سيء التعبير.
٦. كلا الشاعرين مهتم بقضايا عصره، حريص على إبداء الرأي والنصح، تربطه علاقات وثيقة، وصلات وطيدة مع طوائف مجتمعه لا سيما أهل الفضل وأولي العلم والنهى.

نتائج البحث:

وبعد هذا العرض الموجز عن الوباء في شعر علي الدرويش ونقولا الاسطمبولي، توصل البحث إلى عدة نتائج:

١. ضرب الوباء كثيرا من الأدباء والشعراء قديما حتى صار جزءا من تراجمهم، فلا يكاد يخلو كتاب في التراجم، أو تاريخِ الأدب العربي من إشارة خفيفة، أو ظاهرة إلى الوباء، وما نتج عنه من أسباب أودت بحياة ذاك الأديب، أو هذا العالِم.
٢. وعني الأدب منذ القدم بالحديث عن الكوارث سواء كانت على المستوى الشخصي أو القبلي، أو الوطني، أو الإنساني.
٣. ظهرت كتابات شعرية ونثرية تناولت الأوبئة والطواعين عند كثير من الشعراء والأدباء كامرئ القيس، ومالك بن الريب، وابن الوردي، والمالقي، وابن نباتة... وغيرهم كثير.
٤. لا نكاد نقطع بشيء من الدُرْجَة أن الأدب العربي عرف مصطلح "أدب الوباء أو الطاعون" تحت هذا المسمى تحديدا، وإن كنا طالعنا مؤلفات وقصائد رصدت الوباء والطاعون والمرض.
٥. كل ما يعانيه الإنسان في خاصة حياته، وعامة شأنه يمكن أن نطلق عليه كارثة، وساعتئذ يمكن أن نعدل عن تسمية هذا النوع من الأدب"أدب الكوارث" إلى "أدب المآسي"، وهي تسمية- ولا شك- عادلة، تقيم الوزن بالقسط ولا تخسر الميزان في

أن الأدب العربي لم يكن بمعزل عن شواغل الإنسان وإن اتخذت هذه الشواغل، وتلك الدواهي مسميات حديثة.

٦. يعد نقولا الترك في عرضه للنصائح والتوجيهات أكثر تخصصية من علي الدرويش، فقد غلب على نصائحه الجانب العلمي في كثر منها، أما علي الدرويش فقد كانت معظم نصائحه موروثة متوارثة، معروفة متداولة.

٧. فيما يخص عدد القصائد التي تناولت الوباء والطاعون في ديوان كلا الشاعرين فنجد أن الدرويش خصص سبع قصائد طوال لهذا الأمر بين تهنئة وتعزية وتسرية وتسلية ونصح وإرشاد وتوجيه.

٨. أما نقولا الترك فقد حوى ديوانه على كثرته ثلاث قصائد ومقطوعتين تناول فيها ما تناوله علي الدرويش.

٩. أما الناحية الفنية المتمثلة في اللغة والصور والأساليب فالأفضلية فيها للدرويش، فلم أجد عنده نبوا عن اللغة الفصيحة، ولا ميلا عن البلاغة العربية الموروثة، فلم تعرف العامية إلى شعره طريقا، ولم تهتد الركاكة إلى لفظه سبيلا.

١٠. أما نقولا الترك فجاءت قصائده أقل في القيمة الشعرية من علي الدرويش بدرجات، فهي لا تسمو في شيء، فوق آثار التقليد النظمي المتتابع في عصور الانحطاط، بل قد يقل عنها في قوة سبك وشدة ضبط، وإن كان يزدهي حينا بالصورة الطريفة، والوصف المبتكر، ذلك أن لغة العرب لم تعنُ تماما لحفيد اليونان، فظل شاهد عصر جليل، دقيق النظر، مرهف الشعور، صائب القياس، بصير الحكم، ولكنه سيء التعبير.

١١. كلا الشاعرين مهتم بقضايا عصره، حريص على إبداء الرأي والنصح، تربطه علاقات وثيقة، وصلات وطيدة مع طوائف مجتمعه لا سيما أهل الفضل وأولي العلم والنهى.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122950

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- ابن حجر العسقلاني،أحمد بن علي بن حجر العسقلاني،بذل الماعون في فضل الطاعون، تحقيق أحمد عصام عبد القادر الكاتب، الرياض، دار العاصمة.
- أبو ذؤيب الهذلي، خالد بن خويلد، ديوان شعر،شرحه وقدم له ووضع فهارسه: سوهام المصري.عني بمراجعته وقدم له: الدكتور ياسين الأيوبي. الطبعة الأولى، بيروت ودمشق وعمان، المكتب الإسلامي- ١٤١٩هـ-١٩٩٨م..
- امرؤ القيس، حندج بن حُجر، ديوان شعر، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
- ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه دكتور إبراهيم السامرائي ودكتور مهدي المخزومي ودكتور علي جواد الطاهر ورشيد بكناش.بغداد، العراق، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٣، الجزء الثاني .
- ديوان المعلم نقولا الترك، نقولا الاسطمبولي، نقولا بن يوسف الترك، ضبط نصوصه ووضع مقدمته وفهارسه فؤاد إفرام البستاني، لبنان، بيروت، وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة، مديرية الآثار، ١٩٤٩.
- ديوان خطب ابن نباتة، عبد الرحيم بن محمد بن نباتة، ، تحقيق ياسر محمد المقداد، الكويت، مجلة الوعي الإسلامي١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م.
- ديوان شعر، علي الدرويش، نسخة قديمة غير مطبوعة، وجدتها مصورة على شبكة الإنترنت، وقفية الأمير غازي للفكر القرآني.
- رسالة "النبا عن الوبا"،رائد عبد الرحيم، لزين الدين بن الوردي ت٧٤٩هـ،دراسة نقدية.مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية) المجلد الرابع والعشرين(٥)، ٢٠١٠.
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي ، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٦م، الجزء الرابع.
- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، الطبعة الثانية، بيروت،١٩٣٤م.
- ما رواه الواعون في أخبار الطعون، الإمام السيوطي، حققه محمد علي الباز،ونشرته دار القلم بدمشق سنة ١٤١٨هـ.
- مالك بن الريب، ديوان شعر، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد الخامس عشر ، الجزء الأول.
- مجير الدين الحنبلي العليمي، الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، تحقيق: عدنان يونس عبد المجيد نباتة، عمان- مكتبة دنديس - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
- معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، مؤسسة الرسالة، ١٤١٤ – ١٩٩٣.
- المقري،أحمد بن محمد المقري التلمساني، شهاب الدين، أزهار الرياض في أخبار عياض للمقري،.القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية ودولة الإمارات المتحدة.

تمازج العلاقة في النص وتداخلها بين المرسِل والمرسَل إليه - بلاغة الجمهور نموذجا

The relationship in the text mixes and overlaps between the sender and the addressee - public rhetoric as a model

اعداد

د.رجب إبراهيم أحمد عوض
أستاذ مساعد بكلية اللغة العربية جامعة السلطان عبد الحليم معظم شاه الإسلامية العالمية

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951
الاستلام: ١٥/ ٩/ ٢٠٢٠ القبول : ٣/ ١٠/ ٢٠٢٠

المستخلص :
يهتم مشروع (بلاغة الجمهور) بالطرف المفعول به في العملية التواصلية،ولفظ المفعول هنا أعني به الأضعف في تلك العملية وهو الجمهور،وطبقا لمنظور المشروع فسوف يتحول الجمهور فيه إلى فاعل،أي إلى طرف قوي،ولن يتوقف تأثير بلاغة الحوار على المخاطِب فحسب، بل سيشاركه التأثير الجمهور مشكلا وعيه بنفسه غير خاضع لسطوة بلاغة التأثير والإقناع.ويستند هذا التحول إلى تصور أبستمولوجي في الإطار التنظيري لهذه البلاغة الجديدة.[1] و"بلاغة الجمهور" هدفها الانتقال بالبلاغة من بلاغة التخييل إلى بلاغة الإقناع والحِجاج. ويعد الدكتور عماد عبد اللطيف [2]أستاذ

(1) الأبستيمولوجيا:علم المعرفيات أو نظرية المعرفة،وهي فرع من فروع الفلسفة تهتم بطبيعة ومجال المعرفة.

[2] هو باحث زائر بجامعة كمبريدج، المملكة المتحدة - أستاذ مشارك بجامعة قطر، درس البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاهرة وجامعة لانكستر الإنجليزية. وحاضَر في جامعات مصرية وإنجليزية ونرويجية ومغربية وبلجيكية وقطرية، له عديد من الكتب والدراسات منها:

١) تحليل الخطاب البلاغي: دراسة في تشكل المفاهيم والوظائف..دار كنوز المعرفة. الأردن. (٢٠١٤)
٢) "بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة". دار التنوير، بيروت-القاهرة-تونس. (٢٠١٢)
٣) استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي.). الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. (٢٠١٢)

البلاغة وتحليل الخطاب بجامعة القاهرة صاحب الفضل في نشر تلك البلاغة عربيا حين صدع بهذه النظرية في أطروحته للدكتوراه تحبت عنوان:" البلاغة السياسية عند السادات" دراسة في بلاغة الخطب واستراتيجيات التأثير. لهذا؛كان البحث في هذا الإطار تحت عنوان:"نظرية بلاغة الجمهور وملامحها عند عماد عبد اللطيف"دراسة وصفية تحليلية.حاولت فيه الكشف عن ملامح هذا المشروع الجديد في مجال تحليل الخطاب.وجاء البحث منتظما في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة اشتملت على أهم ما توصل إليه البحث من نتائج متلوة بأهم المصادر والمراجع التي اعتمد البحث عليها.

- التمهيد:وفيه تعريف بصاحب النظرية الدكتور عماد عبد اللطيف،ومنجزاته العلمية.
- المبحث الأول:بلاغة الجمهور النظرية والمفهوم.
- المبحث الثاني:بلاغة الجمهور..نماذج وتطبيقات.
- المبحث الثالث: الفضاءات العمومية وتأثرها في فهم الخطاب والنص الأدبي.الحِجاج نموذجا.
- الخاتمة:وا اشتملت على أهم ما توصل إليه البحث من نتائج متلوة بأهم المصادر والمراجع التي اعتمد البحث عليها.

التمهيد:

لم تعد البلاغة في مفهومها الحديث مرتبطة بالنصوص الأدبية فقط، بل تناولت الحياة العامة، وأصبحت تحلل لغة الحوار والتواصل، وانطلقت نحو أساليب التواصل والاتصال تحاول أن تؤصل لها.

---

٤) البلاغة والتواصل عبر الثقافات. سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة. (٢٠١٢)

٥) لماذا يصفق المصريون؟ بلاغة التلاعب بالجماهير في السياسة والفن.. دار العين، القاهرة. (٢٠٠٩)

كما شارك في تأليف أحد عشر كتابًا؛ نُشرت في مصر والمغرب والأردن وفرنسا. وترجم منفردًا وبالاشتراك خمسة كتب في تحليل الخطاب والبلاغة والفلسفة، هي: "**الديمقراطية في الخطاب السياسي**"؛ "**أرسطو: مدخل مختصر**"؛ "**موسوعة أكسفورد في البلاغة**"؛ و"**الاستعارة في الخطاب**"؛ و"**شعرية المكان في الأدب العربي الحديث**"، "وراجع وقدّم ثلاثة كتب أخرى، هي: "**الخطاب والسلطة**"، "**مناهج التحليل النقدي للخطاب**"، "**التحليل النقدي للخطاب**".وشارك – بالإنجليزية- في تأليف الإصدار الثالث من "**دائرة المعارف الإسلامية**"، "**وموسوعة أكسفورد للشخصيات الإفريقية البارزة**" في إصداريها الأول والثاني (٢٠١١-٢٠١٣).

-

ومن بين هذه الاستعمالات البلاغية للبلاغة الجديدة، بلاغة الجمهور، وقد كان للأستاذ الدكتور عماد عبد اللطيف طرحا بلاغيا جديدا،خالف به الصورة الذهنية والمعرفية عن دور البلاغة في الحياة اليومية،وهو مشروعه القيّم (بلاغة الجمهور.

فبلاغة الجمهور لم تعد تقف عند حدود المرسل، بل تجاوزت المرسل إلى المرسل إليه، وانتهت إلى المتلقي، فالمتلقي أصبح ذا دور واضح في الخطاب الجماهيري، فالخطاب يخرج موجها إليه، فلا يصله حتى يصبح المتلقي منتجا للخطاب

المبحث الأول:بلاغة الجمهور..النظرية والمفهوم.

بلاغة الجمهور..النظرية والمفهوم.

لقد قدم عماد عبد اللطيف طرحا بلاغيا جديدا،خالف به الصورة الذهنية والمعرفية عن دور البلاغة في الحياة اليومية،وهو مشروعه القيّم (بلاغة الجمهور) حيث اهتم المشروع بالطرف المفعول به في العملية التواصلية،ولفظ المفعول هنا أعني به الأضعف في تلك العملية وهو الجمهور،وطبقا لمنظور المشروع فسوف يتحول الجمهور فيه إلى فاعل،أي إلى طرف قوي،ولن يتوقف تأثير بلاغة الحوار على المخاطِب فحسب، بل سيشاركه التأثير الجمهور مشكلا وعيه بنفسه غير خاضع لسطوة بلاغة التأثير والإقناع.ويستند هذا التحول إلى تصور أبستمولوجي في الإطار التنظيري لهذه البلاغة الجديدة.[٣] ويقوم هذا التصور على أمرين:

الأول:البحث الأكاديمي والمعرفي المرتبط بالدراسات الأكاديمية سواء الأبستمولوجية أو الفلسفية.

الثاني:إجرائي:ويقصد به تقديم عدة إجراءت، وقواعد أشبه بالتي وضعها السكاكي في مشروعه من قواعد وخطوط بلاغية هدفها التأثير في المحاطب وإقناعه.بَيْدَ أن الأمر مختلف ومتباين بين المشروعين فبينهما بون شاسع حيث يهدف مشروع السكاكي إلى تقويض هذا التأثير،وجعل الأمر إلى الجمهور وإلى المتلقي،وهذا انعكاس لعلاقة معقدة بين المتكلم والمتلقي،أو بين الاستجابة والجمهور.

بلاغة الجمهور وسطوة النَّصِّ

تنبني نظرية (بلاغة الجمهور) على أن البلاغة وخطابها يمكن أن يؤثرا ،بشكل كبير، في توجيه الوعي الشعبي والجماهيري، وبعبارة أدق كما ينقلها عماد عبد اللطيف هو:"كيف لها أن تتلاعب بالعقول،وتسهم في تزييف الوعي الجماهيري" فهو يرى أن البلاغة يجب أن تتجاوز الجانب اللغوي الصرف لتعبر نحو الاهتمام السياسي

---

(٣) الأبستيمولوجيا:علم المعرفيات أو نظرية المعرفة،وهي فرع من فروع الفلسفة تهتم بطبيعة ومجال المعرفة.

والاجتماعي،والنظر في كيفيات وآليات تشكيل الوعي الجماهيري؛ليدرك كيف يتم التلاعب به وباسمه فاللغة قد تكون فرصة وقد تكون خطرا.

إن السُّنة المعرفية تقتضي وجود مراحل متعددة لحركات التجديد والتحديث في الفكر الإنساني عامة،والعربي خاصة،فالثابت أن الإبداع يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن،وكم من نقاط إبداعية ظهرت أو اختفت بفعل الزمن العجيب،وما يسيطر عليه من أنساق فكرية،وأنماط معرفية فرضتها السلطة لتمنع تلك النقاط الإبداعية.[٤]

ولقد مرت البلاغة العربية بتلك النقاط الإبداعية،وهذه الحركات التجديدية، بدءا من أبي يعقوب السكاكي(٦٢٧هـ) وهو من أهم العلامات الإبداعية في البلاغة العربية،وكان-وما زال- أحد أهم أركان الدرس البلاغي العربي،ثم تلاه مشاريع بلاغية أخرى كان لها عميق الأثر في الدرس البلاغي بما لها من فلسفة خاصة في دراسة البلاغة العربية كما كان عند حازم القرطاجني،والسجلماسي،وابن البناء المراكشي.وثمة آخرون خالفوا هذا النهج في التناول البلاغي،فاهتموا بالبديع وأساليبه مثل ابن الأثير في كتابه"المثل السائر"ثم بطآن ما مدت هذه السُّنة يدها لتطال العصر الحديث بما يعرف الآن ببلاغة الجمهور:"وبرزت في العصر الحديث محاولات تطويرية جادة ومهمة في البلاغة العربية نشأت بفعل حاجة المجتمع،وضرورات حركة التنوير في الفكر العربي"[٥]

بلاغة الجمهور وخصوصية التواصل.

لقد دفع عصر استجابات الجماهير العلوم الإنسانية إلى أن تهتم بأنواع غير تقليدية من مادة البحث،هي خطابات الحماهير.وكانت بلاغة الجمهور استجابة علمية لخصوصية التواصل الإنساني في هذا العصر الجديد،أو على حد قول خليل إدّه اليسوعي:"لم نجد الكلام في أصول البلاغة عندنا فضوليا؛فإن صناعة الكلام أكثر الصناعات انفعالا وتأثرا،إذ طرأت التغييرات على أحوال البلاد،ولا عجب أن الأدب مرآة الحياة وصورتها،فيجب البحث فيها ختى نرى إن كانت أصولها ملائمة لمقتضى حالنا"[٦]كما ظهرت هذه المحاولات التطويرية في كتابات خليل اليسوعي،وأمين الخولي،وسلامة موسى،ومصطفى ناصف،حيث سعت كلها إلى ربط البلاغة بالمجتمع.وإلى هذا المسعى عينه سعى الدكتور عماد عبد اللطيف في مشروعه الموسوم"بلاغة الجمهور" إلى الاهتمام بطابات الحياة اليومية معلنا بذلك وجود منطقة جديدة للبجث البلاغي العربي تحتاجها حياتنا العربية،ويحتاجها الإنسان العربي في فهم وإدراك الخطاب، ومن ثم تكون لديه القدرة على تشكيل وعيه،والخروج ثَمَّ من هيمنة المتكلم.

---

(٤) صلاح حاوي،وعبد الوهاب صديقي،بلاغة الجمهور.ص١٠.بتصرف يسير.

(٥) السابق.

(٦)اليسوعي، خليل إدا، أصول البلاغة عند العرب،مجلة المشرق،٧٠٤.

إن اهتمامه منصرف-في مقامه الأول- إلى دراسة رد فعل الجمهور،أو الاستجابات الجماهيرية،والاهتمام بما يخرج منهم،ويصدر عنهم في خطاباتهم،فيما عُرفَ بظاهرة الجماهير الغفيرة، والاهتمام بخطاب الجماهير وليس الفرد،وذلك فيما يشير إليه عماد عبد اللطيف موضحا تلك الظاهرة في كتابه الماتع " لماذا يصفق المصريون؟" حيث يوضح مكانة الجمهور في مشروعه :"فالجمهور يستطيع أن يلعب دورا كبيرا في التواصل الجماهيري المعاصر،وهو الحافز على اقتراح توجه بلاغي هدفه دراسة الاستجابات التي ينتجها الجمهور الذي يتلقى خطابا جماهيريا،ودراسة الدور الذي يُعزز به من سلطة الخطاب أو تقاومه.أطلقت على هذا التوجه"بلاغة الجمهور"[٧] وينطلق عماد عبد اللطيف في دراسة هذا التوجه الجديد في مشروعه"بلاغة الجمهور" من طبيعة الاستجابات البلاغية الفعلية والمحتملة للمخاطب الذي يتلقى خطابا بلاغيا عاما موضوعا لدراستها"[٨].

ويمكننا القول:إن موضوع بلاغة الجمهور إنما هو الاستجابات التي تصدر عن الجمهور أثناء تلقيه للخطابات الجماهيرية المحتلفة،وأن مهمة هذا المشروع كشف العلاقة بين استجابات الجمهور لهذه الخطابات وسلطة هذه الخطابات في تشكيل الوعي الجماهيري.ولكن هل سيظل الجمهور رهين تلك البلاغة،وأداة طيعة في يد أصحابها؟

الحوار البلاغي بين ارستقراطية النخبة وبلاغة الجماهير

ظلت البلاغة تتسم بأداء دورها النخبوي حين كان لا يمارسها إلا النخبة،ولا يتصور أبدا أن تتغير الأدوار،ويصبح العامة هم أهل الكلام،وأصحاب المنصات القولية،فقد كان هذا الحال غير ممكن،وقد لاقى كلام الجماهير استهجان النخبة من المثقفين للدرجة التي وصفهم بها أمبرتو إيكو السيميائي والروائي الإيطالي حين رآهم على منصات التواصل الاجتماعي،بأنه "غزو البلهاء"[٩]ويرصد هذا السلوك المتعاظم الموصوف بالنحبوي عبد القذامي حين يصف الذات المتعالية للنخبة متمثلة في "نعوم تشومسكي" الذي ظن أن منصات القول إنما هي مقصورة على النخبة دون العامة أو البلهاء على حد وصف إيكو.فتشومسكي الذي "دخل إلى تويتر بنية البروفسور،وليس بنية التفاعلي،وحين أعيته الحيلة في جرّ تويتر إلى مراده راح ينتقد خطابات المواقع التفاعلية بعامة،وعجزت نخبويته أن تفتح عينيها على المتغير الثقافي النوعي بانكسار زمن النخبة وثقافة

---

(٧)عبد اللطيف، عماد ،لماذا يصفق المصريون؟ ص٥٨.

(٨)عبد اللطيف، عماد،بلاغة المخاطب:البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته،ص٢٣، ٣٦،

(٩) سعيد العوادي،الجماهير البليغة،محاورة مع المشروع البلاغي للدكتور عماد عبد اللطيف،مجلة المصدر،العدد(٥)ديسمبر٢٠١٧.ص٢٠٩.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

النخبة،وبروز الشعبي بقوته العددية والثقافية ذات المزاج المختلف"[١٠].ويأتي مشروع"بلاغة الجمهور" ليفصل في مسألة هل الحوار البلاغي نخبوي أم جماهيري. فهو يقرر أنه آن الأوان ليلعب لجمهور دوره في الحوار بوصفه محورا رئيسا في العملية الخطابية،وهذا ولا شك يؤسس لمرحلة جديدة من مراحل تطور البلاغة،حيث تنتقل من المخاطِب إلى المخاطَب، ومن النخبة إلى العامة،ورصد أثر هذا التحول في شتى اتجاهات الحياة اجتماعيا،وسياسيا،ودينيا،والانتقال بالجماهير من التأثر إلى التأثير.وتلك هي روح البلاغة الحقيقية وغايتها المقصودة.

إننا لا يمكن أن نغفل دور الجماهير حتى ولو اشتدت وطأة الطبقية الظالمة التي كان العلماء ركنا في تأصيلها وثباتها.هذه الطبقية التي كانت حجر عثرة في قبول فكرة نزول الوحي على النبي محمد صلى الله عليه وسلم:" **وَقَالُوا لَوْلَا نُزِّلَ هَذَا الْقُرْآنُ عَلَى رَجُلٍ مِنَ الْقَرْيَتَيْنِ عَظِيمٍ**"(الزخرف:٣١).تلك الطبقية الحمقاء هي التي داست بمنسمها الجماهير،والعامة،وغالبا"ما يثير الجمهور والجماهير ريبة وجلة تخفي الاحتقار.ولم يدخل الجمهور والجماهير زمنا طويلا ميادين التاريخ والأدب حتى علم الاجتماع إلا على استحياء،ألا تعرض الجماهير نفسها للنظر والذهن على أنه أشبه بكتل كيانات مبهمة عديمة الشكل وساكنة شبيهة بالأشياء"[١١] .

لقد عاشت الجماهير منسحقة تحت أقدام هذا التجاهل الذي فرضته الطبقية لعدة قرون وحتى زمن قريب،دون أن يكلف النحبويون أنفسهم عناء البحث في نفسية الجماهير،الأمر الذي حدا ب"جوستاف لوبون"أن يقول عنهم:"لنلخص كل الملاحظات السابقة قائلين بأن الجمهور دائما أدنى مرتبة من الإنسان المفرد،فيما يخص الناحية العقلية والفكرية.ولكن من وجهة نظر العواطف والأعمال التي تثيرها هذه العواطف فإنه يمكن لهذا الجمهور أن يسير نحو الأفضل أو نحو الأسوء،وكل شيء يعتمد على الطريقة التي يتم تحريضه أو تحريكه بها،وهذه هي النقطة التي جهلها الكتّاب الذين لم يدرسوا الجماهير من وجهة النظر الجرائمية.صحيح أن الجماهير غالبا ما تكون مجرمة،ولكنها غالبا ما تكون أيضا بطلة.فمن السهل اقتيادهم إلى المذبحة والقتل باسم النضال من أجل انتصار عقيدة إيمانية أو فكرة ما.ومن السهل تحريكهم ،وبث الحماسة في مفاصلهم من أجل الدفاع عن الشرف"[١٢]

---

(١٠) الغذامي،عبد الله،ثقافة تويتر:حرية التعبير أو مسؤولية التعبير ص٢٤.
(١١) فراسوا بيرو،الجمهور والطبقة.ترجمة ناجي الراوشة، ص٥.
(١٢) جوستاف لوبون،سيكولوجية الجماهير،ترجمة وتقديم هاشم صالح، ص٦١.

وفي السياق ذاته يقول سيجموند فرويد عن الجمهور:"الجمهور سريع التأثر،سريع التصديق،يعوزه الحس النقدي،ولا وجود في نظره للمستبعد الحدوث...لا يعرف الجمهور شكًّا ولا يقينا"[١٣].

ولا شك أننا أمام معنى مغلوط عند لوبون،وفرويد،فالجماهير ليست واحدة،وإنما هي متنوعة ومختلفة بحسب اعتبارات كثيرة بيئية،وزمنية، وأيدلوجية.ولعل الجماهير التي يقصدها كل منهما هي الجماهير المصنوعة على عين السلطة السياسية والدينية التي استعبدتهم بسلطان الجهل والخوف.ولهذا"يسهم الكاتبان السابقان بوعي،أو دونه في تقوية مفهوم السلطة والنخبة،كما يتحولان إلى درس تعليمي تعرف من خلال السلطة كيف تضاعف من إمساكها برقاب الجماهير المغلوبة على أمرها"[١٤]

ماذا تحتاج "بلاغة الجمهور"؟

والحقيقة أنه يمكن لهذا الجمهور الفكاك من أسر المتكلم حين يمتلك أدواته،فتكون له إرادته واستجابته التي يشكلها بنفسه،دون الخضوع لهذا السطو البلاغي.ولعل تبني عماد عبد اللطيف لهذا المنهج الجديد نابع من إدراكه للدور المتصاعد للجماهير في الفضاء العام،كما يرى أن انفتاح فضاءات التداول عندنا ستظل محدودة التأثير إذا لم يتطور الوعي النقدي للمواطن،فقيمة الفعل عندنا تتحدد بفيمة هذا الوعي فينا،فهو الكفيل بتحريرنا من الارتهان بتلاعبات خطابات النخبة والدعاية التي بقدر ما نأمل فيها أن تكون أداة لإذكاء وعي البشر وإقناعهم قد تتحول بالمقابل إلى أداة لقهرهم،والهيمنة عليهم.وتتعاظم رغبة عماد عبد اللطيف في تغيير الوعي الجماهيري،أو ما يسميه "الوعي النقدي" وجعله قادرا على التمييز بين الكلمات الطيبة،والرديئة،وقادرا على إنتاج ما أسماه"الاستجابات البليغة"التي تكزن قادرة على مواجهة خطابات التلاعب وتعريتها بواسطة إنتاج خطابات بديلة.وكل هذا لاستكشاف آفاق أوسع لإثراء البحث البلاغي العربي وربطه بالتحليل النقدي للحطاب.

إن بلاغة الجمهور لا يمكن أن تؤديدورها المنوط بها منعزلة وحيدة،بل يتحتم عليهاالاتصال بفروع أخرى من العلوم الاجتماعية والنفسية في منظومة اجتماعية معقدة،تتداحل فيها عدة ظواهر،وتتشابك معها عدة علوم.فهي"تحاول إعادة رسم حدود البلاغة العربية مع العلوم الأخرى؛لتنفتح على بلاغة الحياة اليومية،وتغدو علما بينيا تتلاقى فيه علوم الاتصال،والاجتماع والأنثربولوجيا[١٥] والعلوم السياسية وعلم النفس،وتحليل الخطاب"[١٦]

([١٣]) سيجموند فرويد،علم نفس الجماهير،وتحليل الأنا،ترجمة وتقديم:جورج طرابيش، ص٣٣.

([١٤]) الجماهير البليغة ص٢١٣.

([١٥])هي دراسة البشر وسلوك الإنسان والمجتمعات الماضية والحاضرة.

([١٦]) عبد اللطيف،عماد،لماذا يصفق المصريون؟ ص٥٩.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

ثالثا:ملامح مشروع "بلاغة الجمهور"

لقد حاول عماد عبد اللطيف من خلال مشروعه أن ينصف الجمهور من خلال مشروعه البلاغي،محاولا بناء شخصية لهذا الجمهور تستطيع أن تؤثر،وأن تكون الفاعلة من خلال الاستجابات التي تحقق غايته،وتعلي إرادته.ويمكن أن نرسم من خلال كتاباته ومقالاته ملامح هذا المشروع البلاغي في عدة نقاط:

أولا:تسمية المشروع ببلاغة الجمهور،وما يتبع ذلك من دلالة،فاختيار الاسم له دلالة تعكس الهدف من المسمى.

ثانيا:دراسة الخطابات الجماهيرية في مختلف مستوياتها(السياسية –الدينية- الاجتماعية...) وتحليلها تحليلا بلاغيا،ورصد استجابة الجماهير حيالها.

ثالثا:التركيز على بلاغة الحياة اليومية ودورها في تشكيل الوعي.

رابعا:بيان المقصود بالجمهور البلاغي،وأن هذا الاصطلاح ليس مقصورا على فئة بعينها،إنما المقصود به القارئ العام مع فئام من المتخصصين والمعنيين بالحقل البلاغي.

خامسا:ضرورة البحث في التاريخ البلاغي"ومحاولة استكشاف بلاغات مهمشة وإلقاء الضوء عليها،وهي دراسات يمكن أن نطلق عليها المراجعة الأيكولوجية"[١٧].

إن بلاغة الجمهور في مشروع عماد عبد اللطيف تهتم،وترتكز في أولها على استجابات الجمهور،وتختلف هذه الاستجابات فتارة تتمحور في شكل تعليقات لغوية كما نراه على مواقع التواصل الاجتماعي،واليوتيوب،والمنتديات،والمواقع الالكترونية.وتارة أخرى تأخذ هذه الاستجابات شكلا آخر، وهو التصفيق،أو الهتاف،وما يتشكل في الفضاء العام من تشكيلات رمزية.

وتحددت الأسس النظرية والبلاغية لبلاغة الجمهور عند عماد عبد اللطيف حين نشر ملامح المشروع في مقال له بعنوان"بلاغة المحاطب" البلاغة العربية من الخطاب السلطوي إلى مقاومته"عام ٢٠٠٥م،ثم اتضحت معالم المشروع بشكل أكثر في كتابه:"لماذا يصفق المصريون؟" وهو صادر عن دار العين بالقاهرة عام ٢٠٠٩.ويتناول فيه ظاهرة التصفيق كإحدى استجابات الجمهور وحللها تحليلا خطابيا.

لكن،نستطيع أن نقول:إن نجاح هذا المشروع يتوقف –كما يرى عماد- على الوعي النقدي للمواطن العادي،الذي هو المكوّن الأساسي للجمهور والمؤثر في استجاباته،وذلك في تأثير فضاءات التداول لدى الجمهور ،وقوة بلاغته.وهي بلا شك تحتاج إلى ظهير وهو التعليم،والتثقيف اللذان يشكلان حاجزا قويا،وسداً منيعا من إعادة إنتاج بلاغة القهر،والتسلط.غير أننا نستطيع أن نلمح في مشروعه شيئا مهما ألا وهو طبيعة الاستجابة الجماهيرية إذ لا يعنيه هل الاستجابة إيجابية أم سلبية،إنما يهتم برصد

(١٧) بلاغة الجمهور..مفاهيم وتطبيقات.ص١١.

الاستجابة كرد فعل للحطاب،والعلاقات المغقدة التي يمكن أن تنشأ بين الخطاب والاستجابة.

العلاقة بين اللغة والإنسان في منهج عماد عبد اللطيف

يحاول عماد عبد اللطيف من خلال مشروعه أن يكشف عن العلاقة بين اللغة والإنسان،فيقرر أن العلاقة بينهما معقدة فاللغة هي أداة الإنسان في التواصل الحياتي،لكنها في الوقت نفسه سبب معاناته؛لكونها غير قادرة دوما على إنجاز هذا التواصل بالكفاءة التي يرتضيها، وهي من ناحية –والمعنى له-وسيلة للتحكم والسيطرة،يخضع بها أفراد وجماعات أفرادا وجماعات آخرين لسلطتهم،لكنها في المقابل أداة مقاومة وتحرير.

إن رأيه في ازدواجية اللغة رأي نافذ عن بصيرة بدور اللغة وما يمكن أن تلعبه في دنيا أهلها،باطنها الرحمة،وظاهرها العذاب،أو على حد تعبيره"هي فرصة وخطر في الحين ذاته،أداة للوعي وأخرى للقهر"

المبحث الثاني:بلاغة الجمهور..نماذج وتطبيقات

وفي هذا المبحث يمكننا أن نستعرض بعضا من استجابات الجمهور التي تتباين وتختلف من سياق لآخر تبعا لاختلاف الخطاب الموجَّه إليه،ومن أهم هذه الخطابات:

١- بلاغة الجمهور والخطاب السياسي

والناظر إلى التاريخ بعين متفحصة لأحداثه،يكتشف أن العلاقة بين البلاغة والسياسة ليست منفكة،بل متشابكة ومعقدة فمنذ الأزل والبلاغة لها دور في تزييف الواقع السياسي،وإلباسه ثوبا غير ثوبه الحقيقي الذي تلاشى أمام سطوة البلاغة وقوتها.والخطابة السياسية مجال يُعنى به السياسيون للحديث فيما يخص أمور الحكم وما يتعلق به،فهي حديث بين النخب السياسية والجمهور،غرضه حشد الناس وجمعهم للتأثير عليهم،وتشكيل وعيهم فقد"ظلت الأداة المثلى للتأثير في الجماهير وحشدهم في أوقات السلم والحرب على مدار آلاف السنين"[١٨].وحين تغيب هذه الخطب،فإن المتحكم حينها يكون السيف،إذ هو –غالبا-ما يحل محل الكلمة في البلاد التي لا تعرف لغة اللسان،وتجيد بدلا منها لغة السِّنان.والخطابة أحد أهم أشكال لغة السياسة،وأقواها تأثيرا،لذا؛فالحاجة ملحة إلى ربط البحث البلاغي بالفضاء اليومي للناس،بهدف تضييق الفجوة بين علم البلاغة والحياة،وبالأخص منها"الخطاب السياسي" فتحليل هذا الخطاب عن طريق رؤية أعمق لظواهره يؤدي إلى إزاحة الستار عن كثير من غوامضه،الأمر الذي يمكن معه الحد من أثر هذا الخطاب بعد ممارسة التلاعب والتضليل الذي يكون هدفها تشكيل الوعي الجماهيري تشكيلا خاطئا.فهذا بعد اجتماعي خطير،تحاول دراسة

([١٨])عماد عبد اللطيف،الخطابة السياسية في العصر الحديث.ص١١.

الخطاب السياسي القيام به في الوقوف ضد كل ما من شأنه تزييف الوعي الجماهيري، وتلك غاية نبيلة في مسعاها ومبتغاها إذ تبغي نشر قيم العدل والمساواة،والتمكين لهما.
وتأتي بلاغة الجمهور مرتبطة بالخطاب السياسي،وهو ارتباط له أسبابه،ويأتي على رأس هذه الأسباب هيمنة الخطاب السياسي وسطوته وبطشه على استجابة الجمهور المشكِّلة لوعيه،وعادة ما تتزر هذه الهيمنة للخطاب السياسي بإزار السفسطة مطرزة بألوان البلاغة العربية لتلعب دورا "مشبوها"في عملية الإقناع والتأثير.
وفي مؤلفات عماد عبد اللطيف في هذا المجال نماذج لتحليل الخطاب السياسي أهمها خطاب الرئيس المصري الراحل محمد أنور السادات،خيث قدم تحليلا لخطاباته السياسية ورصد آليات التأثير فيها،واستعرض خطاب السادات الشهير المعروف بخطاب المبادرة،ووصفه بأنه خطاب درامي بامتياز،حيث ألقى السادات الخطاب في افتتاح الدورة الثانية لمجلس الشعبظ،وهي عادة تكون مناسبة عادية روتينية،استعرض فيها السادات علاقات مصر الداخلية والخارجية،وهذا الخطاب قد أعد له سلفا،وهذا هو الطبيعي في مثل هذه المناسبات،وقد أداه السادات كما هي من واقع أوراقها المكتوبة أمامه دونما تدخل منه في زيادة أو نقصان،لكن وفي الربع الأخير من الخطاب انقلبت الأمور وتغير الأداء"وذلك إثر قول عبارة قصيرة مكونة من (٥٥) كلمة أعلن فيها السادات استعداده لزيارة إسرائيل،غيَّرت هوية الخطاب،فأصبح يشتهر باسم خطاب المبادرة،وليس خطاب افتتاح دورة مجلس الشعب"[١٩] ويحلل عماد عبد اللطيف ذلك بأن السادات حاول بذكاء شديد إيهام الجمهور أن الفعل الدرامي الذي اتسم به الخطاب هو فعل غير مخطط له،وأنه لجأ إلى استراتيجية الإيهام بالعفوية لتحقيق ذلك،تماما كما يفعل البطل المسرحي أثناء عرض العملالمسرحي،فهناك لحظة تجول في حياة بطل المسرح التراجيدي،التي تنقلب فيها حياته رأسا على عقب بسبب فعل أو قول"[٢٠]
وفي كتابه:"الخطابة السياسية في العصر الحديث" يقدم عماد عبد اللطيف شرحا لدراسة ظاهرة تأليف الخب الرئاسية في العالم العربي.ةيستكشف أشكال الجدل والصراع التي تنشأ بين الرؤساء وكتَّاب خطبهمحين تختلف تصوراتهم للحدث السيايي ويعطي أمثلة من الحالة المصرية على مدار ٦٠ عاما،مستعينا بمذكرات شخصية ووثائق تاريخية تسجل عملية كتابة الخطب الرئاسية.كما يركز الكتاب على كتابة محمد حسنين هيكللرئيسين عبد الناصر والسادات،وتجربة أحمد بهاء الدين وموسى صبري في الكتابة للسادات،وتجربة أسسامة الباز في الكتابة لمبارك.ويبرهن الكتاب على أن دور كتاب الخطب السياسية لا يتوقف عند صياغة البلاغة السياسية للأنظمة الحاكمة في العالم

(١٩)عماد عبد اللطيف، مقال خطابات السادات من البرلمان إلى الكينست، بوابة صحيفة الوطن الإلكترونية. العدد٢٠٣٠ بتاريخ ٢٠١٧/١١/١٩.
(٢٠) السابق.

العربي،بل يتجاوزه إلى صياغة الواقع السياسي نفسه.كما يستعرض الكتاب ظاهرة حديثة في التواصل الجماهيري السياسي وهي تعليقات الجمهور على الخطب السياسية ،ويحلل على نحو تفصيلي مدونة كبيرة من تعليقات الجمهور على بث الكتروني لخطبة الرئيس الأمريكي السايق"باراك أوباما" للعالم الإسلامي التي ألقاها في جامعة القاهرة عام ٢٠٠٩م.كما يحلل عمليات النقد والفنيد أو التأييد التي يحاول بها المعلقون تقليل أو تدعيم أثر الخطبة في من يشاهدونها على الإنترنت وكذلك أشكال التفاعل الخطابي بين المعلقين أنفسهم.[٢١]

وفي مقاله المنشور بصحيفة القدس العربي بعنوان"حين تقارع البلاغة السياسة" يقدم الكاتب عبد الفضيل أدراوي قراءة لكتاب"استراتيجيات الإقناع والتأثير للخطاب السياسي" للدكتور عماد عبد اللطيف محاولا أن يكشف عن الحيل التي يتبعها الساسة للتأثير في الجمهور،وجاء في هذه القرءاة:" يقترح الباحث عماد عبد اللطيف ممارسة تحليلية للخطاب السياسي قوامه الكشف عن كثير من الحيل البلاغية التي يعتمدها رجال السياسة والقانون، والقائمون على شؤون المجتمع، لتثبيت أركان عروشهم، كآليات التحايل والتلطيف، والتعبير غير المباشر، والكناية والتمثيل والتورية، وغيرها من الأساليب التي تصل حد توسل الحاكم ببعض الكتاب المناسبين لتأدية المهمة. فخلال القرن العشرين تحول السياسيون إلى الاستعانة بآخرين، يرون أنهم أمهر منهم، يمكن الاعتماد عليهم في تحقيق التأثير بشكل أكثر فعالية من الاعتماد على النفس أو الذات.'فتزايد اعتماد السياسيين على على مجموعات من المتخصصين لكتابة خطبهم السياسية وتدريبهم على أفضل أداء لها' وأحيانا اعتماد الارتجال والمفاجأة أو ما يعرف بظاهرة"الصدمة الكهربائية".[٢٢]

لقد حاول عبد اللطيف من خلال هذا الكتاب، وكتاب "الخطابة السياسية في العصر الحديث"وكتاب"لماذا يصفق المصريون؟"وأيضا من خلال ما كتبه من مقالات في تحليل خطب السادات من البرلمان إلى الكنيست أن يكشف خفايا الخطاب السياسي،الذي يهدف أول ما يهدف إلى إخضاع الجماهير بغرض بسط نفوذه،وترسيخ هيمنته.كما حاول أن يقف بنا على آليات هذا الخطاب السلطوي المهيمن للإقناع والتأثير،ومنها"أن الخطاب السياسي يعتمد استعارات سياسية خاصة به، يهدف من خلالها إلى إقامة علاقات تواصلية خفية مع الجمهور، ويبتغي النفاذ عبرها إلى المشاعر والقلوب، وإقامة أجواء

---

(٢١) عبد اللطيف،عماد،الخطابة السياسية في العصر الحديث، ص١٢ بتصرف.

(٢٢) ادراوي،عبد الفضيل،مقال حين تقارع البلاغة السياسة،صحيفة القدس العربي، ٢٠١٣/٥/٢٤م.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

من الحميمية والإيجابية تجاه الآخرين، وربما النيل من بعض الخصوم وتحطيم شخصيتهم[٢٣]".

ويشير عبد الفضيل أدارواي إلى أن عماد عبد اللطيف طبق ذلك المنحى على خطابات الرئيس السادات،فيقول:" إن الخطاب السياسي الساداتي تميز بتوظيف استعاراته السياسية التي تستطيع رسم صورة عن حاكم صالح ومحبوب ومحب لشعبه ووطنه، عبر استعارة (عائلة مصر أو مصر عائلة)، ومقتضاها أن (الرئيس أب الشعب)، فتتحول الدولة إلى عائلة كبيرها أبوها هو الرئيس، والأم أو الزوجة هي الوطن، والأبناء هم المواطنون، ويغدو الدستور والقانون وجها من وجوه الأخلاقيات والأعراف الفوقية التي تنظم العائلة.فيتبين كيف أن السياسي يتوسل باستعارة عائلة مصر ليحقق الإقناع بمركزيته ودوره الأبوي، وكيف يستبعد المعارضون للحكم ويصبحون مظهرا للعقوق إن هم خرجوا عن طاعة الأب.وكيف أن مخالفة القانون تصبح خروجا عن الأخلاق والأعراف المسلم بها.

ونخلص من ذلك الرأي إلى أن الحاكم يعتمد على أن يتناصَّ خطابه السياسي مع النصّ الديني الإسلامي؛مما يحدث تداخلا بين الخطابين البشري والإلهي،حيث تنتقل صفات الخطاب المقدس إلى خطاب الحاكم،ونتج عن هذا وجود طابع ديني مهيمن على خطب السادات" فالسادات مثلا، رغم إلحاحه الدائم على ضرورة فصل الدين عن السياسة، ظلت خطاباته حريصة على استخدام النص الديني أداة لإعلان الهوية، واستراتيجية إقناع وتأثير، ووسيلة لتقييد استجابات الجماهير. وتبعا لذلك يتحول الخطاب السياسي بسبب استغلاله الرأسمال الرمزي للدين، إلى خطاب ممتلكا قدرة أكبر على السيطرة والهيمنة والتمييز"[٢٤].

ولعل من أشكال استغلال الطاقة الرمزية للدين في السياسة، تحويل اسم (أنور السادات) الذي كان معروفا به إبان عضويته في حركة الضباط الأحرار، إلى (محمد أنور السادات). ما برر له أن يوحي للبعض بأن يطلقوا علية (سادس الخلفاء الراشدين)، ليجلب إلى الأذهان التشابه في مرحلتي الحكم المحمدية الراشدية والساداتية. وفي السياق نفسه، استغل السادات الطاقة الإقناعية للدين ليروج لفكرة السلام مع إسرائيل، فاستثمر دعوة الإسلام إلى التعايش والتسامح والسلام، فيقيمه فعلا مع إسرائيل رغم أنها اغتصبت أرض شعب. وتحولت معركة إقامة السلام وتوقيع الاتفاقات في خطاباته السياسية معركة صراع العمى والبصيرة، وتحول الرئيس المنفذ للسلام شخصا ممدوحا، وكل العرب الرافضين لاختياراته مذمومين.[٢٥]

---

(٢٣) السابق.
(٢٤) السابق.
(٢٥) السابق.

٢- بلاغة الجمهور والخطاب الإعلامي

الخطاب في أي مجتمع هو الممارسة الإجتماعية، وهو مجمل القول والفعل، ويقوم الخطاب الإعلامي بنقل هذه الممارسة الاجتماعية إلى الجمهور عن طريق وسائل الإعلام،ومما لا شك فيه أن معظم الخطاب الإعلامي له تحيزاته سواءً كانت معلنة أو غير معلنة، لذلك فمن الأفضل تحليل عمليات الاتصال والإعلام من حيث التكوين، والملكية، ونظم العمل،وطبيعة الجمهور،والنظام السياسي، وما تنتجه من خطابات للتعرف على مدى قدرتها ودقتها في نقل الواقع،وما الذي تخفيه أو تظهره،ولمصلحة من تعمل، وما هي استراتيجياتها.

والخطاب الإعلامي خطاب تتآزر فيه كثير من الخطابات السياسية والإخبارية، والرياضية، والاقتصادية،وغيرها.وهو حطاب موجه إلى جمهور يختلف ويتباين نظرا لاختلاف البيئات والثقافات والأعمار والاهتمامات.

ولا شك أن هذا الخطاب قد تطور في الآونة الأخيرة في فترة زمنية محدودة،تجاوز فيها مراحل كثيرة ختى بلغ الآفاق،وتنوعت وسائله بين صحيفة،وإذاعة،وتلفاز،وإنترنت،وما يتصل به من تطبيقات التواصل الاجتماعي،وهو-بقدر كبير-يشكل الوعي الجماهيري،ويحدد في كثير من الأوقات استجابته،كما تتنوع وسائل التأثير والإقناع في الخطاب الإعلامي،منها"الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب السياسية،والصورة الثابتة،والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات،والصورة السمعية والبصرية في التلفزة"[٢٦]

فهو يعتمد في لغته على التعبير بالصورة بأشكالها المختلفة تارة،وبالكلمة المكتوبة والمسموعة تارة أخرى،وهذا "يجعل لخطاب الإعلامي نسقا سيميائيا قابلا للقراءة والتأويل،عابرا لتخصصات ومعارف عديدة،وموظفا ومستثمرا إياها حسب ما تقتضيه الأوضاع"[٢٧]. ويحاول الخطاب الإعلامي التأثير في الجمهور،وإعادة تشكيل وعيه،ومحاولة رسم رؤاه المستقبلية من خلال وسائله،ووسائط التقنية المستعملة والمتاحة،فهو شكل تواصلي بين اللغة والمعلومة،ومحتواها الثقافي وآليات توصيلها إلى الجمهور.كل ذلك في مجالات مختلفة تخص الجماهير،وتسعى إلى توصيل غرض معين،كأن يكسب ثقة الجمهور،أو يغير موقفه،أو حتى يضمن حياديته تجاه قضية من القضايا.

([٢٦])بشير إيرير،التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري،دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع، ص٢٤.

([٢٧]) رياض زكي قاسم،اللغة والإعلام،ضمن كتاب اللسان العربي وإشكالية التلقي، ص ١٣٥.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

ومن أجل ذلك" أصبحت وسائل الإعلام،أو التواصل الجماهيري توظف بلاغة الإقناع توظيفا واضحا؛للوصول إلى جذب أكبر عدد من المستقبِلين"[٢٨]
ويقدم الدكتور عامر مصباح تعريفا لمفهوم الإقناع في الخطاب الإعلامي بوصفه أحد الركائز التي يتم من خلالها التواصل مع الجمهور بأنه:"عملية إيصال الأفكار والاتجاهات والقيم والمعلومات،إما إيحاء أو تصريحا،عبر مراحل معينة،في ظل حضور شروط موضوعية وذاتية مساعدة،وعن طريق عملية الاتصال.ويرتبط بمفهوم الإقناع مفهوم آخر وهو التأثير،ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين.فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبِل مع توفر إرادة لذلك،في حين ان مصطلح التاثير يشير إلى الحالة التي يكون عليها الفرد بعد التعرض لعملية الإقناع،واستقبال الرسائل وتفاعله معها،فهو نتيجة للتأثير"[٢٩] .ويتشكل الإقناع من العناصر التالية:
١- المرسل:وهو المؤسسة الإعلامية التي تريد أن تؤثر في معلومات المتلقين واتجاهاتهم ومشاعرهم ومعتقداتهم.
٢- الرسالة الإقناعية:وهي مجموعة الأفكار والأحاسيس والقضايا والخبرات التي تكون في شكل نص إخباري أو حوار صحفي،أو مقال،وهي التي يريد المرسل نقلها إلى المتلقي لإقناعه بها،والتأثير عليه طبقا لها.
٣- المتلقي:وهو الجمهور المستهدف لتلقي رسائل التأثير.
٤- الوسيط:وهو الوسيلة الإقناعية الناقلة للرسالة الإقناعية.[٣٠]
٥- السياق: وهو مجموعة الظروف التي تلقى فيها الرسالة في زمنها.
ولا يمكن للخطاب الإعلامي أن يحقق نجاحه إلا بعد التأثير في الجمهور،والتغيير في آرائه ومعتقداته،ثم تحويل هذا النجاح في تغيير الأراء إلى حقائق نظرية وعملية.وتعد البلاغة الجديدة "هي الجانب الحجاجي التداولي من البلاغة القديمة من خلال تلحيم أطراف الخطاب الأساسية،المخاطِب والمخاطَب،وإبراز البعد التأثيري والإقناعي للغة،والذي لا يظهر في البنية الصورية لنسقها الداخلي فقط،وإنما في القيم الخطابية المشحونة بواسطة الاستعارة والإطناب والإيجاز...وغيرها من الأشكال البلاغية التي تمارس فعاليتها الاجتماعية ووظيفتها الإقناعية التي تدفع إلى القيام بالفعل"[٣١].
ويحدد الدكتور محمد سالم الأمين بعضا من الوسائل والإمكانات المستخدمة بهدف الوصول إلى المخاطب،والتأثير فيه"ومن تلك الوسائل ما هو فكري كالحجة

([٢٨])محمد سالم الأمين الطلبة،الحِجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر،ص١٨١.
([٢٩])عامر مصباح،الإقناع الاجتماعي،خلفيته النظرية وآلياته العملية، ص ١٧، ١٨.
([٣٠]) السابق ص٢٥.
([٣١]) عمارة ناصر،الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، ص١٧.

والقياس(التمثيل) والاستدلال والبرهان،وفيها ما هو عاطفي كتحريك العواطف والطبائع والأحاسيس والتحريض،ومنها ما هو لغوي كالوضوح والدقة والصور البلاغية بكل أنواعها"[٣٢].

والخطاب الإعلامي في مجمله حطاب إقناعي إبلاغي يهدف إلى التأثير في الجمهور كما هو الحال في الخطب السياسية والبرامج الترفيهية والثقافية والأدبية في التلفاز والصحف،ولكن وعلى الرغم من أنها لغة تقريرية إخبارية لكنها لا تخلو من مجاز أو بلاغة،فقد خرجت من النمطية في معالجة الأحبار والأحداث إلى التنويع الأسلوبي والبلاغي والتجديد المعجمي."إنها لغة إبداعية خلاقة،كثيرة النسل تمدنا رسائلها الثقيلة والخفيفة يوميا بالعشرات من الألفاظ والعبارات والصيغ والأساليب الجديدة،فهي تنحت مادتها من مصادر مختلفة:من المثقفين،والساسة،والأكاديمين،ورجال الاقتصاد،والاجتماع،والأدباء،ونصيب لا يستهان به من لغة الشارع التي تهذبها فتصبح صالحة للتداول:حيث تعد اللغة الإعلامية همزة وصل وجسر ممتد بين الفئة الأولى، والفئة الثانية،تعمل على تبسيط ما تنقله من هؤلاء،وتهذِّب ما تنقله من أولئك،على اعتبار أن الخطاب الإعلامي يعمل على نقل الخبر من مصادره الأولى في لغته المتخصصة ثم يحولها إلى لغة قابلة للفهم من لدن المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية"[٣٣].

وسائل التأثير في قناعات الجماهير

وفي بحثه حول بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي"دراسة في ضوء البلاغة الجديدة" الأستاذ هشام صويلح كيف يؤثر الإعلام في قناعات الجماهير،مستعرضا وسائل التأثير المنطوقة أولا،ومنها:

١- بلاغة التسمية:

وفيها يهجر الخطاب الإعلامي الدلالة الحقيقية للفظ إلى المعنى المجازي،رابطا بين نوعية التعبير والإقناع.فالإغلام الجزائري نقل الاسم من سياقه "الأعلامي" يعني العلمية،إلى سياق الوقائع والأحداث في تسمية إحدى العمليات العسكرية ضد الإرهاب بعد صدور قانون الوئام الوطني،وذلك حين سماها"سيف الحجاج"وهذا نقل للاصطلاح اللغوي إلى الرمز،فسيف الحجاج له دلالة لغوية ثابتة لم تلبث بهذا الاستعمال أن انتقلت إلى دلالة أخرى يستقبلها الواقع الجزائري،وهي أن سيف الحجاج صارم بتار،لا يرحم،والحجاج رجل شديد مع أعدائه لا يتسامح مع الخارج عن طاعته،عن طريق قطع الرؤوس بسلاحه المشهور وهو السيف،واضيفت العملية"سف" إلى الحجاج بعد أن استعارت منه سيفه لقطع رؤوس الإرهابيين الذين لم يستسلموا،ولم يخضعوا لقانون

([٣٢]) محمد سالم الأمين الطلبة،الحجاج في البلاغة المعاصرة،ص٧-١٢.

([٣٣]) هشام صويلح،بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي"دراسة في ضوء البلاغة الجديدة.ص٢٦٢.

الوئام المدني،وبهذا انتقلت التسمية من معناها اللغوي الأول،إلى معناها الدلالي الواقعي الثاني.وعليه فقد تحول الخطاب من اللغوية إلى الرمزية كوسيلة من وسائل التأثير في قناعات الجماهير.وعلى هذا النحو جرى وضع أسماء وصيغ نسمعها كثيرا عبر وسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمكتوبة مثل:الثراء الفاحش،الثورة البيضاء،عملية الأيدي النظيفة.وفيها تحول المعنى اللغوي إلى دلالة جديدة تتطابق مع الواقع.

٢- بلاغة الإيجاز:

وهو اختصار الكلام عند التداول،والاستغناء بالجزء عن الكل،ومن أمثلته في الخطاب الإعلامي ما تناولته القنوات العربية (الحرة- العربية- الجزيرة) للأحداث المنصرمة في مصر يناير ٢٠١١م،وكيف عبرت عنه كل قناة على حدة،فقد خرجت قناة الحرة بعنوان يتسم بالوقوف على مسافة واخذة من الجميع فكتبت:"احتجاجات مصر"مكتفية بوصف ما يحدث بأنه مجرد احتجاج،بينما كتبت قناة العربية عنوانا أكثر جرأة من قناة الحرة وهو"مصر...التغيير" حيث اختزلت ما حدث كله في أنه حركة من الحركات الشعبية هدفها تغيير نظام كامل بنظام آخر أفضل منه.ثم جاءت قناة الجزيرة لتضع نفسها موضع المساند للقضية المصرية،القادر على نقل معاناته فكتبت باللون الأحمر عنوانا أشد جرأة وأكثر توضيحا لما يحدث فكتبت"مصر-ثورة شعب" فالشعب –بالفعل-كان ثائرا،كما نسبت الثورة إليه، وليس إلى الياسمين كما هو الحال في الثورة التونسية.فالاختزال في العنوان إنما هو من بلاغة الإيجاز،حيث جاءت كلماته قليلة لكنها كشفت كثيرا مما يحدث وقتئذٍ.ثم استثمرت "الجزيرة " بلاغة الإيجاز في الخطاب الإعلامي مرة أخرى في نقل أحداث يناير ٢٠١١م في مصر حين وصفت نجاح الثورة في زحزحة النظام المصري فكتبت عبارة محتزلة تعبر عن ذلك وهي"مصر- الشعب ينتصر" وهو عنوان واضح الدلالة،يختصر أحداثا دامت زهاء الشهرين كانت فيه أحداث وتضحيات انتهت بانتصار الشعب.وهذا ولا شك يعد وسيلة من وسائل التأثير في الجماهير التي لا تريد بذل مجهود كبير في فهم الأحداث فهما تفصيليا،كما أن الإيجاز يساعد الجماهير في استذكار الحدث نظرا لقصر عنوانه،تماماكما هو الحال في المثل العربي القديم،وبمعنى أدق"كلما كان اللفظ أوجز كان فعل التأثير أوقع وأنجع".[٣٤]

٣- المجاز:

يقول عبد السلام المسدي في كتابه"السياسة وسلطة اللغة"متحدثا عن المجاز في التعبير في لغة الإعلام:"إن المجاز إذا طال عليه الزمن،واستقر في التداول العام،غاب عن المستعملين أنه مجاز،فيغدو حقيقة عرفية جديدة" وهو هنا يشير غلى دور المجاز اللغوي في خلق تعابير جديدة كانت في الأصل مجازا ثم صارت بعامل الزمن حقيقة لغوية.وهذا

([٣٤])هشام صويلح،بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي"دراسة في ضوء البلاغة الجديدة.ص٢٦٢ وما بعدهابتصرف.

النوع من المجاز شائع في لغة الإعلام يستخدمه وسيلة من وسائل التأثير في الجماهير،ولهذا؛فليس المعنى المقصود في خطاب إعلامي ما هو بالضرورة المعنى الذي نعثر عليه في المعجم العربي،واستعمال اللفظ بمعنى آخر غير الذي وضع له في اللغة هو مما تجيزه اللغة،وهو باب معروف من أبواب البيان يعرف بالمجاز.[٣٥]

وأمثلة المجاز في الخطاب الإعلامي العربي كثيرة،فعندما يوظف الخطاب الإعلامي المصري عبارة"المعركة الانتخابية"فالقارئ لا يبحث عن المعنى الأصلي لكلمة معركة التي تعني قتالا بين جيشين،فهو يفهمها من خلال سياقها الواردة فيه،فاللفظ يضيق مدلوله كلما حصرناه في سياقه،بينما يتسع إذا أطلقته.والمقصود في العبارة السابقة أن الانتخابات ذات طابع تنافسي شديد بين المرشحين،الأمر الذي يجعلها مثل المعركة التي يحاول كل طرف الانتصار فيها،فتعبير "المعركة" مجازي وليس حقيقيا.

وهناك في الإعلام الجزائري مصطلح"الأمهات العازبات"للدلالة على الأمهات اللائي أنجبن بطريقة غير شرعية،مع عدم اعتراف الأب بالمولود.فالإعلام هنا يستعمل اللغة المجازية لا الحقيقية،إذ التناقض والاختلاف بين اللفظتين واضح في تركيبهما معاً،فالأم لا تصير أمّاً إلا بالإنجاب،والإنجاب لا يكون إلا بزواج بعقد رسمي،والعازبة فتاة لم تفض بكارتها.وقد لجأ الإعلام إلى استعمال هذا التركيب ليشير إلى فقدان هذه الفتاة لأهلية الزواج،ناهيك عن أن تكون أمًّا،فالتورية هنا خدمت قضية اجتماعية حين نزعت عن هذه الفتاة أية صفة دينية كانت او أخلاقية أو قيمية،كما أتاحت التورية أيضا إمكانية استعمال اللفظ أو استقباله وتناقله من الجماهير وبينها دون حرج،فالإعلام يستعمل الكلمة التي تحقق تداولية أكثر ليس فيها حرج اجتماعي كلفظ الزنا الذي قد يشعر معه البعض بحرج في التلفظ به.وهذا الاستعمال الذكي من الإعلام للفظة يتحرج منها الجمهور،فهو بهذا المنحى يستدرج الجمهور لكسب ثقته،ينصب له شَركاً ليكون الجمهور لقمة سائغة له في مواقف أخرى يحتاج الإعلام منه فيها أن يغير قناعاته،ويبدِّل رأيه بعد أن اطمأنّ إليه.

وكما شكلت الكلمة الخطاب الإعلامي،فقد شكلت أيضا الصورة الخطاب ذاته،فالخطاب افعلامي في اصله يتكون من مكونين رئيسين:الكلمة والصورة،سواء كانت ثابتة أو متحركة."فالصورة الإعلامية بُعد أيقوني للواقع الذي يستحيل داخل الشاشة إلى بؤرة محسوسة،لها قوة جاذبية لأحاسيس المشاهد من خلال وضعه أمام فيض من مضامين موجهة ومنضوية تحت ماهية الصورة ليبقى المشاهد إزاء كم هائل من معانٍ متداخلة في الوقت ذاته،إنها متاهة تمارس تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة، البعيدة والقريبة الدالة على أمر ما ونقيضه،التوليف المزور والحقائق الواقعية أو التزام الحياد.. لقد باتت سطوة

(٣٥)عبد السلام المسدي،السياسة وسلطة اللغة، ص٤٦.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

الصورة إعلاميًّا تحمل الشيء ونقيضه؛ فنسق الهيمنة يستبطن في داخله نسق آخر للرفض"[٣٦].

بيد أن الصورة شأنها شأن الكلمة،هدفها التأثير في قناعات الجمهور" فالعالم الذي نشاهده في الصور قد يكون في غالبيته هو ما ترغب في تصويره لنا الكثير من وسائل الإعلام العالمية بقنواتها المختلفة، ويبقى هناك عالم آخر خارج إطار الصورة،يحكمه أسلوب التكتم عبر حزمة إملاءات غير مباشرة، ترتبط بالمعطيات والسياسات الدولية،فالصورة بما تحويه من مكونات ومؤثرات تسرد بفضائها البصري دلالات الأحداث والوقائع،وتخاطب المتلقي بطريقة تختلف عما تخاطبه به اللغة،بل تتجاوز ذلك كله إلى الأبعاد الضمنية للخطاب أو الرسالة الإعلامية الموجهة"[٣٧] وتكمن قوة الصورة في إيصال الرسالة الإعلامية فيما يلي:

١- البصر أهم وأكثر حواس الإنسان استخداماً في اكتساب المعلومات.

٢- قوة الصورة تنطلق من مفهوم التصديق والتكذيب، لأن الرؤية البصرية هي أساس التصديق، ولذلك يقال "ليس راءٍ كمن سمعا".[٣٨]

٣- تخاطب الصورة كل البشر،المتعلم والأمي،الصغير والكبير،وتكسر حاجز اللغات،لذلك فهي الأوسع انتشاراً.

٤- تختلف الصورة عن الكلمة المنطوقة أو المكتوبة لأنها ترتبط بشيء ملموس ومحسوس ومحدد،والكلمة مرتبطة بشيء تجريدي،غير ملموس،ويتصف بالتعميم.كما أنها تختلف عن الكلمة المكتوبة في سهولة التلقي،لأن القراءة تتطلب التأمل وإشغال الذهن، أما الصورة فلا تحتاج جهداً ذهنياً كبيراً لتلقيها.

٥- تختلف الصورة عن النص المكتوب،الذي يتطلب تفكيك العلاقات القائمة بين الكلمات،بجهد وتركيز وبطء،بينما الصورة تعطي الرسالة دفعة واحدة.

وهل ينسى العالم كله صورة الطفل السوري"آلان كردي"الذي هزَّ الكرة الرضية بجسده الملائكي الذي تلاعبت به الأمواج،فنام على بطنه فوق رمال البحر المتوسط،عوضا عن أن ينام على صدر أمه،التي لابد وأنه صرخ مناديا عليها ولم يجدها! نام "آلان"،وافترش البحر المتوسط سريرا،وترك في قلب الكرة الأرضية فجيعة لا تجرؤ كلمة على الاقتراب من معناها أبدا.

([٣٦])زكية إبراهيم الحجي،الصورة إعلاميا،مقال منشور بموقع صحيفة الجزيرة السعودية.

([٣٧]) السابق.

([٣٨]) الشطر الثاني من قول الشاعر:يا ابنَ الكرِام ألا تدنْو فتبْصرَ ما . . . قد حدَّثوك فما راءٍ كمن سمِعاَ.انظره في كتاب"نفحة الريحانة،ورشحة طلاء الحانة،محمد بن أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبي. ٩٤/١.

ولا شك أن هذه الصورة كان لها الوقع الأليم عالميا،وتعاطف معها المجتمع المدني والدولي،وكشفت فظاعة وقساوة النظام السوري مع معارضيه التي لا تظهرها وسائل الإعلام المجلية والدولية.

المبحث الثالث:

الفضاءات العمومية،وتأثرها في فهم الخطاب،والنص الأدبي.

لقد أولى النقد العربي في بداياته اهتماما كبيرا بالسياق (العوامل الخارجية) في تناوله للظاهرة الإبداعية إذ ظل يركز على الظروف الاجتماعية و النفسية و التاريخية و السوسيولوجية محاولا تقديم نظرة شاملة عن النص الأدبي، لكن الأمر لم يلبث كذلك، فسرعان ما انفتح على دراسات جديدة تحيط ببنية النص الداخلية، و تبحث في حيثيات الظاهرة الأدبية محاولة استقصاء أهم الجوانب الجمالية، فظهرت البنيوية و السيميائية و التفككية ونظرية التلقي و غيرها.ويقول باتريك شارودو:"لا تراهن العلاقات الاجتماعية على صيغة"حقيقي" أكثر من صيغة"اعتقاد أنه حقيقي".لم نعد نراهن على "القوة المنطقية"للحجج،أكثر من قوة إقناعها.لا نبحث عن دليل مطلق يحيل على الكلي بقدر ما نبحث عن "صحة ظرفية"في الإطار المحدود للوضعي"[٣٩]

وفي محاضرته التي عُقدت في "الجمعية المصرية للنقد الأدبي" تحت عنوان "من التلقي إلى الاستجابة.. نحو حقل معرفي جديد في دراسات الأدب"، قدّم عماد عبد اللطيف، مشروعاً بحثياً لدراسة وتحليل استجابات جمهور الأدب.وافتتح عبد اللطيف محاضرته بالإشارة إلى أن ما يطرحه من تصوّر بحثي تحت عنوان "بلاغة الجمهور" يختلف عن نظريات القراءة والتلقي واستجابة القارئ التي ظهرت في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، حيث إن نظرية "بلاغة الجمهور" تهتم بالفضاءات العمومية والاستجابات الجماعية والاستجابات الفعلية والآنية للجمهور وعلاقتها بتشكل الخطاب والنص الأدبي، بينما نظرية "القراءة والتلقي" تُركز على الفرد وعلى تشكّل المعنى في ذهن القارئ.ويوضّح الباحث المصري أن نظرية "بلاغة الجمهور" تسعى لتدشين ممارسات بلاغية مغايرة لتلك المستقرة منذ أكثر من ألفية ونصف، عبر الانتقال بمجال

([٣٩])شارودو. بيير:الحجاج و إشكال التأثير. ترجمة ربيعة العربي مقال سيظهر في كتاب الحجاج و الاستدلال الحجاجي.

اهتمام البلاغة من المتكلّم إلى المخاطَب، بحيث تضع في بؤرة اهتمامها الاستجابات اللفظية وغير اللفظية التي يُنتجها الأشخاص العاديون في سياقات تلقي الخطابات العمومية، وقد قصرت بلاغة الجمهور أُفق عملها خلال السنوات الماضية على دراسة استجابات الجمهور أثناء تلقي نصوص الحياة اليومية، وخطاباتها.

والحِجاج من الأفعال الإنسانية التي تهدف إلى الإقناع،وهو قرين الخطاب،يستمد خصوصيته من تفعيل التواصل وتقنياته،بهدف تحقيق فعل التأثير.فالحِجاج عبارة عن محاولة الإقناع باستعمال اللغة لتعديل أو تحويل أو تقوية رؤية المستمع بما تتضمنه هذه الرؤية من مشاعر ومواقف،وطرائق تفكير."وينطوي النص الحجاجي على محتملات نسقية،وإحالات إشارية ذات أبعاد ثقافية فاعلة تتوسل باللغة وأنظمتها المتشابكة من أجل تشكيل فضاءات ما ورائية للمعنى في إطار السياق الكلي للنص"[٤٠].لذا؛يعد الحجاج من أهم النظريات التي تهتم بها التداولية،فهو يهتم بدراسة الطريقة والأسلوب اللذين يتبناهما المتكلم للتغيير من معتقدات المتلقي وإقناعه بالموضوع المراد إيصاله إليه كالإشارات،والعبارات،والحجج.والحجاج ضارب بجذوره في تاريخ الخطاب الإنساني عامة إذ إن أول ظهور له كان في البلاغة اليونانية عند سقراط وأفلاطون وأرسطو.ثم ظهر في الدراسات المعاصرة عند بيرلمان Perelaman في أبحاثه التي سماها الأبحاث الجديدة؛نظرا لحداثة الأبعاد التي تهتم بها.

كما أن له جذورا في الفكر العربي يتجلى في المنتوج القديم عند الأصوليين،والمتكلمين وأهل العقائد،وفي الشروح،والخطب،والمناظرات،والمقامات...وغير ذلك من السياقات الإقناعية التي كان الحجاج طرفا أساسيا فيها.

لذا؛فسوف أتناول في هذا المبحث الحجاج من حيث المفهوم، وأليات تأثيره في المتلقي،ودوره في تشكيل استجابته تجاه نص من النصوص.

مفهوم الحِجاج :

لغة::"حاجَّه مُحاجَّةً وحِجاجاً نازعه الحُجَّةَ وحَجَّه يَحُجُّه حَجّاً غلبه على حُجَّتِه .والحُجَّة البُرْهان وقيل الحُجَّة ما دُوفِعَ به الخصم.وقال الأَزهري الحُجَّة الوجه الذي يكون به الظَّفَرُ عند الخصومة وهو رجل مِحْجاجٌ أَي جَدِلٌ والتَّحاجُّ التَّخاصُم وجمع الحُجَّةِ حُجَجٌ وحِجاجٌ"[٤١]ويتضح من كلام ابن منظور أن الحجاج بكسر الحاء يكون أثناء المخاصمة بين شخصين، حيث اعتبروا الحجة كوسيلة يستعملها المتكلم للتغلب على خصمه.

([٤٠])يوسف محمود عليمات،بلاغة الحِجاج في النص الشعري،دالية الراعي النميري نموذجا.ص٢٥٦.

([٤١]) ابن منظور،لسان العرب،مادة"حجج".

اصطلاحا:"الحِجاج هو كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[٤٢].ويصطلح عليه مسعودي الحواس بقوله:"الخطاب الحجاجي هو خطاب موجه وكل خطاب يهدف إلى الإقناع يكون له بالضرورة بعد حِجاجي"[٤٣].ويشير إليه ظافر الشهري بقوله:"الحِجاج هو الآلية الأبرز التي يستعمل المرسل اللغة فيها،وتتجسد عبرها استرتيجية الإقناع"[٤٤].

إذن،فيمكن تلخيص تعريف الحجاج من الوجهة الاصطلاحية بناء على ما سبق بأنه هو أحد أنواع النَّصوص التي تهتمُّ بدراسة الفعالية الحجاجية، وهو عبارة عن وسيلة من وسائل الإقناع والتَّعبير عن الرأي؛ حيث إنَّه يتضمن مجموعة من الحجج والقضايا المثبتة أو النافية التي يؤتي بها إمَّا للتأكيد على صحة رأي أو بطلانه، ويتميَّز النَّص الحجاجي عن غيره من النُّصوص بكثرة الحقول المعرفية التي تشمله، فيشمل الحجاج الفلسفة، واللسانيات، والقانون، ونظرية التَّواصل، والمنطق، كما أنَّه أصبح حديثاً يتناول علم النَّفس، وعلم الاجتماع والكثير من التخصّصات والمجالات الأخرى، ويكون النَّص الحجاجي موجّهاً إمَّا لفردٍ واحدٍ أو لجمهور. وتختلف الأدلّة والحجج المستعملة في النَّص الحجاجي عن تلك المستعملة في علوم الطبيعة والرّياضيات؛ وذلك لأنَّ الحِجج المستخدمة في النَّص الحجاجي تكون ممزوجةً فيها الرُّؤية الموضوعية بالرؤية الذَّاتية، على عكس علوم الطَّبيعة التي تكون حججها موضوعية فقط وفي غاية الصَّرامة ولا تحتمل الرؤية الذَّاتية.

إن التداولية هي أقدر النظريات اللغوية على كشف خبايا النص الأدبي بما تتيحه من فضاءات واسعة يحرر فيها النص من قيود البنيوية،حيث أعطت الأولوية للعملية التواصلية،وبكل ما يحيط بها،بدءاً بأقطاب التواصل(المرسل والمتلقي) ومرورا بالسياقات الخارجية،وانتهاء بمقاصد المتكلم ومدى تأثيرها على المستمع؛مما يعني اهتمام التداولية بالجانب الوظائفي للخطاب والنص الأدبي.والحجاج بوصفه فرعا منبثقا عن التداولية فهو يرصد الأثر الذي يتركه الخطاب،أو النص الأدبي في المتلقي،ومدى قدرة المتكلم على التأثير في الآخر،وتغيير معتقداته وسلوكه.

لقد تجاوزت التداولية وما ينبثق عنها من حجاج حدود ما يحدثه النص الأدبي من إمتاع في نفس المتلقي إلى مرحلة حتمية البحث عما يحدثه من أثر وتغيير في سلوكه ومعتقداته.وبالنظر إلى ذلك،فإن البلاغة في العصر الحديث غيَّرت وظيفتها التقليدية،فلم يعد هدفها تزيين الخطاب،بل البحث في الوسائل التي تجعل من الخطاب ذا تأثيرية

([٤٢])طه عبد الرحمن،اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،ص٢٢٦.

([٤٣])الحواس،مسعودي،البنية الحجاجية في القرآن الكريم،سورة النمل نموذجا،مجلة اللغة والأدب،ص٣٣٠.

([٤٤])عبد الهادي بن ظافر الشهري،استراتيجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية،ص٤٥٦.

قوية،وهذا هو الحِجاج في صورته الجديدة،التي كان للعالم "برلمان"الفضل في تأصيلها،حيث أحدث تغييرا كبيرا في النظريات القديمة لدراسة البلاغة ووظيفتها،وأعطى للخطاب بعدا وظيفيا يؤهله للتغيير؛لأن الأدب لا يقتصر على الجمالية فحسب،بل يتعدى ذلك إلى الحِجاج والإقناع والتأثير،بغرض الحصول على تسليم أحد أطراف الحوار برأي الآخر بعيدا عن الاعتباطية واللامعقول اللذين يتبعان الخطابة عادة،وبعيدا عن الإلزام الذي يتبع الجدل دائما.

فالنص الحجاجي،نص سياسي،يتبنى سياسته الخاصة بلاغيا،ونسقيا،من أجل تشكيل عوالم كونية ذات خطابات وتوجهات متمايزة.وفي ضوء هذا المفهوم تكتسب الأنساق فاعليتها وأفقها المعرفي والثقافي"لأنها أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الفعلية دائما،وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استغلال المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق"[٤٥]

وتتنوع وسائل وتقنيات الحجاج فتارة تكون أدوات لغوية،وأحيانا بلاغية،وأخرى منطقيةأو فلسفية أو قياسية.

أمثلة لدراسة الحِجاج دراسة تداولية:

- البنية الحجاجية في مقامات الوهراني-هجيرة حاج هنى- ماجستير جامعة حسيبة بو علي ٢٠١٥.
- الحجاج في رسائل الشيخ أحمد التيجاني-ماجستير –أمينة تجاني-جامعة حمه لخضر الوادي-الجزائر٢٠١٥م.
- مصطلح الحجاج بواعثه وتقنياته-عباس حشاني،جامعة يسكرة-الجزائر.
- بلاغة الحجاج في النص الشعري-دالية الراعي النميري نموذجا.يوسف محمود عليمات.

النتائج والتوصيات

وبعد فقد انتهى البحث في نظرية بلاغة الجمهور الجديدة التي تبناها الدكتور عماد عبد اللطيف،واستطاع أن يصل إلى النتائج التالية:

- قدم عماد عبد اللطيف طرحا بلاغيا جديدا،خالف به الصورة الذهنية والمعرفية عن دور البلاغة في الحياة اليومية،وهو مشروعه القيّم (بلاغة الجمهور) حيث اهتم المشروع بالطرف المفعول به في العملية التواصلية.
- يبني عماد عبد اللطيف نظريته(بلاغة الجمهور) على أن البلاغة وخطابها يمكن أن يؤثرا ،بشكل كبير، في توجيه الوعي الشعبي والجماهيري.

([٤٥])الغذامي،عبد الله،النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية.ص٧٩.

- إن موضوع بلاغة الجمهور إنما هو الاستجابات التي تصدر عن الجمهور أثناء تلقيه للخطابات الجماهيرية المحتلفة،وأن مهمة هذا المشروع كشف العلاقة بين استجابات الجمهور لهذه الخطابات وسلطة هذه الخطابات في تشكيل الوعي الجماهيري.
- تبني عماد عبد اللطيف لهذا المنهج الجديد نابع من إدراكه للدور المتصاعد للجماهير في الفضاء العام،كما يرى أن انفتاح فضاءات التداول عندنا ستظل محدودة التأثير إذا لم يتطور الوعي النقدي للمواطن.
- وتأتي بلاغة الجمهور مرتبطة بالخطاب السياسي،وهو ارتباط له أسبابه.
- لابد في الخطاب الإعلامي أن يتلاقى فيه الخطاب مع البلاغة،حيث إن الخطاب الإعلامي خطاب تداولي،يحمل معه غرض التأثير والإقناع.
- أصبحت الصورة عنصرا مهما في الخطاب الإعلامي،من حيث إنها تؤثر فينا،وتتحكم في سلوكنا الفردي،والجماعي،وقد أخذت موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في الآن نفسه.
- إن خاصية لغة الخطاب الإعلامي تتبدى في ثنائية تناقضِها بين وظيفة الإخبار والتبليغ تارة،ومنارة التعميم من أجل التضليل،وتزييف الحقائق أو إخفائها مرة أخرى.
- البلاغة وثيقة الصلة بالحجاج ،فوظيفة البلاغة هي وصف الطرق الخاصة في استعمال اللغة وتصنيف الأساليب بحسب تمكنها في التعبير عن الغرض تعبيرا يتجاوز الإبلاغ إلى التأثير في المتكلم أو إقناعه بما نقول أو إشراكه في ما نحس به ، وغايتها مد المستعمل بما تعتبره أنجع طريقة في بلوغ المقاصد.

المصادر والمراجع

- القرءان الكريم.
- ابن منظور،لسان العرب. دار صادر – بيروت،الطبعة الأولى.
- جوستاف لوبون،سيكولوجية الجماهير،ترجمة وتقديم هاشم صالح،دار الساقي،بيروت لندن،ط٥، ٢٠١٣م.
- رياض زكي قاسم،اللغة والإعلام،ضمن كتاب اللسان العربي وإشكالية التلقي،مركز دراسات الوحدة العربية،لبنان،٢٠٠٧م.
- سيجموند فرويد،علم نفس الجماهير،وتحليل الأنا،ترجمة وتقديم:جورج طرابيش،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط١، ٢٠٠٦م.
- شارودو. بيير:الحجاج و إشكال التأثير. ترجمة ربيعة العربي مقال سيظهر في كتاب الحجاج و الاستدلال الحجاجي. منشورات فريق البحث في اللغة و التواصل و الحجاج إعداد حافيظ إسماعيلي علوي. ٢٠٠٨م.
- طه عبد الرحمن،اللسان والميزان أو التكوثر العقلي،ط١،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،١٩٩٨م.
- عامر مصباح،الإقناع الاجتماعي،خلفيته النظرية وآلياته العملية،ديوان المطبوعات الجامعية،ط٢،الجزائر،٢٠٠٦م .
- عبد السلام المسدي،السياسة وسلطة اللغة،الدار المصرية اللبنانية،٢٠٠٧م.
- عبد اللطيف،عماد،الخطابة السياسية في العصر الحديث،دار العين للنشر.٢٠١٥م.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري،استراتيجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية،دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت،ط١، ٢٠٠٤م.
- عماد عبد اللطيف استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي.). الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. ٢٠١٢م.
- عماد عبد اللطيف،"بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة". دار التنوير، بيروت-القاهرة-تونس. ٢٠١٢م.
- عماد عبد اللطيف،البلاغة والتواصل عبر الثقافات. سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة. ٢٠١٢م.
- عماد عبد اللطيف،تحليل الخطاب البلاغي: دراسة في تشكل المفاهيم والوظائف..دار كنوز المعرفة. الأردن. ٢٠١٤م.
- عمارة ناصر،الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط١، ٢٠٠٩م.
- الغذامي،عبد الله،النقد الثقافي:قراءة في الأنساق الثقافية العربية.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط٢، ٢٠٠١م.

- الغذامي،عبد الله،ثقافة تويتر:حرية التعبير أو مسؤولية التعبير،المركز الثقافي العربي،ط١، ٢٠١٦م.
- فراسوا بيرو،الجمهور والطبقة.ترجمة ناجي الراوشة،دار التكوين،ط٢٠١٢،١م.
- محمد سالم الأمين الطلبة،الحِجاج في البلاغة المعاصرة،بحث في بلاغة النقد المعاصر،دار الكتاب الجديد،ط١،لبنان،٢٠٠٨م.
- المحيي،محمد بن أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد،نفحة الريحانة،ورشحة طلاء الحانة،.دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،١٤٢٦هـ،٢٠٠٥م،ط٢.

الدوريات والمقالات

- ادراوي،عبد الفضيل،مقال حين تقارع البلاغة السياسة،صحيفة القدس العربي،٢٠١٣/٥/٢٤م.
- سعيد العوادي،الجماهير البليغة،محاورة مع المشروع البلاغي للدكتور عماد عبد اللطيف،مجلة المصدر،العدد(٥)ديسمبر٢٠١٧.
- الحواس،مسعودي،البنية الحجاجية في القرآن الكريم،سورة النمل نموذجا،مجلة اللغة والأدب،جامعة الجزائر،عدد١٢،ديسمبر١٩٩٧م.
- اليسوعي، خليل إدا، أصول البلاغة عند العرب،مجلة المشرق،٧٠٤.
- بشير إبرير،التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري،دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع،مجلة اللسانيات واللغة العربية،العدد الأول،جامعة عنابة-الجزائر٢٠٠٦م.
- زكية إبراهيم الحجي،الصورة إعلاميا،مقال منشور بموقع صحيفة الجزيرة السعودية،العدد١٦٣٨٨، الجمعة، تاريخ ٢٠١٧/٠٨/١١.
- عبد اللطيف، عماد،بلاغة المخاطب:البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته.
- عماد عبد اللطيف، مقال خطابات السادات من البرلمان إلى الكينست، بوابة صحيفة الوطن الإلكترونية. العدد٢٠٣٠ بتاريخ ٢٠١٧/١١/١٩.
- هشام صويلح، بلاغة الإقناع في الخطاب الإعلامي"دراسة في ضوء البلاغة الجديدة. جامعة سكيكدة.(د.ت).
- يوسف محمود عليمات، بلاغة الحِجاج في النص الشعري،دالية الراعي النميري نموذجا.مجلة جامعة دمشق-المجلد ٢٩-العدد(١+٢)-٢٠١٣م.

Doi: 10.12816/mdad.2020.122951

نقل المصطلحات اللغوية والأدبية إلى المصدر الصناعي

دراسة وصفية

Transfer of linguistic and literary terms to the industrial source- A descriptive study

اعداد

فاطمة عبيد عبدالله الجدعاني

طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، لغويات تطبيقية، جامعة الملك عبدالعزيز بجدة

Doi: 10.12816/mdad.2020.122952

الاستلام: ١٥/ ٩/ ٢٠٢٠ القبول : ٣/ ١٠/ ٢٠٢٠

المستخلص :

تبحث هذه الدراسة ترجمة المصطلحات اللغوية والأدبية الأجنبية المنقولة إلى اللغة العربية على صيغة المصدر الصناعي، حيث يظهر بجلاء كثرة المصطلحات على هذه الصيغة مع اختلاف مفاهيمها من جهة واختلاف صيغ مقابلاتها الأجنبية من جهة أخرى، وهدفت الدراسة إلى معرفة أي المقابلات الأجنبية هي الملائمة للنقل إلى صيغة المصدر الصناعي، وتمثلت عينة الدراسة في ثلاثة معاجم نقلت الكثير من المصطلحات اللغوية والأدبية في اللغتين الإنجليزية والفرنسية إلى صيغة المصدر الصناعي، وتمت الإجراءات بتصنيف تلك المصطلحات بحسب اللواحق الأجنبية المقابلة للاحقة المصدر الصناعي، وكانت البؤرة المركزية التي انطلقت منها الدراسة إلى تحليل المصطلحات هي النظر في مضامين اللواحق المقابلة للاحقة المصدر الصناعي، وانتهت الدراسة إلى أن ما يحمل اللاحقة **"ism"** في اللغة الإنجليزية، واللاحقة **"isme"** في اللغة الفرنسية من المصطلحات الأجنبية هو ما تتوافق مضامينه مع مضمون صيغة المصدر الصناعي، وذلك لاتفاق دلالة اللاحقة **"isme"/"ism"** مع دلالة لاحقة المصدر الصناعي **"يّة"**، وما عدا ذلك من مصطلحات أجنبية تنتهي بلواحق مختلفة تُرجمت إلى المصدر الصناعي فإنها تحمل مفاهيم ودلالات أخرى، لا ينطبق عليها مفهوم المصدر الصناعي، وأوصت الدراسة بضرورة تحري دلالات اللواحق عند نقل المصطلحات إلى اللغة العربية، للخروج بمعيارية في الاصطلاح، ولضبط الترجمة.

الكلمات المفتاحية: المصدر الصناعي، ترجمة المصطلحات، دلالات اللواحق، لاحقة المصدر الصناعي.

Abstract:

This study examines the translation of foreign linguistic and literary terms transferred to the Arabic language on the formula of the industrial source, As many terms appear clearly on this formula with different concepts on one hand and different forms of their foreign corresponding on the other hand, The study aimed to know which foreign corresponding are appropriate for transfer to the industrial source formula, And the sample of the study was represented in three dictionaries that transferred many linguistic and literary terms in the English and French languages to the industrial source formula, The procedures were to classify those terms according to the foreign suffixes corresponding to the suffix of the industrial source, The central focus from which the study was launched to terminology analysis was to consider the contents of suffixes corresponding to the suffix of the industrial source, The study concluded that what is marked with the suffix "ism" in the English language, and the suffix "isme" in the French language from foreign terms is what its contents correspond to the content of the syntax of the industrial source, and that for the indication of the suffix "ism"/"isme" with the indication of the suffix source. Other than that, foreign terms ending with different suffixes that have been translated into the industrial source, they carry other concepts and connotations, which the concept of the industrial source does not apply to, The study recommended the necessity to investigate the connotations of suffixes when transferring terms to the Arabic language, To come up with a standard in the idiom, and to adjust translation.

Kay Word:the industrial source, Translate terms, connotations of suffixs, Industrial source suffix.

المقدمة :

يُعَدُّ التطور المعجمي سمةً للغات الحية التي كثيرًا ما تستجد فيها مفاهيم مختلفة متعددة الدلالات، ما يجعل الاصطلاح ينجرف في كثير من الأحيان نحو ابتداع آلية اصطلاحية يلجأ إليها لبناء الكلمات المفردة أو المركبة كي يعتمدها المصطلحون للقياس عليها.

وقد عُهد عند إطلاق المسميات على العلوم أن تتكون من تركيب إضافي، نحو: "علم الجبر" و "علم الأحياء"، ثم تطور الدرس المعجمي وظهرت صياغة المصطلح بكلمة واحدة، نحو: "لسانيات" و "لغويات" لتعبر عن مصطلح مركب "علم الألسنة"، و"علم اللغة".

ويُعد ذلك التغير اللغوي من سمات اللغات المتطورة حيث تستعمل ظواهر مختلفة عن ظواهرها المعتادة؛ لسد الحاجة العلمية، ولتلبية مطالب التطور المصطلحي[١]، ولاشك أن هذا لابد أن يتم وفق معيارية متفق عليها؛ لئلا يكتسي المصطلح العلمي بالفوضى والغموض.

وقد يكون الافتقار إلى وجود آلية منظمة عند نقل المصطلحات الأجنبية أحد الأسباب التي ينتج عنها ترجمة المصطلح الأجنبي بأكثر من صيغة عربية[٢]، فالتطور المصطلحي يتطلب استحداث زوائد لُغوية وهذا بدوره يؤدي إلى اعتماد المعجم العربي على النظام المقطعي بإضافة لواصق تضيف دلالات معينة إلى المصطلحات، وقد يختلف اللغويون في تحديد أيٍ من هذه اللواصق هي الأنسب.

وتتطلب ترجمة السوابق واللواحق الأجنبية النظر فيما تحمله اللاصقة من دلالات، فقد تشتمل على صيغة علمية معينة في اللغة المترجم منها فتستعمل عندئذ في اللغة العربية لمصطلح علمي يُماثل المصطلح الأجنبي في الطابع العلمي فيُعطي معنى مماثلاً للمعنى الأصلي، وقد تكون اللاصقة ذات صبغة علمية في اللغة الأصلية لكنها لم تُستعمل لنفس الدلالة في المصطلح العربي، وإنما استعملت للتمييز بين مدلولين مختلفين، وقد لا تكون اللاصقة في المصطلح الأجنبي ذات دلالة لغوية بل لمجرد التفريق بين المصطلحات أو هي مترجمة عن لغة أخرى كاليونانية مثلاً[٣].

---

(١) انظر: آمنة بلعلي، **"إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية: وجهة نظر" التعريب** مج ١٢، ع٢٤ (٢٠٠٢)، ص ١٢٤.

(٢) انظر: جوزيف ميشال شريم، **"السوابق واللواحق والرهانات الترجمية" العربية والترجمة**: المنظمة العربية للترجمة مج ١، ع ١ (٢٠٠٩)، ص٧٦-٧٧.

(٣) انظر: محمد المغنم **"مسألة السوابق و اللواحق وطرق معالجتها" اللسان العربي** ع ٢٤ (١٩٨٥) ص٩٨-٩٩.

وعند البحث عن معاني المصطلحات فإننا ننظر إلى الكلمة لا بوصفها وحدة دلالية مستقلة بدلالة معينة، وإنما بوصفها وحدة دلالية تتضمن عدة دلالات، أولها دلالة تعبر عن "جذر" يدل على المعنى الأساسي للكلمة، ثم دلالة اللواصق التي تُعبر عن معان دلالية أخرى تتعلق بالنوع والكيف والكم[٤]، الأمر الذي يُغني هذه الكلمة عن الإضافة إلى غيرها؛ لما تحققه اللواصق "السوابق واللواحق" من معان كفيلة ببيانها، ما يجعلها مصطلحًا محمَّلاً بالدلالات المقصودة، وهذه المرحلة ظهرت بوضوح ونتجت عن تطور علم دراسة الكلمات "الإتيمولوجيا"، عندما زادت الإنتاجية المعجمية المصطلحية في النصف الثاني من القرن العشرين فوُضعت طرق لاستحداث الكلمات من بينها إضافة السوابق واللواحق التي يجب العناية بتحديد معانيها بدقة[٥].

ويُعدُّ "المصدر الصناعي" أحد البنى الصرفية المستحدثة في المعجم العربي لتلبية حاجة التقدم العلمي في جانب المصطلحات العلمية، وهي بنية لم تكن معهودة في المصنفات اللغوية القديمة، وتنتهي بلاحقة تتكون من ياء النسب وتاء التأنيث، فيُقال: "وطنية" في المصدر الصناعي لـ "وطن"، و"رأسمالية" في المصدر الصناعي لـ "رأس مال"، وقد أُستُحدثت هذه البنية نظرًا لما يشهده الواقع اللغوي من حِراك علمي متسارع يفتقر إلى مصطلحات مواكبة لمصطلحات اللغات الأخرى، وأُستعملت في علوم مختلفة، كاستعمالها في مصطلحات طبية نحو: "شريانية"، "رئوية"، وفي مصطلحات فيزيائية، نحو: "جاذبية"، و"نووية"، وغير ذلك.

وقد اشتملت المعاجم اللغوية والأدبية الثنائية على مصطلحات كثيرة على وزن المصدر الصناعي، يُلاحظ عليها تعدد صيغ المصطلحات الأجنبية المقابلة لها، ما يلفت النظر إلى هذه الظاهرة، ويدعو إلى ضرورة النظر في دلالات المصطلحات الأجنبية ولواحقها لمعرفة المناسب منها لدلالة المصدر الصناعي، **ومن هنا جاءت هذه الدراسة التي تهدف إلى بيان الترجمة الصحيحة المناسبة للدلالة المقصودة من لاحقة المصدر الصناعي في المصطلحات اللغوية والأدبية**، وذلك من خلال دراسة ثلاثة معاجم عربية اعتنت بنقل المصطلحات الأجنبية، وهي:

١- معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي، جاك ريتشارد وآخرون، ت رشدي طعيمة، ومحمود حجازي، (مصر، الشركة المصرية للنشر، ٢٠٠٧م).
٢- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥ه).

---

(٤) مثال ذلك: كلمة "يذهبون" تدل فيها اللواصق على عدة دلالات، السابقة "يـ" تدل على الزمن المضارع، واللاحقة "ـون" تدل على التذكير والجمع.

(٥) انظر: جوزيف ميشال شريم، **"السوابق واللواحق والرهانات الترجمية"**، مرجع سابق، ص ٦٣-٦٦.

٣- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢ (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م).

واتبعت الدراسة المنهج الوصفي لتحليل ما ورد في المعاجم الثلاثة من مصطلحات اشتملت على لاحقة المصدر الصناعي، والنظر فيما يقابلها من لواحق المصطلحات الأجنبية؛ لبيان أي من هذه اللواحق الأجنبية تتوافق دلالتها ودلالة لاحقة المصدر الصناعي من خلال الإجابة على التساؤلات الآتية:

١- ما مفهوم المصدر الصناعي وما دلالة اللاحقة **"يّة"؟**
٢- ما المقابلات الأجنبية التي اعتمدها المترجمون للاحقة المصدر الصناعي؟
٣- ما الملائم من اللواحق الأجنبية لمقابلة لاحقة المصدر الصناعي؟

عينة الدراسة:

قامت الدراسة على ثلاثة معاجم اعتنت بالمصطلحات، وفيما يلي نبذة موجزة عن كل منها:

أولا- معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي، جاك ريتشارد وآخرون، ت رشدي طعيمة، ومحمود حجازي، (مصر، الشركة المصرية للنشر، ٢٠٠٧م)

قدم هذا المعجم ترجمةً للمصطلحات الإنجليزية إلى اللغة العربية، ويتضمن المعجم ترجمةً لمصطلحات علم اللغة التطبيقي وتعليم اللغات مع شرحها في حدود ألفين (٢٠٠٠) من المصطلحات، وقد اشتمل على مصطلحات كثيرة للدراسات اللغوية كالدراسات الصوتية، والنظريات اللسانية الحديثة، ولسانيات النص، وتحليل الخطاب، ومصطلحات اللغويات النفسية، واللغويات الاجتماعية، وعلم اللغة التقابلي وتحليل الأخطاء، وهو يتسم بأسلوب سهل وواضح، ولا تتطلب قراءته معرفةً سابقة بعلم اللغة، وأضاف المترجمون إلى المعجم ما يتعلق بوجود مصطلحٍ ما أو ظاهرة معينة في اللغة العربية، واتبع منهج معجم لونجمان الطريقة الآتية:

١- ذكر المصطلح مع ما يتصل به من صيغ لُغوية.
٢- تدوين نُطق المصطلح تدوينًا صوتيًا.
٣- تقديم تعريف للمصطلح بلغةٍ واضحة ومحدودة الكلمات.
٤- ذكر أمثلة من الإنجليزية أو لغات أخرى وشرحها.
٥- عمل إحالات إلى مداخل أخرى لها صلة بالموضوع نفسه.
٦- الإشارة إلى كتب أخرى تناولت الموضوع[٦].

([٦]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، ت: رشدي طعيمة، ومحمود حجازي، الشركة المصرية للنشر، مصر، ٢٠٠٧م، (المقدمة) صix-x-xi.

ثانيًا- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥ه)

قدم المعجم ترجمةً للمصطلحات الأدبية من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية مراعيًا ما تتضمنه بعض المصطلحات من تعدد المفاهيم، حيث يكون للمصطلح الواحد في بعض الأحيان عدة دلالات، ولذا وضع المؤلف عند كثير من المصطلحات تعاريف متعددة، للإشارة إلى الاختلافات المنهجية في الاصطلاحات النقدية والأدبية، تلك الاختلافات التي ينتج عنها إما تعدد المصطلحات المنقولة عند الترجمة عن مصطلح واحد، أو نقل مصطلح واحد عن عدة مصطلحات، وسعى المعجم لرصد المصطلحات في الوقت الذي يرى فيه قصور الجهود الأدبية -في ذلك الوقت- عن إنتاج معاجم معاصرة للمصطلحات الأدبية بالرغم من النهضة الثقافية الأدبية النقدية التي تعددت تياراتها واتجاهاتها، وكثرت نظرياتها في إطار أفكار إيديولوجية تتبنى روح "الكليات الإنسانية" التي تعتني بالأدب في حد ذاته من خلال الأجيال والصراعات، وكان الإنتاج الأدبي المعاصر -آنذاك- هو الأساس الذي ينطلق منه المعجم، رغبةً في تعميق رؤية الدرس الأدبي، ولم يقتصر المعجم على المصطلحات الأدبية فحسب، بل تجاوز ذلك إلى مصطلحات العلوم الإنسانية، اللسانية والاجتماعية[٧].

ثالثًا- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢ (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م)

قدم المعجم المصطلحات اللغوية والأدبية العربية، استنادًا إلى "معجم الأدب" لمجدي وهبة، وإلى مراجع عربية أخرى قديمة وحديثة اهتمت بالمصطلحات، وقد اعتنى المعجم بالجوانب اللغوية كافة، من نحو وصرف وأدب وبلاغة ولهجات وغير ذلك، رغبة في إنشاء معجم شامل للمصطلحات العربية في مجالي اللغات والأدب، كما وضع المعجم أمام كل مصطلح عربي ما يقابله باللغة الإنجليزية مع محاولة الحفاظ على نصوص تعاريف المصطلحات بحسب مصادرها ومؤلفيها لترك العنان للقارئ، كي يقرأ ويفهم كيفما أراد بدون توجيه من المعجم[٨].

مفهوم المصدر الصناعي

يتألف المصدر الصناعي من الاسم مضافًا إليه اللاحقة "يّة"، ولم تكن هذه اللاحقة ضمن اللواحق الصرفية عند القدماء، فهي علامة للمصدر الصناعي الذي لم يكن موجودًا بوصفه مصطلحًا صرفيًا عندهم، وقد عُرف مصطلح "المصدر الصناعي"

---

(٧) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٤٠٥ه، (المقدمة) ص٧-٢٤.

(٨) انظر: مجدي وهبة و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، (تصدير) ص٧.

لأول مرة عند الحملاوي في شذا العرف[٩]، عندما أشار إليه بقوله "يُصاغ من اللفظ مصدر، يُقال له المصدر الصناعي، وهو أن يُزاد على اللفظة ياء مشددة، وتاء التأنيث، كالحرية، والإنسانية، والهمجية، والمدنية"[١٠].

ويدل المصدر الصناعي على الاتجاهات والمذاهب والنُّظم، ويكون بإلحاق ياء النسب وتاء التأنيث لتحقيق هذه الدلالة[١١]، فهو مصدر يطلق على عملية صوغ اسم الحدث من الكلمات، ويتكون بإضافة ياء النسب المشددة إلى الكلمة مع ياء التأنيث بواسطة اللاحقة "يّة"، وهو نموذج لتمكن معجم اللغة العربية من مواكبة النمو العلمي، ونقل المصطلحات العلمية[١٢] باستحداث الصيغ الجديدة المناسبة.

وبالنظر إلى مصنفات القدماء فقد ورد في تعريف المنسوب بأنه الملحق بآخره ياء مشددة تدل على نسبته إلى المجرد عنها، وقد تلحق الياء المشددة الاسم للدلالة على الوحدة والمبالغة نحو كرسي، وأحمري[١٣]، ولم يظهر ورود صيغة المصدر الصناعي المنتهي بياء مشددة مع تاء التأنيث في الدرس الصرفي القديم، وإنما ورد النسب بالياء فحسب، دون إلحاقها بالتاء، وما ورد في باب النسب من إلحاق تاء التأنيث بياء النسب فيُقصد منه تأنيث الكلمة، نحو: "امرأة عربية"، أما اللاحقة الحديثة فلا يُقصد من تاء التأنيث فيها الإشارة إلى المؤنث، وإنما هي مركبة مع ياء النسب "يّة" للدلالة على صيغة المصدر الصناعي.

---

(٩) انظر: عزة عبدالحكيم عبد الفتاح، **"المصدر الصناعي في الصحافة المصرية (١٩٩٦ - ١٩٩٨) دراسة صرفية دلالية" علوم اللغة**: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع مج ٢، ع ١ (١٩٩٩) ص ٢٤٨.

(١٠) انظر: أحمد بن محمد الحملاوي (١٣١٥ه، ١٨٩٧م) **شذا العرف في فن الصرف**، دار الكيان، ط١، الرياض، د.ت) ص١٢٠.

(١١) انظر: مصطفى علي الجوزو **"بحث في تطور اللغة: المصدر الصناعي ، صيغة الهوية" مجلة الفكر العربي المعاصر**: مركز الإنماء القومي ع ٧٠,٧١ (١٩٨٩)، ص ٦٤.
و: عزة عبدالحكيم عبد الفتاح، **"المصدر الصناعي في الصحافة المصرية (١٩٩٦ - ١٩٩٨) دراسة صرفية دلالية"**، مرجع سابق، ص٢٥٠.

(١٢) انظر: عزة عبدالحكيم عبد الفتاح، **"المصدر الصناعي في الصحافة المصرية (١٩٩٦ - ١٩٩٨) دراسة صرفية دلالية"**، مرجع سابق، ص ٢٥٠-٢٥٢.

(١٣) انظر: رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي (٦٨٦ه، ١٢٨٧م)، **شرح شافية ابن الحاجب**، ج٢، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبدالحميد، ط١ (لبنان، دار الكتب العلمية، ١٤٠٢ه= ١٩٨٢م) ص٤.

وأشار ابن يعيش (٦٤٣ه، ١٢٤٥م) إلى أن النسبة بياء النسب تُخرج الاسم إلى حيز الصفة، كخروج "هاشم" و"قيس" إلى "هاشمي" و"قيسي"[١٤]، بينما اللاحقة في المصدر الصناعي تنقل الاسم من الوصفية إلى الاسمية[١٥].

واستحداث وزن جديد خارج عن الأوزان المعهودة عند القدماء يُمثل ظاهرة تستدعي الوقوف على الأسباب والضوابط التي وضعها اللغويون بشأنها[١٦]؛ لأن عدم الالتزام بالضوابط التي وُضِعت من أجلها هذه الصيغة يؤدي إلى استعمالها في غير محلها، ما ينتج عنه عدم الانضباط في ترجمة المصطلحات، كتعدد المصطلحات مقابل مصطلح واحد حين يُترجم مصطلح أجنبي واحد بأكثر من صيغة عربية، أو تُنقل عدة صيغ أجنبية إلى صيغة عربية واحدة.

وذلك نحو ترجمة مصطلح Stylistics إلى " الأسلوبية" حينًا و"علم الأسلوب" حينًا آخر[١٧]، وكلاهما يُشير إلى المفهوم نفسه وهو دراسة طريقة الكتابة المستعملة في بيان الموقف الذي تستخدم فيه اللغة، والتأثير الذي يريد المتحدث أو الكاتب إيصاله إلى المتلقي[١٨]، وكذلك ترجمة Linguistics إلى عدة مصطلحات عربية وهي:"لسانيات" و"لغويات" و"علم اللغة" و"الألسنية".

نقل المصطلحات الأجنبية إلى صيغة المصدر الصناعي

من أبرز ما يظهر فيه إشكالية نقل المصطلحات اللغوية والأدبية الأجنبية إلى اللغة العربية هو النقل إلى صيغة المصدر الصناعي، حيث تُنقل صيغ مختلفة أجنبية إلى صيغة عربية واحدة، وبناءً على أن اللاحقة "يّة" عندما أُستحدثت للمصدر الصناعي قد تضمنت دلالة محددة وهي الدلالة على النظرية أو المنهج أو العقيدة، فقد رصد البحث

---

(١٤) انظر: موفق الدين أبو البقاء بن يعيش (٦٤٣ه، ١٢٤٥م)، **شرح المفصل للزمخشري**، ج٣، تحقيق: إميل بديع يعقوب (دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٢٢ه=٢٠٠١م) ص٤٤٠.

(١٥) انظر: عزة عبدالحكيم عبد الفتاح، **"المصدر الصناعي في الصحافة المصرية (١٩٩٦ - ١٩٩٨) دراسة صرفية دلالية"**، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(١٦) انظر: رياض الحسيني، **"أبنية المشتقات في ضوء القياس الصرفي والاستعمال اللغوي"، مجلة العميد**، مج٣، ع١، ص٤١٦.

(١٧) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص٦٥٨ و: مجدي وهبة و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٥٣.

(١٨) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص٦٥٨.

من المعاجم اللغوية عينة الدراسة مجموعة من المصطلحات الإنجليزية والفرنسية التي تقابل المصدر الصناعي وتنتهي بلواحق مختلفة، **ويُلاحظ على هذه المصطلحات أمران:**
الأول منهما يتعلق بالمصطلحات العربية نفسها، فليست كل المصطلحات التي أُلحِقت بعد الترجمة بياء مشددة مع تاء مربوطة "يّة" لها دلالة المصدر الصناعي، بل تدل بعض المصطلحات على مفهوم أو تعريف بحد ذاته لا يرمي إلى عقيدة أو نظرية معينة، ومن تلك المصطلحات "المقصدية" و"المقبولية" و"العمومية" على النحو الآتي:

المصطلح على صيغة المصدر الصناعي	مفهوم المصطلح	المقابل الأجنبي
المقصدية	مصطلح يشير إلى اعتبار الذات مصدرًا للمعنى وتوجيه المتلقي(١٩).	**Intentionalite**
المقبولية	مفهوم يُشير إلى قبول المرسل إليه خطاب التواصل، ويعتمد مصطلح "المقبولية" على "المقصدية" لارتباطه بقصد المرسل(٢٠).	**Acceptabilite**
العمومية	صفة للإنتاج الأدبي تجعله صالحًا لكل زمان ومكان، انطلاقًا من أن مصدر الإبداع عند الإنسان هو العقل الخاضع لقواعد منطقية عامة، ولا تتغير هذه الصفة بتغير العصر والبيئة(٢١).	**Universality**

والأمر الثاني يتعلق بالمصطلحات الأجنبية وهو اختلاف لواحق هذه المصطلحات التي نُقلت إلى مصطلحات عربية تنتهي بـ اللاحقة "يّة"، ما يجعل لاحقة المصدر الصناعي "يّة" تقابل عدة لواحق أجنبية، بالرغم من أن كلا منها يُشير إلى دلالة مختلفة عن الأخرى، وهي لواحق متعددة، نحو: tion-، ics-، logy-، ism-، ity-، في اللغة الإنجليزية، و tion- وique- وvite- وisme- وlogie- في اللغة الفرنسية، **وبهذا فإن صيغة واحدة هي صيغة المصدر الصناعي تُرجمت عن صيغ أجنبية مختلفة، ولذا تضمنت هذه الصيغة دلالاتٍ متعددة لمفاهيم مختلفة**، كما في الأمثلة التالية:

(١٩) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص١٧٨.
(٢٠) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص١٧٣.
(٢١) انظر: مجدي وهبة و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٢٦١.

المصطلحات على صيغة المصدر الصناعي	مقابلاتها في اللغة الإنجليزية
الابتداعية	"Innovation"
الانطباعية	"Impressionism"
اللاشخصية	"Impersonality"
الغائية	"Teleology"
المصطلحات على صيغة المصدر الصناعي	**مقابلاتها في اللغة الفرنسية**
أدبية	"Litteralisation"
مأساوية	"Tragique"
إبداعية	"Creativite"
انسجامية[٢٢]	"Homologie"

ويتضح اختلاف دلالات اللواحق المقابلة للاحقة المصدر الصناعي، من خلال بيان المقصود من هذه المصطلحات، حيث إن المصطلحات تُشير إلى مفاهيم ومعان ليست دالة على مفهوم المصدر الصناعي كما يلي:

الابتداعية "Innovation"

ويُقصد بها الطريقة الابتداعية التي يخرج فيها الأدباء عن أساليب العرب، لتخليص الشعر من قيود الصناعة، ومن أشهر من تزعم هذا المنهج أبو الطيب المتنبي[٢٣].

الانطباعية "Impressionism"

حركة انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر في كل الفنون، وهي ردة فعل للمذهب الطبيعي والمذهب الرمزي، وتهدف هذه الحركة إلى بيان المؤثرات الخارجية على النفس، فلا يُوصف الموقف في ذاته وإنما تُوصف الانطباعات والمشاعر التي أثارها الموقف في الإنسان[٢٤].

اللاشخصية "Impersonality"

مصطلح يُقصد به في الأدب سرد المؤلف للأحداث كما هي دون إقحام آرائه وتعليقاته من أجل أن تصل الواقعية المؤثرة في القارئ من خلال السرد نفسه، لا من خلال وجهة نظر السارد، وذلك لاحتمال حدوث نتيجة عكسية في حال تدخل الكاتب، أما في النقد

---

(٢٢) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٣٢، ٤٠، ٤٦.

(٢٣) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٢٣٧.

(٢٤) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٦٥.

قيُقصد بمصطلح "اللاشخصية" استناد الناقد إلى معايير موضوعية في نقده لا تُبنى على نظرية فكرية موجودة من قبل، ولا تتأثر بمشاعره ورأيه الشخصي[٢٥].

الغائية "Teleology"

تعني أن كل شي في الطبيعة يتحرك نحو غاية تتم بتمام صورته ووجوده، كما يُستعمل المصطلح في النقد الأدبي لتفسير الأثر من خلال الغاية والدلالة التي يهدف إليها النص[٢٦].

أدبية "Litteralisation"

مصطلح يُشير إلى الطابع الشاعري في الأدب، حيث يُوصف العمل الأدبي بوصف "الأدبية" بناءً على تحقق سمة الشاعرية الأدبية، بعيدًا عن مبدأ السببية الذي يربط بين ظروف الكاتب وإنتاجه الأدبي؛ لأن هذا تفسير لدوافع الإنتاج لا الإنتاج ذاته[٢٧].

مأساوية "Tragique"

ويعني هذا المصطلح وصول البطل إلى درجة من اليقين بتوالي الأقدار المحزنة وملازمتها له بحيث يستحيل عليه تغيير مصيره، فيستسلم خاضعًا للمأساة التي لن يتمكن من تغييرها[٢٨].

إبداعية "Creativite"

التمكن من إبداع وحدات جديدة مبتكرة في نظام ما، ويُشير المصطلح إلى عدة دلالات منها ما ذكره تشومسكي من أن الإبداعية هي المقدرة على إنتاج الجمل الجديدة، ومنها ما ذهب إليه ماشري الذي يرى أن مفهوم الإبداعية هو إنتاج وقدرة تخيلية من منظور شاعرية التخيل[٢٩].

انسجامية "Homologie"

مصطلح يُشير إلى تطابق صورتين أو تعادلهما في المنطق الصوري، كما تُشير الانسجامية في الرواية إلى تحقق الانسجام بين بنية الرواية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي[٣٠].

---

(٢٥) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٣١٤.

(٢٦) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٢٦٤.

(٢٧) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٣٢.

(٢٨) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٤٠.

(٢٩) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٤٦.

(٣٠) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٤٠.

وصف المصطلحات في المعاجم عينة الدراسة

بعد النظر في المصطلحات التي وردت في المعاجم عينة الدراسة وجد البحث أن المصطلحات التي نُقلت إلى صيغة المصدر الصناعي لها صيغ مختلفة في اللغات المترجم منها، لكن الصيغ التي تنتهي باللاحقة **"ism"** في اللغة الإنجليزية أو اللاحقة **"isme"** في اللغة الفرنسية هي التي تحمل دلالة المصدر الصناعي، ولذا جرى البحث للتعريف باللاحقة **"isme/ism"** في كلتا اللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ للوقوف على دلالتها ومدى مناسبتها لدلالة لاحقة المصدر الصناعي **"يّة"**.

المعنى الدلالي للاحقة ISME = ISM :

تشير دلالة اللاحقة (ISM) في اللغة الإنجليزية إلى الاستعمال كناية عن نظرية أو مذهب[٣١]، وهي لاحقة معناها عمل أو عملية، أو طريقة في العمل أو السلوك مميز لشخص معين، أو بمعنى حالة أو خاصية، أو مذهب أو عقيدة، أو صفة مميزة[٣٢]، وتُشير اللاحقة (ISME) في اللغة الفرنسية إلى الدلالة على الانتماء إلى اتجاهات مذهبية أو سياسية[٣٣]، أو إلى تيار سياسي أو ديني أو فلسفي، وغير ذلك[٣٤].

وكما مر آنفًا فإن لاحقة المصدر الصناعي "يّة" تُكْسِب المصطلح الدلالة على المذاهب والاتجاهات والنُظم[٣٥]، ولذا فاللاحقة (ISME = ISM) تتضمن المعنى المناسب لمعنى لاحقة المصدر الصناعي، ونظرًا لوجود مصطلحات ذات لواحق أجنبية مختلفة قد تُرجمت إلى صيغة المصدر الصناعي، فقد صنفت الدراسة المصطلحات تصنيفين:

أولاً- مصطلحات على وزن المصدر الصناعي تقابل مصطلحات أجنبية تنتهي باللاحقة (ISME = ISM)، وأُردف هذا القسم بالمصطلحات الأجنبية التي تتضمن اللاحقة "ism" أو "isme" ولكنها لم تُنقل إلى صيغة المصدر الصناعي.

([31]) The oxford English-Arabic Dictionary, Edited by N.S. DONIACH, 1981 at the university Press Oxford, p 620.

([٣٢]) انظر: رمزي منير بعلبكي، **المورد الحديث: قاموس انجليزي عربي**، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م ، ص٦١١.

([٣٣]) انظر: المعجم الفرنسي على الرابط:
https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/isme/186471?q=-isme#10927815

([34]) Colette Buguet-Melançon et André-G. Turcotte, La lecture efficace lecon 11: Racines, préfixes, suffixes, Le Centre collégial de développement de matériel didactique (CCDMD), 2007, Le lien:
https://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices_pdf/?id=39#

([٣٥]) انظر: ص٧ من هذه الدراسة (مفهوم المصدر الصناعي).

ثانيًا- مصطلحات على وزن المصدر الصناعي تقابل مصطلحات أجنبية أُلحقت بلواحق مختلفة.

أولاً- مصطلحات على وزن المصدر الصناعي تقابل مصطلحات أجنبية تنتهي باللاحقة (ISME = ISM):

تبين من خلال البحث أن المصطلحات التي تنتهي باللاحقة "ism" في اللغة الإنجليزية، واللاحقة "isme" في اللغة الفرنسية تدل دلالة بينة في الغالب على معنى المصدر الصناعي، إذ تُشير كثيرٌ من تلك المصطلحات إلى مفهوم المنهج أو النظرية أو العقيدة، مثل: العامية (Colloquialism) والتعددية الثقافية (Culturl Pluralism) والنسبية الثقافية (Culturl relativism)[٣٦]، والامتثالية (Conformism)، والوجودية (Existentilism)، والتصويرية (Imagism)[٣٧]، والبنيوية، (Structuralisme) والتجريبية (Empirisme)، والحوارية (Dialogisme)، والازدواجية اللغوية (Bilinguisme)[٣٨].

وفيما يلي بيان لمفاهيم هذه المصطلحات:

العامية Colloquialism: مصطلح يُشير إلى حالة أو خاصية في اللهجات تُمثل الكلام غير الرسمي، والكتابة غير الرسمية للغة معينة[٣٩].

التعددية الثقافية Culturl Pluralism: اتجاه أو سلوك لُغوي يمتلك به الفرد أو الجماعة أكثر من نظام من المعتقدات والقيم والاتجاهات الثقافية[٤٠].

النسبية الثقافية Culturl relativism: نظرية تقوم على مبدأ فهم ثقافة المجتمع، وتناول ذلك في إطار خاص من المعايير والمعتقدات والاتجاهات لا يصلح توظيفه لثقافة أخرى، كما لا تؤمن هذه النظرية بوجود قيم ومعتقدات مشتركة بين الثقافات[٤١].

([٣٦]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص١٢٠، ١٧٨- ١٧٩.

([٣٧]) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٦١، ٤٣٠، ١٠٧.

([٣٨]) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٥٢-٥٣، ٦٠، ٧٩، ١٠٨.

([٣٩]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص١٢٠.

([٤٠]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص١٧٨- ١٧٩.

([٤١]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص١٧٩.

الامتثالية Conformism: يدل هذا المصطلح على اتجاه فكري يسير فيه الإنسان وفقًا لأعرافٍ معينة في مجتمعه فيما يتعلق بأفكاره وعواطفه، وغالبًا ما تتجلى مخالفة هذا الاتجاه لدى بعض الأدباء والمفكرين الذين تُعد الثورة على الاتجاهات القديمة إحدى أبرز سماتهم(٤٢).

الوجودية Existentilism: نزعة فلسفية تجعل الأهمية الكبرى متعلقة بوجود الفرد في الكون، وإبراز صفاته الجوهرية، وفي منتصف القرن العشرين أصبح مصطلح "الوجودية" يُطلق على نظرية نادى بها جان بول سارتر في كتاب "الوجود والعدم"، تبنى فيه فكرة أن الوجود الفعلي هو خروج الفرد من حالة الخمول والقلق واليأس إلى الحرية المطلقة من خلال ثورة نفسية، فيكون مسؤولاً عن نفسه وجميع تصرفاته، وبعد ذلك أصبح مصطلح "الوجودية" بعد الحرب العالمية الثانية مذهبًا اعتنقته طائفة فرنسية عُرفت بـ "الوجودية المسيحية" ترى أن الإنسان منذ خروجه إلى حيز الوجود، له كامل الحرية والمسؤلية في تنفيذ إرادة الله، وكان أثر هذه النظرية واضحًا على الأدب الفرنسي(٤٣).

التصويرية Imagism: يُشير المصطلح إلى مذهب للشعر الحديث ظهر في إنجلترا وأمريكا (١٩٠٩م- ١٩١٧م) بزعامة الشاعر الأمريكي عزرا باوند، ويهدف شعراء هذا المذهب إلى التخلص من الرمزية والغموض في الشعر، ويسعون إلى محاولة إيضاح الصور الشعرية، وأن تكون موحية بصور مرئية حيوية، وقد تأثر شعراء هذا المذهب بالشعر الياباني والصيني(٤٤).

البنيوية Structuralisme: نظرية لوصف البنية، تكون البنية بموجبها واضحة من خلال ارتباط عناصرها بعلاقات(٤٥)، ويوظفها علماء اللغة لدراسة النصوص دراسة لغوية(٤٦).

---

(٤٢) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٦١.

(٤٣) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٤٣٠.

(٤٤) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص١٠٧.

(٤٥) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٥٢-٥٣.

(٤٦) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٩٧.

التجريبية Empirisme: اتجاه يعني إمكانية التعرض للموضوعات دون الانطلاق من نمط افتراضي-استنباطي، ويخضع للمبدأ التجريبي الذي يستوجب الانسجام، والبساطة، والشمولية[٤٧].

الحوارية Dialogisme: مصطلح يُشير إلى خاصية الحركة التركيبية عند "دوستيوفسكي" وتقوم على مبدأ أن الجدال لا يقوم بين الشخصيات فقط وإنما يكون الصراع بين مختلف العناصر والأحداث[٤٨].

الازدواجية اللغوية Bilinguisme: حالة مميزة لسلوك لغوي عند فرد أو جماعة تقتضي إتقان لغتين بحكم الظروف الثقافية كالاستعمار وتعدد القوميات[٤٩].

ومعظم ما ورد في المعاجم الثلاثة من مصطلحات تنتهي باللاحقة "ism" أو "isme" تتضمن معنى المصدر الصناعي وقد تُرجمت إلى صيغة المصدر الصناعي، وما عدا ذلك فهي تندرج ضمن أحد حالين، إما مصطلحات تحمل معنى المصدر الصناعي ولكنها صيغت على صيغة أخرى، وإما مصطلحات لا تحمل معنى المصدر الصناعي؛ لأن المقطع "ism" / isme لم يرد فيها بوصفه اللاحقة الدالة على نظرية أو اتجاه أو منهج سواءً كان فكريًا أو سياسيًا أو دينيًا أو غير ذلك، وبيان ذلك كما يلي:

أ - مصطلحات تنتهي باللاحقة "ism" أو "isme" معناها يتضمن دلالة المصدر الصناعي ولكنها لم تُترجم إلى صيغة المصدر الصناعي:

جميع ما ورد في **معجم لونجمان** من مصطلحات تنتهي باللاحقة "ism" وتتضمن دلالة المصدر الصناعي قد نُقلت إلى صيغة المصدر الصناعي عدا مصطلح يتضمن اللاحقة "ism" ويحمل دلالة المصدر الصناعي ولكنه نُقل إلى صيغة مختلفة، وهو "**Reconstructionism**" تُرجم إلى إعادة البناء، وقد يَصدُق عليه مصطلح "البنائية" لأن المقصود منه الدلالة على منهج ونظرية تربوية، وأُشير في شرح التعريف إلى إطلاق "البنائية" على هذا المصطلح، وهي كلمة مقابلة لـ "التقدمية" التي تُشير إلى منهج تربوي آخر[٥٠].

وأما **"معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"** فإلى جانب ما نُقل فيه من المصطلحات الدالة على الاتجاهات والنظريات التي تنتهي باللاحقة "ism" إلى صيغة المصدر الصناعي، فقد وُجدت عدة مصطلحات تُرجمت إلى صيغة مركبة تتضمن

([٤٧]) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٦٠-٦١.

([٤٨]) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٧٩.

([٤٩]) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص١٠٨.

([٥٠]) انظر: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص٥٦٦-٥٦٧.

الإشارة إلى مذهب أو مدرسة أو عقيدة، وهي معانٍ يتضمنها مفهوم المصدر الصناعي، مثل:

مدرسة المعاني Anti-formalism، المذهب التجريبي Empiricism، النزعة التاريخية Historicism، المذهب الروحي Spiritualism[٥٢].

ب - مصطلحات تنتهي باللاحقة "ism" أو "isme" ومعناها لا يتضمن المصدر الصناعي:

وهذه المصطلحات لا يُمثل المقطع isme/ism فيها اللاحقة المقصود بها التعبير عن تيار سياسي أو عقائدي أو فلسفي أو غير ذلك.

وجميع المصطلحات الفرنسية الواردة في المعجم عينة الدراسة **"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"** التي تنتهي باللاحقة "isme" تضمنت دلالة المصدر الصناعي إلا مصطلحًا واحدًا هو "Sociologisme" تضمن المقطع "isme" مع كونه لا يُشير إلى تيار أو مذهب، وإنما يُقصد به "المنطق الاجتماعي".

أما معجم **لونجمان** فقد وردت فيه ثلاث مصطلحات إنجليزية تضمنت المقطع "ism" دون أن يتضمن معناها الانتماء إلى مدارس أو تيارات أو مذاهب، وهي:

Neologism بمعنى كلمة جديدة أو عبارة جديدة، و Spoonerism ويعني التلعثم أو الخطأ العكسي، و Syllogism ويعني القياس المنطقي.

وفي **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** وردت مجموعة من المصطلحات الإنجليزية تنتهي بالمقطع "ism" ولكنها لا تُشير إلى دلالة المصدر الصناعي، نحو: anachronism وتعني المفارقة الزمنية، archaism وتعني الكلمة المهجورة، Barbarism وتعني التوعر أو الوحشي، Criticism وتعني النقد.

ثانيًا- مصطلحات على وزن المصدر الصناعي تقابل مصطلحات أجنبية أُلحقت بلواحق مختلفة:

نُقلت كثير من المصطلحات إلى صيغة المصدر الصناعي دون أن تتوافق دلالتها مع دلالة المصدر الصناعي، بل إن كثيرًا منها يحمل دلالة الصفات أو المصادر، وليس في اللواحق الفرنسية والإنجليزية في هذه المصطلحات ما يتلاءم مع اللاحقة "يّة"، وفيما يلي أمثلة لتلك المصطلحات، ويتبعها نماذج للواحق التي يكثر نقلها إلى لاحقة المصدر الصناعي مع اختلاف دلالاتها.

أ- مصطلحات إنجليزية نُقلت إلى المعجم العربي[٥٢]

(٥١) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص٣٤٥، ٣٤٧، ٤٠٦، ٣٤٨.

المصطلح العربي	المصطلح الإنجليزي
الثلاثية	Trilogy
الرباعية	Quatrain
الابتداعية	Innovation
العمومية	Universality
الغائية	Teleology
اللاشخصية	Impersonality
التداولية	Pragmatics

ب- مصطلحات فرنسية نُقلت إلى المعجم العربي[٥٣]

المصطلح العربي	المصطلح الفرنسي
الأدبية	Litteralisation
الانسجامية	Homologie
المأساوية	Trgique
الإبداعية	Creativite
التصويرية	Figuratif
الجمعية	Associative
النسخية	Scriptible

نماذج للواحق أجنبية مختلفة صيغت ترجمتها العربية على لاحقة المصدر الصناعي:

اللواحق الأجنبية المتعددة المقابلة للاحقة المصدر الصناعي تتراوح بين عدة صيغ، ولكل من هذه اللواحق المتعددة ترجمة محددة لا تتضمن معنى لاحقة المصدر الصناعي، ولذلك لا تعتبر مقابله له.

([٥٢]) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مرجع سابق، ص١٣٠، ١٤٧، ٢٣٧، ٢٦١، ٣١٤، و: جاك ريتشارد وآخرون، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، مرجع سابق، ص٥٢٣.

([٥٣]) انظر: سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٣٢، ٤٠، ٤٧، ٦٣، ٦٣٦.

من أبرز تلك اللواحق (-tion) و(-tic) و(-logy) و(-ity) في المعجم الإنجليزي/عربي، وهي تقابل (-tion) و(-ique) و(-logie) و (-ite) في المعجم الفرنسي/عربي، وبوصف هذه اللواحق قد تُرجمت إلى لاحقة المصدر الصناعي أكثر من غيرها سعى البحث لبيان دلالة كل منها على النحو الآتي:

دلالة اللاحقة Tion (Tion, suffix):

في اللغة الإنجليزية هي لاحقة من أصل لاتيني، تستخدم لتشكيل الأسماء المجردة من الأفعال - المصادر- أو جذور الكلمات التي لا تتطابق مع الأفعال، سواء كانت للتعبير عن الحدث، نحو: (الثورة revolution ، الثناء commendation)، أو للتعبير عن الحالة، نحو: (الندم contrition، الجوع starvation)[٥٤].

وفي اللغة الفرنسية هي لاحقة لتشكيل الأسماء، وتُضاف للأسماء الفرنسية المنقولة عن اللاتينية، نحو: القرار finition، والنهاية resolution[٥٥].

دلالة اللاحقة Ics / ique (Ics / ique, suffix):

في اللغة الإنجليزية تُشير اللاحقة Ics إلى الأسماء التي تدل على مجموعة من الحقائق والمعارف والمبادئ، وما إلى ذلك، وعادة ما تتطابق مع الصفات المنتهية ic- أو ical- ؛ مثل: الطبيعيات physics، التكتيكات tactics[٥٦].

وفي اللغة الفرنسية تُشير اللاحقة ique إلى تشكيل الصفات، نحو: رومانسي romantique، وسحري magique[٥٧]، أو لتشكيل الأسماء المؤنثة، نحو: الروبوتات robotique[٥٨].

دلالة اللاحقة logie / logy (logy / logie, suffix):

---

(٥٤) انظر: موقع القاموس الإنجليزي على الرابط: https://www.dictionary.com/browse/-tion

(٥٥) انظر: موقع "قاموس اللواحق الفرنسية"، على الرابط: https://petitrobert.lerobert.com/demo/AidePR/Pages/SuffixesT.HTML

(٥٦) انظر: موقع القاموس الإنجليزي على الرابط https://www.dictionary.com/browse/ics

(57) Colette Buguet-Melançon et André-G. Turcotte, La lecture efficace lecon 11: Racines, préfixes, suffixes, Le Centre collégial de développement de matériel didactique (CCDMD), 2007, Le lien: https://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices_pdf/?id=39#.

(٥٨) انظر: موقع "قاموس اللواحق الفرنسية"، على الرابط: https://petitrobert.lerobert.com/demo/AidePR/Pages/SuffixesT.HTML

تُستعمل هذه اللاحقة مقابل كلمة "علم" أحيانًا، وفي أحيان أخرى تكون مقابلةً للاحقة المصدر الصناعي[٥٩]، وهي في اللغة الإنجليزية كلمة من أصل يوناني، مرتبطة بمعنى الجذور لتشكيل الأسماء حسب المعاني التي تكون مجالاً للدراسة، مثل:

astro- + -logy → astrology (علم التنجيم: دراسة تأثير النجوم على الأحداث)

bio- + -logy → biology (علم الأحياء: دراسة حياة الأشياء)[٦٠].

وفي اللغة الفرنسية أيضًا تُشير إلى العلوم، نحو: علم الأحياء biologie، وعلم النفس psychologie[٦١].

دلالة اللاحقة ity / ite, suffix) ity / ite):

في اللغة الإنجليزية لاحقة تستخدم لتشكيل الأسماء المجردة التي تعبر عن الوضع أو الحالة، مثل: البهجة Jollity ، والملاطفة Civility[٦٢].

وفي اللغة الفرنسية لاحقة لتشكيل الأسماء، مثل: نيزك Météorite، أو لتشكيل الصفات، مثل: اليسوعيون jésuite، وهم الكنسيون من أصل يوناني[٦٣].

الخاتمة :

مما تجدر الإشارة إليه في ختام تحليل المصطلحات التي صيغت على وزن المصدر الصناعي أن تعدد المقابلات الأجنبية للاحقة المصدر الصناعي قد يوهم بتعدد دلالات هذه اللاحقة[٦٤]، ولكن بعد النظر في دلالات اللواحق التي تنتهي بها تلك المصطلحات يتضح أن المعضلة تكمن في اختلاف وجهة نظر المترجمين، وعدم اتفاقهم على منهج موحد في الترجمة، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج على النحو الآتي:

---

(٥٩) انظر: مصطفى علي الجوزو، **"بحث في تطور اللغة: المصدر الصناعي ، صيغة الهوية"**، مرجع سابق، ص٦٨.

(٦٠) انظر: موقع wordreference.com على الرابط http://www.wordreference.com/definition/-logy

(61) Colette Buguet-Melançon et André-G. Turcotte, La lecture efficace lecon 11: Racines, préfixes, suffixes, Le Centre collégial de développement de matériel didactique (CCDMD), 2007, Le lien: https://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices_pdf/?id=39#

(٦٢) انظر: موقع القاموس الإنجليزي على الرابط: https://www.dictionary.com/browse/-ity

(٦٣) انظر: موقع "قاموس اللواحق الفرنسية"، على الرابط: https://petitrobert.lerobert.com/demo/AidePR/Pages/SuffixesI.HTML

(٦٤) انظر: مصطفى علي الجوزو، **"بحث في تطور اللغة: المصدر الصناعي ، صيغة الهوية"**، مرجع سابق، ص٦٨.

١- اللاحقة **"ism"** في اللغة الإنجليزية و**"isme"** في اللغة الفرنسية هي التي تتوافق دلالتها ودلالة لاحقة المصدر الصناعي **"يّة"**، وعليه فإن المقابل للمصدر الصناعي هو المصطلح الذي ينتهي باللاحقة **"ism"** في الإنجليزية، واللاحقة **"isme"** في الفرنسية، وما عدا ذلك من مصطلحات فيصدق عليها صيغ عربية أخرى غير صيغة المصدر الصناعي.

٢- هناك لواحق أجنبية مختلفة المعاني تختلف دلالتها عن دلالة لاحقة المصدر الصناعي، تُنقل إلى لاحقة المصدر الصناعي حينًا، وإلى لواحق أخرى حينًا آخر، ما ينفي احتمال كونها مقابلًا للاحقة المصدر الصناعي.

٣- تعدد الصيغ العربية المترجمة عن صيغة أجنبية واحدة يعود إلى عدم النظر بدقة في دلالة كل من هذه الصيغ لمعرفة ما يُناسبها من المقابلات، ولاشك في أن توافر صيغ عربية متنوعة دليل على غنى اللغة العربية، ما يُوجب توظيف هذه الصيغ عند الترجمة توظيفًا يرقى إلى ثراء اللغة العربية.

٤- عند نقل المصطلحات وترجمتها إلى اللغة العربية يجب تحري معاني اللواصق ومقابلاتها، ولا يُكتفى بمعنى الكلمة فقط؛ ليُنتقى الصواب من المقابلات، فقد تكون ترجمة الكلمة قبل إضافة اللواصق إليها صحيحة ومناسبة لما نُقلت عنه من مقابل أجنبي، ولكن بعد إضافة السوابق واللواحق ينشأ مصطلحًا جديدًا محملاً بمعانٍ ودلالات غايتها الإشارة إلى مفهوم بحد ذاته وقد ضُمنت هذه الإشارة في اللاصقة، ولذا يلزم عند ترجمة هذه المصطلحات العناية بكل دلالة يتضمنها المصطلح، ومراعاة المعاني الدقيقة التي تكتسبها المصطلحات من السوابق واللواحق.

٥- عدم الالتزام بمعيارية في الاصطلاح أحد أهم أسباب فوضى المصطلحات، ولابد من التدقيق في السوابق واللواحق في كلتا اللغتين المترجم منها والمترجم عنها، ومعانيهما وما تحملانه من دلالات؛ لأن ذلك يؤدي حتمًا إلى ترجمة المصطلحات الترجمة الصحيحة.

التوصيات

- العناية بدلالة اللواصق – السوابق واللواحق – عند ترجمة المصطلحات، وتحديد ما يُقابلها في اللغة العربية بدقة، لا سيما دلالة اللواحق؛ لأنها سمة بارزة في كثير من المصطلحات العلمية المنقولة من اللغات الأخرى.
- يجدر بالمؤسسات العلمية المعنية باللغة العربية من مجامع لغوية ومراكز بحثية وجامعات الاتفاق على تقنين محدد لنقل المصطلحات، ووضع المعايير عند ترجمتها وتعريبها.

المراجع العربية :

أحمد بن محمد الحملاوي (١٣١٥ه، ١٨٩٧م) **شذا العرف في فن الصرف**، دار الكيان، ط١، الرياض، د.ت)

آمنة بلعلي، **"إشكالية ترجمة السوابق واللواحق في اللغة العربية: وجهة نظر" التعريب** مج ١٢، ع ٢٤ (٢٠٠٢): ١٠٩-١٢٥.

جاك سي. ريتشارد وجون بلات وهايدي بلات وسي. إن. كاندلين، **معجم لونجمان لتعليم اللغات وعلم اللغة التطبيقي**، ترجمة: رشدي طعيمة، ومحمود حجازي، الشركة المصرية للنشر، مصر، ٢٠٠٧م.

جوزيف ميشال شريم، **"السوابق واللواحق والرهانات الترجمية" العربية والترجمة**: المنظمة العربية للترجمة مج ١، ع ١ (٢٠٠٩): ٦٣ – ٨١.

رضي الدين محمد بن الحسن الاسترابادي (٦٨٦ه، ١٢٨٧م)، **شرح شافية ابن الحاجب**، ج٢، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبدالحميد، (دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٠٢ه= ١٩٨٢م).

رمزي منير بعلبكي، **المورد الحديث: قاموس انجليزي عربي**، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.

رياض الحسيني، **"أبنية المشتقات في ضوء القياس الصرفي والاستعمال اللغوي"، مجلة العميد**، مج ٣، ع١، ٣٩١-٤٢٦.

سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٤٠٥ه.

عزة عبدالحكيم عبد الفتاح، **"المصدر الصناعي في الصحافة المصرية (١٩٩٦ - ١٩٩٨) دراسة صرفية دلالية" علوم اللغة**: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع مج ٢، ع ١ (١٩٩٩): ٢٤٦ – ٣١٤

مجدي وهبة و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

محمد المغنم **"مسألة السوابق و اللواحق وطرق معالجتها" اللسان العربي** ع ٢٤ (١٩٨٥): ٩٥-١٠٢.

مصطفى علي الجوزو **"بحث في تطور اللغة: المصدر الصناعي ، صيغة الهوية" مجلة الفكر العربي المعاصر**: مركز الإنماء القومي ع ٧٠,٧١ (١٩٨٩): ٦٤ – ٦٩.

موفق الدين أبو البقاء بن يعيش (٦٤٣ه، ١٢٤٥)، **شرح المفصل للزمخشري**، ج٣، تحقيق: إميل بديع يعقوب (دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٤٢٢ه=٢٠٠١م).

المراجع الأجنبية

N.S. DONIACH, ***The oxford English-Arabic Dictionary***, at the university Press Oxford, 1981,

Colette Buguet-Melançon et André-G. Turcotte, ***La lecture efficace lecon 11. Racines, préfixes, suffixes,*** *Le Centre collégial de développement de matériel didactique (CCDMD),* 2007, Le lien: https://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices_pdf/?id=39#