

"جسور"

نشرة غير دورية محكمة في اللسانيات والنقد الأدبي

الإصدار الرابع يناير ٢٠١٦م - ربيع أول ١٤٣٧هـ

هيئة المستشارين

أحمد درويش

صلاح فضل

محمد حسن عبد العزيز

محمد حماسة عبد اللطيف

محمد عبد المطلب

محمد عوني عبد الرؤوف

هدى وصفي

رئيس التحرير

محمد العبد

هيئة التحرير

أحمد عبد العظيم محمد

هدى عبد الغني باز

محمد سعيد القللي

نمي مختار يوسف

عبد العزيز السيد البديوي

قواعد النشر

- ألا يزيد البحث عن ٨٠٠٠ كلمة.
- ألا يكون قد سبق نشره.
- أن يكون مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- يمكن إرسال المشاركات علي البريد الإلكتروني: gosoor@yahoo.com
- يرفق بالدراسة سيرة ذاتية مختصرة.
- تقبل جسور المقالات والأبحاث المترجمة، ومتابعات المؤتمرات، وكذلك عروض الكتب الحديثة في مجالي النقد الأدبي واللسانيات.
- تخضع الدراسات المقدمة للتحكيم بشكل سري.

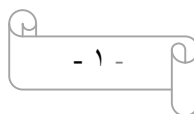
رقم الإيداع: ٩١١٥ / ٢٠١٣

الترقيم الدولي (تدمك): ISBN 978 - 977 - 6149 - 71 - 7

ISSN 2314 - 8489

ملف العدد القادم

إبداعات الشباب الأدبية



فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
- فهرس الموضوعات	٢
- افتتاحية: محمد العبد	٤
- تعريفات بالمشاركين في العدد	٥
- ملف العدد (الأعمال الإبداعية الجديدة في رواية السيرة الذاتية)	١٠
• عبور النوعية في السرد المعاصر: محمد عبدالمطلب	١١
• الجذوة المتقدة: تلاحق العام مع الخاص...قراءة في سيرة فؤاد قنديل: محمد علي سلامة	٢١
• استبداد السلطة...مراوغات الذات: قهر الذات في رواية السيرة الذاتية: ممدوح فرّاج النابي	٤٣
• الميّا شعر وسيرة الشاعر: إجراء تحميل الذات في الخطاب: سيد محمد قطب	٦٣
• المعنى الجمالي لمصطلح السيرة في السرد العربي: أحمد يحيى علي	٧٢
• السيرة الذاتية الشعرية بين وردزورث وفتح الباب: ريم عادل السرجاني	١٠٣
• مراجعة الماضي الفردي أو طفولة في ظلّ الوالد: إدريس الخضراوي	١١٠
• مؤرخو الذات: ليندا أندرسون: ترجمة: محمد بهنسي	١٢٦
- دراسات لسانية	١٤٢
• عنف اللغة: نوال إبراهيم الحلوة- وجود القاسم	١٤٣
• الكفاءة التعريفية في معاجم المصطلحات اللسانية: محمد أحمد عبدالصبور	١٧٣
• اللغة العربية والإعلام الجديد: المصطلحات الخاصة بالمرأة: فتحية بنت السيد أحمد بديري	٢٣٤
• مفهوم العربية الوسيطة عند المستشرقين الباحثين في تاريخ اللغة العربية: عبدالمنعم السيد أحمد جدامي	٢٨٨
• إمّا وأمّا في العربية: دراسة تطبيقية في السياق القرآني: فاطمة محمد علي عمر	٣٤٧
- دراسات نقدية	٣٧٣

الموضوع	الصفحة
● جدل الحب والحرب في الشعرية العربية : ملامح تأصيلية : كامل الصاوي	٣٧٤
● دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية : سميرة الرومي – أسماء توفيق الرماح	٤٢٢
● ذخيرة النص وثقافة المتلقي : دراسة تطبيقية في رسائل ابن زيدون : شاذلية سيد محمد السيد	٤٤٧
- تجارب بحثية	٤٦١
● في العلاقة بين تحليل الخطاب والتداولية : نموذج تطبيقي : هدى عبدالغني باز	٤٦٢
● التضييل في خطاب السلطة : خطابات محمد سعيد الصحاف نموذجًا : منال جمال محمود	٤٧٣
● المواربة في لغة الكتابة السياسية : دراسة في كتاب "أم القرى" : نورهان عبدالرءوف أحمد	٤٩٢
● العبارات المكتوبة على هياكل السيارات دراسة وصفية : عبدالعزيز السيد البديوي	٥١٣
● جدليات أبي حيّان التوحيديّ دراسة "المقابسات" : هناء كامل علي	٥٤١
- متابعات	٥٤٧
١- ندوات ومؤتمرات	٥٤٧
- واقع الدراسات اللغوية في الجامعات المصرية : جسور	٥٤٨
- آفاق عالمية في فضاء البحث الألسني : نهى مختار	٥٥٠
- عرض ندوة تجديد الخطاب الديني : محمد الخامس زكرياء	٥٦٠
٢- رسائل جامعية	٥٦٢
- أساليب الجملة الإفصاحية في القرآن الكريم : دراسة في ضوء السياق : إسلام أنور نبوي	٥٦٣
- الحوار في مقالات إحسان عبد القدوس "على مقهى في الشارع السياسي" : فاتن محمد علي	٥٦٦
- البنية الدالة للنص المسرحي : دراسة نقدية مقارنة : مروة أحمد وهدان	٥٧٠
- الخطاب الإعلامي في ثورة ٢٥ يناير : دراسة نقدية ثقافية : نرمين صلاح	٥٧٣
- مسرح العبث عند مليح جودت آنداي، دراسة نقدية : أحمد نور الدين	٥٧٥

افتتاحية

لا تدّخر "جسور" وسعا في انتقاء الأفضل مما يُقدّم إليها من بحوث وإسهامات في أبوابها المختلفة. وهي -في هذا العدد- فخورة بما قدمه الباحثون في مجال الترجمة الذاتية، واعية بأن الباب يظل مفتوحاً لبحوث أخرى في أعداد قادمة.

لقد صارت "جسور" -بما قدمته من أعداد وما انتخبته لهذه الأعداد من بحوث- صارت تشغل جانباً من اهتمامات المثقفين والأكاديميين في مجال اللسانيات والنقد الأدبي. ومن الأدلة على ذلك ما يُقدم إليها من بحوث تمثل اتجاهات واهتمامات وأقطاراً وأجيالاً مختلفة. ولولا هذا الركود الظاهر في الحياة الثقافية بعامة، وانشغال كثير من المثقفين بالقشور والعوارض لحظيت بما ينبغي لها أن تحظى به من الثناء والتقدير. وعلى رغم ذلك، سوف تظل "جسور" نافذة يطل منها قراءها على المشهد العلمي والثقافي في الحقلين السابقين وما يرتبط بهما من قضايا واهتمامات وفعاليات.

لقد أفسحت "جسور" في هذا العدد المجال لتجارب بحثية جديدة، منها: تجربة جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن التي تمثلت في البحث المشترك بين الأستاذ وأحد تلاميذه، ومنها: تجربة جامعة عين شمس التي تمثلت في نتاج منتدى شباب الباحثين بكلية الألسن. ولعل في هذا ما يدعم رغبة "جسور" في أن يكون للأجيال الجديدة في كل عدد المساحة المناسبة والاهتمام المستحق. وبهذه المناسبة تدعو "جسور" الباحثين للكتابة في ملف العدد القادم عن "إبداعات الشباب الأدبية"، وقد صار لهذه الإبداعات في حياتنا الثقافية رصيد كبير مؤثر يستحق التأمل، لا سيما فيما يسمى بالمدونات، والقصة القصيرة جداً، والسرديات التفاعلية ونحوها.

وتجدد "جسور" لأولئك الذين أثثوا على عملها، أو الذين كانت لهم ملحوظات وتوصيات أسدوها إليها باحترام وإخلاص، تجدد لهم الشكر وتعدّهم بأن تفيد من هذه الملحوظات والتوصيات وأن تأخذ بها في أعداد قادمة. وهي كذلك ترحب باقتراحاتهم موضوعات لملفات جديدة، موضوعات تواكب متغيرات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر والعالم كله، بل إنها لتتوي أن تجعل من الملف المقترح للعدد القادم عن "إبداعات الشباب الأدبية" عدداً كاملاً بأبوابه المختلفة، إن وجدت فيما يتاح لها من بحوث وإسهامات ما يكون مناسباً من حيث الكم والكيف.

رئيس التحرير

محمد العبد

تعريفات بالمشاركين في العدد

أحمد يحيى علي:

مدرس الأدب والنقد بكلية الألسن، جامعة عين شمس، مؤلف مشارك في عدد من الكتب النقدية؛ منها: "مسارات القارئ في الأفق النصي"، و"بلاغة القصة". شارك ببحوث في عدد من المؤتمرات الخاصة بمحفل الدراسات السردية في الأعوام: ٢٠٠٩-٢٠١١م، وله أبحاث منشورة في مجالات عربية محكمة؛ منها: "فصول"، و"فيلولوجي"، و"الرواية"، و"مجلة الرافد الإماراتية". حاز عدة جوائز في النقد الأدبي؛ منها: جائزة إحسان عبد القدوس، جائزة مركز طه حسين الثقافي "رامتان"، جائزة اتحاد الكتاب. جائزة وزارة الثقافة المصرية في النقد، عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "شرقيات" الصادرة عن كلية الآداب جامعة أسطنبول.

إدريس الخضراوي:

أستاذ التعليم العالي المساعد بجامعة القاضي عياض، الكلية متعددة التخصصات، آسفي. له عدة مؤلفات منشورة؛ منها: الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، دار رؤية، القاهرة. الأدب موضوعا للدراسات الثقافية، دار جذور، الرباط. شارك في عدة مؤلفات؛ منها: الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، الأدب الكويتي الحديث بأقلام مغربية، له أبحاث منشورة في مجالات محكمة؛ منها: مجلة النقد الأدبي فصول، مجلة العلوم الإنسانية (البحرين)، مجلة قوافل (السعودية)، مجلة الرافد (الإمارات)، مجلة عمان (الأردن).

أسماء توفيق الرماح:

حاصلة على درجة البكالوريوس من جامعة الأميرة نورة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية عام ١٤٣٥م.

ريم عادل سعد السرجاني:

حاصلة على ليسانس الألسن قسم اللغة الإنجليزية عام ٢٠١٢م، شاركت في العديد من الفعاليات الثقافية والندوات الأدبية ومنتديات البحث العلمي بكلية الألسن وحازت عنها شهادات تقدير، شاركت في موسوعة أعلام القصة (مائة صوت في مكتبة السرد). بمقالين ضمن سلسلة تراسل في النقد التطبيقي الصادر عن مكتبة الآداب، شاركت في مؤتمر شبرا الخيمة الأدبي الأول لعام ٢٠١٥ بورقة بحثية عن الإبداع وقضاياه .

سمية بنت رومي بن عبد العزيز الرومي:

أستاذ الأدب المشارك في قسم اللغة العربية في كلية الآداب، جامعة الأميرة نورة . عينت وكيلة لقسم اللغة العربية عام ١٤٢١هـ، عينت وكيلة لمركز البحوث عام ١٤٣٥، لها العديد من الأبحاث العلمية؛ منها: جماليات البناء الشعري في شعر محمد حكمت وليد، قضية فلسطين في شعر محيي الدين الحاج عيسى، والتصور الإسلامي للمرأة في شعر علال الفاسي. شاركت في ملتقيات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، لجنة الأدبيات المسلمات بالرياض. عضو في الجمعية العلمية السعودية للدراسات الإسلامية، وجمعية اللسانيات العربية.

سيد محمد قطب:

أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس، حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (٢٠٠٠م)، وجائزة الجامعة للبحوث الممتازة (٢٠٠٠م)، ودرع اليوبيل الذهبي لجامعة عين شمس (٢٠٠١م)، وتكريم جمعية الوسطية (٢٠٠١م/٢٠٠٩م)، وتكريم الصالون الثقافي العربي ٢٠٠٩. عضو اتحاد كتاب مصر. له العديد من المؤلفات في مجالات النقد الأدبي والثقافة الإنسانية والإبداع الروائي؛ منها: "القصة مؤنث مجازي: دراسات في السرد النسائي". وله أبحاث ومقالات منشورة في صحف ومجلات عربية. أشرف على عشرات الرسائل العلمية (الدكتوراه والماجستير). يؤسس لمدرسة أدبية في الدراسات السردية بكلية الألسن جامعة عين شمس.

شاذلية سيد محمد السيد محمد:

دكتوراه الفلسفة في علم اللغة من جامعة الخرطوم ٢٠١٠م. تعمل حاليًا بجامعة أم القرى. نشرت عددًا من البحوث، منها: ظاهرة الاتباع اللغوي (دراسة وتحليل) مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية-جامعة الجزيرة- السودان. والسياق وأثره في بيان الدلالة دراسة تطبيقية في غريب الحديث النبوي- مجلة الدراسات اللغوية والأدبية- الجامعة الإسلامية العالمية- ماليزيا. وشاركت في تأليف كتاب الأسماء العربية في السودان، نشره مجمع اللغة العربية في السودان ٢٠٠٩م. شاركت ببحوث في عدد من المؤتمرات في ماليزيا والأردن والسعودية.

عبد العزيز السيد البدوي:

معيد بقسم اللغة العربية كلية الألسن، جامعة عين شمس، شارك في مجموعة من الكتب العلمية؛ منها: أعلام القصة العربية - مائة صوت في مكتبة السرد. أعلام المقال الأدبي، أعمدة الوصف. نشر له دراسة بعنوان مويان .. صوت من الصين، في مجلة الرافد، عدد ٢١٧ ديسمبر ٢٠١٥. عضو هيئة تحرير مجلة "جسور" في العدد الحالي. حصل على جائزة كريم بدوي لأفضل بحث علمي ٢٠١٥ عن مشاركته في منتدى شباب الباحثين الرابع في الكلية ببحثه المنشور في هذا العدد.

عبد المنعم السيد أحمد جدامي:

أستاذ علم اللغة بقسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية بكلية دار العلوم جامعة المنيا، عميد كلية دار العلوم جامعة المنيا من ٢٠١١ م إلى ٢٠١٤ م. من إنتاجه العلمي: الازدواجية اللغوية في العربية ومقارباتها العربية والاستشراقية، المستشرقون والتراث النحوي العربي، الدارونية اللغوية بين الأصول الأوربية والتجليات العربية في آخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. له عدد من البحوث المنشورة في دوريات محكمة. ترجم عددا من البحوث الخاصة بالمستشرقين في مجالي تاريخ اللغة العربية والتراث العربي.

فاطمة محمد علي عمر:

مدرس الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس. حصلت على دكتوراه الألسن في علم اللغة المقارن بين العربية واللغات السامية من قسم اللغة العربية عام ١٩٩٢ بعنوان "الإبدال في الأسماء دراسة صوتية صرفية مقارنة بين

العربية والعبرية والسريانية". وحصلت على الماجستير في علم اللغة المقارن عام ١٩٨٥ بعنوان "الفعل الأجوف بين العربية والساميات" دراسة صوتية صرفية مقارنة.

فتحية السيد أحمد منصور بديري:

أستاذ مساعد بجامعة الملك عبد العزيز بجدة، حصلت على البكالوريوس من كلية التربية للبنات بالمدينة المنورة تخصص اللغة العربية، وحصلت على الماجستير والدكتوراه في تخصص فقه اللغة من كلية التربية بالرياض. حازت العديد من شهادات التقدير. وقدمت العديد من الدورات. وشاركت في العديد من الأنشطة والملتقيات العلمية.

كامل عبد الموجود محمد الصاوي:

أستاذ النقد الأدبي المساعد بكلية الآداب، جامعة المنيا. له عدة أبحاث وكتب منشورة؛ منها: الرحيل إلى الأعماق "الماء والرؤية في شعر خالد الفيصل"، لذة المكان قراءة في قصيدة "صفاء تأخذني إلى قلب مصر" مجلة كلية دار العلوم، شارك في عدة مؤتمرات؛ منها: مؤتمرات "طه حسين" بالمنيا، مؤتمر المربد ببغداد، مؤتمر أدباء مصر بالأقاليم. أشرف على عدة رسائل للماجستير والدكتوراه .

محمد أحمد عبد الصبور:

مدرس اللسانيات بكلية دار العلوم، جامعة المنيا. عمل محاضرا بجامعة الملك سعود بالرياض، ثم أستاذا مساعدا بجامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض. حصل على الدكتوراه في اللسانيات من قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية، بكلية دار العلوم، جامعة المنيا بمرتبة الشرف الأولى، في موضوع المقترض العلمي في العربية المعاصرة، أشرف على عدد من رسائل الماجستير، وشارك في عدد من المؤتمرات المحلية والدولية. ومن مؤلفاته: خصائص التلازم اللفظي في ضوء التداوليات المعجمية. ودلالات الحذف في التراث اللغوي مقارنة في ضوء اللسانيات الإدراكية.

محمد بهنسي:

مدرس الشعر والنقد بكلية الألسن جامعة عين شمس. قام بعدد من الترجمات للدوريات المصرية؛ منها: مجلة فصول. قدم رسالته للماجستير بعنوان "البنية الأسطورية في الأعمال المبكرة لعذرا بوند: دراسة بنيوية"، والدكتوراه بعنوان: "مفهوم الخيال والرؤية عند وليم بليك ووليم باتلر بيتس، دراسة تأويلية مقارنة". وسيصدر له قريبا كتاب مترجم بعنوان "جولدمان" لمارتن ماكويلر ضمن إصدارات المركز القومي للترجمة.

محمد علي سلامة:

أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان، عضو اتحاد الكتاب، وعضو لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة، وعضو مجلس إدارة نادي القصة، وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة المساعدين. له عشرة مؤلفات نقدية؛ منها: تأويل الشعر عند ابن عربي، والشخصية الثانوية ودورها في معمار الرواية عند نجيب محفوظ.

له العديد من الأبحاث العلمية المنشورة بمجلات ودوريات عربية، مثل: فصول، وإبداع، ودورية نجيب محفوظ، والثقافة الجديدة، أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه .

محمد عبد المطلب:

أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب جامعة عين شمس، والناقد المعروف، من مؤلفاته: "جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي"، و"قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني"، و"بلاغة السرد النسوي"، و"النص المشكل، والبلاغة العربية قراءة أخرى".

مدوح فرّاج التّابي:

حاصل على درجة الدكتوراه في النقد الروائي من جامعة القاهرة، يعمل في جامعة رجب طيب أردوغان، بتركيا منذ عام ٢٠١٠. حصل على العديد من الجوائز الأدبية؛ منها: جائزة الشارقة (فرع النقد ٢٠٠٨)، جائزة قصور الثقافة (٢٠٠٢ / ٢٠٠٧)، جائزة مركز رامتان الثقافي (٢٠٠٤، ٢٠٠٧)، وعبد المحسن طه بدر لأفضل رسالة ماجستير ودكتوراه. شارك في العديد من المؤتمرات النقدية. صدر له عدة كتب؛ منها: "السيرة الذاتية سؤال الهوية والوجود"، "رواية السيرة الذاتية: دراسة في التأصيل والتشكيل"، "نجيب محفوظ الرواية والذاكرة والنسيان".

منال جمال محمود:

مدرس الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس. صدر لها كتاب "سيمائية العنوان التجاري دراسة لما نشر في صحيفتي الأهرام والأخبار ٢٠٠٧/٢٠٠٨"، نشر لها إلكترونيا بحث بعنوان "الصورة في الخبر الصحفي بين العنوان والتعليق، دراسة في ضوء النظرية السيميائية ونظرية الأطر". شاركت في منتدى شباب الباحثين عامي ٢٠١٢، ٢٠١٥. شاركت في عدد من المؤتمرات والندوات العلمية.

نوال بنت إبراهيم الحلوة:

أستاذ اللسانيات في جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن. أستاذ كرسي بحث صحيفة الجزيرة للدراسات اللغوية الحديثة "المرحلة الأولى". رئيسة مجلس برنامج ماجستير اللغة العربية في جامعة الأميرة نورة بالشراكة مع جامعة محمد الخامس "الرباط". لها أبحاث منشورة في القراءات القرآنية، وحوسبة اللغة، واللهجات الحديثة، والنظريات اللسانية الحديثة.

نورهان عبد الرؤوف أحمد:

مدرس مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الألسن، جامعة عين شمس. ناقشت رسالة الماجستير بعنوان: "خطاب السلطة في عام الثورات العربية ٢٠١١ دراسة لغوية". شاركت في منتدى شباب الباحثين الرابع ٢٠١٥ بالبحث المنشور في هذا العدد.

هدى عبد الغني إبراهيم باز:

مدرس بكلية الألسن قسم اللغة العربية، صدر لها كتاب (تحليل خطاب الحجاج الاجتماعي في مؤلفات قاسم أمين)، تقديم: د. إيمان السعيد جلال، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١١م. قامت بالمراجعة اللغوية للعدد الأول والثاني من مجلة جسور، وعضو هيئة تحرير المجلة في العدد الحالي، لها من الأبحاث المنشور: الحجج غير الصناعية في خطاب الحجاج الاجتماعي عند قاسم أمين. وأثر السياق في كتابة السيرة التاريخية (ترجمة ابن حجر العسقلاني لابن خلدون نموذجًا). شاركت في عدد من المؤتمرات والمنتديات العلمية.

هناء كامل علي:

مدرس الدراسات اللغوية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. نشر لها بحث بعنوان: وسائل الإقناع المنطقية في الخطاب الدعائي لعملية السلام (١٩٧٧-١٩٧٩) نماذج من الصحف المصرية، في مجلة فيلولوجي ٢٠١٢م، شاركت في منتدى شباب الباحثين الرابع بالكلية ببحثها المنشور ملخصه في هذا العدد.

وجود عبد الرحمن القاسم:

تخصص اللغة العربية وآدابها من جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن. شاركت في ندوتي ملتقى اللغة العربية والطفل، وندوة الحرف العربي بالجامعة، شاركت في المؤتمر العلمي الأول لطالبات كلية الآداب بورقة بحثية.

ملف العدد

الأعمال الإبداعية الجديدة

في رواية السيرة الذاتية

- عبور النوعية في السرد المعاصر: محمد عبد المطلب
- الجذوة المتقدمة: ... قراءة في سيرة فؤاد قنديل: محمد علي سلامة
- استبداد السلطة... قهر الذات في رواية السيرة الذاتية: ممدوح فرّاج النابي
- الميتاشعر وسيرة الشاعر: إجراء تحميل الذات في الخطاب: سيد محمد قطب
- المعنى الجمالي لمصطلح السيرة في السرد العربي: أحمد يحيى علي
- السيرة الذاتية الشعرية بين وردزورث وفتح الباب: ريم السرجاني
- مراجعة الماضي الفردي أو طفولة في ظل الوالد: إدريس الخضراوي
- مؤرخو الذات: ليندا أندرسون – ترجمة: محمد بهنسي

عبر النوعية في السرد المعاصر

محمد عبد المطلب

(١)

تمهيد:

تتناول هذه الدراسة تحولات النص فيما سمي في النقد الحديث (ذوبان النوعية، أو عبور النوعية)، لكن القاعدة المنطقية تقول: ليس هناك وجود يبدأ من العدم، وعلى هذا الأساس نترجع إلى الوراء لتحديد المؤشرات التي صاحبت الوعي الإنساني في بكورته الأولى، وهي مؤشرات أوغلت في الزمن القديم مع مقولة أرسطو عن (المحاكاة) التي كان لها السيادة على المنتج الأدبي بكل أنواعه التي عرفتها البشرية، وأهمية هذه المحاكاة أنها كانت أشبه (بالقاسم المشترك الحسابي) الذي يحضر في كل الأرقام، وكذلك (المحاكاة) التي تتنوع تقنياتها، وتتسرب إلى كل نوع فني فتصبغه بقيمتها الجمالية، ولنأخذ (الإيقاع) نموذجاً، إذ هو يفرض نفسه في مجموعة من الأنواع الفنية التي تتباين بعض التباين، حيث يكون العنصر المشترك بين الموسيقى والرقص والشعر، بل يكاد يكون هو المحدد لجوهرها البنائي.

وعلى هذا النحو يمكن أن نجد علاقة تداخل بين الرسم وسواه من الفنون القولية وغير القولية، فالرسم يحاكي العالم بالألوان، والموسيقى تحاكيه بالأصوات، والفنون القولية تحاكيه بالكلام، وقديما قال المفكر اليوناني (سيمونيدس): "الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت".^١

ومن يتابع تاريخ الشعر في العالم، فسوف يلحظ أنه كان جنساً تتدرج تحته عدة أنواع، فمنه ما كان يحاكي العالم بالقص، وهو (الملحمة)، ومنه ما كان يحاكي الأشخاص وهم يفعلون، وهو: (المأساة والملهية)، ولم يحافظ الشعر على المفارقة التي حكمت أنواعه، بل حدث ما يمكن أن نسميه (التخارج)، فتولد من الملحمة الشعرية نوع نثري، هو (الرواية والقصة) وظهر المسرح النثري متولداً من المأساة والملهية، وليس من ههنا أن نتابع هذا التخارج وكيف تحقق، وما هي مقدماته ونتائجها، لأن الذي نهتم له في هذه الدراسة هو ما سُمي (عبور النوعية) في المنجز النقدي في زمن الحداثة وما بعدها، ومدي علاقته بما سبقه من تحولات، لأن العقيدة النقدية التي نؤمن بها أن الثقافة عموماً، والإبداع خصوصاً، يعتمد التراكم، فلا جديد لمن لا قديم له، دون أن يعني ذلك أننا نسعي لسيادة القديم برغم فقد الشرط التاريخي الذي كان يناسبه.

ويبدو أن المخيلة البشرية كانت على وعي بأن تداخل الأنواع إمكانية لا يمكن أن تغيب غياباً كلياً، بل هي حاضرة ومتجسدة إجرائياً في بعض المنتجات الفنية، ففي عالم (النحت) نتابع مثل هذا التداخل في ذلك الكائن الأسطوري (أبو الهول) الذي شكلته المخيلة في الجمع بين نوعين يبدو بينها بون بعيد، فهذا

التمثال يجمع بين الوجه البشري، وجسد الأسد، وربما لو تابعنا التداخل في هذا التمثال، فسوف نجد له أشكالاً متعددة من حيث الرأس، إذ يكون الرأس رأس كبش حيناً، ورأس صقر حيناً، ورأس ابن آوى في الحين الثالث.

وهذه المخيلة هي التي هيأت للمبدع أن يخترع كائناً يعتمد التداخل النوعي، وهذا ما نلاحظه في الأسطورة اليونانية عن ظهور كائن يجمع بين رأس الإنسان وجسم الحصان، أسموه (القنطور)، وقد استعاد هذا الكائن حضوره مرة أخرى في روايات (هاري بوتر).

وإذا كانت ظواهر التداخل السابقة قد أبدعتها المخيلة البشرية، فإن هناك من التداخل ما أنتجته الطبيعة ذاتها، إذ عندما يتزوج الحمار من الحصان، يأتي لنا كائن حيواني جديد، هو: (البغل) الذي يجمع بين صفات النوعين السابقين، ويبدو أن (داروين) كان من أوائل من تنبهوا إلى هذه الحقيقة العلمية، وهناك مؤشرات على أن نظرية (التطور) كانت نوعاً من الاستجابة لهذا التداخل النوعي، ومن ثم رصد مجموعة من الكائنات التي ينتابها بعض التغير، وتصل بتغيرها إلى ظهور نوع جديد، لكنه برغم جدته، يظل على انتمائه للقديم السابق عليه، وهو ما يعني أن التطور لا يأتي من العدم، بل من وجود سابق، لكنه -في الوقت نفسه- أنتج لنا ما أسميناه (الأنواع المنقرضة).

وهنا يأتي السؤال: هل كان لنظرية داروين تأثير في ظهور (نوبان النوعية)؟ والإجابة التي يمكن أن تكون رداً محدوداً على هذا السؤال: أن دورها محدود، لكن المحدودية لا تلغي التأثير كلياً، لأن نظرية فرويد ارتبطت بالبقاء للأقوى، وهو ما لا يتناسب مع ما نعرض له في هذه الدراسة، فضلاً عما واجه نظرية داروين من تحفظات دينية. ومن المؤكد أن العلم الحديث قد أفاد من كل هذه التداخلات البشرية والحيوانية، أفاد منها في عالم (النبات)، وظهرت تقنية (التطعيم) التي تقود إلى التداخل بين نوعين مختلفين من النبات، ليكون ذلك إجراءً منهجياً لظهور نبات جديد، أو ثمرة جديدة تجمع بين صفات النوعين اللذين جرت بينهما عملية (التطعيم).

نخلص من هذا كله إلى أن ما ظهر تحت مصطلح (عبور النوعية) كانت له إشارات طبيعية وعلمية وفنية ساعدت في التمهيد لتحقيق هذا المصطلح.

(٢)

لقد أصبح لمصطلح العولمة السيادة في الزمن الأخير، ومع سيادته، أخذ يتفرع إلى عولمة علمية، وعولمة اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية، ويهمننا في هذه الدراسة الفرع الأخير، لأنه يستحضر توابعه في (الأدبية) التي نسعى لمقاربتها، ونتغاضى - مؤقتاً - عن الأفرع الأخرى، ذلك أن العولمة -في مفهومها المركزي- هي عالمية الثقافة التي تؤكد شرعية قبول الآخر، وإزالة الحواجز النفسية والعقلية التي تعوق هذا القبول.

لقد استحضرت العولمة كثيرا من المتغيرات الكمية والكيفية التي تتعلق بمجالات المعرفة عموما، والمعرفة الأدبية خصوصا، وهو ما أتاح لمجموعة الأجناس الأدبية نوعا من التقارب الذي أخذ يتحول إلى نوع من (التداخل)، وبخاصة في زمن (ما بعد الحداثة) الذي أحدث تغييرا بالغا في مفهوم الخطاب الأدبي. وليس من هنا أن نستعيد الحديث عن الوفاق العالمي الذي أنهى الصدام الحاد بين الكتلتين (الشرقية والغربية)، وكيف أثر هذا الوفاق في المجتمع البشري، إذ حول العالم إلى ما يشبه (القرية)، كما كان له أثره في الأدب، وبخاصة في مصطلح (الأجناس الأدبية) التي كان لها وفاق من نوع آخر، هو وفاق التقارب الذي استحال إلى تداخل تحت مصلح طارئ، هو مصطلح (التناس) الذي أنهى عزلة الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، بل إنه أنهى عزلتها عن الأنساق الثقافية غير الأدبية، كالأسطورة والتاريخ والفلسفة والتصوف، وهو ما غلب مصطلح (النص) على مصطلح (الخطاب)، لأن الأول يتميز بالعمومية، والآخر يتميز بالخصوصية.

وقد ولدت هذه المرحلة من العولمة مصطلحا حداثيا، هو (عبور النوعية) أو (ذوبان النوعية) وإن أثر البعض مصطلح (تعدد الخواص)، لأنه يتابع أنساق التداخل بين الأجناس التي تكاثرت مسمياتها: (الخطاب الروائي والقصصي والمسرحي والشعري، وخطاب السيرة الذاتية والمذكرات اليومية)، يلاحظ كيفية تقاربها، عندما يُتناول كل جنس أدبي وهو يتنازل عن بعض خواصه الفارقة التي تميزه تميزا دقيقا عن سواه من الأجناس.

ولا شك أن كل هذا قد مثل نوعا من الانتهاك للمفهوم التقليدي التي حفظته الذاكرة الثقافية للأجناس الأدبية المختلفة، هذه الأدبية التي سادت بوصفها الاستخدام الخاص للغة، فاللغة بعموميتها كانت عامل تذويب الخصوصية، لأنها أداة مشتركة بين كل الأجناس، لكنها يمكن أن تكون تأكيداً للنوعية من حيث استخدامها المغاير في كل جنس أدبي.

إن مصطلح (عبور النوعية) يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من عملية الوفاق الأدبي التي تدفع كل جنس إلى التنازل عن بعض خواصه الفارقة، وبهذا يتمكن من التداخل مع الجنس الآخر في منطقة محايدة، شريطة ألا يؤدي ذلك إلى سقوط جنس أدبي لحساب جنس آخر، فكل جنس يظل محتفظا بحقيقته برغم ما استدعاه من خواص الجنس الآخر.

(٣)

لا شك أن (عبور النوعية) قد هز مقولة (انغلاق النص على ذاته) وأعاد فتحه أمام تعدد القراءة، على معنى أن القارئ لا يكاد يقيد نفسه بما أعلنه المبدع على غلاف النص، ومن ثم يمكن أن يتلقاه في الأفق النصي الذي يراه، ومن زاوية الرؤية التي تناسبه، إذ إنه يستقبل النص بداية على أنه (نص روائي)

مثلاً، لكن كلما تقدم في القراءة يواجه تقنيات من جنس آخر، فيأخذ الظن بأن النص قد عدل مساره النوعي، أي أنه يجد نفسه في مواجهة ما أسميناه: (النص المتعدد الخواص).

ولعل هذ يمكن أن يتوافق مع ما سبق أن ذكرته عن (النص التوليدي)^٢ الذي يولد في منته نصوصاً متعددة، ومن ثم فهو يعيش حالات ولادة مستمرة، وهو ما يمكن أن نلاحظه في نص (الشمعة والدهاليز) للكاتب الجزائري الطاهر وطّار، فالمؤشر الخارجي (أي العنوان) يؤكد التعدد في هذا النص، إذ إن (الشمعة) تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقية أو التقديرية، و(الدهاليز) تقوده إلى مناطق العتمة الحقيقية أو التقديرية أيضاً، ومع ارتفاع تردد دال (الدهاليز) داخل المتن (٦٥) تردداً بينما ينخفض تردد دال الشمعة حتى يصل (٣٣ تردداً)^٣، تأتي غلبة الظلمة الدهليزية على النور الشمعي، وهذا يؤكد ثنائية الخطاب داخل النص، فهناك خطاب الدهلزة، وهو خطاب تدميري يتابع الواقع الجزائري العام والخاص الذي يسوده الضياع والظلمة، اللذان سيطرا على الأحداث والشخوص، وهناك (خطاب الشمعة) الذي يتدخل بنواتجه الإشراقية، علّه يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي، وهنا تتعدد الخيوط التصادمية داخل النص، لكنها تنتهي إلى توحيد، إذ أخذت الشمعة في الانطفاء، وأخذ النور في التلاشي.

إن خطاب الدهلزة تتسع مفرداته لتشمل الجزائر كلها، وبخاصة في زمن الاستعمار الفرنسي: فالتعليم كان دهليزاً لأنه تعليم فرنسي يعتمد على الثقافة الفرنسية. والشباب الجديد من أعضاء الجماعات الدينية قد أصبحوا دهاليز. والراوي دخل الدهلزة لأنه اختار العزوبة، والثوار دخلوا منطقة الدهاليز لانتهاهم مهمتهم الثورية وتكالبهم على المكاسب والمناصب، لقد جاء الضياع -إذن- ملازماً للظلمة وسيطرتها على معظم السرد والأحداث والشخوص، فهل استطاع الخطاب المضاد، خطاب (الشمعة) بنواتجه الإشراقية أن يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي؟؟

لقد أخذ خطاب (الشمعة) في بسط نفوذه اعتماداً على وجهة نظر سادت في الجزائر، وبخاصة وسط الجماعات الدينية، في أن الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسرايب الإنسانية، وقد حاول هذا الخطاب تعديل بعض ما طرحه الخطاب السابق، لاسيما رؤيته للعلم. فإذا كان خطاب الدهاليز قد جعل (العلم والمعرفة فرنسيين) في إطار سيطرته، فإن خطاب (الشمعة) قد جعل العلم -على إطلاقه- أحد مناطق سيطرته النورانية، وإذا كان الخطاب الدهليزي أدخل الرجولة في منطقة العزوبة، فإن الخطاب الآخر أدخلها في منطقة الزواج الشمعي، وهكذا تعددت المسارات التصادمية بين الخطابين إلى أن انتهت إلى توحيد دهليزي بانطفاء الشمعة، إذ ينغلق النص على صوت الراوي: "قفي عند رأس شمعة منطفئة، لكي لا يلج أحدهم الضريح المدهلز. ينطفئ النور"^٤

(٤)

تداخل الرواية مع السيرة الذاتية:

في زمن الحداثة وما بعد الحداثة تكاثرت الكتابة عن (الأدب النسوي) و(النقد النسوي) ثم: (السيرة النسوية) بوصفها نصوصاً من منتجات (النقد الثقافي) الذي أوتر أن أطلق عليه: (القراءة الثقافية) للخلاص من إصدار أحكام القيمة التي ترتبط بالنقد عموماً، ومن ثم يمكن أن ينتقل الحكم من النص إلى الثقافة ذاتها، والواقع أن القراءة الثقافية وجهت عنايتها البالغة إلى (التداولية) التي تتجاوز النص الرسمي إلى النصوص الهامش، وهو ما قاد النسوية إلى الاحتكام إلى القانون المحايد بين (الذكورة والأنوثة) للخلاص من سيطرة قانون (المفاضلة) الذي يعطي الذكورة على الأنوثة، ومن ثم فإن الدخول إلى فن السيرة الذاتية دونه صعاب ومحاذير، ذلك أن الثقافة العربية لا تكاد تقارب هذا الجنس الأدبي إلا على الندرة، لأنها ثقافة الكتمان، لا ثقافة الاعتراف، وعلى الرغم من أن كثيراً من الكتاب سطوروا سيرتهم الذاتية، فإن قراءتها تؤكد أنها سير منتقاة، على معنى أن المضمهر فيها أكثر من المصرح به، وموقف الثقافة من السيرة يرجع إلى أنها تخترق سقف المحرمات، فتطرح من الوقائع والقضايا ما لا يصح طرحه، وتقدم كثيراً من ظواهر السلوك الخاص الذي ينظر إليه المجتمع بوصفه من المحرمات، والسؤال الآن ماذا صنع الأديب لمواجهة هذا الحصار الثقافي والاجتماعي؟

لقد اعتمد قدرته على المراوغة والتمويه، إذ يشحن نصه بخيوط من سيرته الذاتية المغلفة بأقنعة الراوي تارة، وأقنعة بعض الشخصيات تارة أخرى، ولعل هذا ماعبر عنه نجيب محفوظ عندما سئل عن أسباب عدم كتابته لسيرته الذاتية، إذ قال: إن حياته أوسع مما عرف عنه وكتب عنه بكثير، فضلاً عن أنه لا يرى في سيرته ما يستحق أن يدون، ويشغل القراء به، لكنه استطاع أن يتغلب على كثير من العوائق الاجتماعية والثقافية وبث جانباً من سيرته في سردياته خلال مجموعة من الأقنعة التي تعفيه من أي حرج.

وربما لمثل هذا انشطرت النصية انشطاراً خفياً، إذ تنتمي للروائية في هيكلها البنائي، وتنتمي للسيرة الذاتية في بعض أبنيتها الصياغية، وبخاصة عندما يسود ضمير المتكلم، وهذا ما صنعه عادة السمان في روايتها (الرواية المستحيلة/ فسيفساء دمشقية)، وأحياناً يلجأ المبدع إلى تسجيل بعض من سيرته على شكل ذكريات أو مذكرات، وحينها ينتقي من سيرته ما يريد أن يقدمه للمتلقي، فيريه هذا النمط من الخوض في تفاصيل الحياة المفترضة في كتابة السيرة الذاتية، وهذا ما صنعه الكاتبة اليمنية عزيزة عبد الله في روايتها (عرس الوالد)، إذ غيبت بعض فصول سيرتها مبررة ذلك بالنسيان أو التناسي. وهنا يأتي التساؤل: متى ينحاز القارئ إلى أن ما يقرأه ليس إلا سيرة ذاتية؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تحتاج إلى التنبه إلى أن هناك مؤشرات فنية توجه الوعي إلى أن ما يقرأه ينتمي إلى هذه (السيرة

الذاتية)، إذ يتحقق ذلك من العنوان الخارجي تارة، أو من مقدمة المؤلف تارة أخرى، ومع هذه الإشارة الشكلية، تنتاب إشارات تكوينية عندما يلاحظ القارئ سيطرة (ضمير المتكلم) (أنا - نحن - نا - ياء المتكلم)، لكن ذلك لا يمنع أن نلاحظ في بعض السير محاولة التمويه على القارئ باستخدام (ضمير الغائب) كما صنع طه حسين في (الأيام).

ومع غلبة ضمير المتكلم، تميل السيرة إلى توظيف أدوات توثيقية، مثل ترتيب الوقائع تاريخياً، والاستعانة ببعض المدونات اليومية التي تسجل الوقائع الحياتية لصاحب السيرة، والوقائع العامة التي أثرت فيه نفسياً وعقلياً، والأعلام الذين كان لهم دور مباشر، أو غير مباشر في مسيرته، وقد يستعين بما نشرته الصحف والمجلات والدوريات، ومع ذلك كله، لا بد أن تقدم السيرة لقارئها قدراً من المعقولية والموضوعية، بعيداً عن إعلاء الذات، أو وضعها في سياق لا يلائم ثقافتها وقدراتها.

لقد استفادت الرواية الحداثية من بعض تقنيات السيرة الذاتية التي أشرنا إليها سابقاً، وهذا نلاحظه -مثلاً- في رواية (الرهينة) لليمني (زيد مطيع دماج)، ذلك أن سيطرة ضمير المتكلم تشد النص إلى منطقة السيرة الذاتية، إذ تستولي (الأنا) على الحكى، ومن ثم أصبح النص ترجمة خالصة، برغم انتمائه إلى الرواية، وأكد ذلك ما مهد به الكاتب من توحد بين المؤلف والراوي، إذ افتتح نصه بمؤشر واضح على ذلك: "كم هي جميلة هذه المدينة، شاهدتها لأول مرة عندما أخذت من قريتي، ووُضعت في قلعتها القاهرة بين رهائن الإمام. أخذني عكفة الإمام ذوو الملابس الزرقاء عنوة من بين أحضان والدتي، ومن بين سواعد أفراد أسرتي المتبقين"^٥.

لقد ترددت ضمائر المتكلم في هذا الاجتزاء المحدود سبع مرات، معلنة بداية السرد في مرحلة سنوية مبكرة عندما كان (دويدار) في قصر نائب إمام اليمن، وإيغالاً من النص في الانحياز إلى (السيرة) فإنه أسند فعل الكينونة إلى ضمير الراوي صراحة (كنت) (١٤٠ مرة) في مساحة طباعية قدرها (١٥٨ صفحة).

كما حرص على عرض أحداث فعلية من التاريخ اليمني، من ذلك مقتل الإمام وفرار ولي عهده، ثم عودته واستيلائه على السلطة، وعرض نظام (الرهائن) و(الدويارات) التي صاحبت فترة الحكم السابقة على الثورة، لكن (النصية) لم تنسَ انتماءها الأول إلى الروائية، ومن ثم حافظت على تشكيل حدث مركزي يتتابع -بكل تحولاته- على امتداد النص، وهو حدث الالتقاء بين الراوي والشريفة (حفصة) أخت نائب الإمام، ومن ثم تطور هذا الالتقاء إلى نوع من العلاقة العاطفية غير المتوازنة بين امرأة ناضجة مرت بتجربة زواج انتهت بالطلاق، وصبي في مرحلة البلوغ، وهنا نلاحظ أن الأحداث التي مرَّ بها الراوي في سن مبكرة، والتي بدأت بالاختطاف ثم دخول خزينة الرهائن، ثم الانتقال إلى قصر نائب الإمام ليقوم بخدمة أخته (حفصة)، قد نقل الراوي من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، بل ربما نقله إلى

مرحلة الكهولة بفاعلية هذه الأحداث والتجارب التي لا تناسب هذه السن المبكرة، بينما أخذت المرحلة السنوية لحفصة خطأً تراجعياً، حتى وصلت إلى مرحلة المراهقة، وبخاصة في علاقتها بالراوي الذي اختارته دويداراً لها، يلزمها ليلاً نهاراً.

إن ميل النصية إلى منطقة السيرة، قد صاحبه حرص الراوي على إخفاء اسمه العلم، وربما يكون لذلك مبرران: الأول: أن النص لم يرَ ضرورة في ذكر الاسم اكتفاءً بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجي، بوصف الراوي والمؤلف شخصاً واحداً، والثاني: أن غيبة الاسم العلم، تعني -بالضرورة- أن (الرهينة) قد أصبح العلم الذي يمكن أن يلتصق بكل الصبغة من أبناء المناضلين الثائرين في اليمن.

إن طبيعة السيرة في امتزاجها بالسرد وبخاصة السيرة النسوية - يدفع ببعض الملامح إلى أن تحتل مواقع مؤثرة في النص السردية، من ذلك ارتفاع درجة (البوح) ودرجة (غير المباح)، و(فتح الذاكرة) العاطفية والعقلية على ظواهر التهميش والقهر، كل ذلك في مهارة يصعب معها إدراك مناطق السرد ومناطق السيرة، بهذا نجحت الأنثى في بث جانب من سيرتها على نحو متكامل يوازي تكاملها الحياتي في مراحلها العمرية المتتابعة بدءاً من زمن الطفولة، وصولاً إلى زمن السرد، ونحتس هنا حتى لا يدخل الظن بأن ما تقدمه الأنثى ينطبق على سيرتها الذاتية تمام الانطباق بكل دقائقها الواقعية، وإنما الممكن القول إنها الدقائق الضبابية، والصدق النسبي، لأن الصدق المطلق يكون محالاً أمام السقف الثقافي من ناحية، والحياء الطبيعي من ناحية أخرى، والنسيان أو التناسي من ناحية ثالثة.

وأستطيع أن أقدم في هذا السياق بعض خبرتي في قراءة كثير من السرديات النسوية، إذ إن كثيراً منها يضم قدراً من السيرة الذاتية لصاحباتها، فقد لاحظت أن ما يقوله النص السردية تتخلله مفاصل من سيرة كاتباته التي أعرف جانباً منها، أي أن ما أقرأه ينطبق على ما أعرفه قبل القراءة إلى حد كبير، وبالطبع إن ما أعرفه مليء بالفجوات والفراغات التي جاء النص ليملأها، وعندها تتغير علاقتي بالنص من مجرد المتعة الفنية إلى نوع من (الصدقة)، لأنني عايشته فنياً وحياتياً، لأنه يحدثني عن بعض ما أعرفه، يكمل لي بعض ما لا أعرفه، ويمكن متابعة بعض من ذلك في سرديات هالة البدرية: (أجنحة الحصان - منتهى - ليس الآن - امرأة ما) وسرديات ميرال الطحاوي: (الخباء - نقرات الظباء - بروكلين هايتس) وسرديات أمينة زيدان: (الذي لم يأت - نبذ أزرق هكذا يعبثون) وسرديات صفاء النجار: (البنت التي سرقت طول أخيها - حسن الختام) وغيرها من السرديات المشحونة بخطوط من السيرة الذاتية النسوية.

(٥)

تداخل الرواية مع القصة:

إذا كان ذوبان النوعية قد أدى إلى التداخل بين الروائية والسيرة، فإنه -أيضاً- كان فاعلاً في التقارب بين النص الروائي والنص القصصي، حيث مالت الروائية إلى استعارة بعض التقنيات القصصية، وبخاصة التركيز والتكثيف، وقلة الشخوص، حتى ظهر في الواقع الإبداعي ما يمكن أن نسميه: الرواية القصيرة، أو القصة الطويلة، وهذا الملمح التداخلي أدركه وروّج له نجيب محفوظ في مرحلة مبكرة نسبياً.

لكن قبلولوج في الحديث عن تداخل الرواية مع القصة، ربما كان من المفيد أن نقف عند أوجه الاختلاف والاتفاق بينهما:

- من حيث الكم: نجد أن الرواية لا تحدها حدود كمية، بينما القصة تكون محدودة الكم، حتى يمكننا قراءتها في جلسة واحدة.

- من حيث الشخصيات: تتكاثر الشخصيات في الرواية، وتتنوع تكويناتها وتتعدد وظائفها، بينما تكون الشخصيات في القصة محدودة العدد، وقد تنفرد شخصية معينة بالسيطرة على القصة.

- من حيث الإعداد: تتطلب الرواية من كاتبها إعداداً مسبقاً للأحداث والشخصيات حتى لا تتحول إلى عشوائية في وقائعها وشخصياتها، بينما لا تتطلب القصة مثل هذا الإعداد.

- من حيث اللغة: كل مفردة أو تركيب له وظيفته الأساسية في القصة وله مرجعيته من الواقع الخارجي العام أو الواقع الخاص، ومن ثم تأتي اللغة مكثفة ومركزة، حتى إنها لا تترك للمتلقى لحظة للانقطاع أو التوقف، أما في الرواية، فالأمر يكاد يكون مغايراً إلى حد كبير، إذ يسيطر الانسياب اللغوي عن طريق التكرار أو الترادف أو إعادة الحديث عما سبق الحديث عنه، أو ما كان غائباً لم يرد ذكره صراحة، أو ما ورد ضمناً، وبطريق غير مباشر. ومع اختصار البنية اللغوية في القصة يصعب حذف شيء من مكوناتها، لأن ذلك سيحولها إلى لغز، بينما يمكن ذلك في النص الروائي.

- من حيث الوصف: يأتي الوصف في الرواية مفصلاً، يتابع الموصوف في كل مكوناته الشكلية والمضمونية، بينما يكون الاقتصاد في الوصف في القصة - ضرورة فنية تحتها طبيعة هذا النص، ونستطيع أن نقول إن الرواية عموماً تميل إلى (مط السرد)، وهذا يتنافى مع المقولة الثقافية (الوصول للهدف من أقصر الطرق)، حيث يلجأ السرد الروائي إلى مجموعة من الإجراءات التي تجعل طريقه طويلاً، من ذلك الإيغال في الوصف الذي يلاحق الشخصيات والمكان والزمان، أو فتح الذاكرة على أحداث ووقائع موعلة في القدم، واستحضار شخصيات دخيلة، أو أحداث طارئة تعطل مسار الحدث الأصلي، وكل ذلك يعطي مساحة ممتدة للراوي الخارجي والداخلي، ليمارس فيها إضافته السردية التي تطيل الطريق.

ويمكن أن نجد بعض التوافقات بين القصة والرواية، وبخاصة أن كلا منهما تهتم بالنقاط المواقف الإنسانية الخارجية والداخلية، لكن يغلب على الرواية العناية بالمواقف الخارجية، بينما يغلب على القصة العناية بالداخل، ومن الملحوظ أنه يمكن تحويل الرواية إلى قصة والعكس بإجراء تعديلات محدودة وبخاصة التحديدات الكمية.

من يتابع المنجز الروائي الأخير يلاحظ أن الروائية تعبر إلى القصة، عندما تعمد إلى تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، لكن مع الالتزام بخط مركزي ممتد في مجموع القصص.

في رواية الود (للروائي المصري خيرى شلبي) عبر النص الحاجز النوعي بين القصة والرواية على نحو محدود، فقد تعمدت تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، هي أربع: (الود - المنخل - الحرير - العتقي - أيام الخزنة)، لكنه التزم بالحدود النوعية للروائية، وقد تمثل هذا الالتزام في خط مركزي ممتد في مجموع القصص الأربع، هو شخصية الراوي الذي انفتحت ذاكرته انفتاحاً موسعاً على

عالم القرية، راصداً تحولاته من الأعلى إلى الأسفل، من الغنى والسيادة في القصة الأولى، ثم تدرج إلى الجوع في الثانية، ثم الحفاء في الثالثة، إلى أن وصل إلى انعدام الظروف الآدمية كلها في القصة الرابعة. ثم إنه حاصر أحداثه في إطار مكانيّ وزمانيّ معيّن، وحافظ على حضور الأنثى في القطاعات السردية الأربعة، بوصفها مؤسسة للأحداث ومؤثرة فيها على نحو من الأنحاء.

وفي رواية دفاتر الطوفان (للأردنية سميحة خريس) دوّنت الروائية على الغلاف الخارجي مصطلح الرواية بقصد تخصيص النص وإحاقه بالجنس الروائي، لكن قراءة النص تكشف لنا أنه ينظم في مجموعة من القصص التي قد تطول أو تقصر، أي أن الكاتبة لجأت إلى السرد المجزأ (أربع عشرة قصة) لطرح شبكة واسعة من العلاقات في لقطات أشبه ما تكون باللقطات السينمائية، التي تصور متفرقة ويتم ترتيبها فيما بعد - بطريقة المونتاج تبعاً لرؤية المخرج.

ولما كان همّ الإبداع هنا هو الروائية وليس تقديم صور مجردة، فإن ذلك دفعه للبحث عن وسائل تحقق له طبيعته الروائية، من ذلك وحدة الإطار الزماني والمكاني، الذي أضاف للنص قدراً هائلاً من التناسق والتآلف، بالإضافة إلى وحدة المكونات البيئية، إذ تدور أحداث هذه الرواية في غور الأردن. ولعلّ اتجاه الروائية نحو السرد المجزأ كان بوصفه خطوة مساعدة للتعمق في أحداث معينة، وتوسيع نطاق المحيط الخارجي؛ ليستوعب أكبر قدر من الأحداث والشخص في أضيق مساحة نصية. وهي خطوة فنية - كذلك - نحو التحديث في الشكل الروائي، إذ لا يلتزم السرد بالشكل المألوف الذي يتابع حدثاً أو أكثر في تصاعد دراميّ تقوم به مجموعة من الأشخاص في تسلسل زمني، بمعنى أنّ السرد يعدل من طبيعته الأفقية المتصاعدة؛ ليأخذ شكلاً عمودياً يستأنس بالعمق لا بالسطح.

(٦)

السرد الشعري:

لقد تكاثرت القراءات النقدية التي تابعت ما أسمته (السرد الشعري، أو شعرية السرد)؛ ذلك أن كثيراً من النصوص الروائية كانت تستعين ببعض تقنيات الشعر، وبخاصة في الروايات التي تنتجها الأنثى، وفي مقدمة هذه التقنيات، بنية الصياغة اللغوية، ذلك أن لغة السرد - عموماً - تتميز بالشفافية، ونقصد بالشفافية، قدرة القارئ على اختراق الصياغة إلى منتجها الدلالي في يسر، ولذا سميت هذه اللغة (اللغة التوصيلية)، وهو ما يغيّر اللغة الشعرية التي تتميز بالكثافة، على معنى أن القارئ يتوقف أمامها متأملاً ليصل إلى مدلولها القابل للاحتمال، أي أن الوصول المريح للمعنى يختص لغة السرد أكثر من توافره في لغة الشعر.

وهذه الكثافة اللغوية تعتمد بعض الإجراءات التعبيرية التي توغل في المجاز، وتعتمد الرمز والإشارة، وبناء اللوحات والمشاهد الجمالية، وغرس أبنية المفارقة التي تثير كما وافرا من الغرابة والسخرية والإشفاق، مع تغييب أدوات الربط بين المفردات والجمال، وبخاصة أدوات العطف، كما هو ملحوظ في تتابع الأبيات والجمال الشعرية غالباً، ثم إن لغة الشعر يتوافر فيها كم كبير من الظواهر الإيقاعية الصوتية التي تتحقق من تكوين الحروف، وصيغ الصرف، وأبنية البديع، ثم قبل هذا كله، نلاحظ أن هذه اللغة الكثيفة فاقدة للمرجعية لمعظم مفرداتها، ومن ثم تميل إلى التجريد أكثر من التجسيد.

وهنا نذكر بما سبق أن قلناه عن رصد تداخل الرواية بالسيرة، واعتماد هذا التداخل على (ضمير المتكلم)، والذي نضيفه إلى ما سبق: أن هذا الضمير من الضمائر الأثرية في الخطاب الشعري، لأن الشعرية ذاتية في جوهرها، بينما الروائية موضوعية في هذا الجوهر، فإذا كان من المؤلف أن تتدخل المشاعر الذاتية للشاعر في بناء نصه، فإن هذا يتنافى مع الخطاب الروائي ولأن ما فيه من عواطف ومشاعر تختص بالشخص، بعيدا عن مشاعر المؤلف.

وهنا يجب أن ننبه إلى أمر له أهمية بالغة، ونقصد به الفارق بين السرد الروائي والسرد الشعري، فالأول يتسم بالموضوعية والشفافية، والميل إلى التفصيلات والتفريعات، والنزول إلى الواقع الحياتي بكل مفرداته التداولية النفعية، بينما يتميز الثاني بالكثافة التي يعمقها المجاز وتقودها المخيلة بكل جموحها الذي يخلخل المرجعية المعجمية، كما يتميز بإهمال التفصيلات، والابتعاد عن الهبوط إلى الواقع الحياتي المبتدل، وإذا قارب هذا الواقع، فإنه يعمل على رفعه إلى أفق الجمالي الصافي.

وهنا نرصد بعض هذا التداخل بين السرد والشعر في المجموعة القصصية للكاتبة السعودية لميس منصور (نبته في حقول الصقيع)، ويتبدى هذا التداخل من قراءة العنوان الخارجي، وصولا إلى العناوين الداخلية التي تحضر في نسق مجازي يدفعها إلى الكثافة الشعرية التي تفتقد فيها مراجعها الواقعية والمعجمية: (حزن على خارطة الزمن) (عمر في متاهة الضياع) (انحناء لظل الشمس) (قضبان الخوف) (العبور إلى متكأ الوهم) (تسول في عين الخوف) (حصار في قبة الريح) (الحلم المسافر).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع أبنية المجاز في هذه العناوين، فكلها مغرقة في هذه المجازية التي ترتفع بها إلى اللغة الشعرية الكثيفة، فضلا أن مفردات هذه العناوين فاقدة للمرجعية أصلا، فاين هي (خارطة الزمن)؟ وكيف يقف عليها الحزن؟ وأين هي (متاهة الضياع)؟ وكيف تتحول إلى عمر زمني؟ وكيف تأتي (الانحناء لظل الشمس)؟ ومتى كان (للخوف قضبان يسير عليها)؟ وهكذا الأمر في (عين الخوف) و(قبة الريح) و(سفر الحلم).

وبرغم كل هذه المغامرة اللغوية التي سيطرت على العناوين، ثم فرضت نفوذها الصياغي في المتن، فقد ظل النص في إطار جنسه السردى لم يغادره.

الهوامش:

^١ - النقد الأدبي الحديث - د / محمد غنيمي هلال - النهضة المصرية ١٩٩٦: ٥١.

^٢ - بلاغة السرد - د محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١: ٤٦.

^٣ - يشير العنوان إلى المفارقة غير المتوازنة، فдал (الشمعة) جاء على صيغة المفرد، بينما جاء дал (الدهاليز) على صيغة الجمع.

^٤ - الشمعة والدهاليز - الطاهر وطار، روايات الهلال ١٩٩٥.

^٥ - الرهينة - زيد مطيع دماج - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥: ٧.

الجدوة المتقدمة

تلاقح العام مع الخاص والذات مع الموضوع

قراءة في سيرة فؤاد قنديل عبر "المفتون" و"نساء وألغام"

محمد علي سلامة

سامح الله فؤاد قنديل فقد أبكاني وأنا أقرأ فصل "الموت في أبشع تجلياته" من كتابه "المفتون" وهو الجزء الأول من سيرته الذاتية وإن شئنا قلنا سيرته الموضوعية، وهو الفصل الخاص بالحديث عن موت عبد الناصر المفاجئ، وواضح بما لا يدع مجالا للشك أنه مفتون بعبد الناصر، بالرغم من إدراكه أن لكل تجربة إيجابياتها وسلبياتها، ولكن إيجابيات هذه الناصرية أكبر بكثير من سلبياتها؛ حيث كانت مشروعا ثوريا جبارا ينطلق من حلم جميل يتمثل في العروبة والوحدة التي تصنع من العرب كيانا قويا في مواجهة الكيانات الكبرى التي تسود العالم. وجزء مهم من الحلم أن تكون مصر مركز الثقل في هذا الحلم الكبير.

والحق أنني وجدت نفسي فيما كتبه فؤاد قنديل، فكثير من المواقف التي حكاها عن نفسه من اعتداد بالنفس وثورية مغلفة بثوب اجتماعي جميل يحكمها أدب جم، وقدرة على التحكم في النفس، وغير ذلك الكثير من السمات الجامعة، حتى في هذه الرؤية الواضحة لعبد الناصر أشاركه فيها لأنني أيضا من أشد المعجبين بل المقتنعين بالرجل وتجربته، سواء أكان بعاطفة وجدانية - لأنني من مواليد الثورة المصرية (٢٣ يوليو) الذين نشأوا وترعرعوا في كنفها- أم بقناعة عقلية؛ لأنها كانت مؤسسة على وعي وفهم تجلى في ثلاثة خطوط رئيسة؛ السياسة، والاقتصاد، والثقافة والعلم، أي أنها كانت متكاملة بالرغم من ادعاء معارضيه أنها كانت تعتمد على شخص واحد وخاضعة لطموحاته وأهوائه.

ويبدو أن سر الاتفاق يكمن في تلاقي بعض السمات التي لا بد أن تؤدي بالضرورة إلى هذا الإبداع، مثل الرومانسية الثورية الحاملة، ثم الصدق في هذه المشاعر، التي ينتج عنها المغامرة الجريئة (والتي تكون أحيانا غير محسوبة بدقة) والإقدام، والعزة بالنفس، وكلها تجليات ظهرت بوضوح في هذا الإبداع الأدبي الراقى الذي جمع فنيين في إطار واحد، فامتزجا امتزاجا عجيبا لدرجة أن القارئ غير المتخصص وغير المتأني لا يستطيع الفصل بينهما لشدة توهج الأسلوب الذي حلا لي أن أصفه بالجدوة المتقدمة، فهو أشبه بجمرة، ما إن يظن القارئ أنها أوشكت على الانطفاء حتى تنفجر أمامه بكتلة من اللهب توقظه من رتابته، وتنبه وعيه لما سيأتي، أو لما سيلقي عليه من حرارة ودفء أو خوف من إصابة شرارها فيظل واعيا.

وأظن أن السبب في ذلك أن الكاتب المبدع وضع بجانب الخاص (الذي أطلقت عليه الجذوة) العام الذي يغذيها وكأنه بمثابة الوقود الذي ما إن تقترب من الهدوء والخمود حتى تقترب منها مكونات العام فتعيد إليها نشاطها، وتلهب فيها نيرانها، وهذا يمثل تفاعل الذات مع الموضوع في أجلى معانيه، وفؤاد قنديل حين يعرض لسيرته في "المفتون" و"تساء وألغام" لا يتحدث عن نفسه بوصفه ذاتا كما يفعل كثير ممن كتبوا السيرة الذاتية الذين ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم ذاتا متفردة، حققت كذا وكذا، وكأنهم مخلوقات خلقت خصيصا لهذا الأمر، بل يتحدث عن نفسه بوصفها جزءا من كل، وبنية في كيان عام، ولا بد لهذا الجزء أن يتأثر بالكل، ولهذه البنية أن تتشكل بموجب مقتضيات هذا الكيان العام، وكذلك أن تكون فاعلة فيه.

(١)

كانت هذه مقدمة ضرورية تمهد لما نحن مقدمون عليه، حتى نعطي مفتاحا للقراءة النقدية لسيرة فؤاد قنديل، التي صيغت في ثوب روائي دال ومعبر عن واقع مصر عبر الحديث عن محطات مهمة في تاريخ الرجل توقف عندها، وقد بدأت بلكرة أخيه له قائلا:

"كيف تنام وعبد الناصر يطلقون عليه الرصاص؟!"^(١)

إن وعي الفتى يفتح على حدث مهم وهو محاولة اغتيال عبد الناصر الذي يراه الصبي "ذلك الشاب المصري الذي يشبه الحربة المقدسة، قد اقتحم الفضاء الإنساني المتكلس وقاد ثورة مع إخوانه ضد الملك، وقاموا بتوزيع الأرض على الفلاحين البؤساء الذين لا يدرك أحوالهم بدقة شباب اليوم.. هؤلاء الفلاحون الذين تمت ملاحقتهم بقسوة الفقر والقهر والحرمان والتتكيل والحصار، وتم مص دمائهم بشتى الوسائل، غير إنساني بالمرّة أن ننسى هذه الأوضاع ونحن في أحضان البيتزا، والكنتاكي والهوت دوج"^(٢).

ومعنى هذا أنه يتحدث عن فتى واع تماما بأحوال بلاده، فما بين ماض أليم فيما قبل الثورة إلى شاب مثل الشهاب المقدس، أرادت بعض القوى الطامحة أن تطفئه؛ لأنه لم يستجب لأطماعها في السلطة، مع أنه بدأ في تغيير الأوضاع المؤلمة التي كان يعاني منها الإنسان المصري، وخاصة الفلاح الذي يمثل الأغلبية من تكوين هذه الأمة، ولا ينسى المقارنة بين أوضاعنا الآن وبين تلك الحقبة المهمة في التاريخ في خلال حديثه عن جهل شباب اليوم بذلك الماضي الذي قامت الثورة المصرية من أجل تغييره إلى الأفضل ولذلك يعنون فصله بـ "خبطة الوعي" حتى يوضح لنا أن المسألة ليست حكاية شاب بدأ تعليمه هكذا، واستمر في حياته هكذا متفوقا على أقرانه، وإنما القضية تطور أمة بكل أحداثها، ولأنه واحد منها

كان لابد أن يعي كل الأمور والأحوال، وتسعفه قدرته الروائية وبراعته السردية في التعبير عن كل ما يطمح في رصده من أحول أمة ينتمي إليها، وتتجلى في بعض المواضيع من الحكى براعته في فن القصة القصيرة التي أبدع فيها (١١) إحدى عشرة مجموعة قصصية بجانب رواياته التي بلغت (١٦) ست عشرة رواية.

وينهي الفصل بحوار بين والده والشيخ مصطفى إسماعيل حول حادث المنشية يقول الشيخ "الإخوان يحلمون وعبد الناصر حصل على ما كان صعبا الحصول عليه، والقاعدة الإنجليزية ستكون رمزية، وتشرشل لا يريد لها كبيرة لأنها مكلفة، خاصة بعد هجمات الفدائيين المصريين، هذا إذا تجاهلنا مؤقتا أطماع الإخوان في الحكم ومقاومة عبد الناصر لذلك، وانتقل الحديث إلى موقف مجلس قيادة الثورة من الأزهر، والعسكر الذين يديرون التعليم والصحة، والدعوة المشتعلة لعودتهم إلى التكنات وتسليم الحكم للمدنيين؛ فأشرت أدنى وكل خلايا جسدي.. إنها اللكزة"^(٣).

وكان هذه اللكزة هي عود الثقاب الذي أوقد هذه الجذوة فلم تهدأ حتى الجزء الثاني من السيرة/ الرواية أو لنقل السيرة الروائية؛ فهي تفسر كثيرا من رؤية العالم التي يتبناها الكاتب المبدع الذي يعبر عن طبقة اجتماعية أو مجتمع بأكمله كما يقول جولدمان في بحثه الثاني عن علم اجتماع الأدب، ودعمه في ذلك جابر عصفور في مقاله التقديمي السابق له في مجلة فصول في العدد الثاني منها، وسنبين ذلك في فقرة خاصة به.

المهم أن نفسر للقارئ الكريم سر هذا الجذوة وعملها المتواصل في تحريك الأحداث والتقاء الخاص بالعام، فلم يقف الروائي الكبير عند حدث خاص به إلا وربطه بقضية عامة، ولنتأمل العناوين التي اختارها لفصول السيرة، فاللكزة جاءت في الفصل الأول الذي عنوانه "خبطة الوعي" وكما بدأ باللكزة فعليا حين لكزة أخوه ليصحو من النوم ليعرف موضوع حادثة المنشية أنهى الفصل بتأمل فكري لهذه اللكزة وأثرها فيه، حيث يقول: "اللكزة التي فتحت لي بوابة العالم الذي اكتشفت أنه كبير جدا ومعقد.. كنت في جرة مغلقة، كما كانت عيوني مغمضة وألقتي كلمات أخي وما تلاها وسط الشوارع والطبائع والحوادث والقسوة والحياة والموت والجمال والقبح والأمل والحب.. الأمل والحب.

ذكريني يا نفس فأفتني الأولى النسيان، ومن كانت له مثل ذاكرتي فليوقن بالتلف عندما بلغت سن اليفاة سألت والدك عن اسمك.. لم اختاره؟

قال: كرهت فاروق منذ حادث فبراير ١٩٤٢ ورضوخه للإنجليز وقررت نكاية فيه أن أسميك فؤاد مع إقراره بأنه أسوأ"^(٤).

وهكذا يرتبط وعي الفتى بأحداث عامة، وليس بحدث شخصي بسيط قد يحدث لأي فرد، ولكنه حدث يكون شخصية واعية قادرة على التفاعل مع الواقع والمحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل تجلياته السياسية والثقافية والاقتصادية، وكذلك يضع لنا منذ العنوان الأول مفتاحا مهما لقراءته نقديا، وكأنه يقول: هذه ليست سيرة ذاتية تقليدية، ولكنها سيرة فرد في أمة، لن يتذكر منها ما يخصه هو شخصيا، بل سيتذكر منها ما يرتبط بمسيرة الوطن بأكمله.

ثم تتوالي العناوين الدالة فالفصل الثاني "عائلة عجيبة" يحكي عن عائلته في إطار من الوصف الاجتماعي الذي يشمل الصحي والنفسي والسلوكي ومدي ارتباطها بالمحيط الأكبر، وهو الوطن، وكذلك لمحة عن الولد الصغير المتحضر دائما، والغاضب منذ صغره لدرجة أن يحرق جلبابه الجديد الذي ألبسته أمه له ليلة العيد والذي ينتهي بوصف له على لسان عمه "سمعت عمي حسن يقول لأمي بينما يتوجه إلى جدي:

ابنك كرامته على طراطيف مناخيره.. لبسيه وهاتيه.

احتضنتي أمي بقوة فجفت دموعي"^(٥).

والفصل الثالث بعنوان "روكسي" ويحكي عن علاقة والده الأزهرى، الذي تخرج في معهد طنطا الديني الثانوي، بالشيخ مصطفى إسماعيل، والشيخ محمود على البنا والشيخ عبد العظيم زاهر، وقد كان للشيخ مصطفى دور في انتقال العائلة من بنها إلى القاهرة، وبالتحديد روكسي في مصر الجديدة، وبالرغم من أنها حقيقة فإنها تمثل دلالة سياسية في نفس الكاتب؛ حيث حماسه الشديد لميلاد مصر جديدة يحكمها واحد من أبنائها، وقد تجلّى ذلك في حديثه إلى أحمد المصري مديره في استوديو مصر، وكان سر إعجابه بعبد الناصر أنه يقفز بمصر قفزات هائلة على المستويين الدولي والمحلي، وهذا ما كان يطمح فيه، وذلك لم يكن عجبا أن تنتقل الأسرة من قرية في دلتا مصر تابعة لبنها عاصمة القليوبية إلى روكسي مصر الجديدة مباشرة، حتى وإن حدثت انتكاسات في الطريق، من عودة إلى القرية رعاية للجد، ثم الانتقال إلى بلقاس ثم العودة إلى بنها المدينة تلبية لرغبة الأم التي أدت دورا مهما في حياة الراوي، وربما كانت جينات الطموحة مع شخصية الأب العنيد أهم مكونات شخصيته هو نفسه.

وفي الفصل الذي يليه بعنوان "طائرتي الورقية" تمتزج الذات بالموضوع امتزاجا تاما ومؤثرا، فالطائرة الورقية رمز للتخليق في الأفق الأعلى؛ حيث يقوده خياله المتوثب دائما للأعلى، ونلاحظ في بداية هذا الفصل حديثه عن مهارته في كرة القدم بسبب إجادته فن المراوغة ثم استهواه الرسم، فبدأ يرسم عبد الناصر وأمه وأبيه؛ ونلاحظ هذا الامتزاج فقد أصبح عبد الناصر جزءا من العائلة بل جزءا من

تكوين الراوي، يسبق في نفسه الأب والأم، ومع هذا يعبر عن تشكيله لجزء من تكوين فؤاد قنديل مثل الأب والأم الذي هو نتاج لهما، وبعد ذلك تأتي شخصيات ذات معالم ثورية سواء في الفكر أو السياسة، مثل: طه حسين، والحكيم، وسعد زغلول، ومصطفى كامل الذي سحرني بشخصيته ووطنيته، كما رسمت كريمة في عدة صور، ولم يمنع الرسم والكرة متابعتي للأحداث السياسية من خروج الإنجليز وإعلان الجمهورية إلى صفقة الأسلحة الروسية عن طريق التشيك وغضب الأمريكيان إلى التفكير في بناء السد العالي ومؤتمر باندونج وتأميم القناة الذي كان بحق ضربة كبرى من معلم رفعت عدة مليارات من البشر في كل أنحاء العالم يعانون من القهر والتخلف والحصار والمذلة^(٦).

وتتوالى العناوين الدالة بعد ذلك "نساء فكري" ومع أنه يتحدث عن صديق له اسمه فكري مغرم بالنساء إلا أنه كان له دور في كشف أسرار النساء أمام الراوي، فأكسبه خبرة كان لها تأثير كبير في حياته، وتبقي لها في إطار السرد الروائي دلالة ثقافية على سلوكيات اجتماعية كانت تجري على أرض الواقع، ثم يتحدث عن أخيه فوزي ويجعله عنوانا للفصل التالي بوصفه رمزا لإدارة التحدي، وكيف تجاوز محنة عدم دخوله المدرسة لكبر سنه، وذاكر منزليا، واجتهد حتى إنه نجح في الدبلوم، بينما فؤاد المتفرغ رسب، لا أقصد أن أهم من التعليم الإرادة. ثم يأتي الفصل الذي يليه بعنوان "بهجة الخمسينيات"، ويتحدث فيه عن صحبة مصرية سودانية ليعرف ببعض العادات والتقاليد السودانية، ثم يأتي الفصل الذي يليه متحدثا عن حبه الأول؛ ويجعل عنوانه "الحب الأول" ومع أنه يتحدث عن تجربته في "الحب الأول" الذي يتمثل في حبه لكريمة جارتهم، الذي انتهى بالفشل لفارق السن، ثم زواجها من مدرس الألعاب بالمدرسة، إلا أنه يجعله قضية تهم جيلا كاملا من أقرانه.

ثم يأتي فصل عبد الناصر الذي تتضح فيه فتنة فؤاد قنديل بعبد الناصر، وأمنيته المتأججة لرؤيته لدرجة أنه يتنكر في ملابس ووظيفة "عامل إضاءة" في الفصل الذي يليه، وما كانت هذه الفتنة إلا تعبيراً عن تلاقي روحين وثابيتين "منذ لكزة أخي عام ١٩٥٤ تصاعد اهتمامي بعبد الناصر ونما إعجابي به بشكل مطرد.. الأيام تتوالى والأحداث تتفجر، وهو كالفدائي يقفز فوق حقول الألغام، يكتسب كل يوم أرضاً جديدة، يفتح الآفاق ويوقظ شعوبا وحكومات من سبات عميق"^(٧).

ولذلك كان من المنطقي أن يلتقي وهند تلك الفتاة المثقفة الرزينة الهادئة، ولكنه بعد التعارف معها يكتشف تلاقيا في الفكر وبعض السمات الشخصية، ومنها العناد الذي يفجر فيه عناده أيضا في أن يفوز بها، وينجح أيضا في الحصول على الثانوية العامة ليلتحق بكلية الآداب، وعلى الرغم من عزمه على دخول قسم اللغة العربية لينمي ثقافته ويشدز موهبته الأدبية فإذا به يلتحق بقسم الفلسفة، وأظن أن روحه الطامحة إلى استجلاء الحقائق هي التي دفعته إلى هذا الاختيار الاندفاعي إن صح التعبير، ولعل هاجسا

كامنا في نفسه من محاكاة نجيب محفوظ أو التناص معه هو الذي دفعه إلى اختيار قسم الفلسفة ليلتحق به. وفي الفصل الذي خصصه لنكسة ٦٧ تبدو مماسته لعبد الناصر أكبر من القسم الذي خصصه له، وقد بذل جهدا في تبرئة عبد الناصر من هذه الهزيمة الساحقة التي تجاوزتها مصر في وقت قليل على الرغم من طنطنة المثقفين أنها ما زالت تترك آثارها على الواقع السياسي والثقافي، وتعجب أيها القارئ من هذا الكلام الذي مازال المثقفون يرددونه مع أنهم عاشوا ولمسوا تجاوز هذه الفترة العصيبة، وإن حدثت انتكاسات بعد ذلك فإنما يعود إلى قيادات هذه الفترات التي أرادت أن تمحو تاريخ مصر كله وليس حقبة عبد الناصر فقط، بل تنكرت لكل ما هو وطني وأصيل.

ويستمر فؤاد قنديل في السير بمسيرته الروائية والذاتية أيضا في إطار التمازج بين العام والخاص، فهو في إدارته لحركة الاستديو وإنتاج الأفلام لا يحب من يلوى ذراعه من الممثلين والمخرجين، ولا ينسى بين الحين والحين أن يذكر عبد الناصر، وأنا أعد ذلك خلفية كاشفة لكثير من سلوكياته وتصرفاته، وحينما قرر الاقتران بهند كانت هناك أمها التي تقف حائلا بينهما، وكذلك بالرغم من معارضة أبيها له. وعندما يقرر استكمال دراسته العليا يشير إليه دكتور إبراهيم بيومي مذكور أستاذ الفلسفة الإسلامية بأن يدرس موضوع فلسفة الجمال في الإسلام، وهو الموضوع نفسه الذي كان الشيخ مصطفى عبد الرازق قد أشار به إلى نجيب محفوظ أن يدرسه في رسالته للماجستير وتركه من أجل الرواية، ألم أقل إن هناك تناسبا خفيا بين الاثنين؟.

ويأتي الفصل الباكي المبكي في آن واحد، فقد بكيت وأنا أقرأه حيث وجدت نفسي فيه، وتذكرت تلك اللحظات التي كنت أجمع فيها وأصدقائي ونحن في الثانوية العامة نذاكر ونتكلم ونستمع إلى الراديو لمتابعة أحداث مؤتمر القمة الذي دعا إليه عبد الناصر لمناقشة قضية مذبحه أيلول الأسود، وما إن فرحنا بنجاح عبد الناصر في وأد الفتنة، وقلنا إنه لم يكن يصلح لها أحد إلا هو فقد كنا أكثر افتتانا وإعجابا بعبد الناصر من فؤاد قنديل نفسه، ولم لا ونحن أبناء الثورة ولدنا مع بدايتها وترعرعنا في كنفها، حتى فاجأنا الخبر المنكوب فانقلب كل واحد منا إلى غير الحال الذي كنا عليها وانخرطنا في بكاء لدرجة العويل، وظللنا على هذه الحالة في قريتنا حتى أقمنا جنازة صورية بنعش عليه علم مصر طفنا به القرية حتى المقابر، واجتمع العدو مع الحبيب، الإقطاعي والإخواني معنا نحن شباب الثورة والكل يبكي، وانتهينا قبل تشييع الجنازة الرسمية التي تابعناها عبر تليفزيون ببطارية في أكبر دوار في القرية ليسمع الجميع، ولم يتحمل كل هذا العدد إلا بسبب السكون والحزن والوجوم والبكاء الذي حل بالجميع.

وينتهي هذا الجزء الأول بافتراقه عن هند في فصل بعنوان "نجاه يونس"، وهو عنوان دال، فهو يستلهم قصة سيدنا يونس ونجاته من ظلمة بطن الحوت، ويرى أنه حينما أنهى هذه العلاقة الغريبة ليس

بسبب الفتاة نفسها، ولكن بسبب أمها وأسرتها، كان مثل يونس حينما خرج إلى الحياة ثانية بعد تجربة بطن الحوت، وتعبيرا عن هذا يقرر الانطلاق في رحلة إلى أوربا ولكن عبر بلد عربي آخر هو ليبيا ليطلعنا على أحوال بلد آخر يعاني ويلات الديكتاتورية والتقلبات المزاجية التي تستطيع أن تفسد أي شيء جميل، فما إن يغضب من مصر حتى يصدر قرارا يمنع دخول المصريين العاملين فيها، وبسرعة حينما يصيبه المزاج الرائق يصدر قرارا آخر مضادا، وهكذا تسير الأمور على مستوى المجتمع المحلي (ليبيا)، وعلى مستوى العلاقات الدولية سواء من العربية أم العالمية. وبالرغم من أنه يبدأ الفصل الثاني بحكاية حادثة مطاردة أمن الدولة له فإنه لا يحكي لنا النتيجة؛ وكيف خرج من المأزق، ولكن ينقلنا فجأة إلى الرحلة إلى ليبيا، والمطار، وأصدقائه من الممثلين، وأزمة الوصول، وإجراءات المطار، وأزمته مع السائق والفندق، وندمه على اتصاله بقریب له هناك كان يمكنه تسهيل مهمته حتى التقى به أخيرا.

لم يتخل فؤاد قنديل عن أسلوبه الذي اتبعه في الجزء الأول المفتون حينما كتب "نساء وألغام" بالرغم من خصوصية التجربة، مما جعلها أقرب إلى رواية يرويها راو هو البطل نفسه حتى إن الذي علق عليها على الغلاف تحدث عنها بوصفها رواية، والحقيقة أن السبب في ذلك هو هذا التمازج الشديد بالأحداث، بل إنه في هذا الجزء كان أكثر التباسا بها وتفاعلا معها، ولبراعة تصويره للأحداث فقد خرج النص عن الأطر التقليدية للسيرة الذاتية.

واللافت للنظر أنه في هذا الجزء تختفي العناوين، بل يستمر السرد متاخلا تمام التداخل مع النفس ومعبرا عنها، فالوثبات هي الوثبات، والتعليق على الأحداث العامة منبثقا من الأحداث الخاصة بالراوي، والذي يقرأ الفصل الخاص بالحديث عن حرب أكتوبر لحظة انطلاقها، والمشاعر التي انتابت جميع العاملين معه في الموقع الذي يعمل فيه بليبيا، وانتظاره لكلمة القذافي الذي تأخر حتى قرب الفجر وكانت صدمة بالنسبة له بعد أن كون مشاعر طيبة عنه ووضع أملا أن يكون له شأن، وفجأة يظهر عبد الناصر في الصورة مرة عندما يتصور الراوي العليم أن القذافي يمكن أن يعوّض غياب عبد الناصر، ومرة ثانية في مرثية لهذا البطل الذي اقتحم الصعاب، ومع هذا أصيب بالنكسة والهزيمة، ولم يحقق حلمه الكبير (الوحدة العربية)، ومرة ثالثة في لمحة تشبه المحاكمة من محب عاشق لمعشوقه على أخطائه التي أدت به إلى هذه النهاية المأساوية، ويقرن بينه وبين طيف والد "هاملت" الذي طالبه بالانتقام، وينهي الفقرة (أو الفصل) بمناجاته: "أنت الوطني النادر تحولت إلى بوابة دخلت منها إسرائيل... يا لسخرية الأقدار: صحيح أنك جهزت الجيش للحرب تماما، لكن السادات أقتن الاستعداد والتمويه والعبور. أشرف بنفسه على كل صغيرة وكبيرة. كان يدرك أن مصر لن تستطيع أن تتلقى ضربة أخرى، ولن يقف الصهاينة عند القناة"^(٨).

هكذا كان عبد الناصر دائما عندما يقف خلفية الصورة التي يرسمها بكلماته عبر سرده المتدفق مثل حديثه، وإذا كان عبد القادر القط قد عزا أزمة النقد والإبداع في مقاله عنه الذي نُشر في جريدة الأهرام، ثم ضمنه بعد ذلك كتاب "قضايا ومواقف" الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- إلى افتقاد النظرة الفلسفية^(٩)، فإن كاتبنا فؤاد قنديل لم يفتقد إلى هذه النظرة وهو يسرد سيرته الذاتية في ثوب روائي جميل تتحقق فيه "رؤية العالم" عنده بوضوح، فمبدأ الحرية عنده شيء مقدس مهما اختلفت الرؤى والمعتقدات؛ صدمة ثقيلة لا تفتأ تهاجمني على الرغم من مرور عشرات السنين، لا أستطيع تقبل أحداث حبس الشيوعيين إلا على أنها موقف عدواني، بل مفرط في العدوانية تجاه هذه المجموعة من المفكرين والمناضلين، موقف يتعارض تماما مع دورهم وأفكارهم.

كنت أتصورهم من أكثر الجماعات الوطنية، فهم ليسوا أقل من الإخوان المسلمين؛ لأن الشيوعيين ومن تبعهم أو دار في فلكهم يعملون من أجل الوطن، ويزيد الإخوان فيعملون من أجل الدين^(١٠).

وهذا الموقف طبيعي جدا، فإذا كان ساعيا إلى الحرية منذ نشأته ثم في مرحلة وعيه، فإنه من المنطقي أن يحترم حريات الآخرين، ويحترم مبادئهم وثورتهم كما يطلب من الآخرين احترام حريته ومبادئه، ولا يرى في الجماعتين إلا وطنيتهما الشديدة، وهو ما يتوافق مع روحه الوطنية، حتى وإن اختلف معهم في المبادئ والمعتقدات.

والحق أن الجذوة المتقدمة التي تلهب حماس الكاتب فتشعل خياله وينعكس على أسلوبه مازالت تعمل بقوة في الجزء الثاني الذي كنت أظن أنه سيشهد انكفاء على الذات وتجاربها الخاصة، فقد خاب ظني، وظل فؤاد قنديل الذي عرفته في الجزء الأول هو هو في الجزء الثاني، تتفاعل عنده الأحداث الخاصة مع الأحداث العامة، وتمتزج في ثوب روائي جذاب لقارئه ليشده إليه على المستويين الخاص والعام (السيرة والرواية)، فعندما أحب مارسيل الفرنسية ابنة روجيه الفرنسي صانع اللافتات، واكتشف الأب بداية العلاقة بين الراوي ومارسيل، دار حوار فلسفي حول اختلاف الثقافتين الأوروبية والعربية، وبالتالي بين الفرنسية والمصرية، وبينهما فرق شاسع مما جعل الراوي يقتنع ويوقف العلاقة الناشئة.

وعندما يذهب إلى تونس لقضاء إجازة، ويرغب في ممارسة غريزته الطبيعية، ولما لم يجد بدا ذهب إلى دار بغاء، ولكنه في النهاية لم يكمل، وفر هاربا، والغريب أنه في أعقاب ذلك وفي أثناء ركوبه الميكروباس المزدهم تذكر السادات "كنت فخورا بإدارته للأداء العسكري في الحرب، على الأقل في مراحلها الأولى، لكنني شعرت بالسخط عليه؛ لأنه قال عشرات المرات:

إن ورق اللعب في يد أمريكا.. مصير العالم بيدها، علينا أن نتقبل كل ما تشير به، وننفذه بلا أي نقاش... منتهي المهانة والضعف والاستسلام، حتى لو كان ذلك صحيحا"^(١١) وواضح طبعاً أن السبب

يرجع إلى قلب الشاب (الراوي) الذي أخذ يقارن بين نموذج البطل عبد الناصر الذي وقف وأمريكا بالمرصاد، وبين السادات الذي راح يستسلم وأمريكا في كل خطوة من خطواته، ولا يتورع أن يعلن ذلك على الملأ، وكما قال الراوي "منتهي المهانة والضعف والاستسلام"

وحين وصل إلى روما، ودخل السينما انتظارا لصديقه الذي سيصحبه إلى الفاتيكان، وحدثت له مغامرة جنسية ناقصة يلوم نفسه عليها، ويعبر عن طبيعة شخصيته "وكم من فرص ضيعتها وأنا ممزق بين التربية والرغبة.. بين الروح والجسد.. بين الواقع والمثال، فهل تراه الزواج هو الحل الوحيد؛ لأنه الزواج بينهما؟

الرجل ليس الروح دائما وليس الجسد، والمرأة كذلك.. إذن فالزواج ليس المرأة بالرجل، ولكن زواج الواقع والمثال، أو الأخلاق والشهوة أيا كان موضعهما^(١٢).

وعندما قرر اقتحام التجربة وجد أن المرأة يهودية، وبالطبع لابد أن يحدث حوار كاشف عن طبيعة كل منهما، ويتوارد طيف عبد الناصر، والغريب في الأمر أن يسأل المرأة بعد الإفافة من التجربة التي أسكرته وضربت رؤيته، ولماذا مصر بالذات؟ حين سألتها اليهودية: "هل يسمحون لي بالعيش في مصر؟"^(١٣) ولكنه يفيق ويسأل صاحب الفندق عن اسمها بين النزلاء، ولما لم يجده أنهى إقامته فورا وأسرع بمغادرة روما.

ويستمر السرد في هذا الاتجاه، كل حادثة خاصة صغيرة تستدعي وراءها بعدا عاما سياسيا أو اقتصاديا أو ثقافيا، وكأنما اللوحة الكبرى تضم كل هذه الجزئيات، ومتشابكة بظلال لونية تغطيها وهو واقف وسط هذه اللوحة ينظر إلى نفسه مرة، وإلى النقاط الأخرى مرات، ويربط بينهما ربطا روائيا جميلا، حتى يصل إلى النهاية وتكون نفس ما بدأ به "سبتمبر ١٩٨١"، ويشرح لماذا اختار هذا العنوان أو هذا التاريخ بالضبط، إنه يوم مغامرة الهروب من المستشفى للنجاة بنفسه، وقد عبره في البداية إلى تذكر كل ما جرى في الرواية لينتهي إليه، ليقول لنا إن هذه النفس المتوثبة التي تشبه أن يكون بها مس من الجنون كما تصورت حماته (أم زوجته) هي التي خاضت كل هذه التجارب، وهي التي دفعته إلى كل هذه المغامرات المدمرة، التي كان ينجو منها بأعجوبة في كل مرة.

(٢)

ولنأت إلى السؤال المهم وهو كيف عبر الأديب المبدع عن هذه الرحلة المجنونة المتقلبة تماما كما الجمرة الملتهبة التي ما إن تكاد تخدم حتى تشتعل وتنفذ مرة أخرى. والإجابة تكمن في كل هذا الكم الكبير من الإبداع القصصي (مجموعات قصصية وروايات) والفكري (التمثل في دراسات نقدية وفكرية

واعية)، حيث أثنى الأديب المبدع كل الأساليب الروائية التقليدية التي ذكرها نقاد الرواية ومنظروها، ومنظور السرد والخطاب الروائي، وفي المشهد والمحاكاة ووجهة النظر وغير ذلك من الأدوات أو لنقل التقنيات، ولكن يبقى لفؤاد قنديل (كما هو الحال مع أي مبدع متفرد) مناطق تفرد في استخدام هذه التقنيات، فمرة يكون له أسلوبه المميز في الوصف، ومرة يستخدم تقنية غير دارجة في أعمال غيره، ومرة ثالثة يبدع في رسم الشخصيات بطريقة مبتكرة تجمع بين دواخل النفس وظواهرها، وهكذا.

مع ملاحظة أن كل ذلك يتم في إطار السرد الروائي الذي يتجلى هنا في تجاوز الخطوط الفاصلة بين الرواية والسيرة الذاتية، وبالتالي يصبح العمل الإبداعي تشكيلا جماليا قابلا للتأويل ومرافقا لكل من يقرأه، فمرة يقرأ على أنه سيرة ذاتية مطبوعة بطابع الرواية، ومرة أخرى يقرأه على أنه رواية بطلها الراوي نفسه، وكثير من الروايات تجرى هذا المجرى، بل إن بعض روايات فؤاد قنديل نفسه تسير في الاتجاه نفسه، حيث يصبح الراوي هو البطل نفسه، وقد تجلى ذلك في كثير من أعماله.

وأول ما يلاحظ القارئ المدقق لأعمال فؤاد قنديل هو بطولة ما يعرف في السرد الحديث بالفضاء الروائي زمانيا ومكانيا، وهذا ما يجعل من الصعب تصنيف جزء في السيرة الذاتية إلى رواية أو سيرة ذاتية، ذلك أن الفضاء الذي يسبح فيه الراوي يدمج بشكل كبير بينه وبين أحداث خطيرة عاشها مجتمعه، وفي الوقت نفسه تتداخل الأزمنة عنده تداخلا عجيبا، كما تتداخل الأمكنة أيضا، وسنبين هذا الأمر بوضوح.

أولا: يبدو من العناوين السباحة في الفضاء؛ فالجزء الأول بعنوان "المفتون" وهو مفتاح مهم في قراءة الرواية/ السيرة؛ لأننا حينما نقرأ العمل نجد تجليات للفتنة، فهو مفتون بنفسه منذ البداية، فمثلا نلاحظ تمزيقه للثوب الجديد في العيد لمجرد أنه تصور أن أحدا يسخر منه، ثم علاقته بجارته التي هي أكبر منه سناً ثم حضوره الدائم في مجلس أبيه مع الأعلام مثل الشيخ مصطفى إسماعيل، ثم بعد ذلك في حديثه عن أخيه فوزي، وكذلك شخصيته في العمل حينما التحق باستوديو مصر، بل في حرصه على رؤية عبد الناصر بأية وسيلة، ربما تصورا لا واعيا أو واعيا بالتوافق بين الشخصيتين.

وهو بعد ذلك مفتون بعائلته؛ بأبيه في كبريائه وإصراره، بالرغم من اختلافه معه أو اعتراضه عليه في بعض تصرفاته وقراراته، وهو مفتون بأمه المستتيرة الراغبة في التمدن وحسن إدارتها للبيت، والتزامها بقرارات أبيه حتى ولو كانت على غير هواها مثل قرار العودة إلى القرية الذي أصر عليه الأب بالرغم من النجاح الذي حققه في القاهرة، برا بأبيه الذي طلب منه ذلك، وهو مفتون بأخيه فوزي الذي تحدي الظروف التي فرضت عليه عند دخول المدرسة لكبر سنه وتعلم وتجاوز حتى أصبح ذا شأن كبير ووظائف متعددة ودراسات عليا.

ثم هو مفتون أكثر بالرمز عبد الناصر الذي وجد فيه طموحا إلى الحرية والتحرر والقوة والإباء وصلابة الرأي، وقيادة البلاد إلى مستقبل أفضل حتى صار نموذجا لبقية البلدان العربية والإفريقية المجاورة، ومساعدته لها بالرغم من حاجته إلى المساعدة في البناء لدرجة أنه صنع المستحيلات من أجل أن يقابل عبد الناصر شخصا يقابله مرة في مناسبة سعيدة هي زواج ابنته متتكررا في صورة عامل كهرباء، ومرة ثانية في مناسبة بدت سعيدة وانتهت حزينة، وإن كانت نهايتها الحزينة قد كرسست المعاني التي أدت إلى الافتتان.

وقد كان هذا هو الفضاء الذي تحركت فيه الرواية/ السيرة، فتاهت فيها الخطوط نتيجة تماهي الشخصيات من طرف خفي يمثل طموح شخصية الراوي إلى أن يكون كيانا مميزا ومؤثرا في الواقع الذي يعيشه، وليس مجرد شخصية أو شيئا من الأشياء، ويعيشه في الحقيقة بكل جوارحه منفعلا مع آلامه ومحاولا تجاوزها، طارحا لآماله محاولاً تحقيقها بكل ما أوتي من قوة، حتى تولدت لديه روح المغامرة حتى وإن كانت غير محسوبة، فقد كان يقتحم المخاطر والعواقب، وفي أحيان كثيرة كانت الأقدار تقف معه وينجو من الخطر (مثل محاولته الهروب من الملاحقة الأمنية).

وقد ظلت هذه الروح كامنة فيه طوال الجزء الثاني الذي ضمنه ممارسات حياتية مع النساء، وجعل له عنوانا مميزا (نساء- وألغام)، فقد خاض كثيرا من المغامرات (عند دخوله ليبيا على الرغم من منع القذافي للمصريين وتكدسهم عند المنفذ، ومغامرته حينما لجأ إلى البلدوزر لهدم السور أمام السيل الذي كاد يغرق المعسكر تماما وهكذا)، أي أنها ظلت قائمة بالرغم من تغير العنوان، وربما كان هذا الفضاء (الفتنة) يمثل خلفية ينطلق منها فضاء الجزء الثاني ويأتي الجزء الثاني بعنوان (نساء.. وألغام) ليحكي عدة تجارب تقف وراءها الجرأة والمغامرة، كما يقف وراء افتتاحه بالنساء، فقد فتن بمارسيل بنت المهندس الفرنسي روجيه الذي يعمل في ليبيا في صناعة اللافتات وعلامات الطريق^(١٤)، ولما ذهب إلى تونس لقضاء إجازة وأعجب بفتاة سرعان ما مجها لسذاجتها؛ لأنها لا تعرف إن كان رشدي أباطة غير متزوج أو متزوج، وأنه يمكن أن يدعوه إلى زيارة تونس، ولما لم يجد بدا ذهب إلى دار بغاء، ولكن وازعا دينيا أو خلقيا أو اجتماعيا جعله يهرب تاركا وراءه ما دفعه مقدا^(١٥).

وما إن وطأت قدماه أرض روما التي طالما تمنى زيارتها حتى أوضح وجهته بتعبير بديع بالرغم من بساطته "ست البنات.. روما أو مدينة التلال السبع" فهاجسه كان في هذه الفترة من عمره عشق الجمال واقتحام المرأة، ويصرح هو بهذا حيث يقول: "لم أعد أستطيع السير بشكل منتظم نحو هدفي.. تحولت إلى إنسان آلي لا يهيمه سوى الجمال ويحرص على أن يطل في كل وجوه النساء. تجذبني الجميلة إلى هذا الطريق فأمضي، وسرعان ما تأخذني الأجمل إلى طريق آخر"^(١٦).

وأقحم نفسه في علاقة مع يهودية قابلته على المقهى، يعني أنها محترفة البغاء والإيقاع بالشرقيين، وخاض معها مغامرة مجنونة، فهي تبحث عن زوج، ورجل أصلع يراقبها، وينظر إليه نظرة مريبة ولكنه استمر في مغامرته ليرى إلى أي مدى ستنتهي "لقد نزل الزورق إلى الماء الهائج والأمـر متروك للموج"^(١٧) هل هناك صدق مع النفس أكثر من هذا؟ وهل هناك جمال في التعبير عنه أجمل من هذا؟، وهل هناك افتتاحان بالنساء أكثر من هذا؟ لا أظن.

ثم يفتن مرة أخرى بكلوديا صاحبة البنسيون تلك الشابة الجميلة جدا التي تزلت باكرا نتيجة موت زوجها فجأة، وكذلك استسلم لـ (تينا) ابنة روبرتو الرجل الطيب الذي أمره (علي) أن يصاحبه ويرافقه ويستغرق في علاقة مع ابنته وهو سعيد بها وراض عنها لدرجة أنه كان يحرضها على أن تتمسك به فتعطله عن القطار الذي سيوصله الميناء (ميناء فينيسيا) الذي لحقه في آخر لحظة، مع هذا فلم ينس كلوديا بل ظل مشغولا بها، حتى إنه عزم على العودة إلى نابولي مرة ثانية ليلتقي بها ويتزوجها، وإن كانت الظروف لم تمكنه من تحقيق هذه الأمنية بسبب إلحاح أهله عليه في الزواج وقدموا له فتاة جميلة، ويبدو أنهم فهموه جيدا وعرفوا أنه عاشق للجمال بحق فقدموا له ما يبتغيه، فوافق سريعا، واستغرق في الأمر ونسي كل مغامراته حتى إن عودته إلى ليبيا مرة أخرى كانت بغرض ادخار المال لإعداد بيت الزوجية، ولم يعد يفكر في السياحة في روما.

إذن كانت كل تجربة بمثابة لغم، وبقدر ما كان خيالها ورومانسيا في الجزء الأول حيث عشق المثلث وافتتن به، جاء مقتحما ومغامرا في الجزء الثاني غير هياج بالعواقب، وإن كان في النهاية يفلت من النتائج السلبية والآثار الضارة بسبب يقظة ذهنه المتوقد أو وقوف القدر بجانبه.

(٣)

وانسحبت الفتنة على جميع تصرفاته ومواقفه؛ لأنها المنطلق الداخلي الذي يحرك كل سلوكياته في الجزأين، ومن هنا تتداخل الأزمنة والأمكنة، ففي فصل "بهجة الخمسينيات" من الجزء الأول "المفتون" وهي فترة بداية شبابه يحكي عن تجربة مع أصدقائه الشباب، وفيهم السودانيون، يقول: "الصول والد عثمان من الهجامة الذين كانوا أداة السلطة في عقاب المصريين، وبالذات الفلاحين (لعل ما حكاه يتناص مع ما أورده الشرقاوي في الأرض)، وبعد الثورة انتهى دورهم تماما (وهذا أيضا من آثار افتتاحه بالثورة وبعبد الناصر، فأنا أذكر أنهم جاءوا إلى قريتنا في الستينيات ٦٣ تقريبا، في أعقاب تبادل حوادث قتل بين عائلتين كبيرتين، وفرضت السلطات الأمنية حظر تجول كان الهجامة السودانيون هم المكلفون به ولنا معهم حكايات طريفة، ولم تطلب منهم الحكومة مغادرة البلاد، لم يفكر أحد منكم إلا القليل في العودة إلى السودان، فمعظمهم أحب مصر وارتبط بعلاقات مودة عميقة وأواصر قوية مع إخوانهم المصريين. قضينا

ليالي طويلة نستمتع إلى حكاياتهم عن أهالي الخرطوم وأم درمان.. جذبتنا الأغاني والقصص والرقصات والعادات الغريبة علينا^(١٨).

ولكن هذا الملح الفني لا يتجلى بوضوح في الجزء الأول "المفتون" لأنه قام على لكزة وعي فتحت عين السارد على ما يفتتن به فاختر مواقف، ورسم علامات طريق وإن كنا في النهاية نلحظ المتكأ الذي ينطلق منه ويعود إليه، وهو البيت الكبير أو كما يقولون بيت العائلة، وسنجد له وجودا مضمرًا في كل الأماكن التي زارها أو أقام فيها، ويصبح من وجهة نظر النقد الثقافي نسقا مضمرًا كامنا فيه يلقي بظلاله على الأماكن والأزمنة بل الأحداث، ولم لا وهو المنشأ الذي نبت فيه، وترعرعت مكوناته الجسمية والنفسية بين جدران، ثم إنه المكان والزمان الذي شهد لكزة الوعي.

ولكنه (أي ملمح تداخل الزمان والمكان) يتضح أكثر في الجزء الثاني وبتقنية فنية عالية، بالرغم من أنه غير ظاهر، ولو ظهر لفقد العمل كثيرا من جمالياته، وأسباب المتعة فيه؛ مما يعد معلما مهما من معالم أدبية فؤاد قنديل وبراعته السردية.

ولنفسر القول أكثر فقد جعل الكاتب لهذا الجزء إطارا هو "١١ سبتمبر ١٩٨١" بدأ به وانتهى إليه أو ختم به، ليصبح وكأنه إشارة ضمنية من الكاتب لقارئه أن ينتبه إلى أن كل أحداث هذا الجزء - بالرغم من تعددها وتنوع أماكنها - ترتبط بإطار زمني حدث فيه أمر كان له مفعول السحر في نفسية الكاتب، ولا أقصد بمفعول السحر هنا التحول إلى الأفضل دائما، بل أقصد التأثير الذي يزلزل كيان النفس ويؤثر في طبيعتها، بل إن هذا الإطار المحدد بزمن محدد لم ينفلت أبدا من أسر الماضي، فقد جره الموقف إلى تذكر حادث مشابه وقع منذ ٢٥ سنة "حالة جسدي هي ذاتها الحالة التي اكتشفتها منذ خمسة وعشرين عاما.. هل عدت ربع قرن لأعيش بالتفصيل ما جرى بعد أن سقطت من فوق سطح بيتنا ونقلوني إلى المستشفى وأصبت بالضبط نفس الإصابات في مؤخرة رأسي ورقبتي وساقَي اليميني؟.. إما أن الزمن ارتد أو أن حادثا مشابها أصابني من جديد.. الأرجح أن يكون الزمن قد ارتد ليمارس معي لعبة معينة"^(١٩).

هذا هو الأساس والمنطلق "الزمن قد ارتد ليمارس معي لعبة معينة"، وقد واصل بعدها عبر أربع صفحات ونصف يشرح لنا هذا الإطار / الأساس وكأنه يقدم لقارئه الأحداث التي سيتحدث عنها في هذا الجزء، ويؤكد له ما سبق أن قلناه عن تحديد التاريخ، وأوضح الأمر أكثر أنه سيعتمد على الذاكرة التي حوت كل هذه الأحداث "لم يكن هذا المشهد أمامي، كان يطل من الذاكرة"^(٢٠)، وما أدراك ما الذاكرة؟ إنها الوعاء الذي ينصهر فيه التاريخ، ومن ثم تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والأحداث، من خلال شبكة هائلة من الاتصالات، تقوم على كم كبير من المعلومات والمعارف المختزنة فيها، والتي قد تربط بين حدث وقع منذ زمن بعيد وما يحدث في زمن قريب أو حاضر، وربما أشار إلى احتمالية حدوث أمر مستقبلي، ومن يقرأ العمل في تفصيلاته سيدرك هذا جيدا.

وأضرب مثالا لذلك بما حدث للمصريين العائدين من إجازاتهم إلى ليبيا بعد أن هبت الريح التي كانت تهب على القذافي دون مقدمات وتذهب أيضا بدون مبرر معقول أو حتى منطقي. وكيف تصرف المصريون، وعبر هذه اللقطة يجمع مصر كلها في مكان واحد عند بوابة الدخول إلى ليبيا أي عند السلم، فالمعروف بلا جدال أن هؤلاء المصريين كانوا من شتى بقاع مصر "في أقل من ساعة بنى المصريون قرية صغيرة وتعايشوا مع الظروف حتى تتغير الأحوال، فيفصلون لها ما يناسبها وتمضي الحياة كأنها بلا مشاكل، انضم إليهم بعض رجال الشرطة الليبية ليسمعوا النكات المصرية ويشاركوا في حضرة الإمتاع والمؤانسة.

أراقب ما يجري مندهشا أتأمل طبيعة المصري البسيط الذي تعود ألا يحمل هما مهما ساءت الأحوال، فتقته بالله دون حدود، ويوقن تماما أنه سيتصرف. ولذلك يقول، ويعلقها على الجدران وعلى هياكل السيارات: يقيني بالله يقيني" (٢١).

كما اختصر المكان في هذه المساحة الضيقة (رمز الدولة المصرية)، فمصر كلها مكدسة في جزء ضيق جدا من مساحتها في الواقع (حول النيل في واديه ودلتاه)، ويبدو أن هذا صار طبعا فيهم، فقد اختصر الزمان في هذه اللحظة التاريخية الفاصلة، أي أن تاريخ مصر كلها في هذه الفقرة والجملة واضح "أتأمل طبيعة المصري البسيط الذي تعود ألا يحمل هما مهما ساءت الأحوال؛ فتقته بالله دون حدود" بل اختصر أيضا كل تقاليد المصري وسلوكياته وأعرافه في عقيدة ترسخت فيه عبر كل المذاهب والأديان التي اعتنقها المصري منذ الأزل، فالفرعون إله توحدهوا حوله، ولما جاء الرومان ومن قبلهم البطالمة استوعبهم بمعتقداتهم، ثم جاء الإسلام ليضيف إليهم مزيدا من اليقين في الإله القادر على أن يقف معهم ويعينهم على مصاعب الحياة وأهوالها ويقيهم شرها "يقيني بالله يقيني" فاليقين بالله يقي الإنسان من كل الشرور والحوادث حتى لو وصلت إلى الدرجة الكارثية، وهذا اليقين يهيئ لهم أمرا رشدا يتصرفون به بحكمة عندما تنزل بهم نازلة مفاجئة أو حتى تطول عليهم.

ولو استعرضنا أحداث الجزء بأكمله ومغامراته سنجد أيضا أن يقين الكاتب بالله كان يقيه ويحميه بالرغم من إقدامه على تصرفات تنسم بروح المخاطرة، وتفتقد إلى بعض الحكمة مثل هروبه من طابور البغاء، وقبلها عندما استمع إلى نصيحة المهندس الفرنسي بالابتعاد عن ابنته، وعندما عاش التجربة مع المرأة اليهودية ثم سأل عنها فعرف أنها ليست من المقيمين في الفندق، بل أعانته فيما هو أصعب مثل مغامرة اقتحام الحدود والدخول إلى ليبيا بالرغم من قرار المنع، وفي حادث البلدوزر الذي لم يكن قد مر به في حياته وهدم به السور، وفي عناده مع السائق الإيطالي، وقبل ذلك وبعده الهروب من مطاردة الأمن لهم.

كما قدم في هذه الفقرة لمحة مقارنة بين المصريين وغيرهم من الشعوب العربية الأخرى، وكأنه يشير إلى أن هذه الروح التي يتمتع بها المصريون نتيجة تراكم ميراث حضاري ربما افتقر إليها غيرهم من إخوانهم العرب، وهذا سيتجلى عبر أحداث الرواية/ السيرة، وقد خالط الليبيين، وظهر الفرق، والتونسيين وانجلي الاختلاف. والمتأمل الجيد، والقارئ المدقق وحتى لا يتصور أحد أننا نتحدث من فراغ أو نقول إنشاء أجوف فليتأمل الموقف، فقرار مفاجئ يقابله تصرف حكيم، فلم يكن أحد يعرف أسباب الموقف الفجائي، وإن كان الكاتب بل الواقع نفسه يؤيد ذلك عبر تاريخه الطويل في حكم ليبيا، إذن الموقف واضح، بداوة غير ممنهجة، تقابلها حضارة راسخة؛ جبروت سلطة تقابله حكمة شعب، إنها لمحة بدیعة!!

وفي لقطة أخرى يعبر عن رؤيته للزمن الثابت بقوانينه والمتحول والمتداخل بطبيعته فلا يوجد حاضر غير ممتد من ماضٍ، ولا مستقبل بدون جذور؛ "يا لهذا اليوم التعس الذي انتهت به علاقتي بنابولي" هل الأيام تردى على الأيام؟ كان اليوم السابق من أبهج أيام حياتي، ألا تتخلي الحياة عن قوانينها الثابتة.. يوم حلو ويوم مر.. لا تبتئس وتغضب من صفعاتها، ولم نفسك إذا لم تستفد من دروسها، أنت لابد أن تعلم أن القدر حداد، لا يكف عن وضعنا في اللهب والطرق علينا بينما يده الماهرتان تقلبنا على النيران، ومع كل طرفه تأخذ عقولنا وأرواحنا أشكالا أخرى" (٢٢).

إنها خلاصة رأيه في الزمان، أما عن رأيه في المكان فتعبر عنه مقطوعة سردية أخرى ربما لا يستطيع هو أو من يقرأ بسرعة أن يلتقطها لكنها معبرة جدا عن هذا التداخل في ذهنه المتقدم الذي يجمع جذوات ملتبهة من الأفكار والرؤى، والطموحات والآلام يقول بعد أن ركب السفينة عائدا إلى مصر ومعه سيارته: "لم تكن مشكلة على الإطلاق، بل كانت ميزة لأنني تجنبت تحرشات الإيطالي وتهديده، ولاعبت الألماني وفزت عليه، ولاعبت المغربي وغلبني، وجاء مصري فغلب المغربي، وفاز على الروسي والهولندي، ثم فوجئنا بقبطان السفينة الذي قيل عنه إنه (سيد بحار الشطرنج) طلب أن يلاعبني دون أن أدري السر في ذلك فغلبني بصعوبة، واكتسحه المصري رامي إسحاق في دقائق قليلة، ودعانا القبطان لغرفة القيادة.. قدم لنا الوسكي فطلبت الكونياك.. لبي طلبي، وكنت قد أحببت هذا المشروب من أول رشفة" (٢٣).

وأتبع هذه الفقرة بحديث خاطف عن تمتعه بهذا المشروع لم يستغرق أكثر من سطرين، ثم تحدث عما يمارسه هو وركاب السفينة من لهو وسمر ولعب تنس طاولة، ومع هذا فإن المتأمل لهذه الفقرة يجد العالم كله متحركا على سفينة، وهي لمحة أو علامة جبارة تعود إلى الميراث الإنساني الذي يدرك جيدا أن الكرة الأرضية تتحرك في فضاء هوائي ومائي، ثم كان ركاب السفينة يمارسون الصراع عبر لعبة

الشطرنج التي هي في الأصل لعبة عسكرية؛ ولهذا نستطيع القول إن المكان مختصر في السفينة، كما كان الزمان مختصر في لحظة التأمل، وإنهما يشكلان الجذوة المتقدمة التي تعتمل في عقل فؤاد قنديل ولا تريد الانطفاء أو الخمود حتى وإن حاول شرب الكونياك الذي يعالج الدوار الناتج من اضطراب البحر حتى يضيق ثانية، ولا يقرب الوسكي الذي قد يسكره تماما وهو لا يريد.

*الرؤية ومكوناتها:

واضح مما سبق أننا أمام أديب يملك رؤية واضحة للعالم، وبالرغم مما يبدو على هذه الرؤية من ذاتية وآلية شخصية؛ فإن السرد الذي أمامنا يعطينا صورة أكبر من ذلك؛ لأنه يطرح رؤية أوسع للكون منطلقا من مرتكزه بكل تجليات المكان المنطلق منه (مصر)، اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وروحيا، ولنفصل القول في الصفحات التالية.

أفاق فؤاد قنديل على لكزة أخيه لينتبه وعيه وهو في العاشرة من عمره، وهي سن فاصلة بين الطفولة ومفتتح الشباب الذي يبدأ في طرح الأسئلة عما يدور حول الإنسان حتى إنه ليصل أحيانا إلى الإله الأعظم، ومن ثم بدأ عبد الناصر يشغل هذا الحيز، ولا أقصد أنه الإله فواضح من الروايتين أن فؤاد قنديل متدين يعرف ربه (بحكم النشأة والتربية، وبحكم الممارسة عبر أحداث السيرة)، وحلم عبد الناصر لم يكن شخصا أبدا، بل كان أمة (مصرية وعربية وإفريقية)؛ ولذلك لا نعجب أن نجد عبر الروايتين/ أو السيرتين ملفوظات تناسب هذه التركيبة، كما أن هذا الحلم لن ينفلت من أسر العلاقة بالعالم الخارجي، ومن ثم تضاف ملفوظات ثقافية تشير إلى العالم الخارجي، وقبل ذلك تأسيس معتقد ديني ترسخ في ذهنه وظهرت تجلياته في تدبره لحادثة المنشية، وتعليقه عليها الذي يظهر أن فهمه للدين أيضا مرتبط بالثورة، وليس بالطيبة والاستكانة والتسول "لم ترق لي هذه الخطب الطيبة، فقد أحالتني إلى كلام الشحاذين والمساكين من عابري السبيل، الغريب أن معظم أفراد الشعب العاطفي يضعفون أمام هذه الكلمات التي تفنقر إلى أي حس ثوري أو رغبة عميقة في التغيير، وبصرف النظر عن قضية الديمقراطية التي أشعر أحيانا بالنقزز من سوء استخدامها هذه الأيام، فإن ذهاب نجيب كان أمرا ضروريا، وأتصور أنه كان عقبة على طريق الأهداف المأمولة لشعب تضور جوعا وفقرا وحرمانا"^(٢٤).

هذا هو منطلق الرؤية التي أخذت تبلور تشكيلا جماليا خرج في ظاهره سيرة وفي باطنه رواية معبرة عن موقف، ربما كان البطل فيها السارد العليم، ومن ثم فإنه لا بد أن يستعين بعدة أدوات هي في نفسها تجلت مكونات للسرد الذي بين أيدينا.

أول هذه الأدوات هي القدرة السردية التي تمتع بها، بل تفرد بها، وهذه القدرة ظهرت في استخدامه للعبارات والجمال القصيرة يقول في الجزء الأول واصفا مشهدا من مشاهد الحياة "عرفت طريقي

إلى الحقول أنا وأخي، هو يتسلق الأشجار، ويقفز بين الأغصان، ثم يطير إلى الأرض أو يسقط في التربة، وأنا أعدو خلف الفراشات، وأرقب حركة النمل والطيور، وأحمل الزهور لجدي ووالدي، انضم أخي إلى الأولاد الذي يجمعون دودة القطن من ودق اللطع دون علم الأسرة وكان أغلب الناس يدهشون له^(٢٥).

ولو تأملنا الفقرة السابقة لوجدنا هذه اللغة المتدفقة السريعة عبر هذه الجمل القصيرة، وما ذاك إلا توافقاً مع هذه الطبيعة التي تشبه الجذوة المتقدمة في داخل هذه النفس الطموحة المتطلعة دائماً إلى إنجاز سريع، والتي نبتت بعد لكزة الوعي، وخاصة أن الأحداث كانت قد أخذت تتلاحق بسرعة، فما بين قانون الإصلاح الزراعي ١٩٥٣م، وقوانين يوليو الاشتراكية نحو ٩ تسع سنوات فقط شهدت أحداثاً جثاماً بدءاً من القانون المشار إليه، ومروراً بالجلاء ١٩٥٤، إلى صفقة التشكيك في السلام لتدعيم الجيش، ثم ١٩٥٥ التي شهدت إعلان أمريكا التخلي عن تمويل مشروع إنشاء السد العالي ١٩٥٦ تأميم قناة السويس، وما صاحبه من عدوان ثلاثي؛ انجليزي فرنسي إسرائيلي على مصر، الذي خرجت منه مصر ظافرة ولا أقول منتصرة فقط؛ لأنها لم تكن معركة حربية بين قوتين، وانتصرت فيها القوة الأعظم، فالواقع أن ثلاث قوى بينها دولتان عظيمتان في ذلك الوقت، فكيف لمصر الناهضة أن تواجه كل هذه القوى على أرض معركة واحدة، ولكن كيف جاء الظفر؟ أولاً: توحدت كل قوى الشعب المصري حتى إن الذين كانوا مناهضين للثورة وقفوا من أجل مصر (باستثناء بعض باشوات مصر الكبار الذين كانوا متربصين انتظاراً لسقوط النظام ليعودوا إلى كراسيهم) وهذا هو نفسه ثانياً؛ فقد انقضى حلمهم إلى الأبد، وتوطد الأمر للنظام الثوري الجمهوري الجديد بقيادة الملهم جمال عبد الناصر الذي التفّ حوله الشعب (وهذا هو ثالثاً) ليعينه على تحقيق الآمال والطموحات، ورابعاً أصبح لمصر وضع دولي محترم بين دول العالم فقد أصبحت رمزا للتححر وبالفعل قادت حركة التحرر من الاستعمار، وأسهمت بالدعم السياسي والعسكري، ألم أقل إنه ظفر أكبر من الانتصار؟!

هذه هي الأنساق المضمرة ثقافياً خلف النص (بتعبير عبد الله الغدامي في نقده الثقافي)، وهي في الوقت نفسه المشكلة لرؤية العالم لأديبنا الكبير فؤاد قنديل، والتي تقف وراء جميع الأحداث والمغامرات التي شملتها الروايتان أو السيرتان.

وكان من الطبيعي أن يتضمن العملان نصوصاً مقتبسة (تتصاصات) تحمل دلالات كثيرة فهي بمثابة سمات أو علامات تشكل النص، وتفتح آفاق الدلالات في فضاء العملين فتعطينا صورة واقعية للفترة التي يتحدث عنها الكاتب من خلال روايته نفسه، ولنلاحظ أيضاً أن كثيراً من الأشعار التي تضمنها العملان كانت لصالح جاهين شاعر الثورة بحق، ولم لا فهو الذي تبني الثورة في أشعاره التي تحولت إلى أغان

وطنية شدا بها مطرب الثورة أيضا عبد الحليم حافظ وغيره من المطربين مثل عبد الوهاب ووردة وفايزة وشادية وغيرهم، لكن المهم أنه كان مغرما بصلاح جاهين وأشعاره سواء المغني منها أم غير المغني "طلب الشباب مني كما سبق أن يسمعوا قصيدة مما أحفظ، يعلمون أنني أحب جاهين:

حلمت الليلا دي بأني في موقف رهيب.

باقول والكلام مني طالع نحيب.

سيادي القضاة

دفاعي بسيط

كلامي ما هواش غويط وما هواش عبيط

بسيط

بساطة هدوم الغلابة الفقاري الحفاة.

بسيط زي اسم صديق على شفة صديق

بسيط زي دمعة برئ

بسيط زي وحش جعان في الفلاة.

بسيط زي حفنة دقيق" (٢٦).

وهكذا تستمر القصيدة على هذا المنوال، وبالرغم من طولها فإنه يحفظها؛ فهي تعبر عن معاناة أبناء الشعب المصري قبل الثورة، ومن ثم تصبح الثورة ضرورة حتمية، وتتطلع معها أنظار البسطاء من أبناء الشعب الذين ذاقوا مرارة ما عبر عنه جاهين في القصيدة، وكان من الطبيعي أن يتفاعلوا معه فكرا وفنا، ثقافة ووطنية واجتماعا وكل شيء.

إن الحس الوطني والقومي الذي تفتح وعيه عليه بلكرة أخيه، وقفزات القائد المظفرة تهيمن على كيانه ووجدانه، ففي قمة انشغاله بجمال كلوديا الإيطالية صاحبة البنسيون كما تصوره سرديّة بديعية معبرة تستدعي ذاكرته ولادة بنت المستكفي يقول: لماذا أقدمت على هذه الخطوة التي يمكن أن تقلب لي كل شيء وأنا سجين ومحاصر بالكثير؟ يجب أن أفكر بالعقل والجنون.. بالمنطق والسحر، وباسم الحب أفكر، وبأمر الجسد والروح وبأمر الحب أفكر ياكلوديا.. ماذا تعني الباخرة أو السيارة أو أي شيء؟.. أنا الآن على حافة السعادة الأبدية.. فليذهب البانو للجحيم ومعه جيوفاني وكل رجالات المافيا القراصنة في كل

بلاد العالم؛ فمعي كلوديا، معي القلب النابض ومفتاح الحياة الحقيقية.. ما أتعسني روبرتو يصرخ
بزمارته، وجسمي يتحلل، وقدماي تهبطان الدرجات ووجهي خلفي يجر قلبي نحو كلوديا.. بعضي يمزق
بعضي.. ما أتعسني.. لكني سأعود.. حتما سأعود.

ما الذي استحضر الآن الولادة بنت المستكفي وقد حملت وجه كلوديا التي وقفت ووضعت يدها
على خصرها، وابتسمت في دلال ناعم ومثير، وقالت:

أنا والله أصلح للمعالي وأمكن عاشقي من صحن خدي
وأمشي مشيتي وأتيه تيهها وأعطي قبلتي من يشتهيها^(٢٧)

وبالرغم من أنه يسأل مما يعني دهشته من هذا الاستدعاء أو الاستحضار كما عبر هو في الفقرة
فإننا يمكن أن نجيبه، نقول يا عم فؤاد أنت جذوة متقدمة من الوطنية، وحلم القومية، فهناك عاشقات أو نساء
عربيات محبات كثر، وكان يمكن لأية واحدة منهن أن ترد على ذاكرتك؛ فإن قال قائل: ربما لم تشر
المصادر إلى جمالهن بهذه الصورة التي كشفت عن وجه الولادة؛ لأن معظم الروايات ركزت على أحوال
المحبين، ولم تسرد تفاصيل عن جمال المحبوبات، ثم إن المجال بالرغم من أنه لحظة وجد متأجج فإن
المنطلق الأساس أو موضع اشتعال النار أكبر من العاطفة، فالحس القومي يستدعي ولادة بنت المستكفي
وهو وزير، أولا: هي رمز للأندلس حلم العرب الضائع، وثانيا؛ ثمة تناص بين عبد الرحمن الداخل
(صقر قريش) وبين عبد الناصر حلم العرب الجديد الناشئ المنطلق بسرعة الصاروخ. وثالثا: هي من
البيئة الأوربية التي تنتمي إليها كلوديا حتى وإن كانت واحدة إيطالية والأخرى أندلسية قديما (إسبانية
حديثا)، وهو يتمني في نفسه السيطرة عليها ردا على هيمنتها الاستعارية، ومن يتأمل مقولة ولادة: أنا والله
أصلح للمعالي" سيدرك المعنى الكامن وراء هذا التناص، ومن يتأمل ما قبله "فليذهب البانو للجحيم ومعه
جيوفاني، وكل رجالات المافيا القراصنة في كل بلاد العالم؛ فمعني كلوديا" إذن أوربا في عقله الباطن
قراصنة ومافيا ومغتصبون والزعيم الملهم يقف الآن لهم بالمرصاد.

ولن نستطيع أن نقف على كل تناص فتكفي هذه الأمثلة لبيان مكونات النص السردي عند فؤاد
قنديل، إنها مكونات ثقافة الراوي/ السارد أو حاكمي السيرة، وتضم هذه المكونات ما هو عربي وما هو
أجنبي تجلي في مواضع كثيرة من العملين أو الجزأين اللذين أخرجهما، وفي انتظار الجزء المكمل
للرحلة.

(٥)

كان من الطبيعي في حالة مثل حالة فؤاد قنديل المنصهر مع الحلم الوطني والقومي أن تلعب تقنية
الحلم دورا مهما في المسرد الروائي والسيرة، سواء أكان حلم منام أم أحلام يقظة، ولكنهما كانا مندمجين

في بعضهما؛ لأن حينما كان يعبر عنهما كان يطرحهما سردا روائيا بديعا يطفئ على الطبيعة الفانتازية للحلم في صورته الطبيعية، وإن كان هذا لم يمنع من ظهور الأحلام التي كانت أشبه بالكوابيس، ولكي يتضح الأمر فلننظر إلى الفصل المعنون "عبد الناصر" يقول: "قرأت مبكرا كتابه "فلسفة الثورة" تغلغل في عقلي الكثير من أفكاره تمنيت أن ألقاه ولو مرة.. هيمنت هذه الأمنية على تفكيري حتى إنها راودتني في الأحلام فرأيتة يسلم عليّ، ومرة راكبا فرسا أشهب صاعدا فوق جبل غير منظور حتى يختفي خلف الغمام (صورة صقر قريش الذي ألمحت إليه في الفقرة السابقة مباشرة وصلاح الدين وقطر ممزوجة بأبي زيد الهلالي وعنترة وقد كان مغرما بالسيرة الهلالية منذ الصغر)، وفي مرة سمعت طرقا على الباب ولما فتحت طالعني في الظلمة رجل فارغ الطول، ضخم البنيان.. حدثت فيه، أدركت أنه الرجل، لكنه مغبر الوجه، ممزق الملابس، دعوته للدخول، ولحق بي والذي فرحب به، قدم له جلبابا نظيفا وأصر على أن يستحم.. رفض الطعام واكتفى بالشاي والسجائر.

حكى عن هنود حمر على رؤوسهم ريش، اختطفوه من مخبئه السري فقد وشى به أحد زملائه وسحلوه في الغابة، لما أيقنوا بموته تركوه وكان مغشيا عليه، ثم تسلل عائدا.. بحث عن القمر في السماء وكان متألقا في أول المساء، فلم يعثر له على أثر.. ظل يمشي على غير هدى حتى وجد نفسه أمام بيتنا. قال: رغم بيوت كثيرة حولكم، إلا أن بابكم كان يشع منه ضوء جاذب.

تمدد الرجل ونام.. بقيت إلى جواره أتأمله، كانت ذراعه تخرجان من كم جلباب أبي.. ساقاه الطويلتان كانت عليهما خطوط غائرة من الجروح، قلبه يدق بعنف كطبل، تتأثر به كل أعضاء جسده المحموم، بعد غفوة خاطفة عند الفجر لم أجده وكان الجلباب مكوما، وكأنه يتأهب للإجابة على الأسئلة^(٢٨).

وعبر الروايتين يسير السرد على هذا المنوال يحكي الحلم وكأنه واقع يتخيله يطرح فيه رموزا تشير إلى توقعات مستقبلية، وهي في الوقت نفسه منطلقة من نقطة مركزية ومكتفة للكرة التي تزامنت مع محاولة الاغتيال، وبالتالي امتزج الإعجاب لحد الافتتان بحالة من الخوف الشديد عليه ممن حوله من الرجال غير المخلصين أو القوى المتربصة به من الخارج (الهنود الحمر رمز الأمريكان).

وفي الجزء الثاني أيضا يستمر أمر أحلام اليقظة لأنه يغامر في الواقع فتصبح الأحلام أمنيات وتطلعات "خذيني إليك أيتها المدنية الملهمة والغارقة في الجنون الممتع، أيتها الأنثى البريئة العاشقة لحد التصوف، كم أخشى عليك من فرط عشق الشمال لك وفيضانه الغامر الذي يمكن أن يغرقك يوما ويبتلع كنزا هائلا من الجمال والتحف وروعة الفن! خذيني إليك حتى إذا غرقت يوما كما حدث لك قبل سنوات وبالتحديد عام، وعلا الماء على اليابسة، إنه أفضل من العيش مع المنافقين وبائعي الأوطان والمرتشين والقوادين والقراصنة الذين لا يكفون عن الانقضااض على ما ليس لهم، الغرق معك بالتأكيد أفضل من

العيش مع من يتصورون أن بالإمكان يوما تحقيق السلام مع كيان صهيوني وحشي وهو المثال النموذجي للقبج^(٢٩).

وقد أضاف إليها شكلا مبتكرا تمثل في طيف نفسه الذي يقفز إليه في لحظات يذكره بما نسي من الحكاية، فعندما كان يتحدث عن الكوفية الحمراء التي أهدتها مدرسته لحبيبها الأستاذ ناجي قفزت إليه تذكره: لكنك لم تذكر شيئا عن الكوفية التي غزلتها لك بيديها من الصوف الأصفر، بشرا شيب بنية، ولفتها بنفسها على رقبتك ثم ضمنتك إليها، وقبلتك على خذك الأيمن في امتنان^(٣٠) وبعدها تذكره بيوم ظهور النتيجة (ص ٥٢) وعن علاقته بكريمة تذكره بمحاولته تقبيلها (ص ٦٤) وفي (ص ٦٨) تذكره برحلته هو وأصحابه في الوجه البحري كله سيرا على الأقدام، وهكذا يبدع الكاتب المتمكن ويضيف إلى التقنيات الشائعة في فن السرد تقنيات وأدوات من ابتكاره هو.

لمحة خاتمة:

اللافت للنظر فوق كل ذلك هو شدة تلاؤم لغة السرد للتشكيل الفني الذي تطلبه العملان، والأجمل تمازج هذه اللغة مع هذه الروح الوثابة، وهذه الجذوة المتقدمة، فقد كانت جملة كلها قصيرة، وهذا معناه أنه يريد أن يزوج بأكبر قدر من المعرفة أو الأحداث، وإذا كان منظرو السرد يرون أن هذا من شأنه إسراع السرد، وإطالة الجملة أو الوصف السرد يبطئ به، فإن فؤاد قنديل المتحفظ دائما، ليس فقط في هذين العاملين بل في معظم أعماله الروائية والقصصية، ونتيجة لاستعارة الحلم في داخله يستعين بهذا الأسلوب اللغوي المتميز للتعبير عن رؤيته للعالم، وفي الوقت نفسه يتمنى أن تتحقق الأحلام سريعا، وقد تبع ذلك أو تلازم معه سرعة تلاحق الأحداث والإنجازات للزعيم المحبوب عبد الناصر والتي أوصلت مصر في ذلك الوقت إلى مكانة مرموقة وكانت سببا في تأمر الدول العظمى عليها لإجهاضها وقد وضع ذلك كأجلي ما يكون في نسخة ١٩٦٧ التي لم يستوعبها كثير من الكتاب والمبدعين فأفقدتهم الحلم، لكن فؤاد لم يفقده أبدا.

وإذا كان علماء اللغة بل علماء النفس سواء في إطاره التخصصي الدقيق أم في تنويعاته اللغوية والأدبية يقولون بأن الأسلوب هو الرجل، فقد تجلى ذلك في إبداع فؤاد قنديل بصفة عامة وفي العاملين مناط البحث خاصة، ومن يقرأ سيجد أن هناك تلاحما شديدا بين رؤية العالم أو وجهة النظر أو الموقف وبين كيان المبدع، وبين لغته التعبيرية التي سادت في العاملين.

وإذا كنا قد أطللنا إطلالة سريعة على العاملين فإن سرد فؤاد قنديل يستحق دراسة تفصيلية تبرز خصائصه، كما أننا في انتظار المزيد منه إن شاء الله.

الهوامش:

- (١) المفتون ط دار الهلال ٢٠٠٨ ص ٩.
- (٢) المرجع السابق ص ٩، ١٠.
- (٣) المرجع السابق ص ١٣.
- (٤) المرجع السابق ص ١٤.
- (٥) المفتون ص ٢٢.
- (٦) المرجع السابق ص ٢٧.
- (٧) المرجع السابق ص ٧١.
- (٨) نساء وألغام ص ٥١.
- (٩) راجع عبد القادر القط، قضايا ومواقف ط هيئة الكتاب بمصر ١٩٧١ ص ١٤٠.
- (١٠) نساء وألغام ص ٩٣.
- (١١) نساء وألغام ص ٩٧.
- (١٢) المرجع السابق ص ١٠٤.
- (١٣) المرجع السابق ص ١٣٣.
- (١٤) نساء وألغام ص ٨٧.
- (١٥) نساء وألغام ص ٩٦، ٩٧.
- (١٦) المرجع السابق ص ١٠٧.
- (١٧) المرجع السابق ص ١٢٤.
- (١٨) المفتون، ص ٥٥، ٥٦.
- (١٩) نساء وألغام ص ٤، ٥.
- (٢٠) المرجع السابق ص ٨.
- (٢١) نساء وألغام ص ٥٤، ٥٥.
- (٢٢) نساء وألغام ص ٦٥.
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٧٨.
- (٢٤) المفتون ص ١١، ١٢.
- (٢٥) المرجع السابق ص ٣٣.
- (٢٦) نساء وألغام ص ٢٦.
- (٢٧) نساء وألغام ص ١٦٧.
- (٢٨) المفتون ص ٧٢.
- (٢٩) نساء وألغام ص ١٧٣.
- (٣٠) المفتون ص ٣٨.

استبداد السلطة... مراوغات الذات

قهر الذات في رواية السيرة الذاتية، «السجن نموذجاً».

ممدوح فرّاج النابى

تعدّ تجربة السجن واحدةً من التجارب المهمة التي تطرّد في الإبداع الروائي، وهذا راجع لما «للسجن والاعتقال السياسيين في بلادنا من تاريخ طويل صاحب أزمان الخازوق والتوسط والتعليق على باب زويلة»^١. وقد أفاض الروائيون في وصف السّجن، ومعاناة المسجونين، والأثر الذي يتركه السجن في النزلاء، وبخاصّة نزلاء الفكر وأصحاب الرأي^٢. كما أن تجربة السّجن أكثر إيلاماً للذات، حيث في السجن "وهو المكان المغلق"، يُفرض على الذات إقامة جبرية في مكان الذات غير مُعدّة أو مُهيأة للإقامة فيه، كما أن السجن يمثّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات^٣.

المؤلّم في تجربة السّجن هو «القهر» الذي يفرضه السّجن سواء كان جذراً، أم سلطنة على الذات. وهو ما يجعل التجربة أكثر ثراءً، فما أن تطأ أقدام النزّل عتبة السّجن، «مُخلفاً وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة من العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه، وأحياناً، فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة»^٤. وقد تسعى المؤسسة السلطوية، ممثلة في إدارة السّجن لمحاولة طمس ذات السجين وإذلالها، وأوّل شيء تفعله هو تجريده من اسمه الشخصي، واستبداله برقم، يتحوّل به من شخص حيّ له هويته إلى نكرة في عداد النكرات. ويرى "حسن بحراوي" أن انتزاع الاسم الشخصي أو إلغائه يمثّل «رغبة عدوانية في نفس الذات الشخصية للنزّل، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ أشدّ إيلاماً من افتقاده الحرية نفسها»^٥.

إلا أنّ العجيب في أمر تجربة السّجن، هو أن المفكرين والكتّاب يسعون إلى مقاومة هذا الفعل السلطوي - الذوبان، والانمحاء - بفعلٍ مُضادٍ، يتمثّل في الكتابة، وقد تكون المقاومة عبر الكتابة، خير وسيلة لعدم انفصال ذات السّجين عن جوهرها، ومن ثمّ لا نستغرب كثرة الكتابات التي تُسجّل لهذه التجربة، وكذلك في التّفنّن في تسجيل الوسائل التي مُورست ضدّ المسجون. لذا فما يُكتَبُ عن السجن، هو رد فعل لمقاومة الذات^٦ ما يواجهها من قهر.

في معظم روايات السيرة الذاتية^٧، جاء حضور تجربة السجن، حضوراً لافتاً، خاصة لدى الكتّاب (الذين مرّوا بهذه التجربة)، وقد تتوّع حضور السجن داخل هذه الأعمال ما بين حضور كُليّ وحضور جزئيّ. فقد شغلت تجربة السجن، في «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«حملة تفتيش.. أوراق شخصية» للطيفة الزيات، إطاراً كلياً؛ حيث تجربة السجن، هي المحور الأساسي للعملين، إلا أن تجربة صنع الله إبراهيم، لا تكفي بما رصده السارد داخل السّجن، وإنما ينقلُ السارد أثر السّجن على ذات البطل خارج السجن، الذي صار صورة موازية لداخل السّجن، أو بمعنى أدق «زنزانة كبرى»^٨.

*علاقة رواية السيرة الذاتية بأدب السّجن

تبدو علاقة السّجن بالذات، علاقة وثيقة، بوصف السّجن أداةً من أدوات القمع التي تُطْمَس فيها الذات، ويُعاني المسجون من آفات السجن بدءاً من طَمَس اسمه وتبديله برقم، وانتهاءً بإهدار كرامته، بالإضافة إلى التشوهات الجُسْمانية، وقبلها النفسية، التي يتركها السجن على المسجون. وفي ظلّ واقع القمع والإرهاب الذي يعيشه الكاتب العربي، وفي ظل المعاناة النفسية الواقعة عليه من تجربة السجن، سواء أكانت تجربة معيشة أم متخيّلة، يسعى الكاتب إلى مجاوزة الواقع على مستوى المضمون، وفي ذات الوقت، يبحث عن مجاوزته على مستوى الشكل. ومن ثمّ يضع الروائي في اعتباره، أثناء البحث عن حريته - والتي تبدو مستحيلة أو شبه مستحيلة، في ظلّ ممارسات القمع والإرهاب، بكافة أشكالها- يسعى إلى تحقيق هذه الحرّية؛ بمحاولته الانفلات من الشكل الكلاسيكي للرواية، باتّجاه فني جديد، يعبر عن الرغبة الداخليّة في ذات الروائي، إلى تحطيم كل ما هو ثابت ومُعَيَّد بأطر معينة^٩.

وبذلك تكون محاولات التجديد، التي يسعى إليها الروائي للانفلات من أسْر الأشكال الكلاسيكية وقيودها "هي بالوعي أو باللاوعي محاولة للوصول إلى موازٍ لحرية المضمون، بامتلاك حرية الشكل"^{١٠}؛ ومن ثمّ يؤدي هذا الانفلات إلى شكلٍ فني جديدٍ، وربما أشكال فنيّة جديدة، هي نتاج "تفريغ شحنات توتره، وحجم المعاناة وكثافتها وعمقها، فلكي يحققَ لنفسه التوازن النفسي من خلاله يكسر للشكل الكلاسيكي قيوده الموازيه لقيود السجن"^{١١}.

- ١ -

في رواية صُنِعَ اللهُ إبراهيم «تلك الرائحة»^{١٢} يلزم الراوي عالم السجن، الذي عاشه، إلى خارج السجن حتى غدا العالم الذي يخرج إليه «زنزانة كبرى» لا تفارقه أو لا يفارقها، يبدأ الراوي بضمير المتكلم، سرده منذ لحظة الخروج من السّجن، والذي عانى منه أكثر من خمس سنوات، دون أن يقدّم لنا أسباب هذا الاعتقال، وإن كنا ندرك أنّه سياسي يساري، يخرج عام ١٩٦٤ إلى «الحرية» وهي اللحظة التي ينتظرها منذ زمن بعيد، وما أن تتحقّق حتى يشعر بعدم الانتماء إلى هذا العالم، «الذي يمضي الناس فيه، ولا يكثرث به أحد» [ص ٣].

المشهد الاستهلاكي يفتح على محاولة الضابط إيجاد عنوان للراوي كي يذهب إليه العسكري المُكَلَّف بمراقبته^{١٣}، ليوقع له في كشف الحضور، بأنّه متواجد في ذات المكان المدوّن فيه العنوان، وإلا تعرّض للعقوبة، وفشل الراوي في العثور على عنوان. يُجسّد هذا المشهد الاستهلاكي الحالة التي سوف يخرج إليها، فهو سوف يلتقي بعالم لا يرتبط به، ولا يوجد به ما يؤكد انتماءه إليه، فكأنّه بدخوله السّجن انفصل عن هذا العالم. فعندما يسأل الضابط عن عنوانه يقول: «ليس لي عنوان» [ص ٣١]، وعندما يُكرّر عليه السؤال مرة ثانية ولكن بصيغة أخرى هكذا: «إلى أين إذن ستذهب أو أين تقيم؟» يرد عاجزاً «لا أعرف ليس لي أحد»

[ص ٣١]. إجابة السارد تنم عن إحساسه بعدم الانتماء لهذا العالم، الذي يعلن هو الآخر في الجانب الموازي، رفضه له، وعدم تقبله. فعندما يذهب إلى أخيه، فيستقبله على السلم (لاحظ على السلم)، ويخبره بأنه «مسافر ولا بد أن يخلق الشقة» [ص ٣١]، وإذا كان اللفظ حدث له مع أقرب الناس، لذا لم يكن غريباً أن يتكرر اللفظ مرة أخرى من قبل صديقه - حتى وإن كان جاء في صيغة اعتذارية - أن «أختي هنا، ولا أستطيع أن أقبلك» [ص ٣١].

في لحظة حاشدة ومؤثرة، يفقد الراوي الشعور بالانتماء لهذا العالم - الذي كان يتوق منذ لحظات للخروج إليه - بعدما لفظه أخوه، وأكدّه صديقه، فما أن ينزل إلى الشارع - بعد الغصة التي سببها له الرفض المتوالي - حتى راح يفتش عن شعور، فلم يعثر في داخله «عن شعور غير عادي فرح أو بهجة أو انفعال ما» [ص ٣١]. وبهذا ينجح السجن / أو المعاناة التي عاناها السارد داخله، وامتداد أثره / أثرها خارجياً في إصابة الذات / ذات السارد بنوع من عدم الانفعال بالعالم الذي صار - هو الآخر - «يمضي في طريقه غير مكترث» [ص ٣١]. ومن ثم فقد غدا زمن ما بعد السجن استمراراً لزمن السجن نفسه، أو بتعبير الدكتور حسين حمودة «صار زمن السجن زمن ما بعد السجن»^{١٤}

بعد كل هذا يعود الراوي، في لحظة فارقة إلى السجن - مرة ثانية - بعدما فشل في أن يجد عنواناً، يضمن للضابط وجوده فيه، وقد تشرذمت ذاته، وانمحت انحاءاً تاماً، ومن ثم لا يستغرب رد فعل الراوي، إزاء ما يحدث داخل الحجرة التي يوضع فيها، أو بعد خروجه، وعلاقته بالآخرين (حتى في ممارساته الجنسية يُمارس الجنس منفرداً رغم وجود طرف من الممكن أن يقيم العلاقة معها). فاللامبالاة والسلبية، والانكفاء على الذات، صارت سمات له.

اللافت أن القهر الذي وقع داخل حجرة السجن - هذه المرة - لم يقع عليه، وإنما وقع على آخرين (المجنون) و(الصبي)، ومع هذا فإن آثار ما حدث تلازم الراوي، وهو خارج السجن، وهذا ما نستشفه من الرصد التفصيلي شديد الحياء لأفعال المسجونين [راجع ص ٣٢ / ٣٣].

فصورة الشاب ضخم الجثة، وهو يضرب المجنون على وجهه، وتنهال ضرباته عليه في تواصل، حتى من شدتها يسمع الراوي صوت العظام «تططق»، إلى أن يسقط في مكانه وهو يلهث. وبالمثل، تبقى صورة اغتصاب الصبي من صاحب البطانية، ثم من جانب الشاب الضخم الجثة، ثم تركهما للصبي بعد الاغتصاب «عاري الفخذين» [ص ٣٤]، عالقة في ذهنه لا تفارقه.

هكذا يقف الراوي أمام ما يرى وما يحدث دون «انخراط عاطفي»^{١٥} بتعبير إبراهيم فتحي، فعدم الانخراط العاطفي الذي بدا على الراوي له ما يبرره، فهو قد غُومل بنفس المعاملة منذ لحظات. فالراوي لاذ بالآخرين (أخوه / صديقه) فقطع الآخرون أواصر ما مدّ، بحجج واهية، ومن ثم انكفأ الراوي على ذاته دون محاولة للانخراط مع من حوله، بل يلزمه إحساس وشعور حادّين بالاغتراب، حتى من ذاته نفسها (لاحظ أثناء ممارسته الجنس مع نجوى، يتركها، ويمارس مع ذاته [ص ٤٥]).

ويتضح هذا بصورة جلية، عندما يخرج في الصباح بعد أن ضمنته أخته، يخرج إلى هذا العالم، والذي بدأت مظاهره تتضح -منذ المرة الأولى- في عدم الاكتراث به، فقد لاحظ هذه المرة، أن «الناس تسير وتتكلم وتتحرك بشكل طبيعي كأنني كنت معهم دائماً ولم يحدث شيء» [ص ٣١]

وما أن يستقل الراوي بنفسه في الحجرة التي استأجرتها له أخته في مصر الجديدة يُقدم الراوي على وصف تفصيلي لفعل عادي، وهو دخوله الحمام للاستحمام، ومراقبته لرغاوي الصابون، فيقول: «... وأخذت ملابس نظيفة ودخلت الحمام، وأغلقت الباب خلفي، وخلعت ملابسي، ووقفت عارياً تحت الدش، ثم دعت جسمي بالصابون، وفتحت الدش فوق، ورفعت رأسي إلى أعلى وحدقت عينا في عيون الدش الصغيرة، وسالت منه المياه، وأجبرتني على أن أغمض عيني. أحنيت رأسي وتابعت الصابون ودعت جسمي بالصابون مرة ثانية، ومن جديد تابعت مياه الدش، وهي تأخذ الصابون وتجري به حتى البالوعة. وأغمضت عيني، ووقفت تحت الماء بلا حراك. ثم أغلقت الصنبور، وتناولت الفوطة وجففت بها جسمي في بطة، ثم ارتديت ملابسي، وغادرت الحمام وأشعلت سيجارة».

[تلك الرائحة، ص ص ٣٤ / ٣٥]

هذا الفعل الذي يقوم به الراوي بآلية دون شعور ما تجاه ما يفعل، ودون دلالة أبعد من الاغتسال، بعد فترة القذارة، يُفصح - هذا الفعل - كما يقول إبراهيم فتحي عن "درجة عالية من الاغتراب، اغتراب الراوي من أعماق شعوره"^{١٦} الشيء الآخر الذي نستخرجه من حشد الراوي / السارد لتفاصيل فعل عادي، يفعله أي إنسان، أن السارد لم يجد شيئاً [ما] يجذبه إلى هذا العالم الخارج إليه، خاصة بعدما أسفر عن وجهه القبيح، بدءاً من أنانية أخيه وصديقه اللذين رفضا استضافته بعد خروجه، وهو ما يشي بتمزق الروابط الإنسانية والتي يحتاجها - هو بعد خروجه من السجن - فلم يجد سوى سلبية مفرطة، لذا حاول أن ينزوي إلى ذاته / جسده.

وإزاء هذا أيضاً ينخرط السارد في ذكريات عن واقع آخر غير الذي دخل من أجله السجن، فقد تغير كل شيء «فقد تغيرت روح العصر، وليس صدفة أن الكلمات التي يستخدمها قد تغير مدلولها منذ زمن» [ص ٤٣]، ومن ثم تتدافع المونولوجات، والتي تعود إلى زمن آخر غير زمن السجن (زمن ما قبل السجن).

-٢-

مثلاً لم يشعر السارد بالانتماء إلى عالم السجن، فما يحدث له إثر خروجه، يجعله يشعر بأنه لا ينتمي إلى هذا العالم، بعدما فشل في الانتماء إليه عبر طرائق اتصال متمثلة في إيجاد عنوان له، ورفض أخيه وكذلك صديقه له. الشيء الآخر الذي يجعل السارد دائم الإحساس بعدم الانتماء لهذا الواقع البغيض، كان ذلك الشعور بأن «هناك شيئاً ما ضاع وانكسر» [ص ٤٥]

يتضح بعد فترة من تنامي السرد، وتحرك السارد / الراوي في هذا العالم الجديد (بالنسبة إليه) أن ما يشعر به السارد ليس مجرد إحساس، بل حقيقة تُجسّد لملاح هذا العالم الجديد؛ فالعالم لا يملّ في إصابة السارد بالفجعية من هول ما لاقاه في طريقه، فهو يقدّم صوراً لا تقلُّ بشاعة وفضاعة عن تلك الصور التي رآها في السجن، وما زالت تطارده. فصورة جثة الرجل «مُلقي على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء» [ص ٣٥] لا تتفصل عن صورة الصبي في السجن المنتهكة كرامته ثم يلقى «عاري الفخذين» [ص ٣٢] فكلاهما ألقاه عالمه في العراء، وصار بمثابة الشاهد، لا يُقدّم دعماً.

كما أن رد فعل السارد إزاء الموقفين لا يكاد يختلف، فالسارد في حالة الصبي لم يزدْ دوره عن «المراقبة» دون أي انخراط عاطفي، وفي حالة الرجل الملقى بجوار الحائط، ملوثاً بالدماء، لا يزيدْ دوره - أيضاً - «عن المراقبة» ثم مغادرة المكان بالأتوبيس. تساوي ردّ الفعل في الموقفين، يؤكد أن السجن، وما يفرزه من قهرٍ وإذلالٍ على الذات، والعالم الخارجي بما يحتويه من مفردات جديدة وصور رمزية لا تقل وحشية عن السجن، قد نجح في إصابة ذات السارد بالاغتراب، وهو ما يفسّر - لنا - إقدام السارد على الوصف الفزيولوجي للحدث الناتج عنه. ومن ثم نرى أطراد تقنية الإسهاب في وصف الوظائف الجسمية من جنس وإفرازات منفردة، كأنها الطريق إلى التعبير عن نفسي كما أنا^{١٧}

لا تختلف نظرة الناس الذين تشكّلوا بمفردات الواقع، عن نظرة السارد، إزاء ما يصادفهم في المجتمع؛ فالناس في المترو ينظرون لهؤلاء الجنود العائدين من حرب اليمن وانفعالاتهم وصياحهم — «جمود ولا مبالاة» [ص ٥٨]. الشيء الآخر الذي يتأكد للسارد من خلاله أن «هناك شيئاً ما ضاع وانكسر» هو الحالة التي يبدو عليها الناس في الواقع. فالحالة التي يبدو عليها السارد من وجومٍ وعدم ابتسام لها ما يُبرّرُها؛ إنه خارج من السجن لتوّه لذا فهو نادراً ما يبتسم أو يضحك، أما الحالة التي يبدو عليها الناس - والتي يرصدها الراوي بوصفه مراقباً - فهم يسيرون في «تسكّع على غير هدى» [ص ٤٦]، بل إن ملامح وجوههم متجهّمة، فأوضاع البلد في سوءٍ، فـ «المجاري في البلد طافحة» [ص ٧١]، أو حالة الغلاء التي تجتاح البلد - لدرجة - كما يقول خطيب أخت السارد «أن الحالة لا تطاق» والدليل أنه «وقف ساعتين أمام الجمعية ليشتري اللحم» [ص ٧٥] أو «الزحام الرهيب في المترو» [ص ٥٤]، أو «ال فشل في العثور على خادمة» [ص ٥٧].

ومن جرّاء هذه الحالة المزرية، يحاول الناس أن ينسوا ما يحدث، بالإقدام على فعل يشعرهم بالغيوبة/ الاغتراب، على نحو ما فعل سائق المترو، الذي توقف في الطريق «ليضع قطعة أفيون في فمه ويشرب الشاي» [ص ٥١] بل إن السارد يتعاطف معه لأنه وجد ما يستعين به على «مواجهة الحياة» [ص ٥]. من الأشياء التي أدركها السارد بعد خروجه من السجن - إضافة إلى ما سبق - أن العلاقات والأشياء كلها تغيّرت، وأنه لم يعد كما كان، ولم يعد الآخرون من حوله كما كانوا، وقد تعدّى الأمر

الأشخاص، أو كما يقول الدكتور حسين حمودة "لم تعدّ المدينة كما كانت"^{١٨}، لقد كان الأمر — بكلمات صديقه المغتال - «نبلاً وأصبح الآن لعنة، وجفّ النبع الذي كان يتألم للآخرين (...) تغيّرت روح العصر» [ص ٥٧] هذا التغيّر الذي شَعَرَ به السَّارد يُدرك أثره -أيضاً- في صديقه (مجدي)؛ حيث "التجاعيد التي حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه" [ص ٥٦]. بل لقد وصل التغيّر إلى أن "العمال لم يعد أحد يعرف كيف يكلمهم" [ص ٥٥] كما قالت زوجة عادل، بل إن عادل نفسه يروي حكايات عن سائق خاله فهمي الذي «لا يستيقظ قبل العاشرة صباحاً، بينما يقوم فهمي بيه من الفجر» [ص ٥٥]

-٣-

في «حملة تفتيش... أوراق شخصية» للطيفة الزيات، تحتل تجربة السجن الجزء الثاني من العمل المعنّون بـ (١٩٨١)، وإن كان هناك جزءٌ عن السجن جاء بعنوان «من كتاب بعنوان في سجن النساء»^{١٩}. يشعر القارئ لـ «حملة تفتيش...» بأن الساردة لا تأبه بالسجن، رغم علمها ويقينها بأن «السجن والتشريد والتهديد، والملاحقة والتعذيب ليست سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته» [ص ١٤٢]، وهذا ما حدث لها في المرة الأولى عند دخولها السّجن عام ١٩٤٩، فقد تمّ القبض عليها وزوجها الأول في شاليه بالمعمورة. ثم ما عانته في المرة الثانية أثناء التحقيقات من الرجل القاسي الملامح، خاصة سخريته منها ومن زوجها. [راجع ص ١٣٨]

ومع أنّ الساردة تقدّم تسجيلاً دقيقاً لما حدّثَ لها في المرتين، إلا أن القارئ لا يستشعر بأن السّجن «هزمها»، أو تحوّلت إلى كائن آخر «كائن أليف» بعد انخراطها في العمل السياسي والجماهيري، بل على العكس أصبحت أخرى تُلقب «الخطب الرنانة على سلالم إدارة الجامعة، وعند نصب الشهيد عبد الحكيم حراجي، وهي تعقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذي يُشكّله طلبة الإخوان المسلمين» [ص ١٥٠]. ولقد حرصت السَّاردة على إظهار هذا الشعور، الذي تسلّل إلى القارئ أثناء القراءة من خلال تحويلها الذاتي إلى عام مشترك. فالسجن الذي دخلته مرتين: الأولى عام ١٩٤٩ هي زوجها بتهمة الانضمام لتنظيم شيوعي، هدفه قلب نظام الحكم، والثانية عام ١٩٨١ عندما صدر أمر التحفظ الذي أصدره الرئيس السادات في حق ١٥٠٠ من معارضي كامب ديفيد.

فما فعلته السَّاردة، يجعلك تشعر بأنّها لم تسجن هي ولا أفكارها، بل الأعجب أنها جعلت من يُنفذون الأوامر هم المسجونون الحقيقيون، وهذا ما ظهر واضحاً في موقفها من الضابط المُكلّف وعشرات الجنود المدججين بالسلاح، بالقبض عليها، وترحيلها إلى سجن القناطر (في المرة الثانية).

فرصدها لرد فعل الضابط، خاصة «سخريته المكتومة من كل ما جرى وما يجري من أنور السادات ومنها، ومن أمر التحفظ الذي أصدره، ومن نفسه، ومن الجنود العشرة المدججين بالسلاح، يحرسون امرأة في الثامنة والخمسين من عمرها» [ص ١١٨]. الموقف الذي هي فيه — امرأة في الثامنة والخمسين مُحاطة

بالجنود والضباط على وشك الترحيل إلى السجن - لا يسمح بمثل هذه التأمّلات، والدخول في خلجات النفس، والإحساس بالسخرية المكتومة، وكل هذا يشي بأن أمر السجن لا يشغلها، بل بمعنى أدق أنها لا تعير الأمر أي قدر من الاهتمام.

فالجميع في نظرها - وليس هي ولا الـ ١٥٠٠ من معارضي كامب ديفيد - هم الواقعون تحت فعل السجن، فالجميع بلا استثناء في نظرها مسجونون، كلُّ على طريقته فإذا كانت هي سجنها في ترحيلها إلى «سجن القناطر» أمّا هم فسجنهم من خلال سلب إرادتهم الحرة، فالسجن من وجهة نظرها - وكذلك التشريد والتعذيب، والملاحظة والتعذيب - ليست «سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته، أو قدرته على التفكير الناقد» [ص ١٤٢]. إن هذا الضابط، وهؤلاء الجنود - من وجهة نظر الساردة - سلّبت إرادتهم، ويُفّذون أوامر لا يعلمون عنها شيئاً. فالضابط من جرّاء عدم الفهم لما يحدث، خبط بيده خوذة أحد الجنود. وكذلك الجندي المُنفذ لأوامر سيده ليس بأكثر منه فهماً، فهو مُوكلٌ بحراسة هذه المرأة التي قال عنها رئيسه أنها «متهمة خطيرة». لذا يقف الجندي مُتحفّزاً لا ينتظر الأوامر غير أبيه بما يحدث حوله، بل إن ما يحدث له - شخصياً - غير أبيه به، فعندما خبطه الضابط بيده على خوذته ظلّ خائفاً ومُسْتَسْلماً، بل «لم يبدُ على وجه الجندي أي تعبير، ويد الضابط تهبط على خوذته، وكلماته ترن في أذنه» [ص ١١٩].

تتفعل الساردة لما يحدث للجندي، ومن شدة التأثير تنسى ما يحدث لها، وما هي مُقدّمة عليه؟! وتتشغل بأمر هذا البائس، حتى إنها تخيلت وتمنّت «أن ينفعل انفعالاً سريعاً، أو متوسط السرعة، أو بطيئاً جسدياً ومعنوياً... ولم ينفعل.. (أو) أن يرتجف تحت وطأة الخبطة أن يبتسم، أن يمتقع، أن يخاف، أن يغضب، ولم يفعل، وكأن ضابط المباحث، وجّه الحديث إلى آخر، وخبط رأساً غير رأسه المعدنية» [ص ١١٩].

صورة هذا الجندي التي بدا عليها، وانفعلت من أجلها الساردة، تؤكّد أن هذا الجندي هو في الأساس مُوكل بحراستها، وهو أيضاً مسجون، فاستسلامه لما يحدث، وعدم انفعاله هو في الأساس استلاب لحريته، ومن ثم يراودها وهي تكتب أو حتى أثناء دخولها السجن، أنها ليست هي الوحيدة المسجونة. وإزاء هذا تكسبها صورة الجندي البائس والتي ارتسمت في مخيلتها صورة «وجه رجل نصف نائم، ونصف ميتاً، إرهاباً، وجوعاً، وذلاً ومسكنة» [ص ١١٩]. تكسبها - هذه الصورة - إصراراً وتمسكاً بموقعها في «موضع المعارضة» وتزيد - أيضاً - من بغضها لهذا النظام المشوّه، الذي حول هذه الوجوه «إلى عالم ليس بعالم الأحياء، عالم يتوسط عالم الأحياء وعالم الأموات» [ص ١١٩].

وقد وصل الأمر إلى حالة موت، فأنثناء مطاردة السجّانة لصباح، وهي تحاول أن تخفي رسائلها داخل المرحاض، كان المنظر مُقرّراً: - «حين خرجتُ - الساردة - وجدتُ مؤخرة عارية لسجّانة تتحنى بثوبها الرمادي عن المرحاض، وذراعها الأيمن مدسوس في الفتحة، وكفوف من البراز تخضب حائط المرحاض مثل كفوف الدم احتفاءً بنحر الذبائح، ولا أثر لصباح في الدورة» [ص ١٧٥].

كل هذه الصور المقززة، وتلك الوجوه البائسة، والأفعال اللا آدمية تُحيل «القفاضات البيضاء الحريرية الناعمة إلى قفاضات ملاكمة تصيب الهدف إصابة مباشرة» بل إن فعل السجن يدفع الشخص إلى أن «يصبح شرساً وجميلاً» [ص ١٧٠ - ١٧١]. هكذا حوّل السجن، هذه القفاضات الناعمة إلى قفاضات ملاكمة، ومن ثمّ لم يكن غريباً أن تُكشّر عن أنيابها، أمام هذا الضابط، المُشرف على حراستها، رغم محاولته لمدّ حبل الحديث معها، فعندما تحدّث معها لم تشعر بوجوده، ولا حتى تتبيّن ملامحه، ما أن راح يسألها عن نشاطها السياسي الذي أوْدَى بها إلى السجن [راجع ص ١٢٠]. حتى بدا موقفها حيال هذا الضابط، يشير إلى تهميشه وإنكاره، كأن لا وجود له في الأساس، رغم أنها تعلم أنه يملك السلطنة ضدها لكنها لا تأبه، فقد جعلها السجن إنساناً شرساً.

*** **

الوضع الذي بدا عليه كل من حولها - الضابط والجندي، ثم السائق الذي يركز في طريقه ليدفع الموت عن نفسه وعن الآخرين - وهو في هذه السن وبمثل هذه الصورة - حتى أنها «تتساءل أي حاجة هي التي اضطرتّه إلى مغامرة قيادة السيارة» [ص ١٢٩] وإن كانت تعلم إجابة سؤالها، الذي لا يجيب أو لا يقدّر أن يجيب عليه، «لا شيء سوى القهر».

فقد بدا الجميع - وفقاً لتخيّلها - في حالة ضيق وتبرّم وإذلال، وجهل واستلاب لحريتهم. كل هذا دفعها لأن تتفصل عن هذا الإطار الذي فرض عليها، فتتخيّل نفسها «في سيارة لا يقودها أحد، مسترخية ومكتفية بذاتها، في نزهة ليلية وحدها» كما تتخيّل السيارة «تنساب في هدأة الليل بسرعة تشبه الإعجاز في شوارع القاهرة» [ص ١٢٠] وقد صارت الشوارع في خيالها «غير مزدحمة».

ربما يُخيّل للبعض أن هذا الانفصال عن الواقع المفروض عليها، يُعدّ هروباً - ربما - ولكن ما دفعها إلى هذا التحليق في عالم الخيال، هو ما رأيته في عالم الواقع - قبل السجن - من يأس وتبرّم، وهذا ما استشفته من صور (الضابط والجندي والسائق). كيف؟ وقد أضحى الوضع أمامها في صورة مزرية، ومن ثمّ تسعى الساردة لأن تخلق عالماً خاصاً بها، يُساعدها - ولو مؤقتاً - على تحمل ما يفرضه عليها هذا الواقع البغيض، ورجالاته أوليس السجن - في اعتقادها - «يُعطي قدرة على خلق الجمال وإعادة خلق ذاتها» [ص ١٧١].

ومن ثمّ لا تجد مناصاً من أن تسترسل في خيالاتها، فتعود إلى صباها وشبابها، وأحلام الثورة وبدايات قصص حب لم تكتمل، وأغانٍ ثورية، وحريتها التي ظلت طويلاً تلاطم لاستعادتها، وصراعاها لاستعادة ذاتها المفقودة - أيضاً - وبينما هي في خيالاتها تكمن المفارقة - حيث الضابط يبحث ويجتهد للوصول إلى طريق السجن ليودعها به، إلا أنها تُجرّده من هذا الفعل - الذي يُمثل أحد أوجه قوته - وتصرخ بأعلى صوتها "ما عاد عليك أن تسجنني، وحريتي تلوح، في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها... " [ص ١٢٣].

ومع كل ما حدث لها، إلا أنها تنتظر للسجن من منظور آخر، فقد استطاعت داخله أن تكتشف ذاتها التي ظلت طويلاً تبحث عنها، وتلطمت كثيراً لاستعادتها، وأيضاً اكتشفت رؤيتها للحقيقة.

-٤-

نظرة الإشفاق والأسى التي شعرت بها تجاه الضابط والجندي والسائق والسجانة جاءت من موقع أنهم «أناس» ينتمون إليها، وإلى الناس الذين تُكن لهم مودةً وجمالاً، منذ أن تمّ القبض عليها وعلى زوجها - في المرة الأولى - أثناء اشتراكهما في مظاهرات الثورة، فإذا بهؤلاء الناس ينقذونها من "برائن الشرطة" [ص ١٣٥] التي أرادت أن تفتك بهما، وأيضاً عندما هرب زوجها - أثناء التحقيق - احتمت بهؤلاء الناس «الذين فتحوا لهما أبواب بيوتهم - بعدما حرمت الشرطة عليهما بيتهما وبيت أهلها - واستطاعت وهي متكررة، أن تنتقل من بيت الشرايبة إلى بيت الزيتون، وما أن تمّ القبض عليهما في بيت خشبي في المعمورة بالأسكندرية، وقضت ليلتها في كركون في الأسكندرية بعد أن فصلوا بينها وبين زوجها خارت قواها... وغابت عن الوعي حتى صبيحة اليوم التالي، وما أن استفاقت حتى شعرت بحنو يد آدمية، تربت على كتفها، ووجه رجل ريفي يطل في وجهها» [ص ١٣٩]. ولم يقتصر الأمر على هذا التعاطف المعنوي، بل يتحوّل إلى تعاطف مادي ومشاركة، فقد أحضر لها «ساندويتشاً من طعمية، وكوباً من الماء المثلج» [راجع ص ١٣٩]، كل هذا جعلها تشعر بالامتنان لهذا الجندي الريفي ذي اليد الخشنة الذي «أفسدت طبييته خطة مباحثية، تستهدف الوصول بها إلى حجرة التحقيق شبه منتهية» [ص ١٣٧].

ويتكرّر الأمر نفسه مع وكيل النيابة فمع توافر أركان الجريمة، إلا أن وكيل النيابة وهو يمثّل السلطنة، يُبدي تعاطفاً معنويّاً مع السّاردة، من خلال احتجاجاته على الرجل القاسي/ المُحقّق، خاصة عندما سخرَ منها ومن زوجها. ومرة ثانية محاولته للتخفيف من وطأة السُّخْرية بإعلان صداقته لأقارب لها في الإسكندرية، واستعداده لتوصيل رسائل إلى أهلها أو تزويدها بالطعام والملابس عن طريقهم، إضافة إلى طلبه لها قدحاً من القهوة وهي في أشدّ الحاجة إليه.

كل هذا دفعها إلى الإشفاق على هؤلاء جميعاً، حتى على الرجل القاسي الملامح، الذي اكتشفت في النهاية أنه يرتدي هذا القناع الفظ، امتثالاً للأوامر والنواهي، التي فشلت أن تُفسدَ طبيعة الجندي الريفي من قبل. تسعى السّاردة لتخفيف ما حدث لها داخل السّجن، وما تركه عليها من أثر نفسي مؤلم وموجع، رغم إقرارها بأنها لم تُهزَم داخل السّجن، إلى استعادة أحداث مُشابهة ومتوازية مع تجربتها. ومن هذا ما تستعيده من تجربة أخيها «محمد»، واقتياده إلى سجن طره ووقع هذا السّجن عليه حتى قبل دخوله، فقد «انسحب الدم من وجهه» [ص ١٢٥].

لا تكتفي السّاردة بتسجيل ما حدث مع «محمد»، بل تصف الطريق إلى هذا السجن كأنه «رحلة إلى جهنم» [ص ١٢٨]، طريق يفضي إلى «صحراء صخرية تمتد ما امتد البصر، لا يقطع من امتدادها إلا هذا

الطريق المتعرج الوعر المرتفع المنحنيات، وبوابات الشرطه العسكرية تقطع متاريسها كل مرحلة من مراحل الطريق، ونحن نغيب في متاهات صحراوية لا نهائية، لا تكسر نهائيتها...» [ص ١٢٦ — ١٢٧]. من قسوة ما سمعه «محمد» وما رآه يصيح: «لماذا هذا السجن بالذات؟» [ص ١٢٧] ولا يتحمل هذه القسوة، فيُصاب بعد ثلاثة أيام من القبض عليه بذبحة صدرية، وإن كان قد اجتازها بسلام، وتيقن بعدها من إجابة السؤال: لماذا هذا السجن بالذات؟.

وإلى جانب تجربة «محمد» تستحضر تجارب زميلاتها في السجن (د/ أمينة رشيد، د/ عواطف عبد الرحمن، د/ نوال السعداوي)، وكذلك زميلاتها الإسلاميات. وأيضاً رفيقات داخل السجن من خارج العمل الوطني / السياسي مثل (أمل / صباح / نادية / هدى / سعدية).

كل هذه التجارب جعلتها تشعر بالألفة والدفء في السجن رغم «سوء الأوضاع المادية». وذلك لأنها تعلم أنها ليست هي الأولى فقد سبقتها «صديقات» وسيلحقن بها «صديقات» جدد، بالإضافة إلى تعودها على السجنيات اللاتي من تكرر سجنهن، صرن «من معالم سجن القناطر» [ص ١٣٠]. هذه الاستعادة كانت بمثابة حيل دفاعية، حتى تقف «صلبة» لا تخشى السجن ولا السجانة، بل على العكس تشعر بـ «الألفة والدفء».

-٥-

تُتاح للذات داخل السجن فرصة للتأمل والتدقيق في مسيرة هذه الذات، وقد يصل الأمر إلى المراجعة والتقييم. فذات الساردة - هنا - تواجه نفسها داخل السجن، فتعيد حساباتها للأشياء، فهي عند دخولها السجن لأول مرة وهي في السادسة والعشرين من عمرها، في سجن الحضرة، وكانت تتوهم أنها «مستعدة» إلا أن هذا التوهم كان خاطئاً، وهذا ما اكتشفته في السجن، فعندما دخلت السجن للمرة الثانية عام ١٩٨١، أيقنت أن «ما من أحد بمستعد» [ص ١٤١]. كما أدركت أن عملية الاستعداد «عملية» لا تتوقف كعملية التنفس، وأدانتها للاستعداد، التي لا أداة لنا سواها، هي التفكير، والقدرة على التمييز بين الخطأ والصواب» [ص ٤١، ١٤٢]. كما تكتشف في سجن القناطر، أن المرأة في بداية زيجتها الثانية، تختلف عن المرأة التي دخلت سجن الحضرة عام ١٩٤٩. وأدركت أيضاً، أن قدرة الإنسان وعدم انهزاميته تكمن في «احتفاظه بآدميته» [ص ٢٤٤]. الشيء الآخر الذي اكتسبته من خلال مراجعتها لذاتها داخل السجن، أن النشاط السياسي، الذي قادها إلى السجن، هو المحصلة الحقيقية، والصحية لحياتها في واقع «قاهر ومعاد» [ص ١٤٣] ومن ثم يستوجب على الإنسان «أن يسعى لتغييره» [ص ١٤٣]

*** **

تبدو تجربة الزيجة الثانية التي مرت بها الساردة، أكثر إيلاً لذاتها، ربما من تجربة السجن نفسها. فقد دفعت لهذه الزيجة ثمناً فادحاً «يتمثل في رؤية تعسة ومُعذبة للوجود» ولهذا نجد الساردة تراوغ لاستبعاد

كل ما هو مرتبط بهذه الزيجة، والاهتمام بما هو خارج هذه الزيجة، من خلال كتابتها روايتها «الباب المفتوح» ١٩٥٧. وقد حاولت من خلال هذه الرواية أن تُمسك برويتها للحقيقة «تلك الرؤية التي عانت أثناء زيجتها الثانية»، لذا حاولت أن تحيا من جديد، أو أن تبعث الفتاة التي غرقت في العمل الجماهيري، وقد أودى بها وبزوجها في النهاية إلى المطاردة ثم إلى السجن. لكن كانت الزيجة الثانية تأتي، فتفشل محاولاتها وقد وصل الأمر إلى أن امرأة سجن الحاضرة جاء بعثاً «بالتمني على صفحات كتاب» [ص ١٤٥].

تستعيد الساردة - داخل السجن - هذه التجربة، وتبحث عن بذرة الخطأ، والتي تكمن في

« من وكيف أنها رفضت من أحببت واختارت زميلاً في العمل

النضالي، حتى لا يكون الحب عائقاً في نضالها وكفاحها، بل وسعت إلى

أكثر من هذا، فرغم اكتشافها الاختلاف بينها وبين مَنْ أحببت وسعت على

مدار سنين معه، إلى أن تحافظ على هذا الزوج، وجراء هذه المحافظة

"ضعفت وسلّمت بالكثير"، لكن يتضح لها داخل السجن، أنها مارست على

نفسها نوعاً من القهر والإجبار، فاتضح لها ما كان خافياً عليها، أو ما

حاولت هي إخفاؤه. واكتشفت أنها، مارست طوال هذه الفترة خداعاً للذات

لكي تستمر هذه الزيجة» [ص ١٤٦]

إلا أنها احتفظت لنفسها «بالنواة الصلبة التي شكلت إمكانية الخلاص» [ص، ١٤٦]. وقد نيقن لها فيما

بعد - بعد استعادة التجربة - أن هذه النواة فصلت بين «الرؤية والواقع المعاش بين الرغبة في العمل والقدرة

على الفعل» [ص ١٤٦]. وقد أسلمها هذا الاعتراف إلى الشعور «بالشلل في ظل شعور حاد، ومتزايد، رأتها

تقف في "المدار الخطأ"، ولا تمتلك لوقفها بديلاً» [ص، ١٤٦]. لدرجة أنها فشلت في أن تستكمل روايتها

«الرحلة» مرات ومرات، وما أن تمّ الطلاق حتى اكتشفت العيب الجذري في الرواية، خاصة بعد استعادتها

رويتها «المجتمعية التاريخية للحقيقة» [ص ١٤٨].

الألم الذي أحدثته الزيجة الثانية، وتأثيره على حياتها، حتى صارت زيجتها بالنسبة لها «سجناً لا قرار

له»، جعلها في محاولة لمراجعة الذات، من خلال استعادتها للحكاية من بدايتها: لماذا تزوجته.. وفضلته على

مَنْ تُحب، بل إن الزوج نفسه كان دائماً يطرح السؤال عليها: - «لماذا أُحبك كلَّ الحب» [ص ١٥٤]،

والعجيب أن إجابتها، كانت دوماً «لأنها طيبة» فلم «تكن يوماً تستفز زوجها» [ص ص ١٥٤ - ١٥٥]

وللأسف قد استغل هذا الزوج - طيبته - ليجعل منها أخرى غير التي تعودت عليها، وبالفعل، استطاع

مُستخدماً وسائل إغوائه في إخراجها من عالمها تدريجياً إلى الصورة التي أرادها لها، «صورة امرأة محبوبة

ومرغوبة» [ص ١٥٥]. وقد حاولت في البداية استبعاد هذه الصورة ضاحكة وغير مُصدقة. لكن ما لبث أن

تحول «الاستبعاد إلى استبعاد، وهي تقع أسيرة كصورتها الجديدة» [ص ١٥٥] ومن تأثير كل أفعاله عليها،

تخلّت عن كلّ شيء بدءاً من «الشعور بالزمانة والانتماء والرفعة والرد الصافي بلا تعقيدات... وانتهاءً بشجرة المشمش التي كانت تطرح للكل، فصارت تطرح لها، وغنوة الحب التي كانت للكل، وأصبحت غنوتها وحدها» [ص ١٥٦]

فالسجن الذي تقبع فيه، وتجترّ داخله ذكرياتها (ألمها)، موازٍ للسجن الذي وضعها فيه الزوج بحيل أكثرها تأثيراً، فكلّامه الذي أتى من منظور عاشق وراغب في الاستحواذ، وإن كانت تعترف - الآن - أن سجنها الأول في سجن الحضرة «كان بداية للزيجة الثانية» [ص ١٥٩]. فالزوج قد حبسها في إطار خاص به، إطار جعل رد فعلها يتحوّل من استبعاد له، إلى استبعاد، وقد وصل الاستبعاد إلى الإحساس بذاتها، وكأنها تكتشفها من جديد، حتى أنها راحت تسأل نفسها وهي في حيرة من الطارئ. هل «كان موجوداً، أو غير موجود، معلوماً أو غير معلوم» [ص ١٥٥]. اكتشاف أنها امرأة أخرى "مهتمة بهندامها وزينتها، ومساحيقها وألوانها..." تختلف عن التي «اعتادت أن تستبعد الاهتمام بالمظهر الخارجي كتurf برجوازي مثير للسخرية، وكمحاوله حمقاء للتواؤم مع مؤسسات فاسدة ومجتمع فاسد» [ص ١٥٥]

إلى جانب استعادة الساردة لتجربة طلاقها، وما أحدثته من ألم على ذاتها، وعلى طريقة تفكيرها، وإدراكها أنها كانت تسير في الطريق الخطأ دون محاولة منها لأن تحيد عنه، تستعيد -أيضاً- فترة شبابها، ومراهقتها، وشعورها بالخلج «من الاستدارات التي تشكل الجسد»، حتى يُخيّل إليها عندما كانت تقطع الطريق من الجانب المخصص للقراءة في مكتبة جامعة القاهرة - إلى الجانب المخصص لأرفف الاطلاع «أن كل عيون من في القاعة مركزة عليها... وتفضل الهروب...» [ص ١٤٩، ١٥٠]. ثم تتابع التطورات التي لحقت بهذه الفتاة بعد سنين، وكيف -وهي الفتاة الخجلة- صارت أثناء تصاعد الحركة الوطنية، والمدّ الثوري، تتقدّم وتلقي الخطب الرنانة على سلاّم إدارة الجامعة، وعلى عتبة كلية الحقوق، وعلى منبر قاعة الاحتفالات، وعلى نصب الشهيد عبد الحكيم الجراحي.

هكذا تتبدّل الفتاة من فتاة خجلى، تشعر بكل العيون تنظر إلى الاستدارات التي تملأ جسدها، إلى أخرى «لم يعد جسدها يربكها... لم تعد تشعر أن لها جسداً...» [ص ١٥٠] وكذلك «تعتقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذي يشكله طلبة الإخوان المسلمين» حتى إنها تتاست في غمار انغماسها في العمل الوطني أنها «أنثى على الإطلاق» [ص ١٥٠]. فمن عباءة الوصل الجماهيري ولدت فتاة أخرى، لا تشعر بجسدها وكأنه خطيئة، كما أنها تحوّلت في نظر الناس من امرأة يتبعون بنظراتهم أماكن الاستدارة في جسدها إلى «المناضلة الأخلاقية الجادة الملتزمة» [ص ١٥٣].

-٦-

إذا كان السجن بوصفه أداة قمع، تُمارس فعلها على الذات، أو بمعنى أدق تعمل على تدميرها، وانسحاقها، وذوبانها. حتى تصبح لا شيء، «مجرد نكرة من النكرات، وذلك من خلال ممارسات عقابية،

يخضع لها النزول من تجاهل الاسم الشخصي، واستبدال ملابسه ببذلة سجنية موحدة، وانتزاع ممتلكاته الشخصية»^{٢٠}، فإن كل هذا يكشف عن رغبة عدوانية من قبل السلطة «في نفس الذات الشخصية للنزول، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ، أشد إيلامًا من افتقاده لحريته نفسها»^{٢١}، ومن ثم فإن الكتابة عن السجن في شكلها^{٢٢} ومضمونها تأتي نوعًا من المقاومة، ضد ما مَورسَ عليها من وسائل التعذيب بكافة صوره، وفي ذات الوقت مقاومة للذات، لكل ما يُراد لها من تدمير وانسحاق وذوبان، وأخيرًا وسيلة للاحتجاج عليه. وذلك على نحو «يمتزج معه التسجيل الذاتي والتوثيق الموضوعي، ويكتسب السرد، ملامح نوعية، يتحول بها السرد إلى ضحية، إلى شاهد على جلاليه، وتحول الكتابة إلى فعل جذري من أفعال الإدانة»^{٢٣}. ومع سعي الذات بسردها الحيادي؛ لأن تتجاوز فعل وتأثير السجن، عبر الانغماس بتفاصيل الحياة اليومية والمعيشة، إلا أنه يحدث أن تنقلب محاولات الانتهاك الخارجي، الذي مارسه آليات السجن، إلى آليات انتهاك داخلي، ويتحول القمع الخارجي إلى قمع للذات.

٦-١

ينتهج راوي «تلك الرائحة» سردًا حياديًا، فمع سيطرة الراوي / الأنا على السرد، وتحكمه في توجهاته، ومساراته، وتوازياته^{٢٤} التي يقيمها لربط الخارج -القدام إليه- بالداخل / السجن -الخارج منه- إلا أن المتتبع لحركة السرد، يشعر أن هذا الراوي أشبه بـ «عين الكاميرا» مجرد شاهد عيان، وهي تقنية سردية متفرعة عن الرؤية الخارجية عند "جان بويون"، تسعى لرصد أفعال البطل، وعالمه، فيركز السرد على أفعاله من الخارج؛ معتمدًا على حاستي السمع والبصر، كما لو كان منتميًا إلى «السرد القصصي الموضوعي»، الذي هو أشبه بآلة ذاتية الحركة^{٢٥} Automation وهو بهذا لا يقوم بأي استبطان داخلي، ولا يُعقَّب على أفعاله، كما لا يُعقَّب على الشخصيات الأخرى.

فالسارد -هنا- في «تلك الرائحة» بعد خروجه من السجن «الذي كان ينتظره» عندما يتلقى رفض أخيه لاستقباله، بذريعة «أنه مسافر ولا بد أن يغلق الشقة» [ص ٣١]، لا نجد أي انفعال (ظاهر أو باطن) في رد فعله. وإنما كما يقول «ونزلنا وذهبنا إلى صديقي» [ص ٣١]، ويتكرر نفس الرفض من قبل صديقه، وكذلك يتكرر رد فعل السارد «وعدنا إلى الشارع» [ص ٣١].

الحيادية التي يبدو عليها السرد، رغم اعتماده على راوٍ بضمير المتكلم، تؤكد أن الراوي جاء كشاهدٍ دون تدخل، حيث السجن كانت فيه الذات، منفصلة ومعزولة عن الآخرين، فأثر هذا السجن مازال مسيطرًا عليه بعد الخروج، حيث انفصاله عن هذا العالم الخارج إليه (والذي كان ينتظره)، يتأكد من رفض أخيه وصديقه له، لذا فالسرد يأتي مُعبّرًا عن الحالة النفسية التي أُصيب بها السارد، من جرّاء صدامه المُبكر مع هذا الواقع، الذي دخل السجن دفاعًا عنه - وعندما راحَ يفتش في داخله عن شعور «غير عادي، فرح أو بهجة، أو انفعال ما» [ص ٣١] لم يجد. لهذا تتكرر المواقف والأفعال التي يرصدها

السَّارد من الخارج، دون أدنى انفعال أو تعاطف، وكأنّه يضع مسافة [ما] بينه وبين ما يسرد. وهذا ما نراه في مظاهر استسلامه لتفتيش العسكري له - بعد عودته إلى القسم مرة ثانية - وأخذ نقوده ووضعها في جيبه. [راجع ص ٣١]. وأيضاً رصده أثناء ركوبه للمetro، لعودة الجنود المصريين من حرب اليمن، ومظاهر فرحهم وابتهاجهم، في مقابل «جمود ولا مبالاة» ركاب metro [ص ٥٨]. فيفتّر حماس الجنود، رويداً رويداً، حتى إن أحد الجنود «يرمي بغطاء رأسه على الأرض» [ص ٥٨]. حُنفًا وغضبًا. فحالة اللامبالاة والجمود، كأنّها حالة عامة وليست مُقتصرة على السَّارد نفسه. وبهذا التناقض بين العالمين، تحدث المفارقة التي يهدف إليها السَّرد. وعندما يسير في شارع سُليمان، يلاحظ أن مياه المجاري «تملأ الأرض، والمضخات منصوبة، في كل مكانٍ تحملها من داخل الحوانيت إلى الشارع» [ص ٧٧]، وجاء ردّ فعله الوحيد إزاء هذا الموقف المنفرّ، جملة تفريرية تعكس حياديته «كانت الرائحة لا تطاق» [ص ٧٧]

٦-٢

تقوم البنية السردية -داخل تلك الرائحة- على نوع من التوازي بين السجن / الداخل، وخارج السجن، مع اختلاف آليات القمع بين الخارج والداخل، وإن كانا متساويين في الأثر والنتيجة. فالحجرة الصغيرة (التي تبدو أشبه بززانة)، التي استأجرتها له أخته، على السطح، تتوازي في دلالتها مع السَّجن، فالحصار المفروض عليه، وهو في السجن، يتوازي مع الحصار الذي يفرضه الالتزام بالإقامة في هذه الحجرة، وانتظار موعد العسكري اليوميّ؛ ليوقع في الدفتر.

ومحدودية الحركة داخل السَّجن، تتوازي مع محدودية الحركة خارجه، فالسَّارد ينتقل عبر أماكن محدّدة، وحركته حركة دائرية (٢٤)، تبدأ من الحجرة الضيقة، مروراً بالmetro، إلى أحد الأماكن المختلفة: [شقة أخته، أو المجلة، أو شقة نهاد، أو شوارع وسط البلد،...] ثم ترتد الحركة مرة أخرى عبر metro إلى الحجرة الضيقة، مرة ثانية... ومن ثمّ يُمتل metro، «وسيلة أساسية تنظّم دورة الذهاب والإياب من الحجرة / الززانة الصغيرة، إلى المدينة / السجن الكبير، المفتوح، في حركة دائبة، لا تتوقف»^{٢٦}. كما أن الالتزام بالوجود في موعد العسكري، يجعله يرتد من نقطة أوسع إلى الشوارع / بيت أخته / لقاء الأصدقاء في المقاهي، إلى نقطة أصغر "حجرة مصر الجديدة".

ومن التوازي الذي يقيمه البناء السَّردي، بين عالم الداخل / السجن، وعالم الخارج، ثيمة انتهاك الجسد، فالصبي -داخل حجرة الحجز في القسم- انتهكت كرامته بفعل جنسي شاذ، من قبل الرجل ضخّم الجثة، ثم تركه عاري الجسد، في دلالة واضحة للانتهاك، تتوازي مع الجثة الملطخة بالدماء بجوار الرصيف "وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء" [ص ٣٥].

فترَك الصبي عاريًا داخل السَّجن، بعد الاعتداء عليه جنسيًا، يتوازي مع انتهاك كرامة الجثة بسبب الإهمال والتهميش، فجثة الرَّجل لا تعني أحدًا، وكأنّ عالم السجن وآلياته القامعة التي انتهكت كرامة

الصبيّ، موازٍ للعالم الخارجي الذي لا تملّ آلياته في قمع الضعفاء. كما تتوازى الرائحة الكريهة، التي عبّرت أخت السارد عنها بقولها «المجاري في البلد طافحة» [ص ٧١] ومرة أخرى عندما يشمّها هو في قلب المدينة، أثناء سيره بشوارع عدلي وشريف وسليمان، حيث «مياه المجاري تملأ الأرض»، لذا «فالرائحة لا تطاق» [ص ٧٧]. إذ تُصبح هذه الرائحة، التي يومئ إليها عنوان الرواية بنوع من «التباعد» (تلك الرائحة) جدّ «قريبة» من قلب المدينة.. نفسه كأنه جردل البول في الزنزانة القديمة الصغيرة- قد انتزع لنفسه مكاناً هائلاً، بمركز المدينة كلها كما يقول "حسين حمودة".

هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضوراً رمزياً متعدّد الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعي، الذي يلحُّ السرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعمّد والسخرية المرة (راجع الانتهاكات التي تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات «وسمعت صوت عظامه تطلق» [ص ٣٣] حتي يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد -هنا- رغم أنه تفصيلي، إلا أنه شديد الحياديّة، حيث الأفعال والأوصاف، تحدثان المفارقة.

مادام السارد - في حياديته - أشبه بآلة ذاتية الحركة، فإن الأفعال غير المهمة مثل «احتساء الماء، وتدخين سيجارة، والذهاب إلى النوم، والاستيقاظ منه، والدخول فيه، تكتسب أهميةً مبالغاً فيها... كما أن من سمات نزع الإنسانية قلبَ نظام الأهمية، ووضع الأشياء ضئيلة الأهمية في الصدارة بعد تضخيمها»، فنجد السرد ينهمك في وصف فعل عادي -وهو ما يعني بالاعتناء بسرد كل ما له علاقة بتفاصيل الحياة- يقوم به السارد مثل فعل الاستحمام، ومراقبة الماء، ورغوي الصابون (راجع ص ٣٤). ويتكرّر المشهد من خلال سرده لأفعال يومية، مثل الاستيقاظ، والفتور، وشراء الصحف، وقراءتها، ثم ارتداء الملابس..

«وجاء الصباح ففمت واغتسلت، وارتديت ملابس، وخرجت وتناولت ساندويتشاً، وابتعت صحف الصباح كلّها، ثمّ ركبت المترو وراقبت أبواب العربّة وهي تُغلق....» [ص ٣٥]

وقد تتكرّر مثل هذه الأفعال التقريرية، خلال اليوميات التي يُسجلها الراوي، مع اختلاف في بعض التفاصيل، التي قد تزيد أو تقل - تبعاً للحالة المزاجية للراوي عند الاسيقاظ - مثل النزول لشراء اللبن، أو كي الملابس أو تلميع الحذاء.

"وفي الصباح خرجت، واشتريتُ الجرنال وزجاجة لبن صغيرة، وخبزاً، وعدت فغليت اللبن، ووضعت فيه السكر ثم

غمست الخبز في اللبن، وقرأت الجرنال، ثم خرجت، وركبت

المترو... [ص ٥٦]

إنَّ إلحاح السرد على الاحتفاء بمثل هذه التفاصيل الدقيقة، والتركيز عليها، ووضعها في بؤرة السرد، يأتي تجسيداً لا إرادياً، لإرادة الفعل التي كانت مسلوبة منه، وهو في السجن، ومن ثم فالراوي من خلال سرده، يسعى لأن يقيم تعارضاً / مفارقة بين ما حدث له في داخل السجن (حيث إرادته خاضعة لآليات السجن وأدوات القمع) وما يفعله بعد الخروج، خاصة أنه يكتشف أن «هناك شيئاً ما ضاع وانكسر» [ص ٤٥] بل تعداه إلى روح العصر التي «تغيّرت»؛ فلم تعد المُسلمات الاشتراكية، التي آمن بها (ودخل من أجلها السجن) كما هي، فقد اعتراها الزيف الاستهلاكي الدعائي، وأيضاً تمزق الروابط الإنسانية (علاقته بأخيه وصديقه)، واستشراء السلبية (لاحظ موقف الناس من الجثة الملقاة على الرصيف، وكذلك موقف الناس في المترو من انفصالات الجنود العائدين من حرب اليمن)، وطفح المجاري، الذي عمّ كلّ مكان، كل هذا يدفع بالسارد لأن ينشغل بهذه الأشياء -والتي ربما هي في نظر البعض لا أهمية لها-؛ ليكتشف ذاته التي انسحقت بفعل آليات القمع والتعذيب في السجن، ويحقّق لإرادته -المسلوبة بفعل السجن- تحرراً في الفعل والحركة وتقرير ما يريد. (لاحظ الإسهاب في سرد فعل الاستحمام، ومتابعته للماء ورغوي الصابون...) [ص ٣]

٦-٣

كما يتخذ السرد، لغةً تقريرية، لغة عارية تُتحيّ اللغة الاستعارية التي تُضفي على الواقع أريّةً كاذبةً وزائفةً، وصولاً إلى الحقيقة العارية، أو يمكن أن توصف بـ "الدرجة الصفر في الكتابة" على حدّ تعبير "رولان بارت"؛ حيث وظائف اللغة تتنحّى لتسمح بالوظيفة الإشارية، ومن ثمّ يكون الخطاب السردّي، خطاباً شفافاً.

وهذه اللغة ذات الوظيفة الإشارية، التي يتكئ عليها فعل السرد، وتعرض الأشياء والأفعال كما تُدركها الحواس (لاحظ اطراد أفعال الحواس مثل "رأيت، أنظر، أتأمل، تطلعت، أطل...") لها وظيفة أيديولوجية، كما يقول إبراهيم فتحي حيث تعتمد "إلى تقديم العالم كما هو، بعد نزع الأريّة الاستعارية، والرمزية المفروضة عليه، ولا تجذب اللغة البسيطة الشفافة النظر إليها بل تحوّلها إلى الأشياء والأفعال"^{٢٧}.

فالسرد عندما يقدّم لنا حادثة اغتصاب الصبي من قبل الرجل ضخم الجثة، لا نجد استخدام مفردات جنسية، أو حتى ذكر لكلمة اغتصاب، وإنما أفعال تشي بالفعل نفسه، مثل حركة السيقان، وحركة الأذرع في الهواء؛ فيقول السارد:

"وجذب صاحب البطانية فوقه، وبسطها بيده على صبي ممثلى ينام إلى جواره
[....] وكان غارقاً في النوم، وقد ثنى ركبتيه. وأحاط الرجل بساعده أسفل

البطانية، وجعل يتحرك حتى التصق به، وراقبت ذراعه تحت البطانية وهى تتحرك على جسد الصبي تنزع بنطلونه والتصق ساقا الرجل بظهر الصبي. [...]

وهذأت الحركة أسفل البطانية بعد قليل، واهتز الغطاء، وقام الصبي جالساً وهو يمسح عينيه ليفيق من النوم، وجعل يتطلع بين ساقيه" [ص ٣٣]

هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضوراً رمزياً متعدّد الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعي، الذي يلحُّ السرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعمّد والسخرية المرة (راجع الانتهاكات التي تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات "وسمعت صوت عظامه تطقطق" [ص ٣٣] حتى يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد هنا، رغم أنه تفصيلي، إلا أنه شديد الحيادية، حيث الأفعال والأوصاف، يحدثان المفارقة.

وفي نصّ حملة تفتيش يعتمد السارد على السرد بضمير المتكلم / الأنأ، ثمّ ينتقل إلى ضمير الغائب، وهو ما يأتي وسيلةً يستطيع من خلالها السارد فصل ذاته، ليراجعها، وينظر لها في مرآة أخرى غير مرآة نفسه. فعندما تستعيد الساردة تجربة زواجها الثانية، والتي كانت بمثابة سجن لروحها أقسى من سجنى الحضرة والقناطر. وما عانتها في حياتها من جرّاء هذه الزيجة، التي تركت بسببها مَنْ تُحب، لتختار زميلاً لها في العمل النضالي، حتى لا يكون عائقاً في عملها. تستخدم الساردة الضمير الغائب، ومن ثم تستشعر بأنها تسرد عن أخرى، غير الأولى، فاستخدامها هذا الضمير أتاح لها وضع مسافة عاطفية بينها وبين ذاتها، لترصد ملامح التطوّر والتغيّر اللذين طرءا عليها، فبعد أن كانت في مراقبتها تشعر بالخل من امتلاء جسدها بالاستدارات، مما كان يسبب لها عائقاً في الانتقال حتى إلى "أرفف الكتب" داخل مكتبة الجامعة، تتحوّل إلى أخرى لا تشعر بالخل بأن جسدها يُربكها، وهي تُلقّي الخطب، وتقود المظاهرات، ومن ثم لا ترى الساردة ذاتها، إلا بعد الالتصاق بالجماهير.

"من عباءة الوصل الجماهيري، ولدت الفتاة القادرة على الاحتضان والمنتشية إلى ما لا مدى بالاحتضان القادر على المواجهة وعلى تطويع الرفض لن تلبث عزلتي أن تتكسر، (...) (عندما تفكر في الأمر الآن يخيّل إليها أن الناس حولها من إنسان إلى صورة حرصت هي على الاندراج في إطارها، إلى أسطورة حاولت هي أن تعيشها، وأن تحطيم هذه الأسطورة كان أمراً محتملاً، لكي تستطيع أن تعيش بعد أن انتقلت إلى النقيض بمجمل مكانها كإنسان وأنثى. وأرجو ألا يكون هذا تبريراً وخداعاً جديداً للذات)" [حملة تفتيش، ص ص ١٥١، ١٥٢]

تسعى لطيفة الزيات في هذا النص إلى كسر عزلة الذات بالتواصل مع الآخر دون أن تتلاشى فيه، على حد ما رأت فريال غزول، وهو ما حاولت الاستفادة منه من خلال المذكرات؛ حيث الاستناد إلى تواريخ لها دلالات وطنية وشخصية / فالجزء الأول جاء تحت عنوان ١٩٧٣، يتكوّن من أربعة أقسام تأخذ عناوين من أقسام أخرى هي: (١٩٧٣، ١٩٦٣، ١٩٦٧، ١٩٥٠، ١٩٦٢، ١٩٦٧) والجزء الثاني حمل تاريخ ١٩٨١. فقد أخذت هذه التواريخ دلالات عامة، وفي ذات الوقت أكسبتها لطيفة الزيات دلالات شخصية، أي أنها تريد مزج الخاص بالعام (فموت الأخ عبد الفتاح يتزامن مع عام النصر ١٩٧٣، وهو عام اكتمال الذات المصرية بالنصر بعد هزيمة ٦٧. فالنصر جاء ملاذًا لها من بعض الحفر الفردية التي تردّت فيها، ومن كل الهزائم السياسية التي نكبت بها مصر ونكبت بها بالتالي [ص ٩٧]

❖ خاتمة:

اتّخذتُ من نموذجي صنّع الله إبراهيم وروايته الأولى "تلك الرائحة"، ونموذج لطيفة الزيات وسيرتها "حملة تفتيش..." نموذجين لرواية السيرة الذاتية التي جعلت من السّجن موضوعًا لها، وهو ما انعكس بصورة جلية على التشكيل، وطرائق الكتابة التي جاءت مُعبّرةً عن تجربة يشعُرُ فيها الإنسان بأنه مقيّد، ولا وسيلة له للتحرّر من السّجن إلا بالكتابة، ورغم الرّغبة في التحرّر من هذه الأسوار، إلا أنه مع الأسف وقع أسيرًا لهذه التجربة. اختلفت التجربتين بحكم جنوسية الذات الواقع عليها السّجن، فكان نموذج صنع الله وافيًا في التعبير عن عملية السّحق التي مارسها السُّلطة، أما في صورة المرأة كما في نموذج لطيفة، فكانت على النقيض تمامًا، فقد أكسبتها التجربة قدرة على المقاومة والتّحدي، وهو ما يتنافى مع طبيعة المرأة، وكأنّ تجربة السّجن كسرت في داخل المرأة الشعور بالضعف، الذي هو قرين جنوستها، بحيث اتخذت من هذه التجربة القاسية، وسيلة لاكتشاف ذاتها التي ضاعت وسط مواضع اجتماعية جعلت منها تابعًا وفق ما شاع في الأدبيات، والخطابات التي تجعل منها جسدًا لإفراغ اللذة، هنا كشفت رواية السيرة عن وجه جديد لا يقل مقاومة عن وجه الرجل.

الهوامش:

^١ إبراهيم فتحي: "السجن في الخيال القصصي"، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٧، ص ١٠٠.

^٢ للتأكد من هذا الرأي، يمكن الرجوع إلى روايات مثل «اللس والكلاب، والكرنك» لنجيب محفوظ، ففي رواية الكرنك: صورة مركّزة شديدة المرارة للسّجن، وأيضًا رواية «حكاية تو» لفتحي غانم، وهداية أهل الوري لما جرى في القشرة لحمال الغيطاني، و«الزنزانة» لفتحي عبد الفتاح، وغيرها من الأعمال.

^٣ انظر: حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي:- الفضاء- الزمن- الشخصيات"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٠، ص ٥٥.

^٤ السّابق نفسه، ص ٥٥.

^٥ السّابق نفسه، ص ٥٦.

^٦ ما يؤكد فكرة الكتابة وسيلة للمقاومة، هو سعي الكاتب أثناء فترة العقوبة، تهريب ما يكتبون إلى خارج السجن، بوسائل عدة، أو تحمّل أشكال وصنوف التعذيب في سبيل إخفاء ما يكتبون. (راجع حملة تفتيش... للطيفة الزيات)، و"الشمندورة" لمحمد خليل قاسم.

^٧ سوف يكتفي الباحث بدراسة نموذجي "تلك الرائحة، وحملة تفتيش" لما للأولى من أهمية في بيان أثر السجن على السارد وكيفية نظريته للواقع الخارج إليه، بمنظور إنسان ذاته مفتته/ متشرذمة، أما النموذج الثاني (حملة تفتيش...) فيعكس كيف كان السجن مرآة لرؤية الذات واستجالاتها، وكذلك إعادة اكتشافها للأشياء من جديد.

^٨ د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة: نماذج من كتابات الستينيات في مصر"، كتابات نقدية عدد (١٠٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠ ص ٢٣٢.

^٩ نزيه أبو نصال: "السمات الفنية في رواية القمع العربية"، مجلة فصول، مرجع سابق، ص ١٢٢.

^{١٠} السابق نفسه: ص ١٢٣.

^{١١} السابق نفسه: ص، ١٢٣.

^{١٢} قدم (صنع الله إبراهيم)، في عمله "يوميات الواحات" الصادر عام ٢٠٠٦، عن دار المستقبل العربي، أسباب الاعتقال، كما سرد وسائل التعذيب، التي لاقاها المسجونون السياسيون داخل هذا المعتقل الرهيب.

^{١٣} تتم المراقبة وفقاً ما مشروط في قانون تنظيم السجون رقم ٣٩٦ لسنة ١٩٥٦، خاصة المادة ٥٧، ٥٨. ونصهما:

♣ مادة ٥٧: (يصدر بالشروط التي يرى المفرج عنهم تحت شرط مراعاتها قرار من وزير العدل وتبين بالامر الصادر بالافراج عنهم تحت شرط مراعاتها قرار من وزير العدل وتبين بالامر الصادر بالافراج عنهم تحت شرط الواجبات التي تفرض على المفرج عنه من حيث محل اقامته وطريقه تعيشه وضمان حسن سيرة)

♣ مادة ٥٨: (يسلم المسجون الى جهة الادارة مع امر الافراج لتنفيذه مع تسليمه التذكرة المبين فيها اسمه والعقوبة المحكوم بها عليه ومدتها والتاريخ المقرر لانقضائها وتاريخ الافراج تحت شرط ويذكر فيها الشروط التي وضعت للافراج عنه والواجبات المفروضة عليه وينبه عليه فيها الا انه اذا خالف الشروط والواجبات المذكورة او اذا وقع منه ما يدل على سوء سلوكه الغي الافراج عنه ويعاد الى السجن طبقاً لما هو مقرر في المادة ٥٩)

١٤. د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة..."، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

^{١٥} إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي، والخطاب النقدي في مصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤، مرجع سابق، ص ٤٢.

^{١٦} السابق نفسه: ص ٤٣.

^{١٧} السابق نفسه: ص ٤٥.

^{١٨} د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة..."، مرجع سابق، ص ٢٣٤.

^{١٩} يشغل هذا الجزء صفحات من ٨٩ إلى ٩٤.

^{٢٠} حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي..."، مرجع سابق، ص ٥٦.

^{٢١} السابق نفسه، ص ٥٦.

^{٢٢} يرى نزيه أبو نصال "أن بسبب خصوصية التجربة، وكثافتها، وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لا يفرغ -الكاتب- شحنات توتره، ويحقق بالتالي توازنه النفسي، بمجرد السرد الروائي الكلاسيكي وقيوده الموازية لقيود السجن. فيصل إلى التوازن النفسي الطبيعي لنهاية كل عمل فني، وهذا الانفلات يقوده بالنتيجة إلى شكل فني جديد..." راجع نزيه أبو نصال "السمات الفنية لرواية القمع العربية"، فصول، مرجع سابق، ص ١٢٣.

^{٢٣} جابر عصفور: "رواية السجن، جريدة الحياة"، ١٩٩٧/٦/٩.

^{٢٤} تعتمد البنية السردية في تلك الرائحة، على نوع من التوازي بين خارج السجن، وداخله، وكأن السارد أثناء خروجه حمل السجن معه، وهذا ما سوف يكشف عنه البحث - والباحث.

^{٢٥} د. سيزا أحمد قاسم: نقلاً عن إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي، والخطاب النقدي، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

^{٢٦} ممدوح النابلي: «تجليات النص الظل.. قراءة في رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم»، دراسة غير منشورة فائزة بجائزة يوسف السباعي في النقد، عن المجلس الأعلى للثقافة، حيث يرى أن الحركة في تلك الرائحة.. حركة دائرية، فمركز الحركة (الحجرة) إلى الأماكن التي ينتقل إليها، إما بحثاً عن عمل (المجلة)، أو بحثاً عن الأمان (شقة صديقه وزوجته) أو بحثاً عن الدفء (شقة أخته) والتي يتخذ مساراً لها المترو، ثم شوارع وسط البلد في النهاية قبل موعد العسكري تبدأ رحلة الإياب إلى الحجرة الصغيرة مروراً بالمترو الذي يصله بها هكذا تكون الحركة دائرية ارتدادية للنقطة الأولى (الحجرة) مركز الحركة، راجع ص ٣١ وما بعدها في البحث.

^{٢٧} إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي.. والخطاب النقدي في مصر"، مرجع سابق، ص ص ٤١، ٤٢.

■ المصادر:

١. "تلك الرائحة، وقصص أخرى": صنع الله إبراهيم، مكتبة شهدي ، الإسكندرية، ١٩٨٦م.
٢. " حملة تفتيش .. أوراق شخصية ": لطيفة الزيات، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢.

■ المراجع:

١. إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤
٢.: "السجن في الخيال القصصي"، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٧.
٣. جابر عصفور: "رواية السجن، جريدة الحياة"، ١٩٩٧/٦/٩
٤. حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي:- الفضاء- الزمن- الشخصيات"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٠م.
٥. د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة: نماذج من كتابات الستينات في مصر"، كتابات نقدية عدد (١٠٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠
٦. نزيه أبو نصال: "السمات الفنية في رواية القمع العربية"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد (٣)، مجلد ١٦، شتاء ١٩٩٧م.

المبتاشعر وسيرة الشاعر

إجراء تحميل الذات في الخطاب

قراءة في القصيد النثري لجمال القصاص وعلي منصور

سيد محمد قطب

ما المقصود بسيرة الأديب؟

هل يبحث القراء عن بيانات هوية المبدع المرجعية فتغنيهم عبارات مثل: ولد في محافظة الغربية عام ١٩٥٠، وتخرج في كلية الآداب جامعة عين شمس، ويعمل بالصحافة ومتزوج ويعول؟ وهل لهذه المعلومات علاقة بكونه أديبا له تسع دواوين ومقالات نقدية ومحاولات في القصة ونصوص لا يمكن تصنيفها في جداول الأجناس الأدبية؟

لاشك أن هذه المعلومات نافعة في رسم صورة تجريدية للأديب؛ فالمكان له جذوره ومحيطه، والزمان يطرح أحداثا مهمة يمكن استغلالها في ربط السياق النصي بالسياق الاجتماعي، لكن هذه الهوية التسجيلية لا تقي بفهم العالم الأدبي ولا تفسيره، لا تستخلص قوانينه الجمالية ولا يستشف منها الكائن الذي صبّ نفسه في نصه.

إن الجمل ذات الطابع المرجعي التوثيقي قد تكون مدخلا جيدا لإقامة علاقة تعارف اجتماعية مع الجيران أو زملاء العمل أو أصدقاء المقهى والنادي الذين يتخذون من سمات الأبراج موضوعا لفتح شهية المشاركة على موائد الكلام في البوح والجدل، لكن أحدا لا يتوقع أن يجد كل من تم تسجيله بمكتب صحة الجمالية بتاريخ ١١ ديسمبر ١٩١١ له باع في الإبداع القصصي مثل نجيب محفوظ، مع ذلك فإننا سنهتم بمعلومة تقول إن اسم نجيب محفوظ لم يكن مصادفة فقد اتخذ الأب اسم الطبيب الكبير لابنه الذي لم يقترب من عالم الطب والعلوم الطبيعية والتقنية واتجه إلى الأدب محققا ذاته ومجده في دفاتر السرد.

إن العلاقة بين المنتج الفني الجميل والواقع الاجتماعي والنفسي تطرح كثيرا من الأسئلة على المبدع والناقد معا، وتختلف إجابات تلك الأسئلة الافتراضية بتنوع النظريات الأدبية، سواء أكانت هذه النظريات تاريخية حاضرة منذ أن عرف الإنسان الإبداع والقراءة أم متجددة في كل عصر نتيجة التطور المعرفي الذي يغذي عمليات إنتاج الحضارة بمداد مختلف الألوان لتفسير أوجه الإبداع الإنساني.

في مجال الأدب تظل مقولة حضور المبدع في عمله جدلية، فهناك اتجاه يرى أن المبدع يكتفي بالعمل ويختفي بعيدا عنه، وعلى من يريد معرفته أن يفهم نصه لا أن يبحث عن سيرته في صفحات إبداعه، وهناك من يحرص على أن يظهر المبدع في عمله ولو متتبرا خلف قناع أو واقفا أمام مرآة أو متدثرا برداء من العلامات الرمزية أو كاشفا حقيقته باسمه المباشر أو مهنته أو مدرسته أو قائمة أصدقائه، مثلما يظهر المخرج في فيلمه بطلا للفيلم أو عابر سبيل في طريق الكاميرا.

في النقد الأدبي هناك اتجاه لتحليل العمل الأدبي بمعزل عن ذات صاحبه ببعديها النفسي والاجتماعي فمهمة الناقد من هذا المنظور استخلاص السمات البنائية للعمل والتقنيات الجمالية والأساليب التعبيرية، ولهذا الاتجاه دوره المهم في نشأة علم البلاغة وتطوره. وفي المقابل يوجد اتجاه نقدي لا يعنى كثيرا بقوانين النص التي تمنحه مساحة جمالية مؤثرة في النفوس وإنما يهتم هذا الاتجاه بالبحث عن المبدع في عمله باعتبار النص مرآة تتجلى فيها شخصية مؤلفه، أو وثيقة اجتماعية وحضارية تفيد الدارسين في فهم الإنسان والعالم والتاريخ.

وليس من شك في أن هناك منطقة شاسعة يلتقي فيها اتجاه تحليل السياق النصي الداخلي واتجاه دراسة السياق الخارجي بالطبع منذ أن ظهرت نظرية المحاكاة إلى أن وضعت البنيوية التوليدية أسس علم الاجتماع الأدبي وتطور علم الجمال نفسه منطلقا من الشكل إلى تحديد طرائق الذات (المؤلفة/ المبدعة) والمفسرة (القارئة) في إدراك العالم بوصفه ظاهرة تعبيرية تتجلى في اللغة، ثم اكتسبت العلاقة بين منتج الكلام ومتلقيه مزيدا من الاهتمام في المعالجات التفسيرية للأدب بعد أن قدمت التداولية تحليل أفعال الاتصال بما يتجاوز التحليل النصي للغة للعمل الإبداعي، وذلك في أعقاب الثورة الاتصالية التي منحت الجماهير مساحة بلا حدود في إنتاج الخطابات والمشاركة في صياغة السردية العالمية الكبرى، وإن انصب هذا الاهتمام على دافع الاتصال وغايته أكثر من البحث عن وجه المبدع، فالإجراء الاتصالي نفسه أصبح هدف الدرس النقدي/ اللساني بينما أصبحت شخصية المبدع ممزقة في كتلة الممارسين لعمليات التكلم.

ليست القضية في البحث عن السمات النفسية للمبدع في النص أو تحديد ملامح شخصيته الاجتماعية، وإنما في صورة المبدع نفسه، إن الخطاب النقدي يجب أن يهتم في المقام الأول بالتماس الشخصية الإبداعية للمؤلف، أي باستخلاص خطوط وجه المبدع وملامحه من عمله، ولاشك أن الصورة الكامنة للمبدع في نصه لا يمكن رؤيتها بدرجة من الوضوح إلا بمعايشة شعورية تتجاوز المنهجية النقدية والمقولات البلاغية، إن صورة المبدع لا تظهر إلا بدرجة من التمثّل لتجربته، يحدث هذا التمثّل بالدخول إلى العالم الإبداعي كما لو كان المتلقي صديقا لمؤلف النص، وسنذكر في هذا المقام أن الشاعر العربي القديم استطاع أن يقيم خطابا اتصاليا تفاعليا واعيا بالعلاقة الحيوية بين الإبداع والحياة حين كان يستحضر الخليلين اللذين يخرجان معه من خيام القبيلة إلى مضاربها المحيطة بها ليقفوا معا -هو وهما- على أطلال التجارب الواقعية المندثرة في فضاء اللحظات الماضية لتحديث عملية استعادة للتاريخ القريب أو البعيد تدور فيها قراءة تفسيرية للزمن الضائع يمكن أن توضع في رسالة ضمن خطاب للتواصل والتفاهم.

وباستمرار فعل الاتصال في خطابات تتطور الذات الفردية والجمعية، فتحليل أفعال الكلام يضع أمامنا صورة لعالمنا النفسي والاجتماعي معا، صورة نكتشف فيها بعض حقيقتنا وكثيرا من أوامنا بحيث

يمكن الاستفادة من الدراسات الأدبية واللسانية في تطوير شخصيتنا والارتقاء بها، وقد بدأت عمليات تحليل الخطاب تأخذ مساحة مهمة في تأهيل الإنسان لأدواره ومصالحته مع نفسه وعالمه.

إن الخليلين المرجعيين أو الافتراضيين -قديمًا- منحنا الشاعر سياقًا حيويًا لفعل الاتصال بتحويل النص إلى خطاب، وهذا التواصل الذي انقطع يحاول الشاعر العصري أن يسترده في الفضاء الافتراضي وهو يبدع على صفحات التواصل الاجتماعي الذي يضم أصدقاءه الواقعيين والافتراضيين، وبإمكان هذا الشاعر المعاصر أن يلمس شيئًا من التماهي مع الأصدقاء القريبين منه في الرؤية والعالم الداخلي عله يجد الخليلين القديمين اللذين يحملهما في ميراثه الجيولوجي الثقافي، وفي الوقت نفسه يرى ذاته منفصلة عنه في هذا السياق فهو يقترب من القراء ويتلقى إعجابهم، لكنه لا يرى نفسه في كلمات التأثير والمجاملة وتلك مشكلة، فليقف متأملًا صورته ويرسل لنفسه رسالة كما يرسل له الآخرون.

إن الشاعر المعاصر لديه شخصية افتراضية على مواقع التواصل الاجتماعي، ومن الممكن أن يحمل صورته لتوضع في صدر حسابه، ويستطيع أن يحمل صورته في القصيدة التي سيتصفحها أصدقاؤه كي يشاركهم رؤية نفسه من الداخل في رسالته النصية التي ستدور في فضاء خطاب اتصالي يشارك في إنتاجه قراء يرونه بأكثر من منظور، ويتم تفعيل مساحة الرؤية بروافد اتصالية متعددة تسمح له بتأمل صورته في القصيدة وفي تعليقاتهم معا.

يكتب جمال القصاص:

"صديقي جمال القصاص

لم أقصد أن أزعجك في هذا المساء

ولا أريدك أن تأخذ شكواي على محمل الجد

أو العبث ..

لا تنزعج إذا قلت لك إنني في أشياء كثيرة

أسبقك بخطوة أو خطوتين

إنني أشطر منك في غربلة الدمع

في مطاردة حرف لا أحب أن يكون أناانيا

أو يطهو أفكاره السوداوية بمعزل عن بقية السطر.

أعرف أنك طيبٌ مثلي

أن كل لحظة تمرُّ دون أن أحتويك أو تحتويني

تخضم من عمرنا صفةً كان يمكن أن تخفَّف من تعاستنا

أو على الأقل نعرف كيف نخفض صوتينا

حتى تضع فراشةً بيضها في سماعة الهاتف"^١.

يكتب جمال القصّاص خطاباً إلى جمال القصّاص، عملية تواصل بين الإنسان ونفسه، إن الشاعر تتدفق من النفس إلى القصيدة لتجري في نهر الخطاب، إنها المشاعر المتنازع عليها بين القلب والعقل واللغة، يقتصبها المبدع وينسجها بهدوء ودقة مقاوما الاندماج الانفعالي الصاخب من حوله، ذاك الاندماج الذي يكرّس مفهوم التطهير القديم، مثلما يراوغ ببراعة تيمة الاغتراب التقليدية وإن استحضرها، إن الشاعر يحطّم جدران العزلة مستخلصاً ذاته من زحام الكلمات والأشكال والتقنيات وأفق توقعات القراء البسطاء والمعتدين، المستهلكين والمتربصين، والباحثين عن لحظة جمالية صادقة خالصة وعميقة تصلهم بجوهر الإنسان المنسي في أحداق تراكم عليها غبار الأخبار السيئة والأحاديث الزاعقة والدراما الممطوطة للقوة الناعمة المضغوطة في ألوان بدائية تستثير غرائز مكبوتة في أجواء ملوّثة بأدخنة حرق مخدرات وقش أرز وأصابع متوترة بين مفاتيح الريموت الصماء وأيقونات المواقع المثيرة، سيمر عابر سبيل رقمي في أفق افتراضي، ربما يكون صديقاً في الواقع للشاعر يسعى للسلام عليه في لحظة صفاء، أو يمر شاعر شاب مدفوع بفضول لمعرفة أسماء تثبت له أن الشعر يمكن أن يمنح صاحبه شيئاً ما في سياق لم يعد يحفل كثيراً بالمنجز الإبداعي المتراجع في قنوات الاتصال الهادرة بطوفان الكلام، أو قد يكون العابر راغباً في جمع أصدقاء جدد لديهم مكانة في الأوساط الثقافية يستثمرها في الحديث عن نفسه بما يجمل صورته الاجتماعية.

أياً كانت أسباب مرور شخص ما على صفحة الشاعر فإن جملة واحدة كفيلة بأن تتردد في المسافة الجمالية عبر خطاب الاتصال، جملة خاطفة لا يمكن أن تمر دون أن تتغلغل في أعماق القارئ وتفتح منطقة أشواقه لمعرفة نفسه والعالم، تلك المنطقة السرية السحرية التي نلجأ إليها ونحن في قمة التوهج الذهني مثلما تغمرنا ونحن في مغارة النوم العميق، لا بد لمن يلتقط الجملة الأولى في النص الأدبي المعلق بصفحة القراءة الكونية الآلية أن يجد شيئاً في نفسه يصله بالكلمات الساكنة في المستطيل الأبيض المحاصر بالصور والأخبار والإعلانات.

إن تيمة التواصل بالرسائل تفتتح النص عن طريق العبارة التداولية الاجتماعية الشائعة في جيل ما قبل الهواتف الشخصية المحمولة، والرسائل المتاحة على مواقع الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت). ستأخذ عبارة "عزيزي جمال القصّاص" القارئ لتيمة التواصل بالخطابات التقليدية الممتدة إلى نهاية القرن العشرين، وبالطبع سينتبه القارئ لطرفي الخطاب، وسيجد أن المرسل هو ذاته المرسل إليه، ويتبادر إلى ذهنه سؤال عن سبب هذا الانفصام، وسيبحث عن إجابات محتملة شائعة في مثل هذه الحالة مثل الاغتراب والانقسام والنشطي والوقوف أمام المرأة للتعرف على النفس أو تأمل الذات في نهر الصفحة المكتوبة من قبيل النرجسية، تلك إجابات تفرض نفسها في فضاء الخطاب، ولاشك أنها صاحبت الشاعر وهو يكتب

الجملة الافتتاحية "عزيزي جمال القصّاص"؛ فأفق توقعات القارئ متقاطع مع أفق توقعات الأديب، وكلا الأفقين يمتد في مرجعية السياق الثقافي.

ولابد للأديب أن يسبق المتلقي، ويحاول أن يتجاوز الدلالات الاحتمالية الأولية، بخاصة شاعر قصيدة النثر الباحث دائما عن الجديد الذي يمنح نصه خصوصية تليق برحلة بلا دليل، رحلة بلا إيقاع مسبق، بلا نموذج إرشادي يصل بالرحالة إلى أرضها ويتسلمه المتلقي ليمر بالمناطق الجمالية والدلالية ذاتها.

إن مبدع قصيدة النثر مغامر منذ أن تبلورت تجربته في جماعة إضاءة أو الجراد في سبعينيات القرن العشرين، وخاض مغامرته الإبداعية بقوة وإصرار، فهل يأتي ليقدم لقارئ قصيدته على موقع التواصل الاجتماعي هدية جمالية مجانية ترضي مروره العابر وسط زحام الصور والكلام؟ هذا أمر لا يقبله المنطق.

إن جمال القصّاص سيبحث في عبارة التواصل الكلاسيكية الشائعة "عزيزي فلان" عن قيمة تشكيلية مغايرة لدلالاتها التداولية الشائعة في السياق التاريخي القريب الذي استهلكها كثيرا في مناسبات متباينة في السراء والضراء والحنين الشجي والاحتياج الحيوي، وتكتسب عبارة "عزيزي فلان" منطقتها في خطاب القصّاص الشعري على موقع التواصل الاجتماعي من المفارقة، فهاهو ذا شاعر قصيدة النثر الذي يتواصل على صفحته مع قرائه من الأصدقاء الافتراضيين ينطلق من عبارة لم تعد مستخدمة في هذا الوسط، عبارة "عزيزي فلان" إنه يتعامل مع عزيز قديم، عزيز من زمن ما قبل الإنترنت، عزيز من زمن الخطابات الورقية الدسمة التي تكتبها اليد بالقلم ويتسلمها رجال البريد ليصل بها أحدهم إلى الطرف الآخر البعيد الذي لا يستطيع أن يذهب إلى صاحب الخطاب بنفسه.

لقد أصبح الانترنت رجل بريد قديم يسلم رسالة جمال القصّاص المبدع الاجتماعي الحاضر مع الأصدقاء والعابرين إلى جمال القصاص البعيد، الذي صحب ذاك الرجل الجالس أمام الشاشة ولوحة المفاتيح من سنوات ليست بالقليلة، وعاش معه مغامرته الإبداعية، ودافع عن مذهبه الفني ومساحاته الجمالية وموقفه الفكري، جمال القصّاص الحاضر الآن في فعل التخاطب يوجه حديثه لجمال القصّاص الذي أنتج قصيدا نثرًا ممتدا لعقود، أين هو الآن -تعبير أظنني مدين به لإدوار الخراط- ؟ هل نكتفي باختصار تيمة التواصل في ثنائية الحاضر والتاريخي؟

إن الحاضر يتحول إلى تاريخ فور حدوثه؛ بالتالي سيندمج الاثنان في واحد، ويظل سؤال: من يمنح الحاضر إبداعه الذي سيمر في دوائر الزمن ليصبح خطابا شعريا عابرا للحظات؟

إن هناك شخصية أخرى، شخصية مانحة كامنة كائنة في لب الذات، شخصية تمتلك الطاقة وتمسك بالجذوة، وتظل دافعة لمنتج الخطاب كي يكتب ذاته في كل عمل إبداعي، وهي شخصية عزيزة على جمال القصّاص أيضا لا تقل مكانتها عنده عن شخصيته التاريخية الساكنة في خطاباته السابقة.

ولا نستطيع أن نتجاوز الشخصية الرابعة، شخصية جمال القصّاص الاجتماعي الذي يتواصل مع الآخرين في سياق حيوي بوصف هذا التواصل مساحة من سيرته الواقعية التي يعيشها أمام الفضاء الكوني في صحبة أصدقاء يعرفهم ويعرفونه أو لا يعرفهم ولا يعرفونه أيضاً.

أربع شخصيات في أفق الخطاب مما يستدعي إلى القارئ مفهوم التوازي الذي يمثل جوهر الإبداع الشعري، لكن التوازي في قصيدة النثر لم يعد منظومة صوتية، إنما أصبح منظومة جمالية دلالية، فالخطاب الشعري ينطلق من نص حاضر ليضع مساحات جمالية في الأفق الافتراضي الذي تدور فيه عملية القراءة.

جمال القصّاص يقدم ذاته المبدعة شارحاً المقومّ الجوهري في سيرته وهو الحوار المتصل بين وجوه الذات، إن الشاعر جوال في عالم الكلام، رجل يريد يحمل رسائل، وقبل أن ينقل رسائله للآخرين يعايش حواراً متعدد الأبعاد في عالمه الداخلي، هذا الحوار يتجلى في القصيدة الشارحة التي تنتمي إلى مفهوم الميثا شعر حين نتحدث عن إجراء إبداع القصيدة نفسه.

من هذا المنظور يمكن تفسير حضور المبدع في عمله بوصفه مساحة من السيرة الذاتية، أي أن النص الشارح أياً كان مجاله الإبداعي (الشعر أو السرد أو المسرح أو اللوحة الفنية) هو الصفحة الأهم في سيرة المبدع.

دعنا نستخلص المعلومات الخاصة بالشاعر من نصه، أي نحدد مساحة الوظيفة الإخبارية في القصيدة، إن جمال القصّاص يحاور نفسه في حياته اليومية، يعيد قراءة المنجز التاريخي الذي قدمه لبحث عن الصورة المحتملة لنصه الآتي، وهو في هذه الرحلة يقرأ اللغة ويقرأ الشكل التعبيري، أي أن الشاعر في حياته الاجتماعية يقوم بدور مؤرخ الأدب ومفسّر النصوص ومنظر الأشكال التعبيرية، ويحدد إضافته التي يمكن أن يحملها العمل القادم بعد أن يحلل أعماله السابقة، إنه يشرح نفسه لنفسه، إنه ناقد أعماله وواضع نموذجها الافتراضي، إنه باحث في الحياة والفن، يقرأ الوجوه والمواقف (غربة الدمع) ويقرأ اللغة (مطاردة حرف) ويقرأ النظريات الإبداعية التي يفيد منها في إحكام عمله الشعري (أو يطهو أفكاره السوداوية بمعزل عن بقية السطر).

هذه هي حياة الشاعر، وهذا أهم ما يمارسه في سلوكه اليومي، وتلك هي المساحة التي تليق بسيرة مبدع في خطابه الشعري، ذاك المبدع الذي يحرص على متابعة الفعل الإبداعي في الأجواء المحيطة به بوصف العملية الإبداعية نشاطاً لكل كائن (أو على الأقل نعرف كيف نخفض صوتينا/ حتى تضع فراشة بيضاء في سماعة الهاتف). مع الوضع في الاعتبار أن التشكيل الجمالي هنا لا ينفصل بحال من الأحوال عن المكون الأخلاقي للخطاب الشعري، فإذا كان الشاعر يحترم لحظة الميلاد التي تعيشها الكائنات حوله فإنه يقدم هذه الرؤية لقارئه الضمني الذي سيتمأهى في المجال الجمالي للخطاب مع شخصية جمال

القصاص الموجه إليها الحديث، بالتالي لا تنفصل قصيدة النثر بحال من الأحوال عن السياق الاجتماعي، بل تتعامل مع العالم بوصفه سياقاً متصلاً سواء أكانت مفرداته حاضرة في أبجدية القصيدة أم متضمنة في نصوصها المضمرة المحتملة التي يشارك القارئ في صياغتها.

قدم جمال القصاص وجهين للذات في قصيدته أعلن عنها تعبيره "عزيزي جمال القصاص" لكن القراءة وجدت وجهين آخرين في الخطاب، لقد تم تحميل أربعة وجوه للذات في الأفق الاتصالي المشحون بالمعاني السابحة في مسافة جمالية استطاعت بها قصيدة النثر أن تحرر مفهوم التوازي من تكرار النسق الإيقاعي إلى اكتشاف المشترك الإنساني في الخطاب الأدبي.

من مفهوم التوازي الجمالي في قصيدة النثر نضع قصيدة أخرى تتعامل مع الذات بوصفها كيانا موزعاً على العالم، إنها ذات شديدة المحبة للآخرين، للأصدقاء الذين تجد نفسها، وهي تبحث عنهم، في قلب اللحظة الجمالية فإذا باللحظة الواحدة تتحول إلى مساحات متوازية متصلة وإن بدت منفصلة، تدور في الأفق الزمني فتضيف إلى الوجود الفردي وجوداً إنسانياً مشتركاً عابراً للوحدة والاعتراب، كما يشارك الحرف الحروف الأخرى فيتخلص من كآبة الوحدة وسوداوية الرؤية كما قال القصاص، يقول علي منصور في قصيدة عنوانها بينما في آذار:

"بينما فتى

كان يلتذ من ذكرى قبل أن ينام.

بينما بنت - للمرة الأولى -

على شفا أورجازم.

بينما لص - كوشق -

يقفز من ترام.

بينما (محمد عيد)

يحوم حول كتاب (السيوي)

في المشربية.

بينما أنا - متشجعا -

أخبئ (كونستانتين كافافي)

مترجماً عن الفرنسية

بينما (عفيفي مطر) في سجنه،

واللباد - في الأهالي -

يسوط قبيلة البعير.

وحدها ، ساعة الميدان

كانت تتبّهني

لموعد المترو الأخير.^{٢٠}

ست متواليات درامية تحدث في لحظة واحدة تحل محل التفعيلات الست التي يمكن أن يقوم عليها بيت شعر عمودي، هنا تنقل قصيدة النثر مفهوم التوازي من الإيقاع الموسيقي المتكرر إلى إيقاع الحياة في قلب اللحظة الحافلة بالأحداث، تلك اللحظة التي تجمع من نعرف ومن لا نعرف في أماكن مختلفة، إننا نتخيّل بعضهم لأننا نشاركهم في الكون ونسمع عنهم ونراهم ونقرأ لهم، ونعلم أشياء يقينية عن آخرين من أصدقائنا الذين يحضرون الندوات، ويكتبون في الصحف، ويرسمون في مجلات الأطفال والكبار، ويقضون الليل بجوار الكلمة والصورة يضعون نفوسهم المبدعة المتعبة في نصوصهم مثلما يفعل الشاعر. ثلاث متواليات تخص شخصيات افتراضية وثلاث متواليات تتحدث عن شخصيات يعرفها الشاعر جيدا، إنها ذاته الموزعة على العالم يراها في مخيلته وهو يجوب الليل، وإذا كانت الساعة حاضرة في قلب الميدان لتنبهه فإنها تحيط بهم في تلك اللحظة وتضمهم كأنها كرة أرضية، فالزمان والمكان مشحون بحيوية الحياة التي لا تمر لحظة فيها إلا وتحدث تجربة لها جمالها الإبداعي، إبداع الحلم والواقع، إبداع الكلمة والصورة، إبداع الحرية والرأي، إبداع متجاوز دون أن يلتقي أصحابه مباشرة، لكن المبدع يستطيع أن يلم المتناثرات في قصيده النثري تاركا إياها في النص ليتصفحها الأصدقاء في الخطاب المتواصل بعد أن يذهب الشاعر إلى المترو الأخير الذي استقله من قبل أحمد عبد المعطي حجازي وهو يتحدث عن الأمير المتسوّل، أو الشاعر الذي خرج من مدح ساكني القصور ليعيش مع البسطاء.

إن قارئ قصيدة علي منصور يستطيع أن يتخيل اللحظة السداسية الأبعاد وأن يرى صورة الشاعر وهو يمر في عمق الزمن مقتنصا أحلام الصغار وملاحظا لصوص المدينة ومتذكرا الأصدقاء المبدعين الذين يعيش بينهم في ليل القاهرة الصاخب بأحاديث المتقنين.

تتعدد الأماكن التي يلتقي فيها المثقفون بالقاهرة، لكن القصيدة تجمعهم مثلها مثل المكان الذي يحتضن أهله، بالتالي فإن سيرة علي منصور لا يمكن أن نتصورها بمعزل عن سير الأصدقاء المصاحبين له في رحلة تحقيق الوجود الإبداعي، بل لا يمكن أن نتصورها بمعزل عن التجربة الإنسانية التي تضم الناس كافة بصرف النظر عن المكان والزمان لأن البشر يشتركون في جوهر واحد.

من المنظور السابق يمكن القول إن الميثاشعر الذي يؤسس القصيدة الشارحة يعد ترجمة صادقة للذات الشاعرة، فهو تقنية تعبيرية لتحميل صورة الشاعر في القصيدة، والبعد المهم في سيرة الشاعر هي ذاته الشاعرة، تلك الذات التي لا تمل من النظر في العالم واللغة والمنجز الإبداعي، وتقيم حوارا دائما مع

المبدع الكامن فيها والمبدع الذي أسس مشروعه في نصوص مازالت تتحدث في أفق خطابه الشعري الذي تستكملة الذات المبدعة متجاوزة نفسها في كل مغامرة إبداعية جديدة.

إن الميثاشر يسمح بإقامة حوار بين القصيدة المنجزة والسردية الاجتماعية الكبرى التي يعيش الشاعر في أجوائها ويشارك فيها، وقصيدة النثر لم تكن أفقا مغلقا، بل تواصلت مع العالم الحيوي بنبل ومحبة، ولكنها سعت لتحقيق مفهوم جديد للتوازي ينقل جماليات الرسالة من الإيقاع إلى الدلالة وتسمح للمتلقي أن يشارك في صياغة المعنى المتصل اتصالا وثيقا بسيرته بوصفه قارئاً وسيرة الشاعر بوصفه مبدعاً ولا تنفصل سيرة المبدع أو سيرة المتلقي عن سيرة الإنسان الباحث عن الجمال والمعرفة.

الهوامش:

^١ - جمال القصاص ٣/٩/٢٠١٣ والقصيدة على صفحته بموقع التواصل:

<https://www.facebook.com/alkassas1?fref=ts>

^٢ - من ديوان على بعد خطوة - دار فكرة - القاهرة - ٢٠٠٩ - ص ٤٣ - ٤٤

المعنى الجمالي لمصطلح السيرة في السرد العربي

أحمد يحيى علي

مدخل

تعتمد التجربة الجمالية في عملية تشكلها أولاً، ثم في مرحلة قراءتها ثانياً على سياق يتكون على المستوى الزمني -في الغالب- من ماضٍ يمثل حالة من التراكم المعرفي، في ظل مرحلة حياتية تعكس وعي صاحبها وما يسكنه من مواقف فكرية ونفسية^(١). ويبدو الماضي من هذه الزاوية بمثابة فضاء سيري يقدم مكوناً رئيساً من مكونات السيرة الذاتية للشخصية الإنسانية عموماً، والمهمومة بمسألة الكتابة على وجه الخصوص، أما عن الحد الزمني الذي يقف عنده ذاك الماضي فهو هذه اللحظة المعيشة التي يحياها ذاك الكاتب بين عالمين: خارجي وداخلي، الأول: ذو صبغة حوارية متعددة الأصوات (ديالوجية)؛ بحكم حتمية التأثير والتأثر التي تجمع هذا الإنسان بغيره، والثاني ذو صبغة فردية تعتمد على حوار الأفكار (مونولوجية) في محاولة لصناعة موقف يمكن إدراكه بالحواس^(٢).

وتعد هذه اللحظة مفصلية إلى حد كبير. إنها بمثابة قرار بالالتفات من حالة نفسي (لا كتابة/بحث عن معنى ومحاولة صياغته في فضاء ذهني) إلى حالة إثبات/كتابة/إحالة هذا المعنى إلى صيغة لغوية ملموسة تخضع لقانون القالب الذي ينحاز إليه قلم الكاتب^(٣).

وتأخذ هذه العملية إلى ما هو تراثي، تمثله نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في معالجته لهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي منحت الثاني دوراً سلطوياً على الأول؛ بوصفه تالياً له وخادماً وفق طرح صاحب دلائل الإعجاز^(٤). وتعد الصيغة اللفظية الظاهرة في بنيتها التركيبية الكلية بمثابة نتيجة نهائية ترضي مجرداً معنوياً يخضع في حضوره الذهني لدى صاحبه لسياق خارجي (عالم الكاتب) ببعديه الزمنيين: الماضي والحاضر واتصالهما بتجربته وما يسكنها من علاقات جمعته بما في عالمه ومن فيه؛ الأمر الذي يجعل من هذا المصطلح (التناس)^(٥) حتمية وإطاراً تتضوي داخله كل ممارسة قولية أو فعلية، بالبحث في مكوناتها يمكن الوقوف عند أصداء وظلال تشير إلى آخرين، في ظل وضعية اجتماعية تجعل من كل ذات إنسانية علامة -بالإفادة من طرح اللغوي فردينان دي سوسير في مجال علم اللغة- ذات طبيعة تعالقية، الاقتراب منها ومحاولة رصدها ووضع تصور حولها يكون وفقاً لسياق مركب العناصر، فيه سابق ولاحق، تشكل هي أحد أجزائه^(٦).

وبناءً على هذه الرؤية يلوح في الأفق مصطلح (السيرة) وما يتصل به من مادة أدبية فيما يُعرف بأدب السيرة؛ إن اللفظ في معالجته القريبية يتجه ناحية هذه السمة الغالبة على الكون عمومًا والإنسان أحد مكوناته - ألا وهي الحركة/الرحلة، كما تشير إلى ذلك المادة اللغوية (سَيرَ) وما يأوي إليها من معانٍ، تتنوع بين الحقيقي والمجازي، وما ينتج عن ذلك من أثر يجد من يرقبه ويسجله بالطريقة التي يراها^(٧).

والحديث عن السيرة بوصفها سمة حياة الإنسان عمومًا واللغة بوصفها أداة تعبير يلجأ إليها هذا الكائن الناطق هو في جوهره حديث عن العلاقة بين الكل والجزء؛ فهذه الأداة في جانبها الأدائي المتعلق بالممارسة تعد مرآة يحرص هذا السائر على أن يرى نفسه: ملامحه العقلية والشعورية، ويرى غيره، في عملية لا تخلو من قصد الإبانة والإفصاح والانتقال من حال المعيشة إلى حال الرصد والتعليق والتقييم؛ لذا فإن اللفظتين: سيرة وترجمة يعدان بمثابة صنوين لا يفترقان.

ومفهوم السيرة بشقيه: الذاتي (Autobiography) الذي يهتم بقص الأنا جانبًا من حياتها، والغيري (Biography) الذي يُعنى بتناول سردي من قبل شخصية لحياة شخصية أخرى^(٨) يمنح فنًا أدبيًا كفن الرواية قدرًا من المرونة على مستوى التشكيل يتميز بها في الأصل؛ بوصفه قائمًا على ما يمكن تسميته الاحتمال/الظن؛ إذ لا يعرف قالبًا شكليًا ثابتًا تخضع له عند الصياغة كل منجزات هذا الفن؛ فلكل بنية روائية وجهها الجمالي النابع من خصوصية تشكيلها؛ بحكم سلطان المعنى/الفكرة الذي يفرض نفسه على الصيغة التي يختارها له فاعل العمل الفني؛ إذن يمكن أن نلمح -بالنظر إلى إبداعات الروائي الواحد وأعمال غيره من المنتسبين إلى هذا الفن- ما يصح أن يُطلق عليه وحدة تركيبية، فيها التجاور تبعًا لوحدة الفن الذي يجمعها جميعًا (فن الرواية)، والتمايز في الوقت ذاته.

ولا شك في أن للتجربة (موقع الأديب في عالمه، وموقعه داخل البيئة الأدبية التي يعد واحدًا من أبنائها يؤثر ويتأثر) دورًا مهمًا^(٩) يضيف على مدلول مصطلح السيرة قدرًا من التوسع والامتداد؛ فتناول الكاتب لنفسه بصورة صريحة أو لغيره، أو إشارته الجمالية التي يغلفها الرمز لما في عالمه بناءً على ما انطبع في وعيه يمكن النظر إليه في قراءة كلية على أنه جزء من سيرة ذاتية كبيرة هو بطلها، الذي عايش مستقبلًا من فضائه الخارجي ومتأثرًا وقارئًا، ثم مرسلاً بعد ذلك في أثر لغوي ذي بنية تركيبية مخصوصة يوشي به ويعبر عنه؛ لتأخذ مكانها في مدار سيرتي أكبر

ذي دوائر (سياق ثقافي محلي، وسياق ثقافي إقليمي، وسياق ثقافي عالمي) وهكذا حتى نصل إلى القول: إن سيرة حياة الإنسان/الجنس فوق هذا الكوكب الأرضي هي حاصل كل ممارسة فعلية خرجت وما تزال تخرج ما بقي هذا الكائن في الدنيا.

وتحت هذا التقسيم لفن السيرة بين ذاتي وغيري نجد أنفسنا بصدد ما يمكن تسميته حالة عبقرية يتقاطع عندها الخاص (حياة الفرد) مع العام (حياة الجماعة)، وما هو واقع/حاضر/مضارع مع ما أخذ مكانه في الزمن الماضي، والحقيقي مع المتخيل تبعاً للصورة الذهنية التي قد لا تخلو من انطباعات ومبالغات يرسمها الفرد لنفسه، أو للغير (إنسان أو غير إنسان) تخرج بالأمر من دائر الحقيقة إلى دائرة الخيال، في عملية تضرب بجذورها في عمق الزمن، منذ بدأ الإنسان يطرح أحكاماً وتصورات لبعض ما يقع في العالم أدت إلى خروج ما يسمى بالأسطورة، التي يمكن القول عنها: إنها ظل يقف خلف كل خيال ينجزه الوعي الإنساني داخل عالمه هذا.^(١٠)

وتتحرك هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي (رواية حارة الهلالية لمحمد جلال)^(١١) من خلال هذه العلامة (مصطلح السيرة) وما يأوي إليها من دلالات، فيها ما هو فردي وما هو جمعي، وما هو تراثي وما هو آني يعانق تجربة الأديب في سياقه الزماني والمكاني في حضور للفظتين، هما: (ذاتية وشعبية) يشغلان موقع النعت بالنسبة إلى هذا المنعوت (سيرة)؛ بما يفتح أفقاً لقراءة يدفع إليها مسار هذا البناء الفني من الداخل، تصحبها أبنية تساؤلية، مثل:

- ما العلاقة بين هذه الكلمة (الهلالية) وسياق ثقافي ممتد ينتمي إليه محمد جلال؟.
- ما طبيعة حضور هذه الكلمة (الهلالية) داخل هذا العالم الفني؟.
- هل تكتسب هذه الكلمة (الهلالية) أبعاداً دلالية مضافة؛ بحكم هذه الحياة الجمالية التي تعيشها داخل سرد محمد جلال هذا؟

- هل ثمة مقارنة يمكن عقدها بين أسرتين: إحداهما لها مكانها في سياق ثقافي تاريخي وفني، تعبر عنه قبيلة بني هلال العربية ومعالجة القاص الشعبي العربي لها فناً، والثانية: أسرة زهيرة هانم (الأم داخل الرواية) وأولادها: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة في رواية محمد جلال^(١٢).

وتسعى الدراسة في تناولها إلى الاستفادة من أدوات تحيل إلى مناهج عدة، منها ما يتصل بالبنوية، وبعلم السرد الحديث، وما يتصل بالقراءة الثقافية والتاريخية للنصوص^(١٣) فعمل الكاتب الفني هو ابن مرحلة بعينها تتأسس على ما سبقها؛ لذا يمكن القول: إن مصطلح مثل (التناص) الذي

يشير إلى الانفتاح الحتمي للنص يتبوأ مكاناً لا غنى عنه في كل قراءة ناقدة توظف طرفي هذه الثنائية في عملها (داخل النص وخارج النص).

ومحمد جلال المولود في نوفمبر ١٩٢٩م، صاحب رواية حارة الهالالية يمكن الوقوف على جانب من سيرته الذاتية من خلال النقاط الآتية:

- المنشأ: حي المنيرة بالقاهرة، ومكان المولد محافظة الشرقية.
- تخرج في كلية الحقوق في العام ١٩٥٣م، واشتغل فترة بالمحاماة، ثم غادرها للعمل محرراً صحفياً.
- تدرج في عدد من المناصب الصحفية بدءاً بالمحرر، حتى وصل إلى رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون. (١٤)
- استهل نشاطه في عالم الحكايات في ستينيات القرن الماضي، وكانت البداية مع "حارة الطيب"، ثم تلاها بعد ذلك أعمال كثيرة، مثل: "أيام المنيرة"، و"عطفة خوخة"، و"قهوة المواردي".
- ويرى د. سمير سرحان أنه يمكن تصنيف الكتابة الروائية عند محمد جلال من خلال تقسيمها مرحلتين، الأولى: تنتمي تماماً إلى الاتجاه الواقعي، في هذه المرحلة روايات عديدة، مثل: الرصيف، القضببان، الكهف، الثانية: يحاول فيها الابتعاد عن تصوير الواقع، أو تحقيق مشابهة الواقع، واللجوء إلى آلية مغايرة ترصد الواقع من خلال الأثر الذي يتركه في وعي الشخصية، وقد بدأها محمد جلال برواية "الأنثى في مناورة" وتلاها رواية "الملعونة"، وتنتمي هذه الرواية محل الدراسة إلى المرحلة الثانية في إبداعه. (١٥)
- والحارة عند محمد جلال، ووفقاً لمنطوقه هو، تمثل منطلقاً مكانياً وموقعاً فكرياً يسعى الكاتب من خلاله إلى الظهور في ثوب المحايد، وهو يطرح تجربة جمالية لها ظلال مرجعية "إنني لست منتمياً إلى اليمين أو إلى اليسار، بل أنا مواطن من حارة مصرية، وأكتب عن مصر وعن أبنائها، وأشعر أن في حياة الفنان لحظات هي كل حياته" (١٦).
- الوفاة: ٢٠١٠م.

وتتكون الدراسة من محاور عديدة:

- العنوان: مخطط أفقي للقراءة.
- العنوان والهيكل البنائي للرواية.
- صيغة العنوان وهيئة الراوي.
- البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات.
- المعجم الجمالي لمصطلح السيرة.
- المرجعية الاجتماعية للنص الروائي
- المرجعية التراثية للنص الروائي.

أ- بنية العنوان: مخطط أفقي للقراءة

يعد العنوان إحدى العتبات النصية التي يلجأ إليها المتلقي في نشاطه التأويلي الذي يقوم به إزاء النص المقروء، والتعامل مع هذه الصيغة اللغوية المختصرة -أي العنوان- يتطلب محورين، الأول: بوصفه بنية لغوية مستقلة عن فضاء الدلالة، يستتقها هذا المتلقي، موظفاً في ذلك رصيذاً معرفياً يتيح له تجاوز ما هو قريب مباشر من المعاني وصولاً إلى ما وراءها، في عملية تفرض فيها شخصية القارئ سطوتها على هذا التركيب اللغوي الموجز، الثاني: معالجة هذا الموجز لغةً في ضوء سياق يعد أحد أجزائه، هذا السياق يتجلى في العالم الذي أرسله الكاتب إلى فضاء تداولي يستقبله ويحاوره؛ ومن ثم فإن تناوله يعتمد -وفق ما هو متعارف عليه في علم لغة النص- على علاقة إحالية ذات طرفين، بعدية: من خلال علاقة هذا العنوان بتفاصيل عمل الكاتب من داخله، وقبلية: من خلال الوقوف على طبيعة الصلة التي تربط هذه التفاصيل بهذا الرأس اللغوي (العنوان).

وقد يتجاوز الأمر عتبة العنوان إلى سياق أكبر يقع خارج نص الكاتب (الإحالة المقامية)، يتعلق بالبيئة الزمانية والمكانية والثقافية المحيطة بتجربة المبدع، ومما يتمخض عن علاقته التفاعلية بها يستقي مفردات تجربته. ولا شك في أن الطبيعة المكانية التي ينطوي عليها تركيب العنوان تعد بمثابة لوحة إرشادية تؤدي دوراً في عملية القراءة الاستكشافية، وفي عملية الربط بين خارج نص الكاتب وداخله؛ بوصفه صيغة مفتاحية تلقي بظلال دلالية مهمة بالنسبة إلى وعي القارئ تدفعه إلى إنجاز رحلة معرفية بصدد هذا العالم المصنوع من الكلمات^(١٧).

إن هذه الصيغة "حارة الهاللية" عند محمد جلال مكان في الفن (عنوان إحدى رواياته)، ومكان في الواقع، فعدد من البقاع داخل مصر وفي عدد من الأقطار العربية المجاورة تحمل هذا

الاسم "الهلالية"؛ جنوب مصر -على سبيل المثال- والسعودية، والسودان، ولبنان، واليمن، والمغرب، وبعملية تفكيكية لهذا المركب الإضافي نجد أنفسنا بدايةً مع "حارة"، ذاك الدال الذي يأخذنا إلى معنى معجمي: محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل^(١٨).

إن هذه الطبيعة المكانية المجردة تأخذ بيد القارئ من عموم لغوي تعبر عنه هذه المعالجة المعجمية إلى خصوص ثقافي عندما نجد لهذا المكان/حارة انتشاراً داخل القطر المصري؛ بوصفه علامة ثقافية على بقاع تسكنها شرائح اجتماعية محددة -في الغالب- جل أفرادها من الفقراء؛ إن كلمة حارة في رواية محمد جلال هذه تتحرك نحو قريب واقعي تمثله بيئة الأديب التي نشأ فيها (المنيرة) وتذهب إلى قريب فني يتجلى في أعمال روائية له جعلت من الحارة مادة لها؛ ومن ثم فإننا بصدد إحالة مقامية تقيم نوعاً من التماسك بين هذا العالم الفني لجلال وجانب من سيرته الذاتية في الواقع من ناحية، ومن ناحية ثانية تضيف على عدد ليس بالقليل من أعماله الروائية سمة تتأسس على الترادف؛ بحكم هذا التوظيف المتكرر للمكان/الحارة داخلها وما يحمله من شحنات دلالية لا تقف عند حدود محمد جلال؛ فالمكان/الحارة يشكل نقطة التقاء قوية بينه وبين نجيب محفوظ الذي حجز للحارة المصرية موقعاً في بعض عوالمه التي اصطبغت بصبغة واقعية.

إذن يمكن القول: إن الحارة بمثابة أداة تشبيه جمالية تعين على الربط بين مشبه (محمد جلال) ومشبه به (نجيب محفوظ)؛ لذا يصبح للقراءة المفيدة من عملية التناص ما يبررها في عقد لقاءات موازنة تكشف أوجه الاتفاق والاختلاف بين طرفين/ مؤثر سابق/ محفوظ، ومتأثر لاحق/ محمد جلال؛ بفضل هذا الدال المكاني وما يعلق بدلالته من بعد جمعي/شعبي يلامس شريحة اجتماعية بعينها، يُرجى مراعاته عند التصدي لعوالم فنية تجعل منه مادة لها.

وفي الاقتراب من هذا المضاف يتحرك وعي القراءة في مدارات عدة للرؤية تعززه الصلة الحتمية المفروضة من قبل صانع هذا العالم بين طرفي هذا التركيب الإضافي، الأول: الحضور الدلالي للدال حارة بالنظر إلى تفاصيل عالم الفن الذي يشير إليه، الثاني: خارج نص جلال ويسكن عالم الفن أيضاً، تمثله بعض أعمال عَمَ روائي مثل نجيب محفوظ، الثالث: مرجعي يوجه النظر إلى ما تعنيه الحارة بالنسبة إلى البناء الاجتماعي المصري.

وتنتقل القراءة التفكيكية للعنوان مما هو مكاني/الحارة إلى محتوى حامل لأبعاد تاريخية زمانية (المضاف إليه/الهلالية)، الذي يفتح أفق القراءة على سيرة تمتزج فيها الحقيقة بالخيال، وإن كانت مساحة هذا الأخير تحظى بالنصيب الأكبر في تشكيلها عبر الزمن؛ إنها السيرة الهلالية، هذه

الملحمة الطويلة التي تغطي مرحلة تاريخية ممتدة تبلغ الذروة في عصر بني العباس، تحديداً منذ أواخر القرن الرابع الهجري حتى القرن السادس، وتبلغ نحو مليون بيت من الشعر، مركزة في جانبها الأكبر على هجرات بني هلال العربية باتجاه الغرب وشمال إفريقيا وصولاً إلى تونس؛ إن المضاف إليه في عنوان محمد جلال يعد محطة شديدة القلق تأبى المقام عندها، بل تدفع المتلقي إلى خروج يوازي ما مر بحياة هذه الجماعة العربية كثيرة العدد داخل شبه الجزيرة العربية من غزوات وإغارات وأسفار إلى العراق والشام، ثم هجرة إلى مصر، ومنها انتشار باتجاه الغرب، في حالة يمتزج فيها السياسي بالاقتصادي والاجتماعي بالديني، أما عن الفن الذي أعاد بناء هذه السيرة تبعاً لذوق معين فإنه يرتقي فوق لبنة ما هو تاريخي ليشيد لهذه الجماعة العربية عالماً رحباً من الخيال، يكاد يبتعد بها بالكلية عن الملابس الحقيقية التي أحاطت بمسير أهلها في الزمن.

وتتقسم هذه السيرة إلى حلقات متعددة، الأولى: تعالج حياة بني هلال منذ ظهورهم في الجزيرة، والثانية: تقدم رحيلهم واستقرارهم في نجد، الثالثة: حروبهم وأعمالهم في الغرب التي يطلق عليها التغريبة، وهذه الأخيرة مقسمة أربعة أقسام، الأول: مواليد الأبطال، مثل: سلامة بن رزق (أبو زيد)، ودياب بن غانم الزغبى، الثاني: الريادة؛ أي رحلة أبي زيد مع أولاد أخته يحيى ومرعي ويونس لريادة بلاد الغرب، الثالث: التغريبة، التي تعنى بحروب الهلايلة في الغرب وانتصارهم على الزناتى خليفة، الرابع: مخصص للأيتام، ويعنى بما دار بين بني هلال من خلافات حتى انقلبوا على أنفسهم وقتل بعضهم بعضاً^(١٩).

إذاً من خلال صيغة العنوان يمكن القول: إننا بصدد حالة من الاشتقاق الدرامي، ذات امتداد زمني ثقافي؛ لقد اشتق الوعي الشعبي الجمعي مما هو تاريخي مقيماً عالماً موازياً له وفق رؤية تتحاز إلى مفردات البطولة وما يلحق بها من معاني الكفاح والمجد والعظمة والانكسار حيناً وتحقيق الانتصار أحياناً أخرى، هذه المعاني التي يحرص الحاكي الشعبي على بثها في نفوس الجمهور المستقبل، وفوق عتبة هذا الفني المؤسس على ما هو تاريخي يأتي واحد مثل محمد جلال ليبنى طابقاً فنياً فوق سابقه؛ بما يفرض على وعي القراءة عقد ما يمكن تسميته مقارنة حتمية بين جماعتين، جماعة تشغل مكاناً في النص التاريخي وفي النص الشعبي الفني (بنو هلال)، وجماعة ثانية تسكن المبني الحكائي في نص محمد جلال (أسرة زهيرة هانم وفي المقدمة منها البطل عمرو)؛ يعين على ذلك الربط سلطة التجربة الخاصة بالمؤلف وما تمليه على صاحبها فيظهر في فنه.

إذا نحن على موعد مع طبقات للمعنى تسكن خلف هذه القشرة اللغوية الظاهرة "الهالالية"؛ فمن الحارة في عالم الرواية عند محمد جلال إلى محلة تحمل هذه التسمية في البيئة المصرية والعربية على امتدادها شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، وتتمدد الدلالة مصافحة ما هو تاريخي له موقعه في الزمن الماضي، توضحه هجرة بني هلال من الشرق إلى الغرب وما أحاط بها.

ب- العنوان والهيكل البنائي للرواية

إن التركيب الإضافي الذي يتضافر فيه المكان والزمان يحيل إلى البنية الكلية للرواية في الداخل ذات الاثنتي عشرة وحدة، بالنظر إلى ما يأوي إلى مدلول كل من المضاف "حارة" والمضاف إليه "الهالالية"؛ فكل وحدة تحمل كلمة ثابتة تتكرر "الهالالية"، وبجوارها رقم الوحدة على الترتيب، على سبيل المثال: الهالالية ١، الهالالية ٢، الهالالية ٣... إلخ؛ فإذا كانت كلمة "حارة" تشير معجمياً إلى محلة متصلة المنازل، أو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل فإننا على المستوى البنائي بصدد حالة من الانعكاس/التوظيف الجمالي لهذا المعجمي؛ فالحارة فناً تصير الفضاء النصي للرواية، ومنازلها تبدو في هذه الوحدات السردية المتصلة الاثنتي عشرة، التي تكون في مجموعها هذه المحلة الجمالية "حارة الهالالية"؛ ومن ثم تصبح هذه القيمة الدلالية المضافة بمثابة توسيع حكاكي لما هو مجمل معجمياً، في عملية كاشفة ترسخ لهذه الثنائية التي أشار إليها اللغوي فردينان دي سوسير، ألا وهي ثنائية (اللغة والأداء)، أو (اللسان والكلام)^(٢٠) والفن في أحد وجوهه يشغل بالطبع الطرف الثاني في هذه الثنائية^(٢١).

وتزداد أواصر القربى تماسكاً بين هذه الحلقات المتجاورة بفضل هذا المتكرر "الهالالية" في عناوينها الاثنتي عشر، وبفضل وجود خيط درامي رابط بينها جميعاً؛ فشخصياتها الرئيسة: عمرو، كمال، مجدي، صبري، نبيلة تتضوي في علاقة منطقية واحدة (علاقة الأخوة) تحت مظلة واحدة (شخصية الأم زهيرة)؛ لذا فإن منطقة التلقي تجد نفسها في حالة حركية نشطة بين ما يمكن تسميته معجمين: معجم واقعي تاريخي تشغله بنو هلال والوجود التاريخي المتعلق بها، ثم الفني الشعبي لسيرتها الذي يحجز مكانه في المكتبة الثقافية العربية؛ بوصفه علامة تراثية بارزة، ومعجم فني روائي، تستحيل فيه هذه الجماعة إلى جماعة جديدة؛ إنها الهالالية على طريقة محمد جلال، عندما تتجلى في الأم زهيرة هانم وأولادها الخمسة، ثم تتوسع الدائرة بإضافة سكان الحارة.

ويحيل المكون العددي للرواية (١٢) إلى هذه الحالة الزمنية التي تتمثل في السنة، في عدة الشهور عند الله؛ فنحن بصدد مسير حكاكي يحاكي في تكوينه وترتيبه السنة في دنيا الناس، وتمت

هذه الوضعية الزمنية بصلة لما هو كائن في صيغة عنوان الرواية؛ فالمضاف إليه "الهالالية" الذي يسافر بوعي القراءة إلى ما هو تاريخي، ومن المعلوم بالضرورة أن قوام التاريخ حوادث ليست بمعزل عن مسلمة الزمن وحركتها، التي تنتج معها أياماً وشهوراً لتتوالى مسميات الزمن بعد ذلك (سنون، عقود... إلخ)، يعزز هذا الرباط بين الرقم (١٢) ومدلوله الزمني والمضاف إليه في عنوان محمد جلال "الهالالية" ما يحتويه هذا الأخير من دلالات تشير إلى ما له مكان في تاريخ الجماعة العربية (تراثها).

إذن يمكن القول: إن البعدين المكاني والزمني لتكوين العنوان يلقيان بظلال على الهيكل البنائي للرواية؛ الأمر الذي يزيد من حظوظ التماسك بين أجزائه، في ظل علاقة إحالة بعيدة تضيف على الصلة بين هذا المجمل/الرأس/العنوان، والمفصل/جسد الرواية ذي الاثنتي عشرة وحدة جواً من الانسجام المؤسس على قدر من التشابه/الترادف.

نتيجة لهذا الطرح يتبين أن العنوان يعطي مؤشراً يضيء هذا الالتفات من موجود سلفاً في سياق الواقع الجمعي بهوية محددة يُعرف بها إلى موجود جديد في عالم الفن، يعيد إنتاج مفهوم جمالي للهالالية؛ فالمسير التاريخي لجماعة بني هلال قد أضحت مادة تتم من خلالها عمليات اشتقاق؛ فمن موقعها في حقل التاريخ إلى معالجة الروح العربية لها في بناء سيرري موصوف بالشعبية، يستقر المقام في قالب حكائي ينتمي إلى فن الرواية، رحلة إذاً تضاهي نمط حياة الرعوي العربي الذي دأب على الانتقال وفق مقتضيات تطرح نفسها عليه، وتتنوع وفقاً للمقام الخارجي الذي يحيط به، ولا شك في أن هذا النمط الذي يعد جزءاً من الطبيعة الرحلية لحياة الإنسان في الأرض عموماً قد ترك بصمات له فيما قدمه من آثار منطوقة ومكتوبة.

وبالنظر إلى الصبغة الزمنية المميزة للهيكل البنائي للرواية يلاحظ وجود حالة اتساق بين الزمن، الذي سمته الحركة، وهذه المتوالية الرحلية التي تأخذ الهالالية مكانها فيها:

- الهالالية في حقل التاريخ.
 - الهالالية في خيال الراوي العربي الشعبي (فن السيرة).
 - الهالالية في معالجة أدبية تنتمي إلى فن أدبي ظهر حديثاً (فن الرواية).
- وفي هذا المسار تبدو جليلة ثنائية (الحقيقة والخيال)^(٢٢)

ت- صيغة العنوان وهيئة الراوي:

إن علاقة القرابة القائمة بين المضاف إليه/الهالالية ومضمونه التاريخي والرقم (١٢) ودلالاته الزمنية، يضاف إليها الوضعية الجمعية للهالالية، في إشارتها إلى مجموع وليس فرداً، يبدو

أنهما قد تركا بصمات على هيئة الراوي القائم بالسرد داخل الرواية؛ فإذا كنا نتحدث عن جماعة مروي عنها في التاريخ وفي الفن الشعبي فإن استلهاهما وفق معالجة جمالية خاصة عبر أحد كتاب الرواية حديثاً قد جعل من هذه الأداة الفنية عنده (الراوي) حاملة هذه الصبغة الجمعية؛ فظهوره في الوحدات الاثنتي عشرة يعتمد على بناء ثلاثي الأبعاد:

- الراوي العليم: الذي يقدم شخصياته باستخدام ضمير الغائب بأشكاله.
 - الراوي السيري: عندما تلتحم إحدى الشخصيات بموقع الراوي فتؤدي الاثنتي عشرة دور التمثيل وصناعة الحدث، ودور الرواية حاكية عن نفسها موظفة ضمير المتكلم أنا.
 - الراوي المسرحي: الذي يلجأ إلى صناعة مشهد يقرب بين المتلقي وشخصيات العالم الفني دون وسيط، من خلال منظومة الحوار المنعقد بين هذه الشخصيات^(٢٣).
- إننا إذاً بصدد جملة اسمية لها تمدها (الهالالية جمع)، وإلى هذا الفضاء الإسنادي الاسمي يأوي التاريخ، والسيرة الشعبية، ورواية محمد جلال هذه التي اختارت للراوي الذي يقوم بالسرد هيئة ثلاثية الأبعاد، وقد تمنح هذه الجملة القارئ تصوراً مفاده أنه يقترب من هذا الخيال الشعبي الذي أنجز لهذه الجماعة (بنو هلال) سيرة تكونت عبر زمن طويل، راوٍ يحمل صبغة جمعية - أيضاً- ينتمي إلى فن محسوب على ما يسمى بأدب الخاصة الذي ينتجه فاعل محدد معلوم^(٢٤). فإذا كنا أمام جماعة أنجزت في الواقع حدثاً رصده التاريخ فإن هذه الجماعة قد استحالت إلى جمع يحكي عنها في سيرة فنية، الخيال صاحب الغلبة في إنتاج أحداثها، ثم إلى جمع ينعت الراوي الذي يتولى إعادة توظيفها، كما هو الحال عند محمد جلال، ولا شك في أنها عملية تضفي على هذه الدلالات المستفاة بعداً إيقاعياً يقوم على الجناس الناقص بين جماعة/الهالالية وجمع حاكٍ في السيرة الشعبية، وجمع تتصف به هيئة الراوي عند محمد جلال.

وهذه نماذج على هيئة الراوي:

من الوحدة الأولى "الهالالية ١":

"لن أنتظر أكثر من ذلك، قالها كمال وهو ينظر في ساعته، قالت الأم وهي تضع طبقاً من الطعام الساخن على المائدة: لن يتأخر عمرو، قال كمال: عمرو فنان لا يهمله الزمن، قال صبري ساخراً: ساعتك تدق ذهباً في زمن الفهلوة، قال كمال وهو يملأ فمه بالطعام: ليس عندي وقت للكاتب التقدمي، ضحك مجدي وكأنه قال بضحكته: صبري يغير جلده هذه الأيام..توقف كمال عن الطعام فجأة، تذكر شيئاً ينبغي أن يقوله لمجدي..انفعل مجدي موجهاً حديثه لأمه التي ما زالت تعد

المائدة: يريد أن يأخذ تحويشة العمر التي شقيت بها في بلاد الخليج.. نظرت الأم إلى صورة الأب المعلقة في صدر الحجرة وقالت: الله يرحمه، كان يقول: كمال لا يشبع، ضحك مجدي، نظر كمال إلى نبيلة، تخاف أن تتأثر من الكلام، قال: أخوك كمال أولى من الغريب، قالت نبيلة في حب: ماذا تريد يا كمال؟ .. قال مجدي في انفعال: لا تستخدم أسلوبك الناعم معها، نبيلة مسافرة إلى باريس للدراسة، وتحتاج إلى كل قرش ... وانفتح الباب ودخل عمرو.. ألقى بنفسه في حضن أمه، أوشك أن ينفجر عمرو بالبكاء، تمالك نفسه، قفز إلى رأسه ما جرى، كان يفتح بيته لجلسة الأصدقاء المعتادة في ليلة العيد ... قالت له فتاة شقراء: أحبك يا عمرو.. تراقص اللحن أمام عينيه، كما لو كان عروس بحر، وفي اللحظة التي شعر فيها أنها استسلمت له.. سمع طرقات على الباب.. سمع صراخاً.. ماذا جرى يا سيدة؟.. أبصر الشقراء التي قالت له بدلالها في أول الليل: أحبك يا عمرو ملقاة على الأرض ... تذكر أنه يوم العيد، دخل حجرته، مد يده إلى زجاجة العطر التي اشتريتها له المطربة صافيناز من باريس .. قال لسيدة بصوت خلا من التوتر: اطلبي الشرطة، وإذا أرادوني في شيء فأنا عند أمي في الهلالية .. نظر إلى نفسه في مرآة العربة، قال ساخراً: سيقبضون عليك يا سي عمرو ويشنقونك بتهمة خنق امرأة لا تعرفها ... تذكر جلييلة، وجد نفسه يصرخ: لماذا تركتني يا جلييلة؟ أجبرها أبوها على ترك الحارة.. هل سيلتقي فجأة بها في هذا الزمن الذي يعادي الحب" (٢٥)

إن هذا المقطع المطول في رواية محمد جلال يمثل الأساس الحكائي الذي يبيت في وعي القارئ عناصر ضرورية تتعلق بالشخصيات والحدث، هي بمثابة مصباح ينير له طريقاً في هذا العالم، فهذا المقطع المجمع الذي تلتقي فيه شخوص الرواية الرئيسية، في وعاء زمني محدد "يوم العيد" يعكس موقفاً درامياً، يفتح باباً لأبنية تساؤلية، على هذا النحو:

- هل سيدوم هذا الحشد (أم وأبناؤها) بأفراده مجتمعين في ظرف زمني يبرر وجوده "يوم العيد" طويلاً داخل وحدات الرواية؟
- هل بين هؤلاء الأخوة وشائج قرى فكرية ونفسية غير هذه العلاقة المنطقية التي تجمعهم؟
- هل الجوار المؤسس على رباط الأخوة ينطوي على مفارقة تخفي وراءها مسافات ذهنية ووجدانية يرسخها إحساس بالغربة؟

إن هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى يرسم أمام وعي المتلقي ملامح الحدث والشخصيات وسياق الزمان والمكان بدرجة كبيرة- ومن ورائها هيئة ذاك الراوي المنظم لعملية الحكي التي تتأسس دعائمها على ضمائر ثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب.

وفي سماء هذا المقطع تتجلى أنجم تؤدي دوراً في هداية القارئ وهو يخوض رحلة معرفية، يسعى فيها إلى إقامة جسور للصلة بين داخل النص وخارجه:

- أسرة زهيرة هانم
- حارة الهالالية
- يوم العيد: الذي يرتبط في مجيئه برؤية هلال الشهر العربي، ولا يخفى ما بين الهلال، وبني هلال، والهالالية من انسجام وتداخل.
- حادثة القتل: التي يخرج منها المتلقي إلى سلوك إنساني عام، يضرب بجذوره في تاريخ الإنسانية، منذ قابيل وما فعله بأخيه، ومن هذا العام تقترب بهذه المفردة (القتل) من خاص ثقافي يتصل بواقع قبيلة بني هلال ومن ورائها الشخصية العربية عموماً في شبه الجزيرة وغيرها، وما يقترن بحياتها من إغارات وأيام وغزوات وفتوحات، ولا شك في أن معالجة الحاكي الشعبي لسيرة هذه الجماعة وإشاراته إلى أمجادها وبطولاتها، يوظف بصريح القول وخفيّه هذه المفردة في طرح معاني القوة والشجاعة.

إن يوم العيد -وثيق الصلة برؤية هلال الشهر العربي- يأخذ بيد المتلقي إلى الشكل الذي تحمله المآذن في ثقافتنا الإسلامية؛ فوجود الهلال في اتجاه بعينه فوق المئذنة يتيح للرأي معرفة اتجاه القبلة في المنطقة الموجود بها، واتجاه القبلة يسافر بالبصر ومعه العقل إلى هذه البقعة (شبه الجزيرة العربية)، وفي حضور كاتب روائي مثل محمد جلال يخاطب بعمله المتلقي المصري أولاً ندرك أننا معه على موعد مع رحيل معرفي باتجاه الشرق، هذا الرحيل ليس ببعيد عن الظرف الزماني والمكاني المحيط بتجربته، وما يموج به من تيارات فكرية، مثل التيار القومي المعني بفكرة القومية العربية الساعية إلى تجاوز الأطر المحلية على المستوى الجغرافي والثقافي وصولاً إلى اتحاد، تعززه اللغة الواحدة، والجوار الجغرافي، والمشارك التاريخي والثقافي والعقدي، ولا شك في أن هذه الرؤية التي تشجع عليها مكونات لغوية، مثل: الأسرة، يوم العيد، وما يلحقهما من مفردات في هذا المقطع المفصل في وحدة الرواية الأولى تمنح هذا التركيب الإضافي "حارة الهالالية" موقع المبتدأ في جملة ذات أخبار عدة، أحدها تكشف عنه تجربة محمد جلال الفنية هذه،

عندما نعرف من راويه أن حارة الهلالية إحدى البقاع الموجودة في مصر، وكأننا بحاجة إلى أخبار أخرى تتشكل جمالياً وتحيل إلى باقي أجزاء الجماعة العربية الكبيرة/الوطن العربي شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً؛ لنجد أنفسنا أمام افتراضات، مثل: حارة الهلالية مصر، حارة الهلالية السعودية، حارة الهلالية العراق، حارة الهلالية الشام، حارة الهلالية المغرب... إلخ ومع كل خبر بنية جمالية تشير إليه بناءً على تجربة المبدع ووعائه المحلي الخاص الذي ينتسب إليه.

وعلى الرغم من وجود جسر يربط بين عالم محمد جلال الفني "حارة الهلالية" وإرث ثقافي تمثله سيرة بني هلال في التاريخ وفي الفن بالنظر إلى مفردات مثل: أسرة زهيرة هانم، الهلالية، القتل، يوم العيد، فإن هذه المفردات نفسها تصنع في الوقت ذاته مسافة تفرق الطرفين، عندما يكتشف القارئ أن المضامين المتصلة بهذه المفردات بينها وبين أبطال السيرة في الحكى الشعبي فجوة، يُسأل عنها خيال الذات المبدعة؛ إذ لم تستغرقها عوالم السيرة بحيث تقع أسيرة لها لدرجة تجعل من "حارة الهلالية" ما يمكن أن نسميه إطناباً سردياً لما سبق في التاريخ أو في الفن الشعبي؛ وكأن اقتراب المبدع بخياله مما سبقه كان لأجل الانطلاق بعيداً بغية التأسيس لعالم سردي يحظى بقدر من الاستقلالية، يتواصل مع الماضي/التراث ليجعل منه أساساً يقف عليه ليقول هو كلمته. (٢٦)

إن هذه الرؤية الجمعية التي يشجع عليها هذا الملفوظ شديد الكثافة "الهلالية" تدفع إلى طرح نماذج أخرى تعبر عن هذا البناء ذي الصبغة الجمعية للراوي عند محمد جلال:

من الوحدة الثالثة "الهلالية ٣":

"عرفت الأم من مجدي ما قاله عمرو للمحقق، فقالت في انفعال: تدافع عن قاتلة؟! أوشك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرتة وقعت في نظرتها، كما لو كان خوفه من أمه الذي تربي معه منذ أن كان طفلاً تفجر للحظة..توقع عمرو أن تقول له أمه اترك فيللا المعادي وعد إلى حارة الهلالية، ولكنه لن يعود لمجرد أن أمه تريد هذا..فجر حنان أمه داخله رغبته في أن يبكي على صدرها ويحدثها عن عذابات..قال بضحكة حزينة: ملأت الدنيا بنغم الانتصار واستيقظت لأجد كل شيء من حولي مهزوماً..أنا مهزوم يا أمي، أدفن هزيمتي كل ليلة في الناس، شعر بأنها قد أخطأت؛ كان ينبغي أن تسيطر على أعصابها ولا تتفعل؛ عمرو ما زال طفلاً، تأسره لمسة حنان...نظر في المرأة...ابتسم، كأنها تقول له لم تعد حراً؛ هناك امرأة في الزنزانة تكبل حريتك، تسأل بصمته: ما الفارق بين سيدة وأم؟ تسجنه هي الأخرى بحبها، دائماً هو محاصر بالحب القاتل" (٢٧)

نموذج ثالث لهيئة الراوي من الوحدة الخامسة "الهالية ٥":

"طار وقبل أن يقول كمال شيئاً، قال عمرو بسرعة: الرجل الأسمر من بيتك للطائرة، رجل مهم إلى هذا الحد! قال كمال ساخراً: حارس رجل مهم، لماذا خنقها؟.. وكأنه عثر على دليل براءة سيدة، فقال: سيدة بريئة، وكأن عمرو لم يقل شيئاً، قال كمال: المرأة الشقراء تحبك، وطلبت من الرجل المهم أن تزورك وهو لا يرفض لها طلباً، فأعطاه طائرته الخاصة، وجاء معها حارسه الخاص.. وزوجته ابنة عمه وأم أولاده امرأة غيور، لا تتصور أن تشاركها امرأة في زوجها، قال عمرو بسرعة: أمرت حارس زوجها بالتخلص منها، قال كمال: وهو خبير في القتل، متخصص في قتل من تريد سيدته التخلص منه، تعرف أن هذا النوع من النساء كالنحلة؛ تقتل الذكر بعد أن ينتهي من مهمته، قال عمرو ساخراً: ماذا فعلت حتى أعاقب هذا العقاب؟! (٢٨)"

نموذج رابع من الوحدة السادسة "الهالية ٦":

"طار الأندلس يا حبيبتى، قالها مجدي وهو يضحك في سخرية.. تعودت على سماعه يقول: صرنا أغنياء وجاء وقت الضحك، ولكنها أحست بالخوف؛ وجدت نفسها تقول: هرب الرجل؟ لم تستطع نبرته أن تكتم حزنه وهو يقول: بعد أن سرق تحويشة العمر.. لماذا شقيتُ بصحراء النفط؟.. أعرف الرجل تقياً.. لا بد أن الحكومة أرسلت من يطلق فرية حتى يخرب بيته... لا يمكن لمن يحفظ كلام الله أن يسرق أموال الناس.. لا تخبري أمي يا سهام، تذكرت أمه السبب في كل ما جرى لهما؛ طلبت منه أن يضع كل ماله عند هذا الرجل، وعندما اهتزت الثقة بهذا الرجل رفضت أن تجعله يستجيب لرغبتها في أن يسحب ماله من عنده، أرادت أن تقول له: أمك التي أضاعتنا، ولكنها قالت: أضعتنا يا ابن زهيرة هانم؟! ارتاح لأنها لم تقل له: يا ابن أمك.. سقطت نظرتة على أساورها، يبيع ذهبها ويسافر إلى باريس ويعطي عمرو ما يريد ويصرف على معركته مع الرجل.. أبصرت الأم تقف أمامها.. ابنك لم يعد يملك شيئاً؛ هرب الرجل بكل ماله.. نظرت إلى مجدي في غضب.. لن تكون ابني حتى تسترد مالك الذي لم تحافظ عليه كالرجال، ابتسم ابتسامة بلهاء وهو يقول: سيعود الأندلس" (٢٩)

الملحوظ أن هذه الهيئات الثلاث للراوي تتصافر جميعها لتكشف عن صوت واحد مهيم له الغلبة؛ يقرأ الشخصيات من داخلها: خواطرها، حالاتها النفسية، يطلق يدها بشكل جزئي لتتحدث بنفسها وتداول غيرها، لكنه أبداً لا يتخلى ولا يتوارى تماماً بعيداً عن منظومة الحكى؛ إن هذا الصوت الذي يبني حاجزاً فاصلاً بينه وبين الحكاية يحدثها وشخصها لا يعطي للمتلقي فرصة

كاملة ليعيش داخل هذا العالم الفني مستغرقاً، بل يظل دائماً على مسافة منه، بسبب هذا الصوت السارد الذي لم يكن أبداً واحداً من الممثلين في الرواية؛ إن الضمائر الثلاثة: الغائب، المتكلم، المخاطب التي تتعاون لتصير عُمداً يقف عليها، ولتقدم بجلاء لحضور ذي سطوة؛ ألا وهو حضور هذا الراوي العليم المهيمن بهيئته هذه على غيرها تقترب بهذا السارد من وضع الراوي في القص الشعبي الذي يبقى دائماً فارضاً وجوده أمام الجمهور المتابع لعمله، وإن لجأ إلى التنوع في آليات ما يقدمه. (٣٠)

وبناءً على هذه الحال المرتبطة بهيئة الراوي يمكن القول: إننا أمام مصب لأنهار نصية عدة، تؤدي علاقة الإحالة المقامية القائمة بين نص "حارة الهلالية" وخارجه:

- الأول: الحضور القبلي للشخصية العربية وما طرأ على مسيرها في مراحل تاريخية متعاقبة، ومنطلقه المكاني الأثير شبه الجزيرة العربية.
- الثاني: رؤية فنية خيالية لا تخلو من طابع أسطوري، تقدم هذا الحضور في ثوب مثالي بطولي، يكاد يتخلص في ارتقائه في سلم الخيال من ملابس اجتماعية وسياسية وطائفية تفرض نفسها في نص التاريخ الأسبق وجوداً.
- الثالث: سياق المرجع المحيط بواقع المبدع فاعل النص الروائي، وما يطرحه على ذهنه من قيم فكرية توجه عالمه الوجهة التي يبدو عليها بناؤه الشكلي الظاهر وما يخبئه من دلالات؛ الأمر الذي يجعل من الهلالية/العنوان في الفن، والحارة في الواقع وفي الفن وما يعلق بها من شخوص في عالم الرواية، بمثابة آلة جمالية منتجة لتراكيب تساؤلية طوال الوقت، تدفع باتجاه فضاء رحب لا يتجمد عند السياق الزماني والمكاني القريب الذي يخص محمد جلال.
- الرابع: السياق النصي لحارة الهلالية والمسار الدرامي لشخصياته وما يترتب عليه بالنسبة إلى صناعة الحدث وتطويره.

ث - البناء الدرامي للبطل: جماليات الالتفات

يتكئ كل عمل حكاوي على أسس ثلاثة: ذات مرجعية (المؤلف)، وكائن مصنوع يتولى مهمة السرد (الراوي)، وشخصية تصنع الحدث الحكائي في ظرف زماني وفوق مسرح مكاني يشهدان بذلك، ويمكن القول: إن هناك علاقة اختيار تقوم على قصد وتعمد تجمع هذه الذات المرجعية بالشخصية، وقد تسطع شمس هذه العلاقة بالنظر إلى الشخصية الأكثر حضوراً وانتشاراً

داخل عالم الفن، ومن خلالها يصير للحدث هوية خاصة يتميز بها؛ إنها شخصية البطل، هذه الأداة الفنية التي تعد -عبر الراوي المقدم لها- وسيلة فنية يستخدمها هذا المؤلف في إنجاز مشروعه على مستوى الشكل والرؤية؛ ومن ثم فإن الحديث عن مسافة جمالية تحرص عليها كل ذات مبدعة بين المرجع الواقعي، وعالمها الفني تتأتى من خلال محددات عدة، من بينها الراوي، والبطل بحكم مساحة حضوره كمًّا وكيفًا في لعبة الخيال هذه^(٣١).

وفي كل بنية تمثيلية سردية تتجلى -غالبًا- مفردات مثل: الفقد، الأزمة، المأساة، التي تجعل من فكرة الصراع مسألة حتمية، تمامًا كما هو الحال في كل واقع معيش، وفي هذه الأجواء تولد البطولة التي تحيل بالطبع إلى أصولها اللغوية (مادة: بطل)، وممثلها في عالم الفن يتحرك في مسار رحلي، من حال المأساة إلى حال يحرص على أن تكون مغايرة، مستعينا في ذلك بأدوات تمكنه من الحركة ومن المواجهة، ومن الوصول إلى شاطئ الحل/التحقق/الإشباع/إزالة مظاهر الأزمة بإبطال مفعول كل ما من شأنه الترسخ لمقولة "بقاء الحال على ما هو عليه"؛ لذا يصبح لهذه الصفة -أي بطل- وجاهتها بالتصاقها بالشخصية/الأداة الفنية التي تنهض بدور كبير في إحداث عملية التحول هذه، ومن شأن هذا الأمر الحكم بأن عوالم السرد على وجه الخصوص تعد بمثابة متشابهات؛ تبعًا لهذه الثنائية التي تسكنها جميعها (النفي والإثبات)؛ فالطرف الأول إشارة إلى حال الأزمة وما يعلق به من قيم سلبية، بينما يشير الطرف الثاني إلى هذه الغاية التي تستفز الشخصية إمكاناتها من أجل الرحيل طلبًا لها؛ إنها حال التحقق والإشباع، ولعل حديث اللغوي الروسي فلاديمير بروب عن الهيكل البنائي الذي تتأسس عليه الحكاية الخرافية، وتحديد إحدى وثلاثين وظيفة يمكن تحديدها في سبع وظائف رئيسة يقدم إضاءة نظرية كاشفة ومهمة في فهم البنية الدرامية للشخصيات، وما ينتج عن بنيتها الجمالية الشكلية من قيم فكرية^(٣٢).

وفي "حارة الهلالية" نشاهد البطل عمرو، ذاك الملحن خريج كلية الحقوق^(٣٣)، الذي اتجه إلى هذا الفن ونال شهرته من خلاله، وبسببه يتشكل الحدث الروائي ويتحرك منذ الوحدة السردية الأولى حتى الأخيرة، ليس ذلك فقط، بل إنه عبر الراوي المقدم لمنظومة الحكيم يعد نافذة درامية مهمة تفتح داخليًا على غيره من الشخصيات؛ كالمرأة -على سبيل المثال- وحضورها المتنوع داخل الرواية، والأخوة من الرجال: كمال، مجدي، صبري، ويمكن القول: إن ذلك شأن البطل -عمومًا- ينجز إحالتين: داخلية، مردها ارتباط الحدث به بدرجة كبيرة، وخارجية، مبعثها شبكة علاقاته بغيره من الشخصيات وما تحمله تلك الشخصيات من دلالات تلامس بعض ما في العالم

خارج النص؛ لذا فإن المخطط البنائي لهذا البطل يبدو ذا طبيعة مرنة يحدها مساران، أفقي: بفضل تمدد البطل داخل عالم الفن، ورأسي: ينشئه القارئ إنشاءً، حينما يحاول إيجاد جسور للصلة بين البطل وحركته وعلاقاته بغيره من شخصيات السرد، وما في خارج هذا النص السردية.

ومن الواضح أن درجة الترادف التي تصل المؤلف ببطل روايته^(٣٤) ستتيح له أن يجعل منه

مرتكزاً جمالياً لأداء مهام عدة:

- المهمة الأولى: الالتحام بنص الهلالية في كتاب التاريخ وفي كتاب الأدب الشعبي

ومحاولة تقديم نص كلي متعدد الأجزاء، أو بصياغة أخرى لوحة سردية متعددة الأشكال؛ بالإضافة من نقاط الالتقاء الحاصلة بينها، مثل فعل الخروج الناجم عن أزمة؛ ففي الجزئين السابقين يقف القارئ أمام رحلة باتجاه الغرب يقوم بها جمع، وفي الجزء الثالث يولي البطل/الفرد وجهه شطر باريس، التي تصنف في زماننا هذا على أنها إحدى العواصم الغربية، وفي المقارنة بين الجزئين الأول والثاني من جهة، والثالث من جهة ثانية نجد أنفسنا بصدد حالة من الانحراف/العدول، مبعثها خصوصية كل طرف، ويجمع الطرفين معاً مفاهيم عامة، مثل: الرحلة، الفقد، التحقق، ويتفرق الاثنان عند الوجهة/المكان المرجو من ورائه إحداث الإشباع؛ فالغرب عند بني هلال كان مصر وتونس، أما عند بطل محمد جلال فهو باريس، وبالمثل المكان المنطلق يختلف بين الطرفين، ففي الجزء الخاص بالتاريخ والجزء الخاص بالأدب الشعبي يجسده شبه الجزيرة العربية، وفي الجزء الذي أنتجه محمد جلال يجسده مصر:

في الوحدة الخامسة "قال كمال بلهجة صارمة: أفهم أن تسافر الآن إلى باريس.. نصيحتي أن تسافر... أبصر أمه تنتظر إليه.. فقالت: جلييلة في باريس.. وجد عمرو نفسه يقول بسرعة يعبر عن رغبة كامنة داخله منذ أجبرها أبوها على ترك الحارة: أبوها مات.. ابنتهم عندما سمع أمه تقول في لهجة حادة: جلييلة وحيدة في باريس، تأكد أن حبيبته قد عادت إليه، أراد أن يقول لها: سأسافر الآن إلى باريس" (٣٥)

إن هذه العلامات المرجعية الدالة على المكان حارة الهلالية، القاهرة، باريس، ومعها هذا الترادف الحاصل بين اثنين يعملان في الفن، وقد درسا الحقوق قبل ذلك، هما محمد جلال، وبطل روايته عمرو يرسخان لخروج مواز لخروج البطل، هذا الخروج ينجزه وعي المتلقي الذي يتعامل بذلك مع سياقين للرحلة، يحركهما من داخل الفن فاعل مؤنث؛ فالبطل الرجل بمثابة مفعول لفواعل عديدة، جميعها يسكن فضاء الأنثى:

- الفاعل/أزمة، تتشخص هذه الأزمة جمالياً في:

- جليلة: الحب الأول الذي غاب.
- المرأة الشقراء: التي قتلت في بيته، وما تلا هذا القتل من تبعات.
- خادمتها سيدة التي يقدرها كثيراً، ويشعر بألم شديد؛ لأنها مظلومة فيما طالها من اتهام.

ويستدعي هذا الطرح للمؤنث حديثاً عن البعد الرمزي له في الفن عمومًا، ونموذجه رواية محمد جلال هذه:

- المهمة الثانية: البطل نافذة إلى الحضور الرمزي للمؤنث

إن البناء الجمالي للأنثى يحدده النظر إليها من زاويتين: إنسانية وغير إنسانية، وفي هذه الثانية يتسع مجال الرؤية ليشمل ما هو حسي ملموس، وما هو معنوي مجرد رجوعاً إلى الأصل العام الذي ينضوي تحته الإنسان/الجنس (الحياة الدنيا)، وفي ولادة الحدث ومسيره حتى العقدة/الذروة، ثم مرحلة التتوير يؤدي المؤنث بنوعيه دوراً ذا خطر داخل هذا العالم؛ فالأنثى الإنسان بالنسبة إلى البطل نجدها في:

- الأم: زهيرة
- الخادمة: سيدة
- الحب الأول: جليلة
- الزوجة والفنانة التي لحن لها أغانيها: صافيناز
- المرأة الشقراء التي قتلت في بيته
- الأخت: نبيلة

وإلى جانب هذا التشخيص للمؤنث يأتي ما هو غير إنساني:

- المرأة: الأغنية التي تجمعها بها علاقة حب خاصة يكشف عنها فنه (التلحين).
- المرأة: الحادثة القدرية التي وقعت للبطل خارجة عن إرادته وتوقعه؛ إنها حادثة القتل التي وقعت ليلة العيد، وما أفرزته من أزمة.
- المرأة: رحلة، سفر مادي من مصر إلى باريس طلباً لمعرفة القاتل، وبعداً عن توابع أزمة القتل، ورجاءً بلقاء مع الحبيبة الأولى جليلة، في سلوك رومانسي.
- ولا شك في أن ثنائية (الرجل والمرأة) وما ينشأ عن علاقة طرفيها من نتائج تشكل وجه الحياة عمومًا وتصنع سيرة الإنسان، التي يمكننا أن نقرأ فيها لحظات نضج (ما قدمه من أنساق

حضارية)، وفي مقابلها لحظات ضعف ونزول (أزمة التفكك والجمود والصراع... إلخ) تعد بمثابة حكاية الحكايات (حكاية أم) يستلهم منها الفن أفكاراً لعمله؛ ومن ثم فإن محاولة فهم مصطلح السيرة والسعي إلى ضبطه في قالب فكري يحدده يتطلب نظراً أوسع من مجرد تركيز الضوء على صاحب السيرة؛ فإذا كانت السيرة في مضمونها بمثابة إجابة عن نسق تساؤلي مفاده: من أنا؟ (السيرة الذاتية) أو من هو؟ (السيرة الغيرية/الترجمة) فإن الإخبار عنه لا يعني جموداً للرؤية يقصرها، بل يقتضي وقفاً عند ذوات أخرى تمثل بهيئاتها الذهنية والنفسية وبأفعالها وبعلاقاتها وبالمواقف التي جمعتها بصاحب السيرة عوامل تشكيل صنعت هذا المتكلم/ أنا، أو هذا الغائب/ هو الذي نقص عنه؛ إذاً فإن السيرة قصص يتحرك بنا عبر مطية درامية، جهة التحكم فيها ذاك الراوي، لنلج من خلالها فضاءات حياتية لشخصيات أخرى أسهمت بدورٍ في تشييد بنيان صاحب السيرة، تماماً كما أسهم صاحب السيرة بدوره في إقامة بنيان عوالم هذه الذوات الأخرى في إطار جدلية التأثير والتأثر أو (الفاعل والمفعول)؛ مما يسهل عملية الخروج بهذا المصطلح من دائرته الدلالية التقليدية إلى دائرة أكثر رحابة؛ خصوصاً إذا ما أفدنا من كلمة الهلالية في مضمونها التاريخي القبلي، وما تحمله كلمة قبيلة من معاني التجاور والالتقاء والترابط بين أفرادها؛ ليتحرك بذلك المصطلح من الدلالة على المفرد (أنا أو هو) إلى الإشارة التعبيرية إلى الجمع (نحن أو هم أو هن مثلاً) (٣٦).

إن الترجمة التي يقدمها الراوي للبطل عمرو تعتمد على قراءة تتطرق من ثنائية (الفردية والجمعي)؛ فهو أحد أعضاء جماعة/أسرة صغيرة، وهذه الأنثى التي اعترضت مسار حياته (حادثة القتل/مؤنث غير إنساني) لم يكن تأثيرها مقصوراً عليه وحده، بل امتد إلى آخرين في الأسرة: الأم، الأخت/نبيلة، كمال، صبري، الحبيبة الأولى "جليلة"، والفنانة والزوجة "صافيناز".

إن للشخصية في عالم القص عموماً قيمتين: جمالية؛ بوصفها جزءاً من الصيغة الفنية الظاهرة (البناء الشكلي)، وفكرية؛ لما تتطوي عليه من دلالات تسكن فضاء المعنى الخاص بذلك البناء، والمؤنث في عالم محمد جلال علامة مكانية يأوي إليها البطل وسيرته؛ فبين الأنثى/الأزمة والأنثى/الحل يتيسر الوقوف على ملامح هذا العالم، ومحاولة تقديم قراءة لأنفسنا من خلاله؛ إن صافيناز هذه تأتي في الوحدة الثانية عشرة الأخيرة لتكون بحضورها الدرامي فيها لحظة تنوير/انفراجة لأزمة البطل؛ إنها تتجز بمنطوقها المعروف بمعرفة الراوي ما يمكن أن نسميه لملمة للمبعثر من أجزاء الحدث، وتجميعاً للمتفرق على مستوى بعض الشخصيات، و بعض

الأفكار، وبعض الحالات النفسية؛ فما وقع ليلة العيد كان انتقاماً من شخص رأى في البطل نجاحاً في القدرة على اللقاء الإيجابي بالمرأة بمستوييها، الإنساني: زواجه من صافيناز، التي كان يحبها ذاك المنتقم الملقب بالفرعون، وغير الإنساني: نجاحه في عالم المرأة/ الأغنية من بوابة التلحين، وقد كان سبباً في هذا النجاح فقدته الحب الأول جلييلة الذي كان بمثابة طاقة دفع في محاولة التعويض وتجاوز المفقود؛ كأن عظمة الألم قد دفعته إلى أن يصنع من ذاته إنساناً عظيماً، يُشار إليه:

"أنا سبب عذابك، تعرف أن الفرعون يحبني، وأنه غضب لأننا تزوجنا، ووجد فرصته في حادث المرأة لينتقم منك.. تذكر يا عمرو عندما عاتبتك لأنك لم تحضر حفلي بباريس، ورسالتك عن المرأة التي جعلتك لا تحضر، فقلت لي: جلييلة.. أنا أعرف أن جلييلة هي حريقك الفني؛ لذا أقول لك: عد لجلييلة لتملأ الدنيا فناً.. أما أنا سأتزوج الفرعون لأعذبه وأنتقم منه من أجل حبيبي ... وراح يقهقه.. وراح يفكر في دور الصدفة في حياته، تذكر ما قالت له أمه: أردناك بنتاً فجئت ولداً، ومحامياً فأصبحت موسيقياً.. الصدفة حياتي، الميلاد صدفة، الحب صدفة، الموت صدفة، العذاب صدفة... ورننت زغرودة وهللت سيدة: جلييلة، لم يكن في حاجة إلى أن يسمع عبارة وصلت يا سي عمرو ... كانت الهلالية تحتفل بعودة ابنها عمرو الذي انتصر على الظلم، والراوي يروي على الرابية سيرة البطل الهمام، الذي هزم الأعداء وعاد إلى أهله بنصره، وعندما أبصروه يدخل عليهم وجلييلة في يده لم يصدقوا أن الزمن يمكن أن يوجد بلحظة يجتمع فيها الحبيب بالحبيبة بعد طول فراق ... لا يصدق أن هذه الحارة التي قست عليه واغتالت حبه بطرد جلييلة في الظلام، وجعلته يغرق في الضياع ليقرر أن يتحدى الهلالية ويصبح موسيقاراً كبيراً.. نغمته عادت إليه.. بماذا تسميها؟.. تسميها الهلالية؛ فالجلييلة هي الوطن، وأصاخ السمع ومعه جلييلة ووصلهما من الحارة صوت الراوي وهو يروي على الرابية ويقول: يا سادة يا كرام، صلوا على النبي المختار، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذي سرق القمر من أجل أن يكمل عيني محبوبته جلييلة بعشقه ويسترد نغمته"(٣٧)

إن هذه النزعة الرومانسية في علاقة البطل بالمؤنث بتجلياته المتنوعة التي أتاحت للبطل دور النافذة من هذا الجانب تفتح عدسة الرؤية لمشاهدة راوي محمد جلال وهو يتجاوز عتبة كونه راوياً لعمل ينتمي إلى ما يسمى بأدب الخاصة؛ ليضحى قاصاً شعبياً يخاطب برسالاته جمعاً في إطار مكاني يحيل إلى بيئة تتصل بهؤلاء العوام؛ ألا وهو الحارة؛ إن الجمع بين الدورين من قبل

الراوي يوازي هذه الصورة التي ظهر عليها عمرو؛ بوصفه نموذجاً للبطل المعهود في القص الشعبي الذي ينجز دراما الخروج، مواجهاً بها وساعياً من خلالها إلى تبديد حالة النقص التي اعترته، هكذا كان شأن عمرو مع حبه الأول ومسئولية المكان/الأزمة "حارة الهاللية" عن ذلك؛ ليعود إلى المكان ذاته في لقاء ثانٍ يشهد على انفراج الأزمة باللقاء بالأميرة التي تتشخص في جليلة، في مسير ذي طابع دائري، يبدأ وينتهي عند نقطة واحدة.

ج- المعجم الجمالي لمصطلح السيرة

إننا إذاً أمام بطل وراوٍ يقتربان من نظيريهما في الأدب الشعبي، ويعد هذا الاقتراب دليلاً على سلطة العنوان التي تمارس سطوتها على هذا العالم منذ لحظة البداية حتى الختام؛ بما يعزز مقومات التماسك على مستوى النص من داخله؛ إن النعت (شعبي) ودلالاته على الجمع يقود إلى الكلمة "الهاللية" وما تتطوي عليه من دلالة على الجمع؛ الأمر الذي يقدم سرد محمد جلال الروائي هذا في ثوب استعاري، يجعل منه في تكوينه الكلي عيناً/نافذة على توجهه في الكتابة الإبداعية عند مؤلف الرواية، تتجلى في الاقتراب بفنه من شريحة من الجمهور أكثر عددًا في الواقع، تحتاج إلى من يمد يده إليها، ليس فقط في تناول قضاياها ومشكلاتها، لكن بما ينجزه الكاتب من عمل؛ إن هذا الاقتراب تجليه جماليًا سيرة البطل عمرو، الذي خرج من الحارة، لكنه لم ينفصل عنها بوعيه، بقيت في ضميره، حتى عاد إليها في لقاء ثانٍ سمته الحب، والتحقق والحصول والإشباع.

ويمكن من هذا الجانب التعامل مع ترجمة عمرو التخيلية هذه على أنها مرآة نستطيع أن نرى فيها حال كل ذات فنانة مع إبداعها وجمهورها بصفة عامة؛ إن هذه الحال ذات البعد الرومانسي تعتمد على انفصال عن الواقع الجمعي تتوحد خلاله هذه الذات مع فكرتها وآلية ولادتها فناً، في خروج أو بمقول ثانٍ: معراج يذهب بذاك الفنان عقلاً ووجداناً بعيداً، ثم يعاود بعده الاقتراب ثانية من واقعه الجمعي ليقدم إليه ثمرة طابت خلال هذا الخروج.

إن يمكن القول: إن هذه المفردات: الخروج (الانفصال)، والإنتاج (الإبداع)، ثم العودة (التحقق) تعد بمثابة متواليات تكشف بجلاء سيرة كل من:

- البطل في القص الشعبي
- البطل في رواية حارة الهاللية
- كل ذات مبدعة عموماً

ويبدو أن محمد جلال قد حرص على إيصال هذه الرسالة، بالنظر إلى هذه القرابة التي تجمع بينه وبين عمرو في روايته؛ فكلاهما اجتمع على امرأة واحدة يتبادلان حبها؛ ألا وهي الكلمة

التي يداعبها كلٌ بطريقته، مستحضراً في خلفية الوعي مكوناً معرفياً درسه (الحقوق) وما له من دور في ضبط السلوك الفردي والجمعي وتنظيم العلاقة داخل السياق الاجتماعي وفق نظام/قانون، يحرص على ترسيخ قيم يمكن حشدها في كلمة واحدة (العدل)، هكذا تكشف سيرة عمرو، وهكذا يحاول محمد جلال من خلال منبر فني يسعى من فوقه إلى مصافحة واقع جماعته كثيرة العدد، تلك التي يرى أنها بحاجة إلى خطابه؛ ومن ثم فإن هذا المؤنث (الهالالية) يفتح نوافذ لمشاهدة:

- ما هو تاريخي (جماعة بني هلال العربية)
- وما هو شعبي: معالجة الأدب الشعبي لسيرتها
- السياق الزماني والمكاني والاجتماعي المرتبط بتجربة محمد جلال، وفي هذه النافذة نجد على سبيل المثال إشارات مرجعية تحيل إلى واقع قريب، تم تحميلها درامياً بواسطة عدد من الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة إلى مجدي أخي البطل عمرو، الذي اشتغل في الخليج فترة من الزمن عاد بعدها إلى مصر؛ ليضع جزءاً من ثروته في شركة لتوظيف الأموال، يُظهر صاحبها التدين، لكنه يكتشف أن صاحب هذه الشركة يهرب إلى الخارج^(٣٨) وفي طرح كهذا تسليط للضوء على طور التحول الذي مر على الجماعة المصرية منذ سبعينيات القرن الماضي، ورحيل بعض المصريين للعمل بدول الخليج، فيما عرف بظاهرة (البثرو دولار)، وتبع هذه الظاهرة أخرى انتشرت على نطاق واسع في ثمانينيات القرن الماضي؛ ألا وهي شركات توظيف الأموال وما أحاط بها من إشكالات. وإلى جوار هذه الإشارة أخرى يعالجها الراوي في حارة محمد جلال هذه من خلال أخي البطل صبري، الذي يمثل في سلوكه السياسي تشخيصاً لتوجهين فكريين، لهما انتشارهما العالمي؛ ألا وهما التوجه الرأسمالي، والتوجه الشيوعي الاشتراكي^(٣٩). وفي حركة صبري وانتقاله الفكري من معسكر الاشتراكية إلى معسكر الرأسمالية كشف فني لما هو واقعي بالنسبة إلى أفراد ومجتمعات بكاملها؛ الأمر الذي يؤكد فكرة كون البطل في سيرته نافذة تفتح عدسات الرؤية على ما هو أبعد من السياق الثقافي القريب من الكاتب وقارئه الذي تربطه به وحدة الزمان والمكان والثقافة. وفي هذا المقام تلتقي تجربة جلال مع تجارب أخرى مجاورة من حيث الزمن، على سبيل المثال: يوسف إدريس في مجموعته القصصية "العتب على النظر"، ونجيب محفوظ في روايته "حديث الصباح والمساء"، وخيري شلبي في روايته "موت عباءة"، وعادل

عصمت في روايته "أيام النوافذ الزرقاء"^(١٠) إن هذه النماذج السردية جميعها تعالج في ثناياها قضية التحول هذه التي تركت أثراً ملحوظاً في البناء الاجتماعي والاقتصادي والسياسي المصري، تحديداً منذ سبعينيات القرن الماضي.

ويُضاف إلى هذه النوافذ نافذة جديدة هي:

- سيرة كل ذات تمارس لعبة الفن، ويمكن ضبط عملها في هذه المتوالية سالفة الذكر التي تبدأ بالخروج طمعاً في عودة غائبة، مما يستدعي إلى الذاكرة صنيع الشاعر العربي القديم الذي كان يبحث في وادي عبقر المنطوي على دلالة رمزية عن غايته (الكلمة/القصيدة)؛ لذا تستحيل الحارة إلى دلالة مكانية رمزية تحيل إلى هوية/خصوصية تتفرد بها فئة بعينها من البشر، ويصير أحد معاني الهلالية الإشارة إلى جماعة المبدعين في كل زمان ومكان، الذين تتفرق بهم التجارب والأوعية الفنية التي يصبون فيها تجاربهم تلك، وتجمعهم واحدة واحدة، هي وعاء الفن الذي يضمهم جميعاً، وفق متوالية واحدة: الخروج، الإنجاز، العودة، ومن شأن هذا الطرح ترسيخ سمة الاتساع والمرونة لمصطلح السيرة، الذي يجعل من البناء الدرامي للبطل عمرو مجازاً مرسلًا، علاقته الجزئية، أطلق فيه جماليًا الجزء (حكاية عمرو في حارة الهلالية)، وأريد فيه كلُّ يتماهى فيه الخاص مع العام، والواقعي مع المتخيل، والفردى مع الجمعي؛ بما يتيح لعالم جلال أن يكون أرضاً سردية تخفي تحتها طبقات للمعنى، يمكن استخدام فعل الخروج في الإشارة إلى بعضها:

- خروج عمرو في هلالية محمد جلال من الحارة، ثم سفره إلى باريس، ثم عودة يصحبها النجاح إلى مصر وإلى الحارة.
- خروج بني هلال من شبه الجزيرة باتجاه الغرب (مصر وتونس).
- علاقة ترادف بين مرجعي (المؤلف) وفني (عمرو).
- سيرة عمرو مصباح كاشف، نرى من خلاله سيرة حياة أهل الفن عمومًا ومتوالية الحركة الملازمة لأبنائه.

بناءً على هذا الطرح يمكن القول: إن بناء عنوان هذه الرواية ينشد حقولاً عدة، تمت الإشارة إلى اثنين منها، هما: حقل التاريخ المتصل بجماعة بني هلال، وحقل الأدب الشعبي المعالج لها، أما الحقل الثالث فيستحق أن يُنجز تحته حكايات بلا سقف عددي محدد، تتصل بأهل الفن على

اختلاف أزممنتهم وأمكنتهم وثقافتهم ولغاتهم، فيه توضع ترجمات (سير) لكل من قدم إلى المكتبة العالمية وإلى الرصيد الإنساني عملاً أو أعمالاً وجدت أصداء لها بين أبناء هذه الجماعة الإنسانية الممتدة في الزمان وفي المكان، وإلى جانب هذه الحقول بالطبع حقل رابع قريب ظاهر، يمثل جسد الرواية (فيه عمرو وباقي أسرة زهيرة هانم والشخصيات الأخرى المصاحبة لها، مثل: جليلة، صافيناز، سيدة... وآخرين) الذي يأتي تالياً لهذا الرأس الذي يبدو أنه يمتلك عمقاً يابى معه الاكتفاء بجسد واحد فقط.

إذا بالإمكان رصد مصطلح السيرة بالنظر إلى ثنائية (داخل النص وخارجه) وثنائية (الواقعي والمتخيل) في ضوء عدد من التراكيب تشكل مبتدأ متأخراً في جملة اسمية خبرها المتقدم يقول: (في حارة الهلالية...):

- سيرة عمرو: فرد
- سيرة أسرة: أولاد زهيرة هانم
- سيرة بني هلال:
- جانب من سيرة الجماعة المصرية في الثلث الأخير من القرن العشرين
- سيرة أهل الفن عموماً على اختلاف مشاربهم في كل زمان ومكان^(٤١)

- المرجعية الاجتماعية للنص الروائي

وتبقى لتجربة المبدع المتصلة باتجاهه الفكري وقناعاته سلطانها؛ إن الجو الدرامي العام للرواية يأخذنا إلى ما هو اجتماعي، نلمح فيه طبقتين، لهما حضورهما داخل أي بناء اجتماعي، الطبقة الوسطى (البورجوازية)، وطبقة (العامة)؛ إن عمرو في رواية محمد جلال يعد -درجة كبيرة- ابناً لهذه الطبقة المتوسطة، التي يُنظر إليها؛ بوصفها ضمانة الاستقرار والتماسك داخل المجتمع، وهي بأبنائها -أيضاً- المعنية بإدارة عمليات التتوير والنهوض، ولعل مسؤوليتها هذه قد رُمز إليها في فن جلال من خلال الدور الممنوح للبطل؛ فهو الملحن المنتمي إلى عالم الفن الرحب، الذي يمنح الأشياء وجوداً جمالياً؛ إن هذا الملحن مسئول عن إدارة الكلمة، وسيلة التواصل والتعبير عن الأفكار بين بني الإنسان؛ بوصفها إشارة إلى اللغة، وإدارته لها تنبع من قدرته على إعادة إنتاجها في فن جديد تذهب إليه؛ ألا وهو فن الأغنية؛ ومن ثم فإننا مع البطل عمرو أمام ملتقى يجتمع عنده أكثر من فن: اللحن، الأغنية، يأتي تالياً لهما الحكاية، التي تقدم مشخصة الاثنين معاً في هيئة هذا البطل ومن معه، وفي هذا الفن الثالث يتسنى الوقوف أمام الحارة؛ بوصفها إشارة إلى

طبقة العوام (الطبقة الشعبية) التي تدخل في علاقة لم تكن سائرة على وتيرة واحدة طول الوقت مع أحد أبناء الطبقة الوسطى؛ لقد مرت بتحويلات، كان سمتها التوتر والخصام أحياناً، ثم عودة وتصالح وانسجام أحياناً أخرى، يعيد اللحمة إلى طبقتين لا غنى لإحدهما عن الأخرى، يتضح ذلك درامياً فيما جرى لحب البطل الأول وفي علاقته بجليلة وبأهل الحارة؛ ففي هذه اللحمة طبقة وسطى تقود وترعى وتسعى جاهدة إلى تحقيق أحلام، و إلى البناء عبر مستويات عدة تضيف على العالم جماله، هذا الجمال الذي يبدو ساطعاً في الفن بتنوع مظاهره؛ لتبقى حالة التقارب هي السمة السائدة بين هاتين الطبقتين طوال الوقت^(٤٢)؛ فإذا كانت اللغة وسيلة تواصل وتقارب، فإن هذا التقارب يزداد رسوخاً وقوة عندما تتم إعادة توليد للكلمة في فضاء جديد، لا يعرف لنفسه وجوداً ولا انتشاراً إلا بقدر وصوله العاطفي والذهني داخل فضاءات التداول؛ ألا وهو فن الغناء، الذي يحتاج من أجل هذه الغاية إلى فن وسيط يمنحه ذلك (التلحين)

- المرجعية التراثية للنص الروائي

إن هذه التناول الجمالي لطبقة اجتماعية لها خطرهما في "حارة الهلالية" يتيح لنص محمد جلال انفتاحاً على ما هو تراثي، عندما نجد هذه المفردات الحاكمة لعمله: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية تصافح نسقاً حكاثياً تراثياً يقوم على هذه المفردات نفسها؛ ألا وهو كتاب الأغاني للأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين/ ت. ٣٥٦هـ)، الذي جعل في مصنفه من الصوت المغنى أساساً تقوم عليه الحكاية/الترجمة، في منهجية أتاحت للجماعة المنضوية تحت السياق الحضاري العربي الإسلامي منذ العصر الجاهلي حتى زمن المؤلف حضوراً مميزاً عبر النماذج المعبرة عنها؛ فالشاعر، والمغني، والرجل، والمرأة، والأمير، والعرب، والموالي من الفرس، جميعها شواهد على أصحاب التراجم في مصنف الأغاني؛ بفضل ما يمكن تسميته روحاً تصالحية تتعت صاحب هذه الموسوعة، التي رأت السياق الحضاري العربي الإسلامي، الذي اعتمد في بنائه على الكلمة، بمثابة منجز يقف وراء تشييده عناصر تتنوع في وضعها الاجتماعي والثقافي، لكنها في النهاية كانت تقدم إسهامها بلغة واحدة تصب في النهاية في سياق حضاري واحد يجمعها جميعاً^(٤٣) وكان عصر بني العباس شاهداً ودليلاً عليه؛ إذ وصل هذا السياق إلى قمة نضجه في القرن الرابع الهجري (زمن الأصفهاني).

إذاً فإن سيرة البطل عمرو بمفرداتها الأربعة: الكلمة، اللحن، الأغنية، الحكاية، تعد نافذة نطل منها على ما هو تراثي له مكان في المكتبة العربية (كتاب الأغاني)، الذي يشكل طبقة من طبقات المعنى تأخذ مكانها في هذه الأرض السردية لمحمد جلال.

- تعليق ختامي

بناءً على ما سبق يبدو جلياً أن مصطلح السرد في مدلوله المعجمي المعبر عن اقتفاء الأثر، ومصطلح السيرة الذي يأخذنا إلى المادة اللغوية (سِرَ) يطرحان نفسيهما في الفضاء الدلالي الخاص بهذه الرواية من خلال هذه الإحالات إلى نصوص وسياقات معرفية شتى، في مزيج سمته تعددية صوتية، يعد فيها صوت الراوي في عمل جلال بمثابة صدى لتلك النصوص الأسبق منه وجوداً.

وبموازاة هذه النظرة الموسعة لمصطلح السيرة التي تتسجم ومرجعيتها اللغوية في المعجم يصير لمصطلح البنية دلالاته التي لا تقتصر على نص محدد له أجزاءه التي يتكون منها وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض، بل يصبح أكثر تجاوزاً وشمولاً بالنظر إلى انفتاح النص على غيره، والعلاقات الرابطة التي تصل بينه وبين هذه النصوص والسياقات؛ بما قد يسمح بالاقتراب منها ومعالجتها؛ بوصفها بنية تركيبية لغوية واحدة، في ظل نظر استقرائي، ينطلق من الجزء وصولاً إلى الكل^(٤٤)

- ١ - انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، من ص ١١ إلى ص ١٤، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٢ - انظر: تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، ترجمة: د. شكري محمد عياد، من ص ٦١ إلى ص ٦٥، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٣ - انظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، ص ١٩، ٢٠.
- ٤ - يمكن الوقوف على ملخص لثنائية اللفظ والمعنى في نظرية النظم لدى الجرجاني في مقوله هذا " لا يُتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخي في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنت تتوخي الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك؛ فإن تم لك ذلك أتبعته الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنت إذا أفرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك؛ بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الكلمات الدالة عليها في النطق".
- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص ٥٣، ٥٤، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٥ - الحديث عن التناص المرتبط بتجاوز النص حدوده الذاتية وانفتاحه على غيره من النصوص والسياقات، في لعبة تقوم على التفاعل والحوار هو في جوهره حديث عن ثنائية (الذات والعالم) الذي تقف منه هذه الذات موقف المتلقي أولاً، قبل أن تشرع في عملية إرسال تضع هذا العالم موضع إعادة إنتاج بناءً على طرح مغاير، وموضع التعليق وإبداء الرأي، وموضع الإضافة - أيضاً - إلى ما في هذا العالم في ظل حالة من التراكم المعرفي. إن السلوك الإنساني - عموماً - واللغوي منه منظوفاً أو مكتوباً في المقدمة منه بالطبع يعد في جوهره موجوداً متعدد الأصوات بالنظر إلى حتمية التفاعل التي تمارس سطوتها على حياة الإنسان.
- انظر: د. عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، من ص ٢٩٨ إلى ص ٣٠٣، طبعة ٢٠٠٢م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٦ - انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، من ص ٤٣ إلى ص ٤٩، طبعة ١٩٩٠م (بالاعتماد على رقم الإيداع الموجود في صفحة الكتاب الأخيرة)، مكتبة مصر، القاهرة.
- ٧ - انظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، مادة: سِيرَ، ركن المعاجم في الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة.
- د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، من ص ١٢٧ إلى ص ١٢٩، طبعة مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، دون تاريخ.
- ٨ - انظر في مسألة مصطلح السيرة:
- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٠٥، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، مكتبة لبنان، بيروت.
- د. إحسان عباس، فن السيرة، من ص ١٢ إلى ص ١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، دار صادر، بيروت.
- مصطلح السيرة الذاتية (Autobiography)، ومصطلح السيرة الغيرية (Biography) في: www.dictionar.yreferenc.com
- ٩ - انظر: د. سيد محمد قطب، السيرة الذاتية في ضوء علم العلامات الثقافي، من ص ١٠ إلى ص ١٨، طبعة ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، دار الهاني، القاهرة.
- ١٠ - انظر: جبروم ستولنيتز، النقد الفني: دراسة جمالية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، من ص ١٠٣ إلى ص ١٠٧، طبعة ٢٠١٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١١ - تعتمد الدراسة في معالجتها على الطبعة الخاصة بالهيئة المصرية العامة للكتاب التي خرجت في العام ٢٠٠٠م، وتتصدرها دراسة بقلم د.سمير سرحان.
- ١٢ - يدور حدث هذه الرواية التي تتركب من اثنتي عشرة وحدة سردية حول أحد أفراد أسرة مكانها في حارة تسمى حارة الهالالية؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يعمل ملحنًا، واستطاع أن يحقق في مجاله شهرة واسعة بعد أن ترك مجال الحقوق الذي نال عنه شهادته الجامعية. وهذه الأسرة ينظم حياة أبنائها الأم زهيرة هانم، وتتأثر هذه الأسرة بدرجة كبيرة بما حدث لواحد منها؛ ألا وهو البطل عمرو، الذي يتعرض لحادث مأساوي يلقي بظلال على حياته، وينقسم هذا الحادث قسمين: الأول: حب أول مع ابنة الجيران في الحارة جلييلة الذي يواجه عشرة وينتهي بفراق، الثاني: في منتصف مسير هذا البطل في حياته تمر عليه حادثة قتل في مقر سكناه بالمعادي، حيث تُقتل إحدى المعجبات الحاضرات حفلاً منعقدًا في منزله، على أثرها بشرع الحدث الروائي في الحركة وصولاً إلى الذروة أخذاً معه كل شخصيات الرواية وتنتهي محنة البطل في وحدة الرواية الأخيرة

بانفراجة، بمعرفة الجاني الحقيقي وبلقائه بحبه الأول (جليلة) الذي يتزوج بها ويعود معها إلى الحارة من جديد، في احتفال يقيمه أهلها له؛ بوصفه أحد رموز النجاح التي تضاف إلى رصيدها.

- انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ٢٩ إلى ص ١٩٥.

١٣ - إن قراءة العمل الأدبي؛ بوصفه بنية لغوية ذات صلة وثيقة بسياق مرجعي يقع خارجها يحيل إلى ما يسمى بالبنوية التوليدية عند لوسيان جولدمن، التي تضع المنجز الإبداعي في إطار نظرة تقوم على محاولة إيجاد تفسير له بالربط بينه وبين سياق فيه من الملابس والقضايا ما يجعل من عمل الفنان إحدى الأمارات الدالة عليه، الكاشفة عن مدى قدرته على التأثير؛ ومن ثم فإن القراءة الثقافية للنص تحرص على أن تضع في حساباتها هذا الخارج المرجعي؛ بوصفه سلطة محركة تقف وراء خروج هذا النسق اللغوي على وجهة بعينها؛ لذا فإن معالجة هذا النسق تقتضي الاقتراب منه من خلال فضاء أكبر، يعد هو إحدى العلامات المكونة له، في هذا الفضاء ما هو لغوي وما هو غير لغوي، يمت بصلة إلى البيئة الزمانية والمكانية والسياق الحضاري الممتد الواقع خارج هذا النص، وداخل هذا الفضاء الواسع يشكل عمل المبدع حلقة في سلسلة، أو مرحلة من التطور تتصل بأسباب سبقتها، يمثل هو - بدرجة ما - نتاجاً لها مع حركة الفرد والجماعة في مسار زمني تاريخي، الوقوف المتأمل أمام إحدى مراحلها يتطلب رؤية تعانق الحاضر الذي يتجسد في كل مرحلة على حدة تدخلها الجماعة، والماضي الذي يسبقها؛ أي أن قضية البنية وفق هذه المعالجة لا تعني عملاً داخل حدود النص فقط، ولا ربطاً بينه وبين سياق خارجي قريب في الزمان والمكان، إنما تحاول التوسع بمفهومها؛ ليكون بمثابة نظام يتركب من نص المبدع؛ بوصفه ابن مرحلة بعينها ومن نصوص وسياقات أخرى، لها مواقعها في الزمن وداخل حقول معرفية متنوعة.

ويتضح أن لعملية التأويل دورها وهي تتعامل مع نص المبدع استناداً إلى محددات ترتبط بالنص ذاته وآلية تشكيله، وإلى موقع تجربة هذا المبدع الأدبية في مجملها بتجربة غيره داخل سياق معرفي أكبر، وإلى أفق انتظار المتلقين لعمله وإلى رصيد القارئ نفسه، وقدرته على إدراك مفردات السياق التي تحكم عملية إنتاج النص (مقتضيات المقام)، وما لها من فاعلية تغادر مكانها في وعي الكتابة، ولعل توسعة المعنى وتضييقه في علاقة القارئ بنصه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهيمنة طرفي هذه الثنائية على كل من المؤلف والمتلقي معاً؛ ألا وهي ثنائية (الذات والعالم)؛ فكل الاثنين يتبادل موقع هذا الطرف الأول (الذات)، وإن كان للمؤلف الأسبقية زمنياً، أما عن العالم فهو بالنسبة إلى الاثنين واقع ونصوص تترك صدى لها لدى المؤلف عند الكتابة؛ فقد يكون واعياً مدركاً لما في عمله من استحضار لسابق عليه أو غير ذلك، أما القارئ فإن رصيده المعرفي يسمح له بإدراك ما في مجال عمله (نص الكاتب) من نقاط تماس تجمعها بغيره؛ لذا فإن الطرف الثاني من هذه الثنائية (العالم) يصير بالنسبة إلى الاثنين معاً واقعاً مشاهداً ونصوصاً لها مكانها في سياق ثقافي ممتد، وإن كانت فكرة العالم هذه تتوسع بالنسبة إلى القارئ عندما تقترب بتجربته هو داخل إطار الزمان والمكان الدقيق الذي يعيش فيه؛ وهو ما يعني أن فكرة العالم تنتشر إلى كيانات ثلاثة بالنسبة إلى هذا المستقبل المؤول: عالم المبدع وما يستند إليه من ماض، نص المبدع، عالم القارئ وما فيه من ملابس تترك ظلالاً لها على وعيه، ونتاج هذه الثنائية وما يعلق بها يبدو في محطة دلالية يمكن نعتها بالقلقة وغير النهائية، تتمثل في الوصول الدلالي الذي يمثل نهاية رحلة تفاعلية تجمع كل قارئ بنص يتلقاه، هذا الوصول يقدم أحد افتراضات المعنى التي تترك الباب مفتوحاً لافتراضات أخرى، قد تتشابه وقد تختلف، تبعاً لعمق هذه البنية المتلقاة وثراء ما تتضمنه من تفاصيل، وللوجهة التي يتحرك إليها هذا الفاعل المستقبل عند شروعه في هذه الرحلة المعرفية.

ولأننا أمام بنية سردية فإن هذه الأداة الفنية (الراوي بهيئاته المتنوعة) التي يعتمد عليها المؤلف في طرحه الحكائي، مع الشخصية المعنية بصناعة الحدث يعدان المصطلحين السرديين الأكثر استخداماً من خلال هذه القراءة، التي تسعى إلى النظر إلى قضية البنية؛ بوصفها نظاماً تتضافر في تركيبه وتماسكه عناصر ثلاثة: ما هو واقعي يتصل بتجربة الأديب في محيطه الاجتماعي والثقافي، وما هو متصل بنصوص أخرى تشكل علامات تسهم بدورها في تكوين جسد هذه البنية مثل نص الأديب محل عين الناقد، ونصوص أخرى للأديب ذاته؛ بوصفه نقطة الانطلاق إلى هذه الحركة متعددة الاتجاهات.

انظر:

- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د. جابر عصفور، من ص ٦٥ إلى ص ٦٨، طبعة ١٩٩٨م، دار قباء للطباعة، القاهرة.

- حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص ٨٨، ٨٩، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، في الجزئية الخاصة بالبنوية الثقافية، من ص ١٠٩ إلى ص ١١٢.

- د. حميد لحداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، من ص ١٤٢ إلى ص ١٤٧، طبعة ١٩٩٩م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- أرثر أيزنبرجر، النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطويس، من ص ٢٥ إلى ص ٤٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- د. سمير سعد حجازي، نظريات معاصرة في تفسير الأدب، من ص ٣٢ إلى ص ٣٦، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ، ٢٠٠١م، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- د. محمد عبد المطلب، القراءة الثقافية، من ص ١٣١ إلى ص ١٣٤، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة، رعد عبد الجليل عواد، من ص ٩٤ إلى ص ٩٦، ومن ص ١٠٠ إلى ص ١٠٤، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، دار الحوار للنشر، اللاذقية.
- إيان ماكلين، التأويل والقراءة، ترجمة: خالدة محمد، www.ofouq.com
- ١٤ - انظر: السيرة الذاتية لمحمد جلال في العدد الصادر من صالون غازي الثقافي العربي في العام ٢٠٠٢م، بإشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة تحت عنوان: "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص ٦٣، ٦٤، وص ٨٩، ٩٠.
- ١٥ - انظر: مقدمة د. سمير سرحان لرواية حارة الهالالية التي حملت عنوان: محمد جلال والرواية المصرية، من ص ٨ إلى ص ٢٨.
- ١٦ - انظر: كلمة محمد جلال في احتفالية صالون غازي الثقافي العربي، التي تضمنها الإصدار الحامل عنوان "هؤلاء المبدعون بين التكريم والبحث العلمي"، ص ٨٩.
- ١٧ - انظر: د. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، من ص ١٨ إلى ص ٣١، طبعة ٢٠٠٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، من ص ١٦ إلى ص ١٩، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- ١٨ - انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: حَيرَ.
- ١٩ - انظر: د. محمد الجوهري، موسوعة التراث الشعبي، من ص ٢٧٠ إلى ص ٢٧٤، المجلد الرابع (الأدب الشعبي)، الطبعة الثانية، ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- د. إيمان فؤاد على الجويلي، مختصر كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر للعلامة عبد الرحمن بن خلدون، من ص ٣٢١ إلى ص ٣٢٤، طبعة ٢٠١٢م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- ٢٠ - انظر: جوناثان كلر، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، من ص ٣٢ إلى ص ٣٥، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- ٢١ - وقد تخفي هذه البنية التسلسلية القائمة على ترتيب عددي منطقي رغبة ضمنية لدى المبدع في تسهيل مهمة المعنيين بالمعالجات التليفزيونية لأعمال كهذه، تتحول من خلالها من فضاء الورقي المكتوب إلى عالم الصوت والصورة؛ مما يتيح لها مساحة تواصلية أكبر في منطقة التداول.
- انظر: عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي (قراءة سيميائية)، من ص ٣٠ إلى ص ٣٤، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، من ص ١١٨ إلى ص ١٢٢، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.
- ٢٢ - من هذا العرض يتبين أن هذه البنية اللغوية التي تتميز بالاختصار ويمثلها عمل الأديب عموماً إذا ما قورنت بما تحيل إليه من نصوص وسياقات في إطار سطوة التناص وهيمنتها على وعي هذا الإنسان/الأديب، تجعل من سمة الخيال التي يتصف بها هذا العالم (عالم الفن) أداة جذب لهذا المتلقي، تؤدي دورها عبر محورين، الأول: إكساب هذا المنجز الإبداعي خصوصية/هوية بإزاء النصوص الأخرى التي تشاركه الانتماء إلى نوع بعينه داخل هذا العالم/عالم الفن، كالرواية على سبيل المثال، الثاني: من هذه الخصوصية على مستوى الشكل -التي تعد وسيلة- تنتقل الذهنية القارئة إلى عوالم دلالية تطرح نفسها على وعيه، آخذة به إلى سياقات معرفية تجمعها بهذه الصيغة الظاهرة أو أواصر قربي، وهنا قد تكمن المفارقة في أن هذا البناء الملموس المصطبغ بصيغة جمالية قد يحيل إلى ميتافيزيقي غير مرئي يأخذ بيد المتلقي إلى حقيقة لها موقعها في فضاء الدلالة المتعلق بهذا الفيزيقي المحسوس/عمل المبدع؛ إن الإمتاع وإن كان أحد المقاصد التي يُعنى بها كل من مرسل العمل ومستقبله فإن الفكرة/القضية التي تخاطب العقل تعد بمثابة حتمية لا محالة سيدركها هذا المستقبل وراء هذا الغلاف الخيالي القريب إلى حواسه.
- انظر: د. عبد الرحيم الكردي، قراءة النص، من ص ٤٢ إلى ص ٤٧، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- د. سيد محمد قطب، د. جلال أبو زيد، جماليات التناص في الخطاب الأدبي، من ص ١٦ إلى ص ٢٤، الكتاب ٢٦، طبعة ٢٠١٤م، سلسلة المبدعين العرب، إصدار صالون غازي الثقافي العربي، القاهرة.
- ٢٣ - انظر: جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرين، من ص ١٩٨ إلى ص ٢٠١، الطبعة الثانية، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- د. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، من ص ٤٦ إلى ص ٥٥، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، دار النشر للجامعات، القاهرة.
- ٢٤ - انظر: د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص ٤ إلى ص ١٤، الطبعة الثالثة، دار غريب، القاهرة.
- ٢٥ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ٣١ إلى ص ٣٩.
- ٢٦ - من هذا التصور يتضح حرص العمل الإبداعي على إنجاز يتمثل في قدرته على ولادة نصوص أخرى، وجودها ليس مرهوناً فقط بعمق تجربة ذلك الفاعل المرجعي التي استحوطت إلى فن، لكن بما يطرحه وعي المتلقي على هذا المتخيل النصي من افتراضات يسعى إلى البحث عن إثباتات لها في ثنايا هذا المتخيل؛ ومن ثم فإن فاعلية هذه البنية فيما تتركه من أثر دلالي يضعها في منطقة وسط بين وعين تتحرك بينهما ذهاباً وإياباً، إذا ما كان هذا المستقبل يعتمد في نشاطه على أسلوب ربط العمل أو وضعه في سياق أكبر، يتيح له أن يكون علامة وسط حشد من العلامات، تفسيرها يتطلب قراءة سياقية، كما أشار إلى ذلك جيروم ستولنيتز.
- انظر: جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة: د. فؤاد زكريا، من ص ٦٦٩ إلى ص ٦٧١.
- ٢٧ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ٥٥ إلى ص ٥٩.
- ٢٨ - السابق، ٧٣، ٧٤.
- ٢٩ - السابق، من ص ٨٥ إلى ص ٩٥.
- ٣٠ - انظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، من ص ٧ إلى ص ١٦، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- د.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص ١١٩ إلى ص ١٢٥.
- ٣١ - انظر: د.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ)، من ص ١٨١ إلى ص ١٨٧، طبعة ٢٠٠٤م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٣٢ - في مادة (بطل) في المعجم يمكن الوقوف عند هذه المعاني: البطل الشخص الشجاع تبطل جراحته فلا يكثر لها، ولا تبطل نجادته، وقيل إنما سمي بطلاً؛ لأنه يبطل العظام بسيفه فيهرجها، وسمي بطلاً؛ لأن الأشداء يبطلون عنده.
- انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: بطل.
- انظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أحمد عبد الرحيم نصر، أبو بكر أحمد باقادر، من ص ٣٠ إلى ص ٣٢، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، النادي الأدبي، جدة.
- د. نبيلة إبراهيم، البطولة في القصص الشعبي، من ص ٢٤ إلى ص ٣٠، طبعة دار المعارف بالقاهرة، دون تاريخ.
- د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، من ص ١٥٧ إلى ص ١٦٤.
- والحديث عن المأساة التي تستثير الفعل الدرامي لدى البطل، فتدفعه إلى الحركة داخل عالم الحكاية يحيل إلى تفرقة بين الحدث في الحكاية؛ بوصفه فعلاً إرادياً تجزئه الشخصية بناءً على قناعة واختيار، والحدث الذي يمثل فعلاً لا إرادياً، أو من صنع الأقدار، وكلا الاثنين يحمل الوجهين: السعيد، والمؤلم الحزين.
- انظر: د. محمد عناني، الأدب وفنونه، ص ١٠١، طبعة ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٣٣ - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، ص ٤٩.
- ٣٤ - يراجع هامش (١٤) المتعلق بجانب من السيرة الذاتية لمحمد جلال، فكلا الاثنين تخرج في كلية الحقوق، وكلاهما أحب الفن وحقق نفسه فيه، المؤلف اختار جانب الأدب، وبطل روايته عمرو اختار جانب التلحين.
- ٣٥ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ٧٣ إلى ص ٨٩.
- ٣٦ - تقترب هذه الرؤية من طرح أكبر يرى في كل عمل فني مظهرًا معبرًا عن الروح الجمعية للذات الإنسانية؛ فلا يوجد ما يسمى بعمل فردي محض؛ إذ إن هذه الفردية المحضة تتعارض مع مسلمة ثنائية الذات والعالم وما تفرضه على الإنسان/الفرد من نزعة باتجاه التفاعل مع مفردات هذا العالم على تنوع أجناسها، هذه النزعة التي دائماً ما تضع الفرد في سياق يُكسبه هويته؛ ومن ثم تصوير مفردات، مثل: الدين، الثقافة، الحضارة، وما يلحق بها من لوازم، مثل: التاريخ والفن على تنوع أشكاله نواتج لهذه الحالة الجمعية التي يتم التعامل مع الوجود الإنساني انطلاقاً منها؛ إذن تصبح النصوص المنتجة امتداداً يتسق في تشكله وبالطبع في تلقّيه ومحاولة تفسيره مع هذه الحالة.
- انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص ٨٥ إلى ص ٩٦، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.
- ٣٧ - محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ١٨٦ إلى ص ١٩٥.

٣٨ - انظر: محمد جلال، حارة الهلالية، من ص ٨٥ إلى ص ٩٦.

٣٩ - انظر: السابق، من ص ١١٥ إلى ص ١٢٠.

٤٠ - انظر:

- يوسف إدريس، مجموعة العتب على النظر، الطبعة الأولى، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م، مركز الأهرام للطباعة والنشر، القاهرة.

- نجيب محفوظ، حديث الصباح والمساء، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ.

- خيرى شلبي، موت عباءة، طبعة ٢٠٠٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- عادل عصمت، أيام النوافذ الزرقاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، دار شرقيات، القاهرة.

٤١ - إن النظرة الكلية إلى هذا الخيال -أي العمل الفني عموماً- من منظور بلاغي بياني ينهج نهجاً أسلوبياً في معالجة الإبداعات الأدبية على وجه الخصوص، من خلال زاويتين اصطلاحيتين: العدول، والالتفات تعتمد على اصطناع مسافة فاصلة بين ما هو حقيقي وما هو على النقيض، وبهذه المسافة يستحيل ما أنجزته يد الفنان إلى صورة تشكل في بنيتها والمحتوى التفسيري لها رمزاً كاشفاً يحدد طبيعة المرئي، وكيف تم النقاط صورة له بالشكل الذي لجأ إليه الرائي في تصويره، ويعد مصطلحا العدول والالتفات -ينظر أكثر توسعاً- انعكاساً لهذه العملية، التي من نواتجها تناول عمل الأديب؛ بوصفه صورة بيانية كلية، تسعى إلى تحطيم النمطية في عمل الحواس التي تصل الذات الإنسانية بعالمها.

- انظر: د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، من ص ٢٦٨ إلى ص ٢٧٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٤٢ - انظر: فتحي أبو ربيعة، نقد الثقافة (تطبيقات نقدية في سوسيولوجيا النص الروائي)، من ص ١٤٣ إلى ص ١٥٤، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ويبدو أن راوي محمد جلال قد سعى إلى تشييد بيئة درامية، فيها قدر من التوازن بين الوجود الفردي والبعد الرومانسي المميز لنشاطه، والوجود الجمعي ونظرته للعالم التي قد تتعارض -أحياناً- مع توجهات هذه الذات الفردية؛ رأينا ذلك في بداية هذا العالم الفني من خلال طريقة تعامل أهل حارة الهلالية مع ثنائية (عمر وجيليلة) التي يجمع طرفيها الحب، لكن في نهاية هذا العالم تعيد هذه الجماعة النظر والتقييم القائمين على المحاسبة؛ فتحثني بهذه العلاقة وطرفيها، معززة بذلك ومحافظة على قيمة الانتماء التي يجب أن تصل الفرد بالمجموع، الذي عليه واجب الرعاية عبر صياغة وعي قادر على استيعاب أحلام الفرد، الذي يشكل في نهاية المطاف جزءاً مهماً وفاعلاً مؤثراً بأهدافه وتطلعاته في كيان المجموع، وتبدو هذه الرؤية الواقعية لدى جلال متسقة مع أستاذه في فن الرواية نجيب محفوظ، الذي شغلته كثيراً هذه المسألة المهمة بالتطبيقات، وما يصحبها من أفكار ومصطلحات، كالبورجوازية والاشتراكية؛ فأتاح لها مساحة في عدد من معالجاته الفنية ذات الصبغة الواقعية، مثل: بداية ونهاية، وزقاق المدق.

- انظر: د. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، من ص ٥٢٣ إلى ص ٥٢٥، طبعة ٢٠٠٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٤٣ - انظر: الأصفهاني، الأغاني، الجزء الأول، التصدير، ١٢، ١٣، ومقدمة الجزء الأول، ص ٤، ٥، طبعة ٢٠٠١م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- وكانت رسالتي للماجستير مركزة على هذا المجال التطبيقي من خلال التوظيف المنهجي لبعض ما في النظرية المعرفية لعلم السرد الحديث. وقد أشرت في مقدمة الرسالة إلى هذا التصور سابق الذكر، يمكن الرجوع إلى مخطوط الرسالة التي نوقشت في كلية الألسن، قسم اللغة العربية، في العام ٢٠٠٥م، بإشراف: أ.د سيد محمد قطب، وأ.د جلال أبو زيد هليل، المقدمة من ص ٢ إلى ص ٧.

٤٤ - يقود هذا الطرح إلى المنهج السياقي للمعنى في علم الدلالة (Contextual approach) ورائده فيرث، الذي أوضح أن انكشاف المعنى لا يحصل إلا من خلال تسييق الوحدات اللغوية؛ أي بواسطة حضورها في سياقات مختلفة؛ لما في ذلك من أثر فاعل في تحديد المعنى، بالإفادة من علاقة المجاورة القائمة بين هذه الوحدات اللغوية، وفي هذا الشأن قدم اقتراحاً حدد فيه للسياق أربع شعب:

- السياق اللغوي

- السياق العاطفي

- سياق الموقف

- السياق الثقافي

- انظر: د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٦٨، ٦٩، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م، عالم الكتب، القاهرة.

السيرة الذاتية الشعرية بين وردزورث وفتح الباب

ريم عادل السرجاني

خُلِقَ الإنسانُ قاصداً تجد سلفيته تتحاز نحو انتقاء لقب "homo narrans" أو "الجنس السارد" حينما يمتعن عقله، في رؤيته الغربية، للبحث عن تصنيف للجنس البشري دارجا ضمن الخيار المطروح لقب "homo sapiens" أو "الجنس العارف/الحكيم"، فالسرد محاولة لقنص معرفة من دهاليز الذاكرة العامة بالمشاهد والصور ومن الأفق الخيالي الحافل الذي يتبدى للراوي حينما يوغل في تفاصيل الحكاية لتكشف له أسراراً لم يدركها وقت سماعه لها للمرة الأولى، فهو أقرب إلى استدعاء معرفة سكنت الفكر، ودارت في دواخل العالم الإنساني وألفت مفرداته وتعاييره حتى أنك ترى لكل حكاية أو معلومة خصوصية تكسوها زيا فريدا يليق بكل عقل تشغله. لذا، لا يروي من لا يحمل فكرة، لينتقل السرد من الحديث اليومي الدارج إلى قيمة تداولية تحقق الحضور التواصل الاجتماعي للإنسان ثم إلى كيان حضاري مؤسسي له ضوابط وأطر تنظمه وترعى روافده الإبداعية ليرقى بالعقل والوجدان الجمعي. وحينما تجد الأديب، قاصا كان أو روائيا أو شاعرا، يجلس إليك في باحة سطورهِ ويخفت أضواء الواقع الحاضر ويسلط صوته على أخيلة الماضي المائجة في بحر الذاكرة الهادر ليعيد تشكيل ملامحه في عينك ويشاركها نثر الألوان في لوحة حضوره التي تسكن جدرانك فهو يطلق من أعماقه صوتا قديما لتمازج نبراته الصوت الحاضر كي يسرد لك سيرته لأن "كاتب السيرة الذاتية يستخلص ملامحه من داخله، فيطالع نفسه كما يراها وكما وصلت إليه من خطابات اجتماعية طوتها الذاكرة فيحوّل مادة وجوده النفسي والاجتماعي إلى صورة يتأملها في صفحة المخيلة ليستقصي تفاصيلها في عملية "تبين" يتجلى بها ذاك الكائن الخفي في أعماق غير مرئية على صفحة الوجود الإبداعي الرمزي الممكن تأمله من قبل شركاء في الإنسانية يفهمون بدرجات متباينة دقائق صناعة الرمز".¹

تشكيل ملامح اللوحة الفنية التي تحتضن صورة المبدع في رحلة وجوده الإنساني والاجتماعي يلزمها مساحة تعبيرية رحبة من الدفع الحر والانسياب السلس لسياقات الحدث والغوص في أعماق الشخصيات المحورية ليتبين ذهن المتلقي- وفقا لقدرته على قنص دلالات الرموز- الجوهر الإنساني الرائع في أودية المجاز. لذا، فأغلب السير الذاتية اتخذت من القالب السردى الروائي مسرحا لعروضها الإنسانية التي تعانقت تارة مع الروح الشعرية الهائمة في سماوات البيان وفضاءات الأبجدية الجمالية وصافحت تارة الكلمة التي يقولها المبدع للإنسانية في رحلته النصية دون التلاقي مع شعرية التصوير. ولأن الشعر تمثيل إيقاعي استعاري، للطاقات الوجدانية والذهنية، حاضن لأشكال التعبير الفني البلاغي كافة، "اتسع مفهوم مصطلح الشعرية فأصبح القصد الدلالي يهدف إلى دراسة الأنماط الجمالية التي تمنح

الفنون علامة الشعرية، فالشعر هو الأب الروحي للفنون الإنسانية^٢. ومما يتناغم وهذا المدلول لمفهوم الشعرية أن لفظة "جمالية"، التي تعد أيقونة الحضور الشعري متى رُصدت، ممتاحة من الأصل (جَمَل، أَجْمَل، إجمالاً) أي "جمع" وكذا "صار جميلاً" وكأن الفن الشعري روض حاضن لزهور الجمال على اختلافها لأن تآلف أنماط التعابير وتراسلها وتمازجها في تناسق وانسجام يُهدي البورتريه الإبداعي ألوانا جمالية أكثر عمقا. ولتداخل أشكال التعبير الفني بعنصريها الأبرز "النثر والنظم" الذي يعد الحد بينهما بشكل قاطع ضربا من المحال، ثار الجدل الدائر حول "القصة الشاعرة" أو "القصيدة القصة" ففي حين يرى بعض النقاد أنها ظاهرة لها قسطها من الجدة والخصوصية والعمق يرى آخرون أنها مجرد إعادة تدوير لقلاب فني قديم، إذ هي تعتمد على التكثيف الدلالي والإيقاع الموسيقي للتفعيلة غالبا (في صورتها الحداثية) وللبحر العروضي حيناً والتوظيف التقني لخصائص السرد وآلياته مثلما نلفي لدى الشاعر الأموي "عمر بن أبي ربيعة" المولع بدرامية الشعر بأدائه القصصي الغنائي، وكذا شعراء العصور الحديثة مثل إيليا أبي ماض ونزار قباني وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم. وفي سياقها الغربي، نلفي ظاهرة الشعر السردى أو "Narrative Poetry" ضاربة بجذورها في القدم نظرا لشهرة الفضاء الإبداعي بالشعر الأسطوري الملحمي القائم على الحكمة الدرامية وتوظيف الأبطال أنصاف الآلهة الخائضين لغمار الصعاب حتى لحظات التنوير وانفراج العقدة.

ومن منطلق المزج بين حكاية الذات الشاعرة وأداة إبداعها الشعري في بوح أدبي يعيره السرد طابعا دراميا عميقا وشائقا، ويمنحه الشعر صبغة جمالية وإيقاعا غنائيا عاليا، أهدى الشاعر الإنجليزي ويليام وردزورث (أحد رواد الرومانسية Romanticism) قلمه الشعري حوارا مع قصة حياته لتُولد له قصيدة بعنوان "التوطئة" أو "The Prelude" بدأها في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأمضى حياته في إبداعها لتنتشر بعد وفاته في منتصف القرن التاسع عشر. أبدع وردزورث قصيدته القصصية ذات الطابع الفلسفي الرومانسي الحالم بوحى من صديقه الشاعر صامويل كوليردج حين اتفقا على أن ينظما قصيدا ملحميا مشتركا يعكس رؤيتهما الفلسفية للكون الحاضن للوجود الإنساني في قلب الطبيعة الأم قبل الغزو الآلي الذي أغرق البشرية في المادية الجافة التي سلبت الإنسان إحساسه الرهيف بالجمال وقدرته على تأمل الكون ومحاورة آياته^٣. رام الشاعران أن يفوقا بقصيديهما ملحمة الشاعر الإنجليزي جون ميلتون "الفردوس المفقود" أو "Paradise Lost" سواء على المستوى الكمي أو الكيفي للأبيات المنظمة على أن تكون قصيدة وردزورث مقدمة لملمتهما الشعرية المشتركة التي أرادا لها اسم "المنزل" أو "The Recluse" إذ هي تمثل كلمة انسحابية من العالم المادي الجشع المتكالب على الإشباع الجسدي إلى شفاف الروح وصفائها في وصال لا ينقطع مع الطبيعة وجمالياتها الفطرية، ولكنه انسحب من الحياة

الأرضية وماديتها قبل إتمام عمله مخلفاً الأبيات التمهيدية في أربعة عشر كتاباً يضم سيرته الذهنية والروحية من مراحل نضج فكري وشعوري أنمى لديه نفسية انعزالية تميل إلى التأمل في كونه الإنساني الخاص بإطلاق بصيرته في خبايا نفسه التي تصحبه بلا كلل وفي صفحة الوجود التي تنعكس فيها صورته ويرى فيها سماته ويقرأ مفرداته فقصيدته أشبه بسيرة نفسية فكرية يسعى بها إلى خط حروف هويته الإنسانية التي يختارها لذاته متصلاً من أحكام البشر العُرفية من حدود وفواصل وأسماء وألقاب تعزل الأمكنة وتُفرّق البشر.

حاكى وردزورث، في توطئته، البنية الموسيقية للفردوس المفقود فنظمها بقافية حرة لا تسير على القاعدة المألوفة للقافية الشكسبيرية أو الإيطالية الشائعة فشابهت، إلى حد كبير، ما يُعرف في ثقافتنا بقصيدة التفعيلة إذ هي نُظمت على "blank verse" الذي أبدعت به الدراما الشعرية وأغلب الشعر الإنجليزي منذ القرن السادس عشر الميلادي والذي يسير على أساس تفعيلات إيقاعية منتظمة (أغلبها يوافق Iambic Pentameter) دون التقيد بقافية إذ هي أرحب لاستيعاب الانثيال البوحي لنبع النفس الفائض بكوامنها وخباياها بعيداً عن الشرط الختامي الذي يستدعي ألفاظاً بعينها، بحمولتها الصوتية الإيقاعية وإن لم تُشبع كلياً الحيز الدلالي المروم . في كتابه الأول الذي مثّل طفولته الثرة، مازجت الأبيات نغمات الدهشة والتعجب المحفزة على التأمل والاكتشاف وهتك أسرار الكون الذي استقبلته الكلمات وسكن القصيدة ليفتح الشاعر ذاته بفعل الخروج إلى النفس/كونه الصغير لتتماهى مع الطبيعة / الكون الكبير وتسكن مرتع البوح وتتلقى أسئلته: أي موطن من الطبيعة سيؤويه؟ أسفل أي الأشجار سيتخذ مكانه؟ يُرهب حسه للريح الرقيقة التي أنعشت روحه وداعبت وجنته وهي تعي وتغفل السعادة التي أهدتها إليه نسمايتها المارة بين الحقول الخضراء والسماء خافتة الزرقة لتلقاه فاراً من المدينة الشاسعة حراً كعصفور يبحث عن غصن سكناء. تتخلل قصيدته ألفاظ كلاسيكية عديدة معظمها يعود للجذور اللاتينية الألمانية مثل "grove" أو "شجرة"، و "burthen" أو "ثقل/حمل" وغيرها الكثير، ويفسر حضورها تأثره بالثقافة الألمانية أثناء رحلته مع أخته الشاعرة دورثي وصديقه الشاعر كلوريدج بألمانيا. فعلى الرغم من الحنين الجارف الذي عصف بمشاعره افتقاداً للوطن وهو في أحضان الغرباء الألمانية، فقد غالب وحدته ووحشة المكان بالبداية في إبداع توطئته لتُروى من الثقافة المضيفة لصاحبها إذ هي اليد التي النقطنها وقت ميلادها. حاكت بعض التراكيب الصوتية لديه مرجعية الدال الصوتي في سياقه الواقعي موظفاً التقنية الفنية المعروفة بالأونوماتوبيا أو "Onomatopoeia" التي تصهر الحد الفاصل بين الدال وحمولته الدلالية ليُلْتَقَطَ فيها تلاقي الكلمة الإبداعية الصادقة، التي صاهرتها روح الشاعر، بالطبيعة مباشرة بلا جسور من علامات لغوية مغايرة تحيل إلى الدلالة الصوتية مثلما نجد في "hissed" أو "صَفَر" فالكلمة حيكت بنياتها الإيقاعية

من صوت الصفير ذاته حين أطلق به الشاعر صوت الماضي المترنم بسعادة الطفل الذي كانه وهو يمرح في سحابات الجليد الناصعة ليغسل عنه ثوب الحاضر الملطّخ بعمر الجسد ليلتقي والروح الإنسانية في صوتها الإسلامي العربي "اللهم اغسلني من خطاياي بالماء والتلج والبرَد"^٥

وبصدى عربي، يطرق صوتُ الشاعر "حسن فتح الباب"^٦ أفضية التلقي، في سيرته الذاتية الشعرية "حارة المجدي"، بأبجدية شعرية مكثّفة ومكتنزة اختارت البنية الخماسية^٧ للمقطع الشعري والنظم العروضي الكلاسيكي لبحر السريع إطارا كي تمنح القارئ استراحة ذهنية بين جولاته في روض القصيد فلا يُدفع به في ساح الملل ولا يفقد الإيقاع السردى السريع السهل بل تتدفق تفعيلاته الموسيقية ليرتطمح الحس الشعري لذائقة المتلقي فيجاري ناظمه في الأفق الحوارى لانتخاب لفظة القافية لسلاسة ورودها منابع الذهن، وإن حال النسق الشعري أو البنية الأدبية المهجّنة دون الغوص في دواخل الشخصية المحورية واستبطان دواخلها وقراءة أبعادها ومطارحتها الحديث كي تبين عن ذاتها مكتفيا بلقطات فوتوغرافية سريعة. ومن ثمّ، فقد العمل الأدبي جزءا من غنائيه لصالح الإطار الإبداعي المغلف للمكوّن الفكري والنفسي المُعالج وتاهت تفاصيل القصة في دهاليز مراوغة يُعفيها القلب الشعري من أمر التفتيش والتقيب عن أسرار يُيسّر السرد العفوي دفقها المرن ولضمها في عقد الكلمات. وعلى الرغم من كونه شاعرا من رواد حركة الشعر التفعيلي الحر، فاخياره للنظم الكلاسيكي يبدو وكأنه غوص في بحر القدم ليتنسم أريج الأيام الخوالي ويعود لها بأنماط تعابيرها وأنساق عيشها بلا مغامرة تشعره بغربة في محراب الذكرى.

"إننا أطفال الأماكن، نظل طوال حياتنا مخلصين للمكان الأم، ونظل صغارا كما كنا آنذاك، ويظل انتماؤنا للمكان الأم نابضا في وعينا ويزداد صوت هذا النبض في لحظات الهزائم النفسية والفقد الذي نعائشه سواء أكان على المستوى الفردي أم على المستوى الجمعي".^٨ كما يظل المكان حاضنا لحضورنا الفعلي.. يُخلق أبوابه على صورنا الأولى في أصدق تعابيرها كي نعود نصافح ملامحنا الأولى على صفحات جدرانه، هنا نتراجع ذات الشاعر الذي يفتح الأبواب إلى سراديب عالمه لتبرز شخصية "الحارة" كعلامة لحضوره وتكوينه وبساطة حديثه الجامع المؤلف لأطياف البسطاء الغادين الرائحين في ذهنه يديرون رحي الحياة بذكرياته ويجالسهم على بساط شعبي في أزقة "حارة المجدي".. عنوان سيرته وبطلها:

حين تغيب "حارة المجدي" دلي
فما الذي يبقى؟ ومن ذا يعود
وهل يطيق طائري بعهدها

وقفت به يـبـكـي بأطـلالها

والروح ما زال ضنيناً بهـا؟^٩

من حقول "الغياب"، "البقاء"، "العودة" يقتطف فتح الباب قصة الحياة ودلالاتها التي تعيد إلى الأذهان الشطر الشعري: "وكذا الحياة تقارب وتناء" إذ يطوى الإنسان في صحاف البُعد وتتناقله الدروب.. يقارب مَنْ يقارب ويفارق مَنْ يفارق ويصادف مَنْ يصادف.. لتسير حركة الحياة الدائبة إلى الأمام لدفع الناس في إزاحة مكانية وخط زمني حتمي حثيث الخطى لا يعود أدراجه إلى الخلف ليلنقط أنفاس الماضي.. وتظل الروح عالقة بالمهد الأول تغشاها غيوم الغياب لتتهمر من لديها قطرات البقاء النفسي بساح المكان الساكن فينا بلا إزاحة.. لنلتقيه بعد حين بنفس جديدة وحضور مغاير. وإن كانت الغربة التي تتطلق منها الذات الشاعرة تسلب مفردات البقاء بعد تغير الملامح وتبدل الوجوه وعبث يد الزمن بذكريات المكان وسلوك مريديه وطبائع وافديه الجدد فيتمرد طير الشعر المحلق بأطلال الفضاء المكاني على مرثيات الاستلاب والفقد ويشدو أغروده التي تسكن الحارة الأم، في صورتها الأولى، في بيت القصيد الخالد.

تتواتر مشاهد الحارة/ الوطن / الأم في مخيلة الفتى الصغير وهي تُشكل حروفه الأول التي يرسم بها صورة للعالم تتسع في أفقه كلما ثرت أبجديته وتزهو مثلما نبتت "ساق حبة" دفنها في "إصيص صغير" لتشق لنفسها وجودا تنتفض له ذرات التراب وتورق "خضراء.. كومضة من ضياء" ذاق من بريقتها متعة الكشف "ولذة البحث عن المجهول" وفجرت بداخله طاقة المبدع التواق للمعرفة الذي يرتحل بفكره كي يفتح مدن الكلمات ويغيره "سحر الحرف" كي يوسع رقعة نفوذه ببقاع المعنى. ولأن الشعر "ارتفاع بالمعاني والدلالات العادية لألفاظ اللغة وأنساقها التي نستخدمها في مختلف شئوننا اليومية، إلى أنساق مغايرة جديدة من المعاني والدلالات"^{١٠} فهو "يستخدم اللغة ليخرج عليها، إنه يخرج عليها بها هي نفسها، ليصوغ بنيته التعبيرية الخاصة. ولا شك أن هذا التفارق والتغاير في معاني ودلالات اللغة الواحدة بين نسق استخدامها اليومي، ونسق استخدامها الشعري هو ما يشكل شعرية الشعر، أي خصوصيته الجمالية الأدبية من ناحية، وهو ما يفجر غموض الشعر والتباسه أي خصوصيته الدلالية من ناحية أخرى"^{١١} فنلغي شاعرنا يسترجع تعابيره العفوية ليصبح قارئه إلى طاولة السرد قليلا ليلوكا مفردات الحياة اليومية بصياغتها ودلالاتها العامية الدارجة خارجا على روح الشعرية ليكسب نصه حيوية السرود الشعبية بألفاظ مثل "علقة ساخنة" وهو يشير إلى نبيله من زميل له هزئ من اسم أبيه فسدد له سهام الانتقام بقبضته الثائرة، وكذا حينما ينقل قارئه إلى أجواء روحية تندت بصوت الأم الحاني وهي تحرر الدعوات في آفاق ليلة القدر وشفوفها الملائكي كي يلتقي ابنها بنصفه "الوضاء" ويعيشا في "التبات والنبات"، فينتقل القارئ

إلى باحة ألف ليلة وليلة وحواديت المساء التي تتساب على أثير الصوت الأمومي وتُختتم بإشارة إلى السكن إلى بيت عامر بأزاهير الطفولة التي تمنحه ألوان البهجة وعبير البراءة.

وفاء يربط التلميذ المبدع بأستاذه النبيل الذي أعاره يدا تُسكن ارتعاشة أصابعه وهو يكتب شهادة ميلاد في ديوان الشعراء فيعود التلميذ، بعد أن صال وجال في معترك الكلمة وحقق حضوراً ناجزاً بين نجومها، ليسترجع خطوته الأولى الوثيقة إلى معلمه الشاعر "على الجندي" بمدرسة التوفيقية الثانوية كي يعرض عليه "قصيدة عصماء" أثارت شكوكه حول مصداقية التلميذ ونسبة القصيد إليه إلا أنه عاجله:

"..أنت ما عهدتني

كُذِبَ في قولي أو أدعي"^{١٢}

فما كان من المعلم النبيل إلا أن نشرها له في "المجلة الجديدة" التي أنشأها، في الأربعينيات، الكاتب سلامة موسى ليراها فتح الباب "كومضة من حلم" كانت بمثابة "آمال حسان زهت" كي تتصف "اليتم..ابن حارة المجدي"

كان الامتحان الأكبر الذي خاضه الشاعر فتح الباب وهو لم يكمل عامه العشرين بين يدي عميد الأدب العربي طه حسين والأديب المفكر أحمد أمين بالمسابقة الأدبية لطلاب التوجيهية إذ ثار المفتش الذي صاحبهما عندما أبدى التلميذ رأياً جسوراً في كتاب "فيض الخاطر" جهر فيه بأن مؤلفه أحمد أمين "عالم مفكر وليس بالأديب" وتتابع تحليلات التلميذ الشجاع قائلاً إن "سانحات الغروب" لا تعدو على كونها "مقالة في الفلك" و"قصة الخاتمة" ما هي إلا "مقالة في الاقتصاد..لا حدث لا حبكة لا صراع" ليميز بعمق بين أنماط التعابير التي تتم عن بصيرة ناقد استطاع أن ينفذ إلى البنية العميقة للعمل الفني ولمس غياب الحس الأدبي الذي يُطلق كوامن الخيال ويكسو الصور النصية والألوان بعداً جمالياً يعمق دلالاتها ويعدد تأويلها ويروغ عن محاولة قنصها بالحيل المجازية والتشكيلات الاستعارية البليغة ودراما الحدث التي تروغ في رموزها ألوان المعاني، في حين رصد رؤى أيديولوجية عميقة تصحب الذهن في جولة فكرية ممتعة تضيف الكثير على مخزون القارئ المعرفي الإخباري بحوار فلسفي راق. فما كان من أحمد أمين رسول الفكر النبيل إلا أن صافحه بحرارة وحباه أرفع الدرجات ولم يجد حرجاً في تقبل آرائه والاحتفاء بها طالما يدعمها المنطق والفكر والذائقة الإبداعية.

وفي فصله الشعري الأخير، يعود الروح الغريب إلى شجن الحنين وتطنّ صفارة الرحيل في أذنه لتشتت جمع الذكريات فيحمل تذكرة السفر وهو يردد:

"مَنْفُ" نفتني هدهدا في الصقور

و"طيبة" مدينتي لم تطب

لأنني أبيت أن أخـــــــون

صحبتي في "حارة المجدلي"

وكان أبياته الختامية التي يرسخ بها عشقه الخالد لحارته الأم بوجهه الكلاسيكي ونفحه العروضي رحلة استكشافية تمهيدية للخاتمة الحرة التي ولدت فيها الحارة/بطلته/ملهمته/جنية الشعر بخلق معرفي جديد في مهد القصيد حرر به فارسها صور الشعر من إطار قوافيه مثلما حررها من أيدي النسيان:

"لك الآن أن تصدحي بالنشيد

وأن تمنحيني أكسير هذا الوجود

لك الآن أن تصدعي للخلود"^{١٣}

الهوامش:

^١ سيد محمد قطب: السيرة الذاتية في ضوء علم العلامات الثقافي - دار الهاني للطباعة - القاهرة - ٢٠١٣م/ص ١٥

^٢ سيد محمد قطب: ما وراء التمثيل الرمزي-دار الهاني للطباعة والنشر-القاهرة- ٢٠١٣م/ص ٧٨،٧٩

^٣ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prelude

^٤ https://en.wikipedia.org/wiki/Blank_verse

^٥ انظر نص الدعاء النبوي في: <http://fatwa.islamweb.net/fatwa>

^٦ ولد عام ١٩٢٣- حصل على الدكتوراة من كلية الحقوق بجامعة القاهرة- عمل بعد تخرجه في سلك الشرطة إلى أن تقلد منصب مدير القضاء العسكري بوزارة الداخلية- عضو اتحاد كتاب مصر ولجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وجمعية الأدباء- كما جاء في كتابه حسن فتح الباب: حارة المجدلي- سيرة ذاتية في قالب شعري- ط١- القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٦م

^٧ كل مقطع شعري يتألف من خمسة أسطر.

^٨ سيد محمد قطب: ما وراء التمثيل الرمزي-دار الهاني للطباعة والنشر-القاهرة- ٢٠١٣م/ص ٩٨

^٩ حسن فتح الباب: حارة المجدلي- سيرة ذاتية في قالب شعري- ط١- القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٦م/ص ٩

^{١٠} محمود أمين العالم: مدخل إلى قراءة الشعر المصري المعاصر- مجلة إبداع-العدد الأول- يناير ١٩٩٤م/ص ٧٢

^{١١} راجع المصدر نفسه

^{١٢} حسن فتح الباب: حارة المجدلي- سيرة ذاتية في قالب شعري- ط١- القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة- ٢٠٠٦م/ص ٦٨

^{١٣} يمكن الاطلاع على الأبيات الختامية لقصيدة التفعيلة التي كتبها الشاعر فتح الباب بعنوان "نكريات حارة المجدلي" في سيد محمد قطب: ما وراء

التمثيل الرمزي-دار الهاني للطباعة والنشر-القاهرة- ٢٠١٣م/ص ١١٦

مراجعة الماضي الفردي أو طفولة في ظلّ الوالد

قراءة في كتاب "والد وما ولد" لـ أحمد التوفيق

إدريس الخضراوي

١- توطئة

تشكل قراءة نصوص أحمد التوفيق متعة خاصة، وفرحا كبيرا بما يتحقق فيها من حكايات وسرود ذات مضمون عميق، وتكثيف لدلالات وأبعاد شديدة الصلة بالكون والوجود والإنسان. فمنجزه الإبداعي، من حيث كنهه ونوعه، يختزن من الرؤيات والتصورات حول التجربة الإنسانية في رحلتها الممتدة طويلا في الزمان، ما يؤكد الخيال إمكانا لاستكشاف مجهولات النفس والجمع بين عناصرها ونواياها المتباعدة بما يخلق علاقات جديدة واقتربا مغايرا من الواقع. وهذا ما يبيح لنا القول بأن الرواية عند أحمد التوفيق، بخلاف حساسية كتابية كان سؤال السرد فيها مسنودا بخلفية نظرية عن الكتابة ومفهومها وأشكال تحققها، تبدو مرتبطة بالأفق الإبداعي العربي الباحث عن مرجعية مغايرة ومختلفة للكتابة السردية تجعل منها مجالا للبحث عن معاني الوجود الأكثر خفاء وعمقا. لذلك فهي معنية بارتقاء أفق آخر، تبحث فيه عن إمكان إبداع تلك الصورة القمينة بلفت اهتمام القارئ إلى عوالم ممكنة موصولة بأسئلة راهنة وبهاجس الذات الكاتبة نحو التميز والاختلاف شأن كل تجربة إبداعية عميقة. لذلك أعتبر أن السعي لتلمس الإضافة العميقة لتجربته الإبداعية والتقصي في العوالم التي تبنيها من خلال اللغة، وما تحفل به من تصور خاص عن الإنسان، لا يمكن أن يتجاهل خصوصيتها في تنوع صيغ السرد وفي خلفياته الثقافية والفكرية ودقة الأسلوب وبلاغة التمثيل. ومعروف أن هذا كله جعل أعماله موضوعا لقراءات ومقاربات متوسّلة بمناهج مختلفة في مرجعياتها ومنطلقاتها وفرضياتها الموجهة.

لقد تمكن أحمد التوفيق منذ أن أصدر روايته الأولى: "جارات أبي موسى" (١٩٩٧) من أن يلفت أنظار قراء الرواية المغربية، فوضعه في مقدمة كتابها. وعندما أصدر نصوصه التالية: "شجيرة حناء وقمر" (١٩٩٨)، "السيل" (١٩٩٩) و"غريبة الحسين" (٢٠٠٠)، ثم سيرته الذاتية: "والد وما ولد" طفولة في سفح الظل ٢٠٠٩، بدت تجربته السردية وهي تصدر عن قدرة على ولوج فضاءات التركيب السردية، وعن ابتكار في جمالياته وبنياته، وعمق في مصادراته الفكرية والموقفية، وغنى في نزواته الفلسفية والروحية، لكان الرواية في تطلّعها إلى المتعة والمعرفة معنية بتحريك سواكن السائد وإخصاب التفكير في معنى الحضور فيه، وخلقه بكشف ما كان مجهولا فيه. لذلك، فالاقتراب من أعماله السردية من خلال القراءات المتعددة التي اشتغلت عليها، وضبط مسارات متخيلها، وما يتحقق فيها من اقتراحات جمالية، يبرز الخلفية التاريخية والثقافية التي يغترف السرد من معينها، بشكل يجذره في التراث المغربي على

وجه التحديد، خاصة وأن الكاتب يستثمره لتحقيق نوع من التحبيك السردي للهوية المغربية بما يجلي الكثير من ملامحها وخصوصياتها الروحية والأنثروبولوجية.

على هذا الأساس، فإذا جاز لهذه القراءة أن تموضع منجز الكاتب ضمن ما يتحقق في الرواية المغربية المعاصرة من تنوع في أسئلة الكتابة والتخييل، وتعدد في الشكل الروائي بما يوازي صيرورة وتحولات المجتمع المغربي، فلا مناص لها من التشديد على مركزية الحكاية، ومنحها موقع الصدارة في كل ما يتحقق في النصوص من ضروب الجماليات والإبداع. وبهذا المعنى يجترح التوفيق، وهو القادم للرواية من حقل التاريخ، مفهوماً للتجديد والإبداع في الكتابة، وينثر عناصره في مكوناتها اللغوية والتخييلية والسردية والزمنية والمكانية حاضاً المتلقي على إعادة بنائها وإعطائها الموقع اللائق بها، قصد فهم أنساقها الجمالية والتجريبية وما تستضمه من رسائل فنية وأكسيولوجية.

ولفهم التجربة الكتابية التي يقدمها التوفيق في نصه "والد وما ولد" طفولة في سفح الظل، فإننا سنقترح الاقتراب، في البداية من مسألة تجنيسه، ومحاورة شكل التعاقد المعتمد فيه مستنديين في ذلك إلى فرضيات أولية تعتبره سيرة ذاتية. وبعد ذلك سنتناول أصالة الحياة المستعادة باعتبارها أحد ركائز الكتابة عن الذات بالمعنى الواسع، وما يندرج في ذلك من مسارات تخص العائلة والانتساب الروحي والتعلم. وسنختم هذه المصاحبة بالتوقف عند المحكي الذاتي ومقومات الكتابة الاستعادية، خاصة ما يتعلق بعملية استرجاع الوقائع عبر الذاكرة ونقلها عبر الكتابة.

٢ - تجنيس النص

من اللافت أن هذا النص يطرح أسئلة متعددة بخصوص هويته الأجnasية. وما كان له أن يضع القارئ وجها لوجه أمام هذه الوضعية الخاصة، وما تولده من التباس ودعوة لبذل مجهود تأويلي أكبر في التقريب بين النص ونوايا المؤلف المتعلقة به سواء تلك المعبر عنها في هذا النص أو تلك التي نصادفها بصورة عرضية في نصوصه السابقة، لو أن الكاتب انتهج منهجا تعاقديا مباشرا من شأنه أن يلفت نظر القارئ الناقد إلى أن هذا العمل يندرج في إطار السيرة الذاتية، خاصة أن نماذج كثيرة مما كتب في إطار هذا الجنس الأدبي قد سلك فيها أصحابها مسلك التعاقد المباشر مما يبدد كل أشكال اللبس، ويوجه القارئ صوب الفرضيات القمينة بتلمس دلالات النص وأبعاده وعلائقه بشخصية المؤلف وبالبيئة التي عاش فيها. وإذا كان نص "والد وما ولد" يخضع لتعاقد خاص، فلأن ذلك يرتبط بخلفيات جمالية وفنية شديدة الصلة بالظروف التي كتب فيها، وبما تعرفه الكتابة عن الذات من تجدد في الأشكال والصيغ وأساليب التمثيل، بما يجعل إضاءة شخصية المؤلف عملا مرتها لكفاءة القارئ المعرفية، ولقدرته على تلمس ما في نصه من سنن أدبية وقيم ثقافية واجتماعية.

ومن مظاهر التعاقد غير المباشر في هذا الكتاب أن المؤلف لم يشر في صفحة الغلاف إلى طبيعته الأجnasية، كأن الكتابة غير معنية بموضوعة منجزها وتحديد هويته، وإنما ترك الأمر مفتوحا على فاعلية

القراءة في مواجهة هذا التشكيل الرفض للتموضع والتجنيس باعتباره قيمة جمالية، كما أنه لم ينهج فيه منهج السرد بضمير المتكلم مما يقوي الاعتقاد بالتطابق بين الراوي والكاتب الواقعي كما أشار إلى ذلك فيليب لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية حيث اعتبرها "محكيًا نثرًا استرجاعيًا تقوم به شخصية واقعية لحسابها عندما تستعيد مرحلة من حياتها"^٢. ومعلوم أن هذا التعريف يبرز عناصر أساسية تخص السيرة الذاتية منها: أ- شكل اللغة (محكي نثري) ب- الموضوع (الحياة الفردية الخاصة) ج- وضعية الكاتب (التطابق بين السارد والشخصية الواقعية للمؤلف) د- المنظور الاسترجاعي للسرد. ومع ذلك فالاستراتيجية التي سلكها التوفيق في إخراج هذا النص إلى حيز التداول وفق هذه الوضعية التعاقدية الحاجبة لأسرار السيرة والكاشفة لها في آن، تُنزلُ عمله هذا بخصوصيته الأسلوبية والبنائية في هامش من الحرية ليس بالهين، وهو ما يعني على مستوى التلقي، توافر إمكانيات أكبر لقراءات مفتوحة ومتعددة تتدبر النص وتهينه للظهور في صيغ شتى.

لكن غياب الميثاق المباشر لا يعني انعدامه تمامًا، بل نجد المؤلف يقدم إشارة صريحة حول العنوان وحول تشريح النص تفيد بأن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية. ونلمس هذا في الفاتحة النصية (L'incipit) باعتبارها موقعًا حساسًا للغاية يوجه القراءة ويحدد فرضياتها. فمن هذا الموقع تنهض وتتحقق فيه "مجموعة من التفاعلات النصية الحيوية، القادرة وحدها على الدفع به قدما إلى الأمام وإرشاد القارئ إلى كيفيات وضروب تصريف رموزه وإشاراته، نحو تصور استراتيجي يضمه ويخطط له فاعل حيوي حقيقي هو ذاك الذي شاع الاصطلاح عليه اليوم بالكاتب أو المؤلف المضمن"^٣. ففي هذا النص تضطلع الفاتحة بالتعريف به والإرهاص إلى طبيعته الأجنبية. فإذا كانت العلاقة بين الولد أحمد والأب في حميميتها وتواشجها وملازمة ظل الوالد للولد ملازمة النسخ للغصن الرطيب كما يقول المؤلف الضمني (L'auteur impliqué)، قد تدخلت بقوة في تعديل صيغة العنوان التي كان المترجم لذاته يحملها في ذهنه عدة أعوام، وهو ما يعني أن مشروع إنجاز هذه السيرة يتجاوز بكثير زمن إخراجها إلى مجال التداول، تفيدنا على مستوى التلقي بأهمية الانتباه للهوية السردية التي يشيدها الحاكي ودور الوالد فيها، فإن في الكلام الذي يجري على لسان المؤلف فيما يتعلق بالنص والموجهات الرئيسية لاشتغال الحاكي فيه، ما يبذل كل أشكال الالتباس، بما يعني أننا أمام سيرة ذاتية. يقول الحاكي: "الكاتب شخص تجاوز، عند كتابة هذا النص، عامه الستين. يتذكر ما عاشه أو سمعه أو فهمه أو أحس به حين كان عمره بين السنة الخامسة والثانية عشرة. يتحدث بصيغة الغائب عن والده، ويسميه الوالد وعن نفسه، ويسميه الولد". (الكتاب، ص ٧)

وبالانتقال من هذه الإشارات المتعلقة بطبيعة الميثاق المعتمد في هذا الكتاب، وما ضمنه الكاتب في الافتتاحية من إشارات تُنزلُ في دائرة الكتابات المرجعية وتجذر السرد فيه في جدول التذكر الخاص

بالسيرة الذاتية بدلا من التصور الذي يحمل القارئ عادة نحو دائرة المتخيل الأدبي، إلى الحديث عن النص في بنيته الداخلية والاستراتيجية المعتمدة في تقديم طفولة الكاتب في مرحلة معينة من التاريخ تتعالق مع تاريخ المغرب الحديث وحياة أهل الأطلس فيه، لوجدنا أن المؤلف، وعبر وساطة الراوي، يميز بين الوقائع التي علقت في ذهن الراوي، وهي مما يتذكر أنه حكى له، ثم الذكريات بما تتضمنه من وقائع وحوادث، يجري تفسيرها من قبل الراوي وتعكس وجهة نظره حيالها. وفي ذلك الحوار بين ما هو مروى لشخصية الولد وما هو من صميم وعيه واحتكاكه بموضوعات وأشياء العالم الذي عاش فيه، تتجلى الكتابة الإبداعية بما هي جزء أساسي وحميمي من تجربة الحياة بأبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية.^٤ وهذا ما يعطي للسيرة الذاتية طابعها التعريفي، مستندة في ذلك كله إلى تقنيات الخطاب السردى لنحت صورة بمكنتها ترجمة العلامات المائزّة لشخصية الطفل الذي كانه المترجم لذاته. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار هذا الكتاب محكيا حول الطفولة، يختزلها ويكتفها بشكل باهر، كما يعطيها اهتماما أكبر، ويجرب صيغا كثيرة لاختبار شكل ومعنى تلك الطفولة وتجسيد لحظاتها خطابيا من موقع التأزر مع ما كانته الذات الكاتبة في الماضي.

ولا يكفي من خلال هذه الاستراتيجية السردية أن نتلمس مفهوما مغايرا للذات وعلى مسافة من وحدة متوهمة باعتبار أن الذات هنا خزان لقيم الجماعة وموروثاتها ومعتقداتها وطرق فهمها^٥ وحسب، بل إن التوفيق يحول شخصيتي الوالد والولد إلى مودّ دلالي وتركيبى يمكن من خلاله بناء عالم ممكن لما عاشه المغاربة، خاصة مغاربة الأطلس، من ضروب التماسك والانسجام والوحدة في إطار القبيلة رغم فساد ممثلي السلطة أحيانا في ظل الحماية التي كان المغرب يرزح تحت نيرها. لذلك فالدلالة الكامنة في هذا التمييز الذي يقيمه الراوي/ الكاتب فيما يتعلق بالمحتوى السردى تتجلى في التأكيد على وعيه بالأفق الرحب الذي تفتحه الكتابة عن الذات، والهامش الذي تتيحه في تركيب حوادث ووقائع من حياة باتت تنتسب إلى الماضي. وبما أن الماضي لم يعد موجودا الآن، فإن عملية استحضاره أو استعادته عبر التذكر، وهو فعل انتقائي، لا يمكن أن تتحقق بمنأى عن الخيال، ليس بالمعنى الذي يحيل على الصور والأوهام، وإنما بوصفه ممارسة مزدوجة: مؤسّسة داخل ثقافة بعينها ومؤسّسة لهذه الثقافة. وبهذا المعنى فالخيال يضيف إلى السيرة الذاتية الكثير من عناصر التميز والفرادة. وهذه الممارسة بما تتطوي عليه من أشكال وخطابات وأساليب، هي اليوم محط اهتمام النقاد والباحثين داخل سياقات التداول المحلي

٣ - أصالة الحياة المستعادة

من أهم مرتكزات السيرة الذاتية أنها ملفوظ استعادي واقعي يقف على مسافة من الملفوظات التخيلية لجهة التداخل والتماهي والتطابق فيه بين شخصية المترجم لذاته والراوي والكاتب الواقعي. وهذا التطابق بين هذه المحافل الثلاثة هو الذي يعمق التعاقد بين الكاتب وقرائه على أساس أن ما يقرؤونه هو

جزء لا يتجزأ من حياة عاشها المؤلف بوقائعها وأحداثها وذكرياتها المختلفة. وهذا التعلق بين شخصية المؤلف خارج النص والشخصية المتحدث عنها في السيرة الذاتية هو الذي لا نجد أصلا له في الملفوظ التخيلي "لأن الشخصية المتخيلة لا تتعلق بغير الملفوظ الذي تنتج فيه وليست موزعة بين سياقين أحدهما سردي لغوي وثانيهما حقيقي واقعي"^٧ وإن كان هذا لا يمنع من قراءة الملفوظات التخيلية في علاقاتها المركبة والمتداخلة بالواقعي والإيديولوجي.

إن أصالة التلفظ المميزة للسيرة الذاتية هي التي تضيء الحقيقة على الحياة المستعادة وتؤسس على مستوى التأويل لصلات تطابق أو تشابه بين السرد والحياة. وهذا ما يتيح إمكانية اختيار الوقائع والأحداث المتصلة بشخصية المؤلف والمواقف المنبثقة حيالها، وإخضاعها لاختبارات تهدف إلى التحقق من صدق المحتويات التي يحملها السرد ومدى مطابقتها لما هو معلوم^٨. وهذا ما يعني أن كاتب السيرة الذاتية ليس حرا كل الحرية في بناء سيرة حياته، لأنه ملزم ببنائها على أساس ما حدث بالفعل.

لقد درج الكثير من كتاب السير الذاتية على السرد بضمير المتكلم قصد تعزيز الميثاق السيرذاتي، لكن أحمد التوفيق في هذا الكتاب سلك مسلكا مغايرا معتمدا السرد بضمير الغائب، لكأنه يسعى من خلال هذه الاستراتيجية إلى التخفي قصد إخضاع ذاته المسترجعة للمسافة المطلوبة توخيا للحقيقة، ومن ثم إعطاء الذكريات المستعادة دلالة ومعنى يتعديان كونها متعلقة بشخصية إنسان بعينه. وإذا علمنا أن الحاكي/ الكاتب يستعيد أحداثا وذكريات مضى عليها أكثر من خمسة عقود، أمكننا أن نتصور ما يمكن أن يتهدد هذا الفعل من نسيان ونقوب. وإذا كان المؤلف قد آثر في الافتتاحية أن يتحدث بضمير المتكلم مؤسسا بذلك علاقة مباشرة بالقارئ، ملمحا إلى ما يمكن أن يشكل سندا في إنضاج القراءة وتعزيز قدرتها على التكلم عن النص ومحاورة دلالاته المتعددة، فإنه عندما يشرع في بناء الهوية الكلامية بضمير الغائب يسند ذلك الفعل إلى شخصية الحاكي، دون أن يحدث ذلك أي التباس في أن الراوي هو صوت المؤلف، رغم ما يحدثه الضمير الغائب من إحالات على خطاب التصور أكثر من خطاب الحقيقة. وإذا كان السرد يتخذ منحى تعاقبيا في تمثيل الوقائع والذكريات والمواقف المختلفة التي حدثت للولد عبر مساره الممتد من السنة الخامسة حتى سن الثانية عشرة، فإنه في بناء الهوية السردية يداخل بين الأزمنة ويغوص عميقا في الزمن التاريخي، مستوعبا شخصيات عديدة ومحكيات وقصص كثيرة تضيء ما يميز هذه السيرة من تشعب ودينامية. لذلك فما يميز هذا النص من ناحية تقديم الذات يؤكد أن كاتب السيرة الذاتية لا يمكنه إلا أن يستثمر الطرائق السردية في إبداع الحياة، وإعادة تمثيل لحظاتها القوية بشكل مؤثر. وإذا كان هذا الاشتغال على الزمن التعاقبي في السيرة الذاتية لا يعدو أن يكون مفارقا للحقيقة^٩، فإنه بالمقابل يكشف عن خصوصية الكتابة عن الذات وقدرتها على الانفتاح على طرائق ومقتضيات أسلوبية جديدة لتحقيق الإحالية المطلوبة.

وعلى هذا الأساس فالطفولة المستعادة في السيرة الذاتية لأحمد التوفيق تتشكل ملامحها العامة من وحدات مختلفة تتقاطع فيما بينها لإعطاء معنى لها كمرحلة عاشها الولد الذي كانه بقرية إمرغن الواقعة بالشمال الغربي من جبال الأطلس الكبير. وهذه الوحدات تنتظم كما يلي:

أ- المسار العائلي

ينتسب المترجم لذاته إلى أسرة أمازيغية عريقة بالأطلس الكبير هي أسرة آيت واحمان (أهل واحمان) وهي "أسرة شيوخ توارثوا الثروة بنسبة بارزة في بيئة تتميز بالقلّة والشح في الموارد، كما توارثوا الشهرة والمشیخة في قرية إمرغن". (الكتاب، ص ٩) وإذا كان هذا النسب يعكس الأجواء الأسرية والروحية التي تربّى في كنفها الولد المزداد ظهر يوم الخميس من عام ١٩٤٣، فإن القرية التي ينحدر منها تجسد عراقة الأسرة وتجذرهما في التاريخ المغربي. فقرية إمرغن، وهي إحدى قرى جبال الأطلس الكبير، "توجد في منتصف الطريق التي كان يسلكها خلفاء الدولة الموحدية في القرن السادس الهجري، كلما توجهوا جنوباً من عاصمة المغرب الكبير والأندلس، مدينة مراكش، في ركب زيارتهم كل عام لمدينة تينمل، مهد دولتهم ومدفن إمامهم المؤسس، المهدي بن تومرت". (الكتاب، ص ٩) وإذا كان هذا التأطير التعريفي الواقع في سياق يزواج فيه الراوي بين السرد التاريخي والوصف الجغرافي، فإن نحت الأنموذج الذاتي اقتضى من الراوي استحضار أغلب الشخصيات التي عايشها الولد واحتك بها داخل الأسرة الكبيرة بأسمائها وموقعها في سلم التراتب الأسري، حتى أننا نجد الراوي يقوم بتفريد بعض هذه الشخصيات في لغاتها. لذلك، فانفتاح السيرة الذاتية على شخصيات عديدة يتعدى مجرد الدلالة على الحضور المشترك في ذات الفضاء الأسري والقبلي الذي عاشه فيه الولد، ليشمل معاني التكلم والبوح والإلماع والإحالة على شخصيته.

يفتح الراوي السرد عن طفولة الولد منطلقاً من زمن ولادة الوالد محمد في بداية العقد الثاني من القرن العشرين بعد ستة أشهر من وفاة والده (جد الولد) بورحيم، وينتهي عند ١٩٥٥ سنة عودة السلطان محمد الخامس من المنفى وإعلان استقلال المغرب. وإذا كان من دلالة يمكن أن نستخلصها من هذه الإحالة إلى أحداث ووقائع تاريخية تخص المجتمع المغربي وموقفه الرفض للاحتلال فهي إبراز أشكال من التمثّل الجدید للوطن، كانت تتخلل مجتمع القبيلة، وتفتح على سياقات ثقافية جديدة، كما أن الحضور المركزي للوالد في هذه السيرة الذاتية يؤكد دلالة الارتباط والتواشع العميق بين التنشئة الاجتماعية التي خُصّ بها الولد وشخصية الوالد. وهو أمر لا يمكن فهمه إلا إذا استحضرنّا مع الراوي ما عُرفَ عن الجد من عاطفة فياضة كان يغدقها على بنتيه طامو وخديج من زوجته المتوفاة، حتى أنه عندما تطلب منه الأمر أن يشارك في حرب من حروب تكتلات قواد القبائل في جنوبي المغرب في بداية القرن العشرين أبى إلا أن يأخذ معه كبرى ابنتيه طامو واصطحبها في تلك الرحلة دون بلوغ. (الكتاب، ص ١٣) لكأن

الراوي يلفت انتباهنا إلى المقاومات الشديدة التي واجهها الوالد في تربية الولد سواء من المقربين من أفراد الأسرة أو من أفراد القبيلة أو من بعض الأعوان، والتي لا يمكن فهمها وتقدير حجمها وخطورتها بالنسبة للأب في هذا المجتمع الزراعي والقبلي المتناسك والصارم الذي لا مكان فيه للتدليل والامتياز عندما يتعلق الأمر بأشغال اليوم، حتى أن أشغال الفلاحة والرعي والقيام بالضيافات اليومية ومواجهة مطالب تناسب الحفاظ على المقام هي حرب من أجل البقاء (الكتاب، ص ١١) ، فتلك المقاومة لا يمكن تقدير درجتها إلا باستحضار رمزية السي بورحيم، وامتداد شخصيته بطباعها المعروفة في شخصية الوالد محمد.

وموازاة لهذه الصورة التي ينسجها الراوي لشخصية الوالد في عطفه وحنوه على الولد، وإصراره على ملازمته واصطحابه معه، حيث نشأ يتيما بعيد رحيل الأب المتمني، فكفله الشيخ الحسين بن محمد شيخ القبيلة وهو من السي بورحيم واتخذة بمثابة ولده، بعد رحيل أمه خوج، فجعله المشرف على أشغاله حتى أن الناس كانوا يسمونه بدوره السي محمد أبو رحيم، ينسج كذلك صورة لأم الولد أحمد (عبوش بنت السي حدوش) تليق بمكانتها ومركزيتها في هذه الأسرة الكبيرة. فقد تزوجها محمد سنة ١٩٣٩ وكان عمره ثلاثين سنة، وكانت بخلاف زيجات المرشحين للزواج خلال العام المذكور، من خارج القبيلة، ومن عائلة تدعى عائلة أيت عبد الله بقرية أماس ن كيك وكان والدها على درجة من حفظ القرآن ومن المعرفة الدينية. (الكتاب، ص ٢٢) فقد تفهمت بعد وفاة الشيخ الحسين إقدام زوجها على الاقتران بابنة مكفولة فاطمة حفاظا على ثروة كان دوره وكدحه كبيرا في جمعها وتراكمها. وهذه الطباع جعلتها صبورة ومتحملة، وتضطلع بإنجاز كل الأشغال رغم الخدامات الكثيرات اللاتي تتم الاستعانة بهن في هذه الأسرة. وبقدر اهتمام الأم بالولد أحمد وخوفها الشديد عليه من عيون الحساد، بعدما لم تكتمل سعادتها بمولودها البكر عبد الهادي الذي توفي نتيجة ورم في الرأس، فإنها لم تكن تتأخر أو تتوانى في الاستجابة لكل مطالب هذه العائلة الكبيرة سواء ما تعلق بإعداد وجبات الفطور والغداء والعشاء لمن هم في الدار أو للطرائين على الأسرة من الضيوف أو المارين في الصباح إما للشكاوى أو لخدمات مطلوبة منهم، أو من أهل الخماسة أو المزارعة أو من البنائين أو قاطعي الأشجار أو صناع الفحم أو من الرقاصين الذي يأتون أو يذهبون بالأخبار أو من اليهود الذين يصنعون الحلي. (الكتاب، ص ٨٥) لذلك وصفها الحاكي بأنها، أي عبوش، كانت آلة للطبخ لا تتوقف. وفي سياق هذه الصورة المنسوجة حول شخصية الأم نجد اهتماما كبيرا بالتفاصيل المتعلقة بأنواع الأغذية المفضلة عند أهل هذه القرية مما تقوم الأم بإعداده على وجه الاحتراف والكرم للضيوف أو مما تعده في الأيام العادية استجابة لمطالب أفراد الأسرة الكبيرة، وكذلك بمجتمع النساء في هذه القرية الكبيرة، سواء في لحظات الفرح أو الحزن، وما يصدر عنهن من ممارسات وسلوكات تنضبط في جزء كبير منها لأعراف وتقاليدها هذه القبيلة المحافظة والمتشعبة بالقرآن والتمسكة بحفظه وتوارثه حتى وإن كانت لا تفهم معناه بسبب انتمائها الأمازيغي.

ورغم أن المرأة في هذا المجتمع القبلي المصر على الحفاظ على لحيته وتماسكه والذي يعطي للرجل حضوراً أكبر في بناء العلاقات الاجتماعية، تبدو مطيعة وخاضعة ومستبطنة للكثير من التصورات الجوهرية المتداولة حولها، فإن هذا التركيز على الذكورية لا يمكن فهمه كابتعاد عن المرأة وإنما هو مسعى، يرتبط بها ارتباطاً عضوياً.^{١٠} فالكثير من الممارسات والقضايا التي تقف النساء خلفها في هذه الأسرة الكبيرة يصعب التخلي عنها أو استبعادها مهما كانت النوايا بصدها. وفي هذا ما يبرز إصرار عمتي الولد طامو وخديج على أن يتم تحليق شعر الولد على يد حفيد أحد المرابطين المعتقد فيهم الصلاح، رغم حرص الوالد على خرق عوائد العلاقة المرعية في التنشئة بتغليب الدلال إزاء ولده وجعله على مدى الأيام لصيقاً بجسده. من هنا تتجلى أهمية المعتقدات والتقاليد في حياة أفراد هذا المجتمع، فالحلق بما يرتبط به من طقوس وممارسات محكومة بسياق زمني محدد لا يشكل فقط حرزاً للصبيان، وإنما هو كذلك مقدمة أساسية يستلزمها الدخول إلى حياة البالغين وما يرتبط بها من نشاطات مختلفة تتطلب الروح الاجتماعية والقدرة الجسدية والتحمل والسيطرة على النفس. يقول الراوي: "قأمل كل والد في هذه البيئة أن يصير ولده الذكر رجلاً، والرجولة لا تقاس بالسن، وإنما تقاس بالفائدة، أي بدرجة القدرة على النفع في الخدمة، وعلى السرعة فيها وعلى إتقانها، لذلك يوزن كل ولد بهذا المعيار منذ طفولته، فترى أهله يعيرون بأي نقص في هذه الخدمة التي هي مال الأهل، وترى الغير من الأهل يمدحون الولد لأهله من هذا المنظور". (الكتاب، ص ٤٢)

ب- الانتساب الروحي

يقترن الحكي عن الطفولة في السيرة الذاتية لأحمد التوفيق في قرية إمرغن بالحديث عن الانتساب الروحي لعائلة آيت واحمان ودور الزاوية التيجانية وما يتصل بها من صلاح وكرامات وبركة في مجتمع القبيلة بشكل عام، وفي التنشئة الاجتماعية والدينية التي تشربها الولد في كنف الأسرة، خاصة أن كتب الشيخ التجاني وتابعه الشيخ النظيفي من الكتب التي فتح عليها عينيه ولمسها بيده حتى قبل تعلمه القراءة. وفي هذا السياق يزخر الكتاب بإشارات تاريخية ووصفاً دقيقاً لعلاقة العائلة بشيوخ الزوايا خاصة الزاوية التيجانية، وحرصها الشديد على صون هذه العلاقة والتشعب بتعاليم الزاوية وأورادها والتبرك من شيوخها. ولأن التصوف يمثل غاية كبرى ومحورية بالنسبة للعائلة وكذلك القبيلة نجد الراوي يضطلع بالإخبار عن تجذر هذه الممارسة الدينية والروحية عبر التاريخ في وجدان المريغيين الذين كانوا ناصريين قبل أن يتحولوا إلى الزاوية التيجانية على يد الأسرة النظيفية، وانطبق هذا في البداية على عائلة آيت واحمان وكان ذلك في عهد السلطان مولاي الحسن.

ولفهم الأهمية الكبيرة التي لعبتها الزاوية التيجانية في المجال الاجتماعي لهذه القبيلة وللمنطقة بشكل عام سواء فيما يتعلق بإيوائها لطلبة العلم وإطعامها للمساكين أو في تعزيز أواصر الإخاء بين القبائل

خاصة أثناء زيارتها في المواسم، لا بد من استحضار الأهمية التي يكتسبها الاجتماع السنوي الذي كان يقيمه التيجانيون والمعروف بالمولودية، وكذلك حرص الوالد والمريغيين بشكل عام على زيارة مقر الزاوية كلما حلوا بمراكش، بل هي الموعد والمرجع بالنسبة لهم كما يقول الراوي. (الكتاب، ص ٧٨) وهذا القرب الذي تمثله الزاوية التيجانية من هموم وتطلعات عائلة آيت واحمان والمريغيين بشكل عام يرتبط بما يعتقدونه في شيوخها وأوليائها من كرامات وقدرات على جلب التفوق والنجاح والراحة النفسية والمباركة في الرزق وتحقيق الأمان. ومن الذكريات التي يحتفظ بها الولد والتي تفسر الولاء الروحي للزاوية أن والده أخذ بيده ذات يوم إلى مراكش وأدخله بعد صلاة المغرب إلى غرفة في الزاوية التيجانية يجلس فيها الشيخ أحمد ولد الشيخ النظيفي وخليفته بعد وفاته، فقدم له هدية أراد الوالد أن يكون الولد هو الذي يضعها في يد الشيخ حتى يدعو له بالصالح والتوفيق. (الكتاب، ص ٧٨)

وثمة إشارات عديدة تبرز الأهمية التي تحظى بها الزاوية التيجانية بالنسبة لآيت واحمان ووقوف المنتمين إليها إلى جانب المريغيين في لحظات الشدة والفرح. ومن ذلك مثلاً ما تعرض له آيت واحمان من مضايقات من قبل القائد والحاكم النصراني عندما تم اكتشاف عدد من البنادق بني عليها جدار تم هدمه، حيث تجند كل الأصدقاء ومنهم المنتمين إلى الطريقة التيجانية من تخفيف عبء هذه الواقعة على الأسرة. ومن جهة أخرى تكشف هذه الواقعة غياب النزعات الفردية في هذا المجتمع القبلي الذي تربى فيه الولد. فالتضامن والتماسك والتآزر يمثل أحد أسلحة المقاومة التي تشهرها الأسر ضد ما يتهدها من صعوبات ومخاطر داخلية أو خارجية.

ج- مسار التعلم

يكتسي مسار التعلم أهمية كبيرة في هذه السيرة الذاتية. ورغم أن هذا الكتاب يقتصر على لحظات معينة من هذا المسار تخص بالتحديد مرحلة الكتاب ومرحلة الدخول إلى المدرسة بما تمثله من تحولات أساسية في حياة الولد والوالد وكذلك الأسرة وقبائل أخرى ممن كانت أقرب إلى المناخ الاستعماري الذي كان يهيمن على المغرب خلال تلك الفترة، فإن وضع هذه السيرة في سياق الممارسات الثقافية والاجتماعية اليوم، واستحضار شخصية مؤلفها كواحد ممن عمقوا أدوات البحث التاريخي بالمغرب، يمكننا من الوقوف على العديد من العناصر الأنثروبولوجية التي تتعدى مجال الفهم المتعلق بطفولة الولد إلى الإمساك بالدلالة التي كان يمثلها التعليم التقليدي آنذاك بالنسبة للقبيلة، خاصة الجانب المتعلق بحفظ القرآن وقراءته مع الجماعة أو أثناء إمامة الصلاة بهم خلال شهر رمضان. فتغلغل الخط المعرفي في الكيان المنحوت يتخذ صورة التربية الأصلية التي يتقصد منها إلى تهذيب الشخصية الفردية وتوسيع خبرتها بالحياة وتنمية قدراتها على الاندماج في مجتمع القبيلة.

ويبين التوفيق في هذه السيرة كم كان شاقا على والده أن يدخل ولده أحمد الكتاب، لأن حمله على ذلك الفراق لا يناظره في العسر والقساوة سوى الفطام الأول عن ثدي أمه. ولأهمية هذا الحدث بالنسبة للوالد والأسرة أقام الوالد وليمة في داره للطالب (إمام المسجد ومعلم الصبيان) وطلبته من الصغار والكبار. وهو ما يجعل من هذا الأفق التعليمي الذي يفتح عليه الولد، فرصة لانجاس زمنية جديدة بالنسبة للوالد هي بمثابة عنوان لتطلعات وانتظارات الأسرة بكاملها. لذلك ليس غريبا أن تظهر هنا ذاتية الوالد أكثر من الولد. ويورد الراوي تفاصيل مهمة عما يجري في هذه الوليمة خاصة ما يتعلق بإخراج سلكة وإنشاد قصيدتي البردة والهمزية ثم دعاء الختم الذي يتكفل به الطالب. ويبرز التركيز على الذات وهي محور البرنامج السردي من خلال إبراز الكفاية التعليمية لأحمد التي كانت محل إشادة من قبل معلمه، إذ تمكن في أقل من المدة من تعلم حروف الهجاء وكتابة الكلمات الأربع التي في بداية سورة الفاتحة. وهنا بدأ حرص الوالد منصبا على أمر بذاته وهو أن يداوم الولد على الذهاب إلى الكتاب حتى يحفظ القرآن ويصير طالبا أو أكبر من ذلك. والإخبار عن الذات هاهنا لا يستجيب فقط لمجرد التأريخ لا غير، بل يعطي للهوية أبعادها وتجلياتها كموضوع جوهري في السرد. وجدير بالذكر أن المنحى الذي سلكه الراوي في استعادة الوقائع والذكريات المتعلقة بهذه المرحلة التعليمية في مسار الولد، سواء ما له علاقة بالقدرات التي أظهرها في الاستيعاب والحفظ والتعلم أو الاستعدادات الإيجابية التي كانت تتشكل لديه حول الكتاب وأهمية حفظ القرآن أو فيما يتعلق بذكر بعض الأسماء من الطلاب الذين كانوا مبرزين في تلقين الأولاد سواء من داخل القبيلة أو خارجها المبادئ الأساسية في حفظ القرآن الكريم وقراءته، وبينهم يبرز جليا اسم السي عابد، هذا المنحى لا يختلف كثيرا عن النهج الذي سلكه السارد في استعادة الوقائع والذكريات والمشاعر المتعلقة بولوج الولد إلى المدرسة (السكوية). صحيح أننا هنا بإزاء لحمة مضمونية مغايرة، ومشاعر غير مألوفة سواء بالنسبة للوالد أو بالنسبة للولد أو بالنسبة للقبيلة كلها التي لم تكن تستبطن أية فكرة عن المدرسة سوى أنها أحد أدوات النصارى لإفساد الناس وإبعادهم عن الصلاح، وهذا هو الوعي الذي كان حاصلا عند فقيه القرية. ولذلك ليس غريبا أن يتركس اهتمام الراوي لاستعادة تفاصيل مهمة ذات صلة بهذه المرحلة، وما كانت تمثلته من اختراق للقيم التي تعارف عليها هذا المجتمع القبلي الزراعي. فتلك التفاصيل وما تحويه من مشاعر وردود أفعال تضيء أهمية هذا الطور الذي مرت منه شخصية التوفيق، وتثير شخصيته السيرداتية كما تكشف عن كنه هويتها سواء فيما يتعلق بالاجتهاد والمثابرة وتنامي الإحساس بالمنافسة داخل الفصل، أو فيما يتعلق بالقيم التي تشبع بها وبدأت تحدد سلوكاته مع أقرانه خاصة قيمة التواضع، وأثرها على سعيه للاندماج في هذا المجتمع.

٤- المحكي الذاتي

إذا كانت الرواية ككتابة تخيلية تعددية وتجربة مخصوصة في القول والتمثيل قد أتاحت لأحمد التوفيق أن يستعيد الذاكرة التاريخية، ويستولد منها مسارات سردية وتخييلية متعددة تحيل على الواقعي في أبعاده المختلفة، لكأن الحفر في التاريخ والتقصي في نماذجه البطولية والجمالية ينطوي على مقاومة واحتجاج ضد القفز عليه أو تجاهل إسهامه في إبراز التجربة الإنسانية وتمفصلها في فعل الحكي، فإن الكتابة عن الذات في نصه: "والد وما ولد" تفتح أفقا آخر لمساءلة الذات في مستوياتها الخاص والعام، الفردي والجماعي، عبر الاتكاء على زمن مرجعي قائم في العالم بشكل مستقل عن النص المروي فيه. ومعلوم أن الزمن المحكي هو دائما في الكتابة الاستعادية "زمن سابق في الوجود على الخطاب الذي يتشكل فيه، فليس زمن الملفوظ بالمشتق من الخطاب كما هو الحال في الملفوظ التخيلي، ولا هو بالموقوف عليه، لأنه زمن حقيقي متصل بأحداث واقعية، مجالها الأصلي هو العالم. لذلك فكل حكاية سير ذاتية هي حكاية مفتحة في واقع الأمر على زمن تاريخي، يشملها ويحتويها احتواء في تضاعيفه".^{١١} لذلك يتعين الرهان فيها على التجارب والمغامرات والذكريات المتعلقة بالذات الكاتبة استراتيجية حكاية قوامها إضفاء المزيد من الصدق على المشروع السير ذاتي، بحيث يشكل التوغل في القراءة أفقا إضافيا لتعزيز التمثيل بين الهوية الممثلة كلاميا ومجمل الأحداث والوقائع التي تحيل على شخصية المترجم لذاته الحقيقية.

أ- الحقيقة التذكيرية

إن كون السيرة الذاتية خطابا شديد الإحالة على زمن تاريخي، هو الذي يفسر المكانة التي تحظى بها الذاكرة فيها باعتبارها كتابة استعادية، فهي "خزان الماضي، الذي تنتقل منه الأحداث إلى الخطاب لتثبت فيه نهائيا بواسطة اللغة".^{١٢} وتكمن أهمية الذاكرة في هذا النص في تأسيسها الخطاب على التصور العربي الإسلامي للذات الإنسانية من حيث هي امتداد للأسرة وجزء لا يتجزأ منها. لذلك فالوقائع والأحداث التي يضطلع الراوي باستعادتها من بطون الزمن الماضي تمكنا من فهم المقصدية التي يصدر عنها الكاتب في تتبع شجرة أنسابه. لكأن البحث عن الذات والتأسيس لهويتها سرديا لا يمكن أن يتم بمعزل عن الحفر في الذوات الأخرى التي كانت سببا في وجوده. وإذا كان هذا يدل بوضوح على أن كاتب السيرة الذاتية أكثر انتصارا للزمن المرجعي الذي مضى وانقضى منه لزمن الخطاب، فإن ما يميز فعل التذكر من انتقائية يجعل الاجتهاد الذي يضطلع به المترجم لذاته في استعادة مراحل معينة من حياته وتمثل المحطات الرامزة إلى تكون شخصيته وتطورها عبر مراحل العمر المختلفة مشدودا إلى التخيل، وما يتيح من إمكانات التركيب والمؤالفة تحقيقا للوجود المنسجم. ذلك أن "السيرة الذاتية، سواء كانت جزئية أم كاملة، هي أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الحقيقي والمتخيل".^{١٣} وإذا ما

اعتبرنا أن الغاية من التذكر في السيرة الذاتية ليست كامنة في إحداث التطابق بين الوقائع والأحداث وصور استرجاعها الكلامية، لأن فعل التذكر يتسم بالانتقائية وإمكان التعرض للتحريف والتزييف، أمكننا القول باستحالة أن تتحرر السيرة الذاتية من التخيل، لأنه يحميها من التشتت. وكما أشارت جلييلة الطريطر "فالتخيل هو الذي يؤسس لحقيقة التذكر الأنطولوجية العميقة التي تستوعب في تضاعيفها التاريخ الفردي للشخصية وتبنيه خلافا لما هو شائع متداول، فلا شيء يضمن حقيقة التذكر غير الشهادة الذاتية، التي تقدر وحدها على التشريع لهذه الحقيقة بالاعتماد على مخلفات التذكر النفسية التي ليست تطابقا حرفيا مع الوقائع الخارجية كما شهدها الفرد".^{١٤} وإذا كنا نجد في الكتاب حضورا كبيرا للأفعال الدالة على التذكر، من قبيل (يتذكر الولد، يذكر أن..) خاصة ما يرتبط بالأحداث والوقائع التي يتذكرها باعتبارها تؤسس لهويته، فإننا نجد كذلك، خاصة في بداية النص، أفعالا تحيل على الإمكان والاحتمال، ومسندة للمجهول من قبيل (يحكى أن، يحكون أن)، أو على شكل أفعال ظنية (يحسب أن، يبدو أن).

ب- محكي الطفولة

لقد أعطى الكاتب لمحكي الطفولة مساحة أكبر في هذا الكتاب، وهذا ما ينسجم مع منطوق العنوان، أي طفولة في سفح الجبل. لذلك يبرز التركيز على استعادة الذكريات الخاصة بالولد والسياقات المتعلقة بها، وكذلك الإغراء الذي كان يتعرض له من مجتمع الأقران وما يطبعه من شيطنة، وردود فعل الوالد التي يطبعها التردد والخوف من ترك الولد منجذبا إلى هذا العالم. كما أن الراوي في هذه السيرة يحيل على وقائع وأحداث تعرض لها الولد في صغره كالحريق الذي أصاب رجله عندما وقع على وجه قدمه قدر من السائل الساخن، وكذلك العقرب التي لسعته وكاد يتعرض للموت، حينما كان يصغي للحكايات التي كانت تقصها رقوش. كما يذكر ردود أفعال الناس إزاء هذه الوقائع التي تعرض لها الولد حيث كانوا يتحدثون عن احتمال أن يكون عطوبا لكثرة الأعطاب التي يتعرض لها. (الكتاب، ص ٩٤)

لكن الأهم في السيرة الذاتية هو أن الراوي لا يستعيد ذكريات طفولة الولد إلا ممتزجة بذكرات الأسرة والقبيلة، ولا يعني هذا أن هذه المرحلة المستعادة لم يكن فيها الولد بتلك الاستقلالية التي تبرز هوية مميزة تخصه وحسب، وإنما كذلك الإلماع إلى أهمية البنية الرمزية للذاكرة الجماعية وملحاحية تجذر الولد فيها. وهذا ما يبرزه المؤلف في الافتتاحية حينما يشير إلى دواعي تغيير العنوان في صيغته التي كانت مركوزة في ذهنه، مؤكدا على أن ما تدخل بشكل قوي وتأثير حاسم في تشكيل شخصية الولد الذي كانه ثم الرجل الذي صار له ليست هي البيئة الطبيعية، وإنما هي رعاية ولده ومعاملته له. (الكتاب، ص ٥) وهذا ما يفصح بقوة عن ذلك الحضور الذي يأخذه الوالد في طفولة أحمد التوفيق، حيث يقوم الراوي على امتداد النص بتحيين أبقي وأجمل ما في شخصية الوالد. لذلك فهذا الترهين أو التحيين هو موجه وبمقصدية ما إلى اعتبار الوالد الأثر الأبقى المحفور في الذاكرة والمخترق لحدود الزمان والمكان. لكن أحمد التوفيق

بهذا التماهي معني بإبراز المغامرة السيرذاتية خاصة في صعوبة الإمساك بالهوية سواء تعلق الأمر بهوية الذات أم بهوية الآخر/ الآخرين، قريبا/ قريبين أو بعيدا/ بعيدين، الذي تفاعلت معه شخصية الولد، نظرا لما يطبع المتدخلين في التنشئة من تمازج وتداخل واعتماد على خلفيات متعددة.

وتكشف بنية الأحداث المتعلقة بالطفولة عن التدرج في تجسيد مراحل الوعي بالذات لدى الولد. فبالإضافة إلى الوصف الموضوعي الذي يتبأر حول العلاقة بالأسرة والأقران، يتخذ السرد الاستعادي متخذا استبطانيا لتجسيد فترات التحول في الإحساس والنظرة إلى العالم. لكأن أحمد التوفيق باعتماده استراتيجية السرد بضمير الغائب وفر لنفسه المساحة اللازمة للدخول إلى عالم الطفولة واقتناص الدلالات الضمنية لبداية احتكاكه بالعالم كموضوع إغراء واشتهاء ونزوع نحو التملك. ويبرز هذا بقوة من خلال الأسئلة العميقة التي بدأ الولد يواجهها بتأثير من رقوش المرأة الحاكية التي أدخلته افتراضيا إلى العوالم العجائبية وحكايات النساء والملوك ودسائس الحياة. وفي هذا السياق تكمن الإشارة إلى مشاعر الولد الغامضة تجاه أول فتاة من القرية لكنها تزوجت من شاب آخر. وهي المشاعر التي تعبر عن بداية انتقال الولد إلى طور آخر في التعاطي مع العالم من حوله واتخاذ منظوره بعدا يحيل على حسنيته وعينيته ورغبته الملتبسة واللاهبة في فهم ما يضطرب غامضا في أعماقه.

وفي هذا الجانب تظهر قدرة أحمد التوفيق على إعادة خلق ماضيه من خلال لغة تتجه إلى وصف الموضوعات والمواقف التي نشأت فيها هذه العاطفة عند الطفل الذي كانه. فالعواطف المعقدة يصعب تعريفها دون التوجه نحو وصف موضوعاتها، وهو ما تنهض به الكثير من المحكيات المضمنة في هذه السيرة كجزء لا يتجزأ من تجربة الذات في الماضي. وإذا علمنا أن إدراك الإنسان نفسه كائنا بشريا فردا قابلا لاستشعار مثل هذه العواطف البشرية، وأن يوجد كائن بشري آخر يدرك هذه الحقيقة ويستطيع أن يفهم الكلمات حين يقرأها، لا بد أن يقع في صلب المشروع السيرذاتي^{١٥}، أمكننا القول أن السيرة الذاتية ككتابة هي أوسع من أن يتم حصرها في مهمة استكشافية، فلا شك في أن كاتبها يتطلع إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، وهو ما حدده فيليب لوجون في الطبيعة العلائقية لخطاب السيرة الذاتية، أي أن الكاتب يتوجه بقصدية معينة إلى القارئ، يطلب منه موقفا معينا كما يقترح عليه أشياء كثيرة^{١٦}.

ج- دوافع الكتابة

وإذا تركنا هذه العناصر المضيئة للموقع الذي تحظى به الطفولة في هذه السيرة الذاتية، للتساؤل عما يجلي دوافعها والأسباب الكامنة وراء إثارة الذكريات المتعلقة بها، فإننا لا نجد في هذا الكتاب إفصاحا مباشرا عن هذه الخلفيات المحركة للسرد، ولكننا عند التأويل والتركيب، خاصة لما أشار إليه الراوي في نهاية الكتاب حول مآل الذكريات، نستطيع أن نتلمس بعض الإجابات القريبة من تلك الأسئلة، خاصة ما يمكن اعتباره إحساسا وجوديا لا يبعث على الارتياح حول مآل فضاء الذكريات من تحولات عصفت بكل

ذلك الألق الذي ميز هذه الطفولة وميز المجتمع الزراعي والقبلي الذي نشأ فيه الولد. لكأن الكتابة الاستعادية بالنسبة للمؤلف في مواجهتها لزمان الطفولة والخوض في تجربة الإمساك بأحداثه وذاكراته، تخلق فرصة للتنفيس عن النفس من أعباء هذا الإحساس، وما ينجم عنه من حمل ثقيل على حاضر الشخصية التي يتركز حولها السرد. لكأننا هنا أمام نزعة التزام يصدر عنها كاتب السيرة إزاء الذات والمجتمع، حيث يتماهي التصور الشخصي للماضي بتاريخ المنطقة التي عاش فيها. وبما أن القيم والتقاليد والعادات الاجتماعية التي تجد طريقها نحو السرد عبر الخطاب تدل بوضوح على عتاقها وأصالتها وتجذرها في التاريخ، فلا غرابة أن يتحول البحث عن الذات إلى بحث في التاريخ المغربي وأحواله.

ما يدعم هذا التأويل ويمنحه قوة استدلالية هو ذلك المناخ الذي تكونت فيه شخصية الولد والمفعم بالرموز والأنساق والقيم التي يجري تحيينها عبر شخصية الراوي الذي ينبوب عن المؤلف في القيام بهذه المهمة الاستراتيجية. وفهم أبعادها ودلالاتها في هذا النص لا بد من استحضار الدلالة التوسيطية التي أعطاه بول ريكور للسرد، خاصة بين الذات والعالم من خلال رمزية لغته. فالنفاصيل التي يوردها الراوي سواء ما تعلق منها بمجتمع النساء والعادات المتعلقة بالزواج والطقوس المصاحبة له كممارسة اجتماعية، والرهانات الكبيرة التي تعقدها الأسرة على البنت المتزوجة، والقيمة التي تكتسيها العذرية، أو حفلات الأعياد وما يحدث فيها من طقوس، أو ما يتعلق بموسم جني الزيتون أو الحفلات التي تقام بمناسبة الانتقال إلى بيت جديد، كلها عناصر تضيف المعنى على الحياة في هذا المجتمع. ولذلك فهي تؤدي دورا بانيا من الناحية الاجتماعية، وإدماجيا في إطار الهوية الجمعية. فالهوية فردية كانت أم جماعية تقتزن اقترانا وثيقا بهذه الرموز الاجتماعية التي تتدخل بقوة في تسريد تلك الهوية. لذلك فهي هنا بمثابة علامات في الخطاب، بحاجة إلى تفكيك وتأويل، خاصة وأن السيرة الذاتية عندما تغوص فيها لا تكون محكومة فقط باستتطاق ما عاشته شخصية المترجم لذاته وإنما تكون مهجوسة باستكشاف مجال الإمكانيات الإنسانية، وهو ما يوضعها ككتابة في صلب المستقبل.

على سبيل التركيب

إن تقليب ما يقترحه علينا أحمد التوفيق في هذا الكتاب من أحداث ووقائع وذاكرات تتعلق بطفولته (النشأة والتعلم) بقرية إمرغن بالأطلس الكبير، وإعادة تركيب الاستراتيجيات المعتمدة في تمثيل الذات، سردا ولغة واستذكارا وبناء مشهديا، يفضي بنا إلى الخلاصة التالية:

إن السيرة الذاتية هي اليوم، عند كثير من الكتاب، مجال لتجريب العديد من الصيغ والأساليب بما يجعل من الصعوبة بمكان تأطير ذلك المنجز ضمن خانة البحث عن الحقيقة أو التخيل الذاتي أو حتى التخيل بالمعنى الواسع. وقد أشار فيليب لوجون في حوار بالغ الأهمية أن السيرة الذاتية منذورة اليوم لابتداع الصيغ والطرائق والتقنيات الجديدة إن أرادت التحكم في موضوعها، أي الإمساك بجوهر التجربة

الإنسانية المائل أساسا في الزمانية^{١٧}، حيث تلقتي السيرة بالتاريخ، وتفارقه في الاهتمام بما هو فردي وخاص.

وعلى هذا الأساس، نتصور أن كتاب "والد وما ولد" لا يكتسب قيمته الفنية ضمن جنس السيرة الذاتية مما يميزه من نزوع إلى التقريرية كدليل على نمط اشتغال الذات الكاتبة على اللغة، وبما يعكس اهتماما بالميثاق السيرذاتي، وإنما كذلك بانفتاحه على ذوات عديدة وتجارب مختلفة تمثل إضاءة واضحة لمسار الطفولة في تكونه بين الأسرة والمجتمع. لذلك فالقدرة التكلمية لهذا النص وديناميته الداخلية تجعلان من الصعب الإمساك بما يقترحه علينا من دلالات ومعان وأبعاد، ما لم تستند القراءة إلى فرضيات جديدة تواكب ما يقترحه علينا نص السيرة الذاتية ككتابة من مفاهيم مغايرة تطرح من جديد سؤال الفن ومشروعية بناء المعرفة به على أساس تحقق شرط الخيال. وقد استطاع التوفيق من خلال استعادة الظروف التي عاش فيها الولد انطلاقا من نظرة خاصة للطفولة منحتها صورة مختلفة عن صورتها التعااقبية ومن خلال استنثار المقومات السردية للخطاب، أن يعكس لدى المتلقي، كشأن كل كتابة سيرذاتية طليعية، مسار الطفولة نحو النجاح والصلاح، بالتغلغل في الهوية المغربية في تعددية وتنوع مكوناتها الأمازيغية والعربية الإسلامية واليهودية، وقد مكن هذا كله كتابه من إبداع زمنية أصيلة يصعب اعتبارها مجرد سرد لوقائع وأحداث من حياة.

- ^١ - أحمد التوفيق: **والد وما ولد، طفولة في سفح الظل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٩.**
- ^٢ - Philippe Le jeune, Le pacte autobiographique, collection poétique, Editions du seuil, Paris ١٩٧٥, page. ١٤.
- ^٣ - جلييلة الطرير: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص ٤٥١.**
- ^٤ - معجب الزهراني: **القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، ضمن كتاب: الرواية العربية ممكنات السرد، الجزء الثاني، الكويت ٢٠٠٩، ص ٩٥.**
- ^٥ - أدونيس: **الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت ١٩٩٢، ص ٢٤٨.**
- ^٦ - يمكن الإشارة في هذا السياق إلى المغايرات المتعددة التي تتحقق داخل دائرة الكتابة عن الذات بالمعنى الواسع، ومن أكثرها خرقاً للمواثيق السيرذاتية واقترباً من الملفوظ التخيلي، ما بات يصطلح عليه اليوم بالتخييل الذاتي. ورغم أن هذا المفهوم يعود إلى سبعينيات القرن الماضي حينما أثبتته دوبروفسكي على ظهر مؤلفه: (الابن) فإنه اليوم يحظى باهتمام واسع بين الكتاب لجهة ما يتيح من إمكانيات التعبير عن الاستيهامات والمشاعر وإضفاء التخيل على التجربة الذاتية. ومن أبرز الباحثين في هذا المجال يمكن التفكير في: جون ستاروبنسكي (Jean Starobinski) فانسون كولونا (Vincent Colonna) وجاك لوكارم (Jacques Lecarme) جان فيليب ميرو (Jean-philippe Miraux) ومحمد الداوي.
- ^٧ - جلييلة الطرير: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص ٢١٦.**
- ^٨ - نجد هذا الاختبار في قراءة الناقد رشيد بنحدو لكتاب "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة، إذ يبررها بكون السيرة الذاتية من أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الواقعي والمخيل، وإذا كانت تغري بقراءتها قراءة إحالية فإن هذه لا تسلم من إثارة السؤال المتصل بمدى صحة مقول الذات الكاتبة، وهذا ما قاده إلى قراءة قرائن مشابهة الحقيقة في نص "مثل صيف لن يتكرر" استناداً إلى ما ادعاه معرفة شخصية بالمؤلف. راجع، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، محور: **أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات، العدد ٧٩-٨٠، ص ٧٨.**
- ^٩ - يذهب فرانسوا دوس إلى أن السيرة جنس أدبي هجين يملأ بياضات الوثائق بالتقنيات السردية بما يعني أن التوضع في صلب الواقع من خلال الحقيقة التذكيرية لا يعدو أن يكون مجرد فعل إيهام. راجع: François Dosse, Le pari biographique, Ecrire une vie, Paris, La Découverte, ٢٠٠٥.
- ولفهم التوضع الملتبس للسيرة الذاتية بين الحقيقي والخيالي، والدور التي تلعبه الكثافة الإحالية باعتبارها دينامية يقصدها الكاتب لتحقيق نوع من التلقي المخصوص، راجع: Sébastien Hubier, Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, Armon Colin (collection U), ٢٠٠٣, page. ٤٩.
- ^{١٠} - **الرجولة المتخيلة الهوية الذكورية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث، إعداد مي غصوب وإيما سانكليروبي، الطبعة الأولى، دار الساقي، بيروت ٢٠٠٢، ص ١٤.**
- ^{١١} - جلييلة الطرير: **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، تونس ٢٠٠٤، ص ٥١٤.**
- ^{١٢} - المرجع نفسه، ص ٥١٥.
- ^{١٣} - رشيد بنحدو: "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟ آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، محور: **أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات، العدد ٧٩-٨٠، ٢٠١٠، ص ٧٨.**
- ^{١٤} - جلييلة الطرير: **المرجع السابق، ص ٢٣٥.**
- ^{١٥} - ميري وارنوك: **الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ٢٠٠٧، ١٧٣.**
- ^{١٦} - Une pratique d'avant-garde, propos recueillis par Michel Delon, Entretien avec Philippe le jeune, Magazine littéraire, les écritures du Moi, Mars-Avril ٢٠٠٧, n°١١, page. ١١.
- ^{١٧} - OP, Cit, page. ١١.

مؤرخو الذات

ليندا أندرسون

د. محمد بهنسي

تعريف بكتابة المقال

أستاذة اللغة الإنجليزية الحديثة والأدب الأمريكي بجامعة نيوكاسل أبون تابي، ولها دراسات في مجال نظرية الأدب، والمقال هو الفصل الأول من كتابها "السيرة الذاتية" الصادر من دار نشر روتلج بلندن عام ٢٠٠٧ ضمن سلسلة "المصطلح النقدي الجديد"، ومحرر السلسلة هو جون داكيس، جامعة ستيرلنج.

١- اعترافات القديس أوغسطين

أريد في هذا "المقال" أن ألقى نظرة على بعض النصوص التي ساعدت على تشكيل التراث السائد الخاص بكتابة السيرة الذاتية، وعلى الطرائق التي عولوا عليها لبناء تاريخ للذاتية عن طريق سردية نموذجية A Paradigmatic Narrative تتعلم الذات الساردة عبرها كيفية المعرفة الذاتية بنفسها.

ولعل أفضل بداية يمكن أن نبدأ بها هي السيرة الذاتية للقديس أوغسطين الجزائري (نحو ٣٩٨-٤٠٠ ميلادية)، التي أطلق عليها اسم "الاعترافات"، التي يعتقد في كونها أصل الكتابة الحديثة في فن السيرة الذاتية في الغرب، وذلك بمعنى البداية التاريخية للكتابة في هذا الجنس الأدبي، وكذلك بمعنى أنها كانت نموذجاً حُكيت على غرارهِ النصوص السيرية الذاتية الأخرى التالية عليه، حتى إن لم تكن دينية.

ويرى "جورج جوز دورف"، وهو واحد من أبرز النقاد المحدثين لفن السيرة الذاتية في الاعترافات "مَعْلَمًا ناجحًا ينم عن ذكاء باهر"، وذلك داخل حدود المشهد التاريخي الذي قصره هذا الناقد على "حقيقتنا التاريخية"، والتي يعرفها من زاوية "غربية" و"مسيحية". ووفقاً لكوز دورف، تقتضي كتابة السيرة الذاتية نوعاً من الوعي بالذات "قاصراً على الإنسان الغربي وحده"؛ إذ تعد "اعترافات القديس أوغسطين" في ألقها البلاغي المكتمل تلك الصورة الدينية التي تحتم على كل مسيحي الاعتراف بآثامه وخطاياهِ، ومن ثم ترقية النظر إلى الداخل (الاستبطان) الذي يعد الأصل والأساس المكين للسيرة الذاتية (كوسدورف ١٩٥٦، ٢٩، ٣١).

وهناك أيضاً من بين من اهتموا باعترافات القديس أوغسطين من زاوية التحليل النقدي والأدبي، "فوي باسكال" الذي يتميز اهتمامه باعترافات القديس أوغسطين بأنه أكثر تركيزاً على النوع أو الجنس الأدبي، والذي يُعد أكثر قدرة على التعميم واستخلاص المبادئ العامة من كوز دورف. ويرى روي باسكال أن السيرة الذاتية للقديس أوغسطين هي أول سيرة ذاتية عظيمة وذات دلالة حاسمة، وذلك من زاوية كونها مؤسسة للمعمار السردى المميز لجنس السيرة الذاتية؛ حيث تدل الأحداث السردية، حتى وإن

كانت تافهة، على لحظات فارقة ودالة في تطور شخصية السارد ونموها، فالمؤلف لا يتذكر الماضي ويعمل على إعادة صياغته سردياً فحسب، بل يقوم بفهم ذاته وإعادة تشكيلها وهو يمارس فعلي التذكر والكتابة. ووفقاً لباسكال، فإن السارد، وهو يمارس ذلك، يخلق ذلك "النتابع المتكامل لخبرات السارد الماضية مما يرتقي بالاعترافات لمرتبة الفن الرفيع" (باسكال ١٩٦٠: ٢٢-٣٠).

وثمة ناقد آخر للسيرة الذاتية للقديس أوغسطين هو "كارل واينتروب" الذي يعلن مبكراً في بداية كتابه عنها أنه إنما يبحث عن "ذلك الشكل الملائم للسيرة الذاتية" الذي يتيسر عبره لسارد متأمل لذاته أن يطرح أسئلة من قبيل "من أنا؟" أو "كيف صرت إلى ما صرت إليه؟". ومن هذه الزاوية، تعد "الاعترافات" ذات وضعية خاصة، فالقديس أوغسطين غير مسبوق، أو كما يقول "واينتراب": "فالسابقون عليه من القدماء من الذين كتبوا سيرهم الذاتية قد كشفوا عن مكنون أرواحهم وعن دخيلة أنفسهم الحقيقية"، ولكن، مع ذلك، فإن القديس أوغسطين هو أول من استطاع خلق نموذج للكتابة في هذا النوع، وذلك من خلال فهمه لنمطية خبرته الشخصية، وكذلك لما له من تأثير واسع في القرون التي تلتها (واينتراب ١٩٧٨، ١، ٤٥).

وما يبدو محدداً هنا في هذه المقاربات النقدية المبكرة "للاعترافات القديس أوغسطين" هو تعريف فن السيرة الذاتية بوصفه نوعاً أو جنساً أدبياً. فقد قام هؤلاء النقاد بعزل النص الأوغسطيني عن نصوص أسلافه الذين تقدموا عليه. أما الآن، فإن المعايير الأدبية التي تعزل السيرة الذاتية عند الشروع في تعريفها فإنها هي الأخرى وفي حد ذاتها يمكن عزلها (ميرش ١٩٠٧، المجلد الأول، ١: ١٧).

إن اللحظة التاريخية "للاعترافات" القديس أوغسطين يتم إعادة تجليتها، بل تكرارها بوصفها اللحظة الافتتاحية لفن كتابة السيرة الذاتية. وهكذا يقول الناقد "جوناثان دوليمور": "إنه من الصعوبة بمكان أن نرى القديس أوغسطين وكأنه يشغل لحظة منعزلة و متميزة في تاريخ كتابة السيرة؛ نظراً لأن السمات الفنية لهذا النوع أو الجنس الأدبي السردية قد تخللت بالفعل طرائق ابتنائنا لفهمنا لشخصية هذا القديس السارد لسيرته الذاتية. فغالباً ما يتم نسخ ما كتبه باستمرار من زاوية نفس السردية التي كان له بالغ الأثر في التأثير فيمن مارسوا هذا اللون من الكتابة الأدبية من التالين عليه (دوليمور ١٩٩١، ١٣١). و"الاعترافات"، من هذه الزاوية، تعمل على فضح الماضي وإعادة تشكيله من زاوية المعنى الذي يتجاوز التاريخ، ومن ثم يساعد في تأسيس سردية نقدية للسيرة الذاتية بوصفها نوعاً أو جنساً أدبياً مجاوزاً للتاريخ كونه علماً قارئاً ومعتزلاً به. فكتابة السيرة الذاتية شيء، والكتابة التاريخية شيء آخر جد مختلف.

وهذه المقاربات النقدية "للاعترافات"، تعكس الذوات النقدية والسيرية الذاتية على نحو دال للغاية، بل يعزز بعضها بعضاً في تضام شديد التفرد، فما نراه في السيرة الذاتية هو الذات الموحدة غير المنشطرة وغير المنقسمة على نفسها للأيدولوجية الليبرالية الحديثة، وهي تمثل كائناتاً التاريخ الحكائي الخاص بها.

وهكذا، وعلى المستوى البسيط للسرد، من هذا الجنس الأدبي، تحكي "اعترافات" القديس أوغسطين حكاية رِدته إلى المسيحية الحقّة مرة أخرى، بعد أن كان قد اقترف بعض الذنوب والآثام والخطايا، وتحول القديس أوغسطين للمسيحية الحقّة مرة أخرى يشتمل على عملية تيه روحي وبدني، على حين ينشغل القديس أوغسطين في اعترافاته بتسجيل وقائع تطوره الروحي وانتقاله من مرحلة الصبا إلى مرحلة الرجولة، وهي الرحلة التي استغرقت ذكرياته في مسقط رأسه ومولده في ثاجاستا Thagste في شمال أفريقيا (الجزائر) ثم رحيله إلى قرطاجة Carthage حيث عمل معلماً للبلاغة، ثم سفره إلى روما، ثم إلى ميلان التي شهدت توبته ورجوعه مرة أخرى إلى المسيحية الحقّة كما يقال.

وفي فقرة من فقرات سيرته الذاتية "الاعترافات" يسجل القديس أوغسطين مفهوماً تكون في وعيه، مفاده أن ارتحالاته وجولاته يمكن "قراءتها" بوصفها "ابتلاءات" بالخطيئة، يقول في الأجزاء الأولى من الاعترافات: "كنت لا زلت حبيباً شقيّاً داخل سجن ذاتي، وكنت لا زلت عاجزاً عن الاستمرار في الحياة في مثل هذا الحال النكد، ولم أكن قادراً على الفرار من هذا السجن الذاتي، فهل كان قلبي وقتذاك القدرة على الاعتصام من ذاته والفرار إلى الله؟ أين كنت أستطيع أن أذهب؟ وأن أخلف ورائي ذاتي التعاسة؟ هل كان ثمة مكان أستطيع ألا أكون فيه فريسة لذاتي؟ كلا، ولكنني تركت مسقط رأسي ذلك لأن عيني لم تكن تقوى على احتمال غواية أن أبحث لنفسي عن صديق في مكان حيث يمكن لي أن أراه فيه أو حيث اعتدت على رؤيته فيه؛ ولذا فقد هجرت ثاجاستا ورحلت إلى قرطاجة (أوغسطين ١٩٦١: ٧٨)." .

وكما يوحى إلينا كاتب سيرته الذاتية بيتر براون، فإن "الاعترافات" تعد سيرة ذاتية عقلية منضبطة، وكذلك فإنها "تعد مانيفستو* باطني لعالم النفس الداخلي" (براون ١٩٦٧: ١٧٦-١٨٠).

وهكذا، وعن طريق الالتفات إلى العالم الخارجي، كان القديس أوغسطين يعتقد أنه بذلك إنما يفقد روحه وذاته. ونتيجة لذلك، يفقد رؤياه لله "لقد كنت ماثلاً هناك أمام عيني، ولكنني تخليت حتى عن نفسي، ولم أقدر أن أجدها، وأعجز كذلك عن أن أجذك" (أوغسطين ١٩٦١: ٩٢).

إن الرحلة الخارجية ليست بالرحلة الحقيقية. إنها رحلة، ولكنها رحلة زائفة، ولا معنى لها إلا في حال معاينتها كعود وأوب متحقق: فهي رحلة مضنية وممضة في سبيل الأوب إلى الله. ومن ثم، فإن السردية ليست إلا إرجاء كل ما يمكن عن طريق منظور آخر، أن تعرف معرفة فعلية. وهذا المنظور الآخر، بطبيعة الحال، هو المنظور الإلهي.

وفي نهاية "اعترافات" القديس أوغسطين يتوسط القديس أوغسطين "الرداهات المترامية الأطراف" للذاكرة؛ حيث "يلتقي بذاته" (ص ٢١٥)، والذاكرة، هنا، هي وعاء الخبرات والتجارب الشخصية، التي ليس من الضروري أن يحياها المرء في البعد الزمني، لأن الذاكرة توجد أيضاً فيما هو مجاوز للزمن والفهم. فالذاكرة أوعى وأشمل وأحوى مما تحتويه. ويعني ذلك، إذن، أن العقل البشري يضيق للغاية من

احتواء ذاته احتواءً كلياً... فهل العقل البشري يقع خارج ذاته وليس داخل هذه الذات؟ وكيف، إذن، يمكن أن يكون جزءاً منها، إن لم يكن محتوياً داخلها؟ (ص ٢١٦).

إن علاقة القديس أوغسطين المتعالية transcendental بذاكرته مشابهة لعلاقة الله بالخلق، فالقديس أوغسطين يبحث عن الله ويفتش عنه داخل ذاكرته، ولكن فيما هو قابع فوقها كذلك، وذلك بوصفها -أي الذاكرة- الوعاء السرمدي لكل المصائر والأقدار البشرية، وذلك "بنفس الطريقة التي لا يكون فيها المرء هو هو عقلة ذاته... هذه الأشياء خاضعة لقوانين التبدل والتحول والتغيير، ولكنك تظل سيداً متسيّداً على كل شيء، أي ثابتاً لا تتغير" (ص ٢٣١).

وبذلك تستوفي "اعترافات" القديس أوغسطين الاقتضاءات المسيحية والسردية سواءً بسواء. فتحول أوغسطين للمسيحية الحقة من وجهة نظره قديساً، يمكن قراءتها كتحول conversion بالمعنى الديني، أما من الناحية السردية والفنية فإن السرد الذاتي يعد وجهة نظر في وقائع الماضي التي تخص الأنا الساردة من زاوية المستقبل، وقد تحول أثناء كتابة السيرة الذاتية إلى ماضٍ، وهو ما يمكن رؤيته بوصفه جزءاً أصيلاً من البناء أو المعمار الكلي للعمل الفني. وهكذا تتجلى طاقات القديس أوغسطين الروحية في قدرته الفائقة على قراءة الوقائع الهيولية التي لا شكل لها وغير المترابطة أو المتتابعة، بل التافهة في قصة حياته على ضوء معناها الوقائعي (ستوروك ١٩٩٣: ٢٠-٤٨).

وهناك واقعتان من "الاعترافات" يروق لي أن أتحدث عنهما في هذا المقال عن فن السيرة الذاتية، تدور أولاهما حول خطيئة الانحطاط عن قول الحق أو الكذب، والأخرى تدور حول الفداء. في الواقعة الأولى، يحكي القديس أوغسطين بنفسه عن سرقة بعض ثمار الكمثرى في أثناء طفولته، فقد كان وقتذاك مصاباً بمرض الكليبتومينيا أو مرض السرقة غير العمدية. وما يبدو باعثاً على الخزي والإحساس بالعار حول هذه الواقعة "الصغرى"، على ما يبدو، هو ما يتعلق بقضية ما إذا كانت السرقة بنية السرقة -أي أمراً عمدياً ومقصوداً- أم لا. فأوغسطين الطفل يسرق الكمثرى لا بسبب الحاجة أو الطمع؛ فالثمرة -أي ثمرة الكمثرى- لم تكن في حد ذاتها أمراً مغوياً أو شيئاً يشتهيهِ؛ فقلما كان يشتهي أن يأكل الكمثرى، ولكن أوغسطين الطفل، وكما يروي ذلك بنفسه، كان يجد لذة في اقتراف ذلك الإثم في حد ذاته كما هو الحال في هذا النوع من الأمراض النفسية. فثمرة الكمثرى لم تكن تُسرق بسبب الاشتها، ولكن بسبب التلذذ المرضي بسرقتها، وكان اقتراف ذلك الذنب مقصوداً لذاته، لا للتلذذ بطعمها. يقول القديس أوغسطين "لأدعن قلبي الآن يخبركم بما أغواني لاقتراف ذلك الإثم في حد ذاته، ولمَ كان حبي للأذى في حد ذاته هو ما دفعني لفعل ذلك؟" (القديس أوغسطين ١٩٦١: ٤٧).

وهناك، على ما يبدو، جانبان دالان في هذه الواقعة: يتمثل أولهما في أن فعل القديس أوغسطين وهو يقترف هذا الذنب ليس فعلاً فردياً قاصراً عليه وحده، ولكنه كان يتصرف بوصفه عضواً من

"عصابة من اللصوص" (المرجع السابق نفسه). وهكذا فإن طاقة الشباب اليافع التي تتميز بالانقياد لروح القطيع هي على ما يبدو مكافئة لفعل اقتراف الخطيئة في حد ذاته، وهو الضحك واللهو والانغماس في اللعب والهزل؛ وهو ما تسبب في ذلك الإهمال والاستهتار بالقانون الذي لم يكن لا يطيقه الطفل أو غسطين فحسب، ولكن كل رفاقه من الأشقياء. وهذا يساعدنا في تسليط الضوء على الحركة المضادة "للاعترافات" نحو التفرد والتوحد والفردية المفرطة. فالخطيئة لا يمكن للمرء أن يقتربها إلا في جماعة معينة على الخطيئة، ولكن الخلاص يقتضي حدوث نوع خاص وباطني من الاستبطان الروحي والتفتيش داخل طوية النفس عن حل.

أما السمة الثانية المميزة لهذه الواقعة السردية، والتي أكد عليها القديس أوغسطين بنفسه في "الاعترافات"، هو ما يتعلق بقضية الضرورة وفقدان الغاية؛ إذ يمكن التفكير في الخطيئة من زاوية كونها طاقة مبددة؛ أي إضاعة للوقت فيما لا طائل من ورائه، فهي تحول المرء عن جادة الصواب والحقيقة. كما أنها تمثل دوراً *a detour* واستطراداً *a digression*؛ وذلك من زاوية الغاية من كتابة الحدث السردى نفسه والمسار الذي تتخذه لنفسها داخل المسردة. فهل بوسع أي منا أن يحل وشائج هذه النوعية المتشابكة من العقد داخل القصة؟

إن القديس أوغسطين نفسه يتساءل في نهاية هذه الجزئية (ص ٥٢) عن مدى وعمق تورطه في تعقيدات وتواشجات هذا الحدث وعن خطاياه، ومع ذلك فإنه يحس ويستشرف وضوح حل القضية *resolution*، وهو ما يقابل على مستوى المعاناة الروحية الغفران *absolution*.

أما الواقعة الثانية، فهي لحظة أوب أو رجوع القديس أوغسطين إلى المسيحية الحقبة من وجهة نظره قديساً، وهو ما قد يبدو لدارس سيرة القديس أوغسطين تكراراً دالاً للواقعة الأولى؛ وذلك لأن عودة القديس أوغسطين إلى الحظيرة الإيمانية بالكامل بعد توبته تحدث في حديقة كذلك، وفي سياق لعب الأطفال من حوله. فالقديس أوغسطين، وفي أوج فترة طويلة جداً من التردد وعدم الحسم، يعزل نفسه جسدياً عن الصحبة والأصدقاء وحتى صديقه الحميم والمخلص "ألبوس" الذي لحق به في هذه الحديقة. وعند هذه اللحظة بالضبط يسمع القديس أوغسطين طفلاً وهو يتغنى بأغنية مطلعها "خذ هذا واقرأه" ثم يشرع الأطفال في القراءة والتفسير لما وقع عليه اختيارهم من أوراق، وذلك في صورة جزء من لعبة أطفال منسية. ولكن القديس أوغسطين يفهمها كإشارة وأمر إلهي (القديس أوغسطين: ١٩٦١: ١٧٧) فيشرع على الفور في النقاط الكتاب المقدس *The Bible* ويفتح صفحة عشوائياً ليقراً في خطاب القديس بولس إلى الرومانيين بعض الآيات التي تحت على الفضيلة، وتحذر من اقتراف الخطايا والآثام.

وهذه الآيات تخاطب مباشرة نقاط الضعف لدى القديس أوغسطين وقتذاك، وهو ما يتفق مع تسيير الله لأمور البشر وتبديد مخاوفهم إلى الأبد. ومن السهل بمكان أن نرى الطرائق التي تحاكي بها هذه

الواقعة الأخيرة الواقعة الأولى وتصير صدى لها، بل تضيف عليها معنى روحياً كذلك، فصوت الطفل الذي كان يلعب مع رفاقه في الحديقة التي كان القديس أوغسطين جالساً بها - وهو الأمر الذي يمكن أن يكون قد حدث بطريق الصدفة، وهو ما يمكن كذلك أن يكون إشارة إلهية عارضة لعودة القديس أوغسطين إلى حياة اللهو واللعب - قد تحول داخل نفسه، بل حوله هو أيضاً إلى مجال أسمى من مجالات المعنى. وهذه الفقرة المستقاة من الكتاب المقدس التي استطاع القديس أوغسطين تمثّل معناها بنفسه ولنفسه يمكن قراءتها بالمثل بوصفها شكلاً من أشكال الخطاب المباشر direct address ذا معنى لحظي مباشر. ولكن التفسير الروحي يفرض نظاماً دالاً على الكلمة رغم انتزاعها من التفسير البشري غير المنزه الذي يعترضه النقضان، وبذلك تصبح الكلمة the word هي اللوجوس logos، وتصبح الحديقة بموجب ذلك التفسير الباطني، بمعنى العودة والبداية الجديدة.

ولكن قبل أن يصل القديس أوغسطين إلى نقطة التحول هذه، مع ذلك، فقد عرف رؤى خاصة بكبح النفس عن الشهوات، وبخاصة ما يتعلق منها بالشهوة الجنسية، فقد تراءت له في رؤاه هذه الفضيلة؛ أي فضيلة كف الشهوة بكامل بهائها وألقها العفيف "في صورة ليست بالفاخرة، ولكن كأم ولود لأبناء وبنات، وهي تلك التي ولدت بهجائها منك يا الله، فهي عروسك" (القديس أوغسطين ١٩٦١: ١٦٧). وهذه الفضيلة تحديداً وبدقة تامة هي ما وجد القديس أوغسطين نفسه وقد تعذرت عليه، وصار من الصعب جداً أن يتزوج لإشباع رغبته الجنسية. ومع ممارسة اللذة الحسية المشروعة في الحياة الزوجية يستطيع أن يمارس معها حياة التخلي عن التحقق المادي الشهوي والجنسي - أي لذة الجماع. وكان تجلي هذه الفضيلة له في رؤاه لحظة سامية تتطوي على خداع ومجاهدة نفسية مروعة. يقول القديس أوغسطين: "لطالما جاهدت نفسي داخل قلبي" (ص ١٧٧). ثم يستدير على نفسه في حسم قائلاً: "لقد حاولت سبر غور من الأغوار السحيقة لروحي وأن أنتزع منها الأسرار الأكثر إثارة للشفقة" (المرجع السابق نفسه).

ووفقاً للناقد "جون ستوروك"، فإن هذه اللحظة من المجاهدات الباطنية هي ما يمنح "اعترافات" القديس أوغسطين قوتها بوصفها كتاباً يتداوله الناس ويطالعون فيه سيرة ذلك القديس. "فهذه اللحظة المشحونة هي ما يصل بهذه القصة إلى ذروتها، وكذلك ذروة العمل ككل".

وها هو القديس أوغسطين نفسه يسجل في اعترافاته هنا، وبطريقة مكثفة ومجازية، ما سوف يتم تكراره في نوع يشبه تأثير المرايا المنشطرة نصفياً بطول كتابه "الاعترافات" وعرضه.

ومع ذلك، فقد يكون من الممكن أيضاً أن نقول عند هذه النقطة من العرض التحليلي أن القديس أوغسطين يتطرق إلى واحدة من أكثر القضايا أهمية وأقلها حظوة بالاهتمام من قبل الكتاب، وبخاصة من كتاب السير الذاتية كنوع أو كجنس أدبي.

وكما رأينا فإن "بول دي مان" قد ذهب هو الآخر إلى أن هذه "اللحظات المرآوية العاكسة" -عندما يصبح المؤلف هو عين الفاعل للفهم الخاص به- هي بالضبط وبدقة تامة التي تصبح تلك اللحظة التي تدفع بالكاتب إلى التعويل على المجاز، وبخاصة لون مجازي يسمى بالبروسوبوبيا Prosopopoeia أو التشخيص Personification. ففي هذه الحالة، يمنح السارد لغته وجهًا في هذه اللحظة بالذات لتعرفه على ذاته ومعرفته بها، وذلك على سبيل تحاشي التضمين دون التصريح في الكتابة اللغوية؛ وذلك كي نجابهه مرة أخرى عن طريق الطبيعة البلاغية الحتمية للغة ذاتها (دي مان ١٩٨٩م). ففضيلة كبح الشهوة والتدرب على التخلق بها هي ما حفظت ووقت القديس أوغسطين من الغواية الجسدية عن طريق فرض هذه الفضيلة لذاتها وإقامها لجسدها على متن النص وجسده اللغوي، ليس كقوة مغامرة ولكن كقوة تنطوي على مفارقة paradoxical force بوصفها ذات شخصية مجازية تُستخدم قناعًا لحجب الطبيعة المزوجة للغة.

إن فمعضلة القديس أوغسطين بوصفه كاتبًا لسيرة ذاتية هي كيف يمكن التغلب على اللغة والتسامي بها إلى حالة من الوحدة المتعالية (الترانسندنتالية) مع ذاته بوصفه ساردًا، وأثناء ممارسة فعل الكتابة باللغة التي تعمل وفق علامات مادية، وبالتالي تطرح الآثار الحتمية للامتداد الزمني والزمن الذي تقتضيه وتتطلبه عملية القراءة، التي تنطوي بدورها على درجات معقدة وصعبة من الغموض واللاتحدد وانعدام التمييز عند تفسير النص الأدبي.

ويصدق هذا كذلك على تجوله داخل الحديقة بينما كان يحاول تحويل كل من النصوص الشفاهية والكتابية على حد سواء، فإن كلاً من كلمات الطفل ورسالة القديس بولس قد دخلتا إلى الرسالة الإلهية التي اتخذت شكل التحول، وهو ما يخبرنا به الأصل الدنيوي بوصفه نصوصًا.

وقد أوضح "أفروم فلايشمان" أن هناك عدة موتيفات أدبية متنوعة في حالة تفاعل في مشهد التحول الذي كتبه القديس أوغسطين في "الاعترافات" بما في ذلك الرؤيا، ولعبة الأطفال وكذلك الترتيبات the sortes أو الافتتاح بنص متميز a privileged text يوجد على نحو عشوائي ويستقي مادته من التراث الوثني واليهودي والمسيحي سواء بسواء، وهو التراث الذي اطلع القديس أوغسطين عليه وثقفه بوصفه معلمًا للبلاغة، وهو ما جعل فلايشمان يقول إن "تجربة (القديس أوغسطين) عند نقطة التحول الفارقة في حياته، وذلك من لحظة التحول نفسها بوصفها فعلاً من أفعال التفسير الأدبي" (فلايشمان ١٩٨٣: ٥٤).

وبالنسبة للناقد "ت. ر. رايت" كذلك، فإن ذلك التحول يعد "تحولاً تناصياً" متطرفاً يشتمل على "سلسلة ممتدة من سرديات التحول". أما القصة الخاصة بتحول الفينيقيين السابقة على تحول القديس أوغسطين نفسه فقد تسبب فيها قراءة القديس أوغسطين لسيرة القديس أنطونيوس الذي تأثر هو الآخر

بفقرة من الكتاب المقدس (رايت ١٩٨٨: ٦٥-٦٦). وهكذا بتوالي وقائع التحول، يمكننا بالمثل أن نقول إن هناك متوالية سردية مماثلة في فعل لانهائي من القراءات وإعادة التفسير للنصوص.

أما ما يتعلق بمعاهدة القديس أوغسطين مع اللغة فقد تمثلت أيضاً في الخطاب الثنائي the dual address "للاعتراقات". فالاعتراقات مكتوبة بصيغة المنادى The vocative؛ حيث يتوجه القديس أوغسطين بخطابه إلى ضمير المخاطب "أنت" You مما يعني أن القديس أوغسطين يناجي الله. ولكن، ولأن القديس أوغسطين نفسه يطرح سؤالاً يقول فيه: "ما جدوى أن نقول إلى الله ما يعرفه بالفعل لأنه الرب العليم كلي المعرفة omniscient" مثل قوله في الاعترافات: "يا إلهي لأنك خارج الزمان في الأبدية، أفلا تعلم الأشياء التي أناجيك عنها؟ أم هل ترى ما يقع في الزمان من الأشياء الحادثة فيه؟ فإذا كنت تراها، فلماذا وضعت هذا السجل المطول لها قدامك؟" (القديس أوغسطين ١٩٦١: ٢٥٣).

وبالنسبة للقديس أوغسطين تتمثل الإجابة في أنه يكتب اعترافاته كذلك لبشر يشغلون موضع من يسترق السمع أو يتصنت على هذه المناجاة أو يشهدون عليها، وسوف يصبحون قادرين على التعلم من حياته ومشاركته في رؤاه. فالقديس أوغسطين واع بوجود معضلتين في "الاعترافات" تتمثل أولاهما في كيفية معرفة البشر مستقبلاً ما يقوله عن الحقيقة، أما ثانيهما فهي تتمثل في أنه يعرض سيرته الحياتية لخطر الحكم عليها من قبل الآخرين. فالقديس أوغسطين لا يخاطب القارئ، ولكنه يتوجه بالخطاب إلى الله ويحتكم إليه في مصداقية ما يقوله من عدمها (فمن المستحيل أن يكذب على الله)، ويقول: "يا إلهي أنت وحدك من يحكم علي" (ص ٢١٠). ومن ثم فإنه يخلق فضاءً مُنجياً أو قسمة فيما بينه بوصفه كائناً بشرياً، وبين الله الذي يتوجه إليه بالمناجاة، فهو جم التواضع في التجائه إلى الله، ولكن خطابه يتسم بالقداسة فيما يتعلق بتوصيفه للكيفية التي يجب عليه عن طريقها أن يعرف نفسه أو لا يعرفها: "لأنه حتى لو كنت أعرف نفسي فإنني إنما أعرف لأن نورك يشرق علي" (ص ٢١١).

ومع ذلك، فإن الحكم على "الاعترافات" بوصفها كتاباً في السيرة الذاتية يرجع إلى قارئ الكتاب، كما أن القديس أوغسطين محكوم أيضاً باعتبارات فنية مثل زمن السرد؛ فعليه أن يسرد سيرته في صورة حكاية أو مسردة، وهو محكوم أيضاً بالاعتبارات اللغوية، إذ يتعين عليه كتابة اعترافاته على هيئة مفردات لغوية، وهذا هو ما قاله "يان ستاروبنسكي" في دراسته المعنونة "أسلوب السيرة الذاتية"، يقول: "إن الخطاب المزدوج أو الثنائي الخاص بالخطاب السردى The double address of the discourse الذي يتوجه به إلى الله وإلى مستمع بشري هو القارئ يجعل الحقيقة أمراً خطابياً، كما يجعل الخطاب أمراً حقيقياً makes the truth discursive and the discourse true" (ستاروبنسكي: ١٩٧١: ٧٨). فالحكاية في حرفيتها يمكن في الأمر الأخير ألا تطرح إلا مقارنة وحيدة تجاه حل عقدة الحبكة إلى شكل أرقى، ولكنه هبولى من الحقيقة.

أما "جاك دريدا"، فإنه قد كتب عن "الاعترافات" من منظور ما بعد بنوي، ويطلق على الاعترافات Confessions اسم Circumfession. فدريدا يقرأ "الاعترافات" بوصفها عملاً من أعمال السيرة الذاتية. وعلى خلاف ما يقوله القديس أوغسطين عن نصه من أنه كان يريد شيئاً أكثر من الحقيقة، يرى دريدا أن هذه الرغبة في تحقيق المزيد والمزيد من الحظ، المزيد من أي شيء آخر... إلخ، ورغبة القديس أوغسطين في حدوث ما هو أكثر من المتوقع له عن طريق سلطان المحبة.. إلخ (دريدا ١٩٩٣: ١٨) وفي الوقت نفسه يلفت دريدا الاهتمام إلى أن القديس أوغسطين كان يكتب اعترافاته بعد وفاة والدته، ويمكننا أن نقول في هذا الصدد، كما قال دريدا إنه كان يكتب لأمه، ولكن هذا التفسير ينطوي على مزلقين، وهما ما قد يعني أنه كان يكتب لمكانه وتجاه مكانه. ومن وجهة نظر دريدا، فإن "الاعترافات" تتحرك بالفعل في صلابة ومعاندة إزاء أم القديس أوغسطين، واسمها مونيكا. وعند دريدا، فإن أمه مونيكا هي التي حثته على العودة إلى حظيرة الإيمان الكامل مرة أخرى، كما أن القديس أوغسطين يشارك أمه في الرؤية السامية اللادنيوية للحياة الأبدية...

٢ - الذات غير الملتزمة: سيرة جون بينيان: النعمة تسود:

شهدت إنجلترا في القرن السابع عشر، وبخاصة في الفترة التي تلت عام ١٦٤٠، تدفقاً هائلاً وسيلاً عارماً من كتب المذكرات الروحية والسير الذاتية، وهناك سبب مهم لذلك، وهو غياب الرقابة خلال الحرب الأهلية والتوجه الحر غير المشروط والجديد نحو ثقافة النشر (ديلاني ١٩٦٨: ٨١). فبالنسبة لأعضاء الطوائف المنشقة التي انتشرت في هذه الفترة، الذين كتبوا أكبر عدد ممكن من مثل هذه السير الذاتية، كانت الشهادة الشخصية أمراً مهماً وشأناً من شئون البروباجاندا الدينية، حيث ظهر الوعاظ غير المؤسستيين، الذين لم يحظوا بمباركة رسمية من المؤسسة الدينية أو ترخيص بمزاولة الوعظ، كما أنهم لم يتلقوا تعليماً دينياً رسمياً، من أمثال "جون بينيان"، وقد قاموا بتأسيس مصداقيتهم الوعظية عن طريق السرد الشخصي لدعوتهم الدينية ورحلتهم إلى النعمة Grace (بينيان ١٩٦٢: xxix). وبالفعل بعد عام ١٦٦٠ تعرض هؤلاء الوعاظ المنشقون للاضطهاد الشديد من فترة لأخرى. وهذه الموضوعة للذات المنشقة عن الوعظ المرضي عنه من الدولة اتخذت شكل التحدي السافر والإيماءات المسرفة في الفردية (نوسباوم ١٩٨٩: ٧٠).

أما "جون بينيان" فقد كتب في هذا المناخ سيرته الذاتية تحت عنوان "النعمة تسود على رئيس الخطائين" Grace abounding to the chief of sinners (١٦٦٦)، وذلك بعد سجنه في عام ١٦٦٠ بسبب كونه كما قال، "متمسكاً ومواظباً على حضور الاجتماعات الدينية السرية، وعدم الالتزام بطقوس العبادة القومية للكنيسة الإنجليزية" (بينيان ١٩٦٢: ٩٥). وقد استمرت فترة سجنه اثني عشر عاماً على الأقل.

ومثل السيرة الذاتية للقديس أوغسطين، تستمد السيرة الذاتية السردية لـ "جون بينيان" شكلها الفني من التحول الروحي Spiritual Conversion على الرغم من انعدام ما يوحي بأن بينيان قد تأثر تأثراً مباشراً "باعترافات" القديس أوغسطين أو ما يدل أنه قرأها؛ ومع ذلك، هناك عامل مشترك بين نص القديس أوغسطين ونص بينيان وهو وجود الذات الطهرانية. كما أن نص بينيان لا ينفي كون نص القديس أوغسطين هو النموذج The model الذي نُسجت كل السير الذاتية اللاحقة على منواله، وهناك عامل مشترك آخر بين النصين، وهو تأكيد تيمة استهداف الاتحاد مع الله، وهي تيمة صوفية بالأساس من أجل خلاص الذات من الخطايا؛ ومن هنا يكمن التماسك والتلاحم والتضام في النصين من ناحية الموضوع أو التيمة، وكذلك من ناحية التماسك النصي.

ووفقاً للمؤرخ كريستوفر هيل، فإن لحركة الإصلاح الديني The Reformation التأثير العميق على ضمير كاتب السيرة الذاتية؛ فلقد أصبح الدين وفقاً لتعاليم حركة الإصلاح الديني شأنًا من شئون الضمير الداخلي الذي صار له المرجعية أكثر من الطقوس الدينية الخارجية التي تعرضها المؤسسة الدينية، كما أصبح الضمير الفردي وحده هو الذي يقتاد المؤمنين إلى الوصول للنعمة الإلهية، لا مجرد الأداء الطقسي للطقوس الدينية (هيل ١٩٨٦: ٢٣). وبذلك أصبح من الضروري على الذات الطهرانية أن تلتفت إلى الباطن، إلى الضمير الفردي، إلى دخيلة النفس المؤمنة أكثر من التعويل الخارجي، على الطقوس الدينية المفروضة من المؤسسة الدينية وحدها*.

وهكذا تصبح العلاقة الأكثر أهمية بالنسبة للطهراني، هي العلاقة التي تعلو على أية علاقة أخرى في تنوعها اللانهائي، وفقاً لبيري ميلر، هي علاقة "الفرد مع الله". وحال تحقق هذه المعرفة بالله وبذات السارد الطهراني للوقائع الروحية لذاته، فإن الإجابة على باقي الأسئلة سوف تترى (ميلر ١٩٣٨: ٨). زد على ذلك، ولأن الشر تقع مسؤوليته على عاتق الذات في المقام الأول، فإن الطهراني يجتهد لعزل ذاته عن حالة السقوط وينشغل بمراقبة أخطائه وآثامه وخطاياها. وبذلك، يتوقف معنى الحياة على الفصل الصارم بين الروح وحال التلوث بالآثام والذنوب والخطايا، وعلى قضية الخير والشر، وهذه الثنائية العميقة يمكن أن تُرى بوصفها ثنائية مغذية لثنائية الاعتراف والأوب إلى حال التدين الحق.

وبالنسبة لبينيان، كما كان هو الحال مع القديس أوغسطين، فإن ما تضمنته وقائع سيرته الذاتية من معانٍ ومضامين روحية تشكل أهمية قصوى بالنسبة له ولقارئه. فبينيان يستبطن دخيلة ذاته، وهو حينما يفعل ذلك، فإنما يكشف عن نظام للكون قائم على العناية الإلهية، ولكن كيف؟ على سبيل المثال، انعزل بينيان عن الوقائع والأحداث التي تزامنت وتلت الحرب الأهلية بين جيش أوليفر كروميل، قائد الطهرانيين والملك تشارلز الأول قائد الملكيين، والتي انتصر فيها أوليفر كروميل وحكم إنجلترا حكماً دينياً طهرانياً صارماً لمدة تقرب من أحد عشر عاماً؛ "فقد كان بينيان منشغلاً بخلاصه الفردي وخطاياها، لا بالحرب

الأهلية. ويسرد بينيان لنا واقعة ممارسته للعبة القطة" (والتي تعتمد على اللعب بقطع من الخشب تمثل وطواطاً وكرة)، وهو ما يماثل سرقة أو غسطين الطفل لشجرة من ثمار الكمثرى.

ووجه الشبه بين الواقعتين هو المغزى الروحي الذي قرأه في وقائع وأحداث دنيوية؛ ففي منتصف هذه اللعبة يخيل لبينيان أنه قد سمع صوتاً ربانياً يخبره بين الجنة والنار، وحينما رفع بينيان رأسه إلى أعلى، تراءى له "بعيني الفهم" أن السيد المسيح ينظر إليه من الوضع العلوي، وأنه غير راضٍ عنه، كما لو كان يوجه إليه تهديداً وتوبيخاً وتعنيفاً وتقريعاً مهدداً إياه بأنه سوف يُعاقب بشدة إذا ما انشغل بأمور دنيوية وانصرف عن الأمور الدينية (ص ١٠)، وهي لحظة شديدة التفرد، لأن بينيان وحده ضمن المجموعة المنهمكة في اللعب قد فهم أن ما تراءى له هو توبيخ رباني. وهي أيضاً لحظة فرض فيها العامل الروحي نفسه بقوة على العالم الأمبريقي، فيما تراءى لبينيان مما حوّل اللعبة في عينيه إلى درس أخلاقي، وولّد لديه الإحساس بالذنب من جراء اللعب واللغو، حتى وإن كان لهواً بريئاً. ومع ذلك، فقد وجد بينيان نفسه مضطراً لمجابهة المغزى الروحي لما تراءى له فيما كان يعتقد، وقد حدث له الأوب ولكنه لم يتخذ الشكل القاهر والشامل نفسه الذي حدث للقديس أوغسطين.

وبالنسبة للناقد روبرت بيل، "فإن بينيان ليس على القدر نفسه من التأكد واليقين كما كان هو الحال مع القديس أوغسطين" (بيل ١٩٧٧: ١١٨). كما توحى الحاجة الماسة في الانعزال الدائم عن الخطيئة بحالة من السيولة والوعي بوجود حدود فاصلة بين الأشياء، كما ترتب عليه إحساس ممض بالقلق من مثل ذلك الفصل الحاد بين الحدود.

ويعاود بينيان مرة ومرة ومرات في سيرته الذاتية الحديث عن حالة البحث واللايقين، وهو ما ينطوي على مجاهدات روحية لا تنتهي! "إيه يا أيتها المجاهدات والصراعات والمكابدات التي صادفتني" (بينيان ١٩٦٢: ١٦٠). وعند ذلك الحد، يرى بينيان اللايقين الذي كان يحس به وقد راح يتبدد، بمعدل أحياناً عشرين مرة في اليوم" (بينيان ١٩٦٢: ١٦٠). وكما يكتب في مقدمة سيرته: "تتكرر القصة كثيراً وأظّل موزعاً بين حالات شعورية تتراوح بين الصعود والهبوط مما أمضني كثيراً" (ص ٢).

ويعتمد تقدم بينيان على ذلك التراوح وخوفه من الانزلاق مرة أخرى إلى حياة الخطيئة، ولكنه كان دوماً يحدوه الأمل في تجاوز هذه الحالة الممضة، وفي التغلب على اللايقين، وفي الأوب الآمن والعودة مرة أخرى إلى حظيرة الإيمان.

وعلى حد تعبير جون كالفين، فإن المختار يتعين عليه "أن يوظف حياته بأكملها في طلب التوبة ومعرفة أن مجاهدة النفس لا تنتضي إلا بالموت" (هوكنز ١٩٨٠: ٢٧٢). وهكذا، وعلى حين وصل بينيان إلى الحياة الروحية والطهر دون مجهود كبير، فإننا نجد أن القديس أوغسطين كذلك قد رفع عينيه وراح يبتهل إلى السماء، ثم انخرط في البكاء. أما مجاهدات ومكابدات جون بينيان فقد خلفت أثرها على جسده الناحل...

أما ما يخص سيرة جون بينيان الذاتية، فإنها ذات هدف تعليمي، وكذلك نموذجية للغاية، وقد أثارت إعجاب قارئها تمامًا كما حدث مع قارئ اعترافات القديس أوغسطين، على الرغم من وجود الكثير من الخلافات الواضحة بين النصين على مستوى الموضوع وعلى مستوى البناء والشكل والسمات الفنية الأخرى.

٣ - الذات المسلسلة: جيمس بوسويل وهبستر ثريل

كان بينيان يعلق أهمية كبرى على زوجتيه اللتين هجرهما في سيرته الذاتية "النعمة تسود" فقد كانت زوجته الأولى هي التي بدأت في إيقاظ "الرغبة في التدين" داخله، واستطاعت أن تمرر إليه نصوصًا دينية مهمة ورثتها عن أبيها (بينيان ١٩٦٢: ٨). ثم انفصل عنها وشاء له حظه العاثر أن يفصل عن زوجته الثانية وأولاده حينما أودع السجن الذي كان يمثل له ابتلاءً واختباراً لمدى عمق معتقده الديني. ومع ذلك، فإن ذلك لا يعني أن المرأة لديه تحتل موقعاً دونياً بالقياس إلى الرجل؛ لأنها عاونت بينيان وساعدته وأزرتة وشدت من ساعده، بل كانت شاهدة على تطوره وارتقائه الروحي. وسوف يكون من الظلم البين أن نفترض، مع ذلك، أن سيرة بينيان الذاتية تعكس دور المرأة وأحوالها في ذلك العصر وذلك لأن النساء في القرن السابع عشر الميلادي في إنجلترا كن هن أيضاً من كاتبات السيرة الذاتية التي تدور حول موضوعات دينية، مثلهن مثل جون بينيان سواءً بسواء. ويجب أن نلتمس ما نريد أن نلتمسه عن أحوال المرأة في ذلك العصر في كتاباتهن وسيرهن الذاتية، لا فيما كتب هو عنهن، فليس هناك من يستطيع أن يعبر عن المرأة وأحوالها أفضل من المرأة نفسها... فكاتب السيرة الذاتية -كما هو الحال عند بينيان- مشغول بهمومه الذاتية هو لا بالآخرين، حتى لو كانت هذه الهموم الذاتية همومًا ذات طابع ديني لا ذاتي مسرف في الذاتية. فالسيرة الذاتية يؤطرها خبرات الكاتب المعيشية وذكرياته وعواطفه وذكرياته وهواجسه الذاتية أكثر من أي شيء آخر.

وهناك شكل آخر مرتبط بالسيرة الذاتية autobiography هو تدوين المذكرات الشخصية diary والتي أصبحت شكلاً شعبياً شائعاً في وقت تآكلت فيه السلطة الرسمية للمؤسسة الكنسية، وتراجع فيه الدور الرسمي للدولة. وهناك كذلك الجرائد journals التي كانت تحفل بالوثائق الشخصية الخاصة والمذكرات التي تدور حول أمور ذاتية دنيوية؛ وبالنسبة لجيمس بوسويل، الذي كان يكتب سيرته الذاتية على شكل ملحوظات Notes وينشرها في جرائد مسلسلة Journals، وهي تلك الملحوظات والمدونات التي كانت تعكس "موهبه المتميزة وقدرته على التلخيص" (بوسويل ١٩٥٠: ٣٣٢)، والتي جمعها وحفظها من غلواء النسيان في عمل سيرري ضخم أطلق عليه اسم "حياة جونسون" The life of Johnson (١٧٩١) وركز فيه اهتمامه على الحياة العقلية والفكرية لتلك الفترة. وفي ذلك العمل السيرري الممتاز، يسرد بوسويل وقائع وتفاصيل آراء ومحادثات للدكتور جونسون أو صامويل جونسون الناقد الكلاسيكي الجديد الأشهر، وأول

من وضع قاموساً للغة الإنجليزية. ومع ذلك، فإن المدونة أو المذكرة diary تعد سجلاً للحياة، ويقصد بوسويل بهذه العبارة أنها موضع للعودة إلى الذات وللشخصية الذاتية، فهو يقول: "من الضروري جدًا أن نحفظ أفكارنا وخواطرنا وأفعالنا ونسجلها بطريقة تتأبى على التغيير والتبدل" (بوسويل ١٩٥١: ٣٣٠).

ويرى بوسويل أن "لذة التأمل" أعظم من "لذة الحياة نفسها" (بوسويل ١٩٥٠: ٤٠)، وأن وقائع الحياة الشخصية والفكرية الخاصة والعامة إن لم يتم تسجيلها وتدوينها سوف تضعيع ويعتريها البلى والنسيان (بوسويل ١٩٥١: ٣٣٢).

وفي تسجيل بوسويل لوقائع حياة الدكتور صامويل جونسون، يقدم شخصيته كذات كوزموبولوتانية تعلو فوق الاعتبارات الطبقية، بل فوق الاعتبارات التاريخية ذاتها؛ ويسجل فيها تفوقه العقلي المذهل على معاصريه من الأقزام المتعلمين، كما يسجل أيضاً الميول والتوجهات الدينية له ولمن تحلقوا حوله طلباً لعلمه والتماساً لفضله ... كما سجل خطابات المتبادلة بينه وبين مجالسيه ...

٤ - الذات المتعالية: روسو وردزورث

تعد "اعترافات" فيلسوف الرومانتيكية الأشهر جان جاك روسو، التي انتهى من كتابتها عام ١٧٧٠، والتي طبعت بعد وفاته فيما بين عامي ١٧٨١ و ١٧٨٩، بمثابة التفاتة إلى الخلف، إلى "اعترافات" القديس أوغسطين، ولكن هذه المرة في قالب فلسفي دنيوي. ومع ذلك، ووفقاً لشراح روسو، فإن روسو، وعوضاً عن اقتفاء النماذج الروحية في كتابة السيرة الذاتية السابقة عليه، فإنه -أي روسو- كان يؤسس لنوع جديد من أنواع الكتابة عن الذات، وهو السيرة الذاتية في مرحلة الرومانتيكية الأوربية، وفي قالب فلسفي أيضاً.

ووفقاً لهانتجتون ووليامز فإن روسو في "اعترافاته" يمثل على نحو نموذجي "السيرة الذاتية الرومانتيكية"، وتحمل اعترافاته موقع الصدارة في التطور التاريخي لهذا الجنس الأدبي.

إن رفض روسو القاطع لقبول مصادر أخرى لعمله بخلاف "اعترافات" القديس أوغسطين، وما حققه في "اعترافاته" من "استدخال جذري للهوية الشخصية والذاتية" -كما يقول ويليامز- يعد عملاً "جديداً" و"مؤثراً" (ويليامز ١٩٨٣: ٣).

ويرى و. ج. ت ميتشيل روسو بوصفه "المبتدع الأصيل الأعظم" و"الرجل الرائد الحديث" وبصفته كاتباً سيطرت أعماله وأفكاره وشخصيته على القرن التاسع عشر برمته، وهو قرن الرومانتيكية الأوربية إلى حد لا يستطيع معه المرء إنكار ذلك. وبالتالي فإن النقاد الذين يقرون بريادة جان جاك روسو وأصالته في كتابة جنس السيرة الذاتية، هؤلاء النقاد، يكررون ما قاله روسو نفسه في تقديمه لاعترافاته، وكذلك إقراره بفضل القديس أوغسطين وتأثيره فيه وفي تفرد الأسلوب والفني، يقول روسو: "لقد عقدت العزم على الشروع في مشروع فكري غير مسبوق، والذي لن يجد من يحاكيه وينسج على منواله بعد أن

أفرغ منه، ويتمثل الهدف من كتابة هذا العمل في رسم صورة قيمة صادقة لطبيعتي الأصلية، وذلك بنفسني؛ أي بنفسني فحسب، فلن يعرف أحد داخلية نفسي وما يفتعل في قلبي سواي" (روسو ١٩٥٣: ١٧) وفي الفقرة التالية، يتوسل روسو إلى الله ويناجيه ويلتمس منه العون تمامًا كما كان القديس أوغسطين يفعل من قبل. ولكن الاعتبارات الدينية، بخلاف ما كان عليه الحال في "اعترافات" القديس أوغسطين، تحتل موقعًا هامشيًا في نص روسو وسيرته الذاتية ... وفي دراسته الرائعة عن "أسلوب السيرة الذاتية" يقول الناقد يان ستاروبنسكي أن روسو يطرح نفسه "ككتاب مفتوح" أمام القارئ ويكشف عن مشاعره، بل يبوح له بكل أسرار القلب، ويتميز هذا البوح بالشفافية والصدق.

"مقدمة" وليام وردزورث

بدأ وليام وردزورث كتابة قصيدته السيرية الذاتية المطولة "المقدمة" The Prelude التي كان ينتوي من وراء كتابتها أن يرصد ويسجل نموه الفكري وتطوره العقلي والروحي في عام ١٧٩٩. وكان وردزورث يتوجه بالخطاب في هذه السيرة الذاتية إلى صديقه وراعيه صامويل كولريدج الشاعر والناقد والفيلسوف الرومانتيكي الأشهر الذي اشترك معه في تدشين الرومانتيكية الإنجليزية بمقدمتهما لديوان "المواويل الغنائية" The Lyrical Ballads.

وعلى الرغم من أن وردزورث كان قد فرغ من إتمام هذا العمل في عام ١٨٠٥، فقد كان غير راض عنه في قرارة نفسه وشعوره، وراح ينقحه ويعاود تنقيحه في بقية عمره برمته (دي سيلينكور ١٩٣٥: xvii).

أما فيما يتعلق بالنسخة المنشورة بعد وفاته (طبعة ١٨٥٠) فمن المتفق عليه أنها أقل في مستواها الفني من الطبعة المبكرة المنشورة في حياته، ومع ذلك، فمن الشائق أيضًا أن نفكر في كيفية بقاء هذه القصيدة بشكلها غير المحدد في الطبعة التي بين أيدينا رغم الوقت الذي استغرقته هذه القصيدة في الكتابة والمراجعة والتنقيح. وفي هذا النص المتميز يعول وردزورث على الذاكرة في محاولة منه للعودة إلى اللحظات التي أتاح منها طاقاته الشعرية الخلاقة إبان طفولته، والتي كانت وقتئذ في أوج عنفوانها ثم أخذت تتضاءل وتضعف بالتدريج مع كبر السن ومقدم مرحلة النضوج العقلي ونضج الشخصية مما صحبه غلبة النزعة العقلية على ملكة الخيال لدى هذا الشاعر الخلاق.

وبذلك، تصبح القصيدة وسيلة لتعويض ما فقد واسترداده، ولكن قصة هذا الاسترداد للملكات الشعرية التي نضب معينها مع تقدم العمر يمكن سردها، لأنها لم توجد حقيقة من زاوية كونها مسردة تمتلك مسارًا سرديًا واحدًا؛ ولكن وردزورث، على الأرجح، يتذكر سلسلة من خبرات الماضي بتسلسلها الزمني، وهو ما يصفه وردزورث مجازيًا "بالبع الزمنية" Spots of time (وردزورث ١٨٠٥: XI، ٢٥٨) عن طريق إحيائها وبث الحياة فيها عن طريق استدعائها من الفكرة، والكتابة عنها بصيغة الزمن

المضارع: "مثل هذه اللحظات التي تدعو للامتنان منثورة في كل مكان" (الكتاب الحادي عشر، ٢٧٤-٢٧٥).

وهنا تسجل القصيدة وجود فجوة زمنية بين ذات الشاعر في الماضي وما آلت إليه هذه الذات في الحاضر، فهناك "فسحة بيني وبين الأيام الخوالي في الماضي"، وهو ما جعله يقول إنه يمتلك "وعيين (لا وعيا واحدا) وعيا بذاتي ووعيا (بوجود) كائن آخر" (الكتاب التالي: ٣١-٣٢).

ومع ذلك، فإن رحلة وردزورث للرجوع بأثر رجعي عبر فعل التذكر والكتابة "للاكتمال" لم يكن لها لتتم لو لم تُكتب هذه القصيدة عن طريق إعادة تأليف الماضي وصياغته بلغة الحاضر وآلياته التعبيرية. أما "الفرجة أو الفسحة من الوقت" The vacancy التي تحاول القصيدة عبورها أو القفر عليها؛ فذلك لأن الخيال، كما يقول بول جاي، هو النتيجة المترتبة على ذلك مما يعني وجود وعي بالذات مدوخ للعقول (جاي ١٩٨٤: ٥٧). هذا ويمكن قراءة القصيدة لا بوصفها تفتيشا عن الماضي، ولكن بوصفها سلسلة من المقاطعات interruptions، وهي محاولة للرجوع بالقصيدة إلى ذات كاتبها؛ أي الأنا الساردة للمسردة السيرية الذاتية، وهذه الذات ليست سوى الشاعر نفسه، أي وليام وردزورث.

أما المساجلات التي تدول حول ما إذا كان وردزورث قد قرأ "اعترافات" جان جاك روسو وتأثر بها فهي مساجلات تتسم بالتعقيد الشديد. ومع ذلك، فهذان النصان للسيرة الذاتية -أي نص روسو ووردزورث- يشتركان في سمات وخصائص مشتركة، فهما يعتمدان على "معجم نفسي مشترك، وهو المعجم الرومانتيكي الحافل بالمفردات الخاصة بالإحساس والشعور والذاكرة والخيال" (ميتشيل ١٩٩٠: ٦٤-٦٧)، وكلا النصين يحترمان الطبيعة أو الفطرة، وحب الوحدة والعزلة، والانفراد بالذات، كما يحاولان استعادة تجارب الطفولة حيث البراءة والطهر والحياة على الفطرة، وفي كلا النصين، ووفقاً للنقاد ما بعد البنيويين، فإن الوعي الذاتي، أو وعي الذات بنفسها يقضي بأن الذات الواعية بنفسها ذات منقسمة على ذاتها انقساماً جذرياً، كما أنها، وعلى نحو مفارق للغاية، ذات تتوسل بالبلاغة الخاصة بالذات الفريدة الموحدة السابقة على ذاتيتها. ومع ذلك، فإن الناقد ميتشيل، الذي رصد أوجه الشبه والالتقاء بين "اعترافات" روسو ومقدمة وردزورث قد تطرق أيضاً لذكر الاختلافات بين هذين النصين، وهو محق تماماً في تبيان هذه الخلافات بقوله إن رؤية روسو للعالم أكثر مأساوية من وردزورث. ففي رؤيته للعلاقات الإنسانية بين البشر، يعتقد روسو بأنه يحيا حياة بائسة وبلا أمل أو رجاء، كما أن الإنسان من وجهة نظره، إنسان مرور ومحبط وكئيب. ولكن وردزورث، على العكس من ذلك، يؤكد قيمة الحب والإخاء والصداقة.

ولكن الخلافات بين روسو ووردزورث يمكن أن تتضح أكثر في رؤيتهما للإحساس بالذنب، فكما يقول ميتشيل، يقر روسو ويعترف بأنه لا يوجد ما يدعو الإنسان للإحساس المفرط بالذنب غير المبرر،

والذي لا يوجد ما يقابله في اللغة (ص ٦٤٧). ولكن رؤية وردزورث للإحساس بالذنب أكثر تفاؤلاً من ذلك، وإن لم ينكر الإحساس بالذنب المصاحب لبني الإنسان.

ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن سيرة وردزورث الذاتية المسماة "المقدمة" هي عمل شعري أيضاً، وبذلك تختلف عن عمل روسو الذي هو عمل فلسفي نظري في المقام الأول. وكذلك لا ينبغي أن ننسى كذلك أن وردزورث أكثر رومانتيكية، أي أكثر روحانية ومسيحية، من روسو، وإن اشتركا معاً في المعتقد الديني. فجياتري سبيفاك تذهب إلى أن السيرة الذاتية الرومانتيكية التي كتبها وليام وردزورث في تأكيدها على ذات متفردة "J" أو فاعل بضمير المتكلم لا تتجاهل وجود الأنا المتعالية أو التراتسندننتالية التي تتوجه إليها بالخطاب.

الهوامش:

- * - المانيفستو كلمة إنجليزية تعني: "بيان" أو "نشرة" أو "مرسوم".
- * يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى كتاب "الدين وصعود الرأسمالية لر. هـ. توني" (المترجم).

دراسات لسانية

- عنف اللغة : نوال إبراهيم الحلوة - وجود القاسم
- الكفاءة التعريفية في معاجم المصطلحات اللسانية : محمد عبد الصبور
- اللغة العربية والإعلام الجديد : فتحية بنت السيد أحمد بديري
- مفهوم العربية الوسيطة عند المستشرقين : عبد المنعم السيد أحمد جدامي
- إمّا وأما في العربية : فاطمة محمد علي عمر

عنف اللغة

نوال إبراهيم الحلوة. وجود القاسم

مدخل:

يهدف هذا البحث إلى تتبع مفردات الذم في لهجة أهل نجد، في مظهر من مظاهر عنف اللغة، التي هي صورة لفظية لعنف المجتمع في تصويره للذم، كما يهدف إلى بيان مظاهر فصاحة اللهجة من جانب، واحتفاظها بأصولها القديمة من جانب آخر. وسيتتبع البحث أشكال التطور الدلالي في استعمال أهل نجد للمفردة وما اعتورها من توسع في معناها، أو تضيق في دلالتها، ودور الانتقال المجازي في دقة تصوير هذا العنف من خلال المحسوسات والبعد الإدراكي فيها، وذلك في محاولة لرصد الواقع اللغوي المعاصر، وتأسيس بعض سمات اللهجات الحديثة في نجد في مجال صفات (باب الذم) على التحديد.

إنّ البحث في اللهجات العربية الحديثة بحث حيوي ومهم له أثره الخطير في الوصل بين القديم والحديث وفي مد جسور بينهما؛ بما يكسب اللهجة الحديثة أصالة وعمقاً، ويكسب اللهجة القديمة جدة وحدائث فتتلاشى تلك الحالة من الغربة والجفاء بينهما ولن يكون ذلك إلا بجهود اللغويين المعاصرين في الجمع والتأصيل.

و"اللغة كائن حي، يتطور على الدوام بتطور المجتمع وينمو تبعاً لنمو الأفكار وتتوحد الحاجات، فإن لكل كلمة، وكل أسلوب، في كل لغة وفي كل لهجة تاريخاً طويلاً أو قصيراً، ماضياً قريباً أو بعيداً"^(١). كما أن اللغة مرآة للمجتمع، وهذا المجتمع كيان إنساني مثقل بالإرث الثقافي لذا تستمد اللغة معانيها وصورها من هذا الإرث، وهذا البحث هو جهد لغوي يتحرى مفردات الذم، ويبين أصولها الدلالية، وصورها البلاغية وأبعادها الإدراكية ليكشف عن قدرة اللغة، أو بالأصح قدرة المجتمع على الوصف من خلال اللغة.

ويتجلى عنف اللغة في صفات الذم في اللهجة وقدرتها التعبيرية على خلق ألفاظ خاصة بالجماعة اللغوية مستقاة من بيئتها ومحسوساتها، وتضاريسها، وتصورها للكون والحياة، هذه المؤثرات هي التربة التي تنبت فيها اللغات الخاصة، مما يجعل الثروة اللفظية في حركة دائمة، وبهذا يبرز المعنى العاطفي حباً وكرهاً، أو تلطفاً وعنفاً بوصفه قوة خطيرة ذات أثر بالغ في بناء اللغة ونموها وتطورها.

تعريف اللهجة لغةً واصطلاحاً:

اللهجة في اللغة: من الفعل "لَهَجَ" بالشيء إذا أغري به وثابر عليه وأولع به واعتاده، واللهجة: جَرَسُ الكلام، ويقال: فصيح اللهجة، واللهجة: هي اللغة التي جبل عليها الفرد فاعتادها ونشأ عليها^٢.

وفي الاصطلاح عند المحدثين: "مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها"^٣.

فعلاقة التلاحم التي تربط اللغة بالحراك الاجتماعي، أفضت إلى نهوض اللسانيات الاجتماعية برصد اللغة في سياقها الاجتماعي الذي تحدث فيه النشاطات التفاعلية للغة والثقافة، فرصد سلوك الجماعة اللغوي يقوم على الصلة الوثيقة بين العوامل الاجتماعية والسلوك اللغوي سواء ما جاء منها على الحقيقة أو الاستعارة "فالاستعارة ظاهرة لغوية قادرة على الكشف عن التنظيم الداخلي للغة، وبخاصة علاقة اللغة بالمجتمع"^٤.

أما دواعي اختيار هذا الموضوع، فذلك لأسباب عديدة، أهمها:

١- إن كثيراً من أصول هذه اللهجات الحديثة يرجع إلى لغات قديمة حفظتها كتب التراث اللغوي، وأسهمت في تكوين الفصحى؛ فاللهجات الحديثة مصدر أصيل يُهتدى به إلى التعرف على اللغات العربية القديمة.

٢- إدراك وجوه الأصالة في اللهجة النجدية، والوقوف على سُنن التغيير اللغوي التي حدثت فيها، مع التحليل والتعليل، وردّ الفصحى إلى جذوره وأصوله، وتفسير الانحرافات اللغوية التي أصابت اللغة في ضوء القوانين اللغوية وسننها.

٣- الأمانة التاريخية للعصر الذي نعيشه توجب علينا التوثيق اللغوي لمستويات اللغة، وهذه الأمانة اتصف بها القدماء وهم يشرحون الفصحى ويدونونها.

٤- إن هذه الظواهر العامية ليست وليدة اليوم، بل هي قديمة قدم اللغة، موصولة بالفصحى قريبة منها، فاللهجة تُعدُّ تطوراً من الفصحى فرضته قوانين التطور اللغوي.

٥ - التقريب بين مستوى الفصحى ومستوى اللهجة بتجديد العهد بالفصحى المنسي من اللهجة، ومحاولة تهذيبه والحفاظ عليه، وتقليل الهوة بين المستويين، فلن يضر رصدها وتسجيلها المحافظة على الفصحى؛ بل إن رصدها فضلاً عن كونه واجباً علمياً سيوسع آفاق فهمنا للغتنا، وسيسهم في المحافظة عليها^٥.

٦- تجلي وجوه عنف اللغة في الذم ومصادره ومستفاد من كائنات محسوسة أو حية، وقدرة اللهجة على خلق استعارات جديدة استلهمت من بيئتها والكون حولها لتصوير واقع الـذم.

مصادر البحث:

أما مصادر مادة البحث فقد تمّ استقائها من المتحدثين والمتحدثات باللهجة النجدية من خلال عمل استبيان ثم طرحه على بعض أفراد اللهجة كما تم جمعها من أفواه الرواة من منطقة نجد ومن المحاورات الشفهية والقصص الشعبية.

الهدف من البحث:

- ١- تتبع بعض المخزون اللغوي لأهل نجد في صفات الذم في اللهجة.
- ٢- تأصيل العامي، والبحث عن مكامن التغيير اللغوي الذي طرأ على اللهجة في رحلتها الطويلة من الفصحى إلى العامية، واستكشاف القوانين اللغوية التي تحكم هذا التغير والتطور.
- ٣- بيان مصادر الذم وتنوعها في اللهجة ما بين محسوس ومجرد وحي.
- ٤- الحكم في الروايات اللغوية المختلفة أو المشكوك فيها بحيث تكون اللهجة حكماً في الفصل في المعنى^٦ ولا يفوتنا في هذا المقام أن نؤكد على قدرة العقل على استثمار البيئة المحيطة في توليد الألفاظ من خلال النقل المجازي، حيث أن التفكير الإنساني ينقسم إلى مستويين، تفكير مفصول عن البيئة، وتفكير موصول بالبيئة ويرتبط بها ارتباطاً مباشراً حيث يتفاعل الذهن مع ما يراه ويدركه في الكون حوله من خلال حواسه^٧، وهذا باب واسع من أبواب التوليد الدلالي في صفات الذم كما سنراه في هذا البحث.

بعض مفردات المجال الدلالي للذم في لهجة نجد المحلية، وفق ترتيب ألفبائي:

- ١- البرِّبار - البرِّبارة: هي صفة للرجل والمرأة كثيري الكلام بلا داع ولا حاجة. وفي معجم الصَّحاح: "(ب. ر. ر) البربرة: الصوت والكلام في غضب، تقول: بربر فهو بربار، مثل ثرثر فهو ثرثار". وفي معجم اللسان: "والبربرة: كثرة الكلام والجلبة باللسان، وقيل: الصَّيَّاح. ورجلٌ بربار، إذا كان كذلك، وقد برَّبر هذى". وفي معجم الوسيط: "(برِّبَرَت) الدَّلُو: صَوَّتَت في الماء. فهي بربارٌ. و[بربر] فلانٌ: أكثر الكلام في جلبة وصياح، وخلط في الكلام مع غضب ونفور"^٨. وهنا احتفظت اللهجة النجدية بمعنى المفردة أصيلة فصيحة، ولم تتحرف عنها علماً أن أصل البربرة مأخوذة من صوت الدلو حيث انتقل الصوت من الجامد (الدلو) إلى الكائن الحي (الإنسان) لعلاقة المشابهة الصوتية.
- ٢- رجل أثول وامرأة ثَوْلَاء: هي صفة للرجل والمرأة اللذان لا يحسنان التصرف ولا التدبير في الأمور فهما أخرقان. وفي معجم الصَّحاح: "(ث. و. ل) الثَّول بالتحريك: جنون يصيبُ الشاة فلا تتبع الغنم وتستدير في مرتعها؛ وشاة ثَوْلَاء وتيس أثول". وفي معجم اللسان: "والثَّول الجنون، والأثول المجنون، والأثول الأحمق. يقال: ثال فلانٌ يثولُ ثَوْلًا، إذا بدا فيه الجنون ولم يستحكم، فإذا استحكم قيل: ثُول يثُولُ ثَوْلًا. يقال للذكر أثول وللأنثى ثَوْلَاء".

وفي معجم الوسيط: "(ثَوَّلَ) ثَوَّلًا: اضطرب، واستحكم جُنُونُهُ. فهو أَثَوَّلٌ، وهي ثَوَّلَاءٌ"^٩. وقد جاءت اللفظة في العامية النجدية في هذا الاستعمال فصيحَةً أصيلةً، ولم تتبدل حيث انتقل اللفظ بمعناه من الحيوان إلى الإنسان من باب المبالغة في الذم.

٣- الحَنُوج: في لهجة نجد وصف يطلق على الرجل والمرأة اللذين يحبان الاستيلاء على الأشياء. وفي معجم الصَّحاح: "(ح. ن. ج) حَنَجَهُ وَأَحْنَجَهُ، أي أَمَلَهُ، وَأَحْنَجَ كَلَامَهُ، أي لَوَاهُ كَمَا يَلُوِيهِ الْمُخَنَّثُ".

وفي معجم اللسان: "يَقَالُ: حَنَجْتَهُ، أي أَمَلْتَهُ حَنَجًا فَاحْتَنَجَ، فَعَلُ لَازِمٌ، وَيَقَالُ أَيْضًا: أَحْنَجْتَهُ: قَالَ أَبُو عَمْرٍو: الْإِحْنَا جُ أَنْ تَلُوِي الْخَبَرَ عَنْ وَجْهِهِ"^{١٠}.

وفي معجم الوسيط: "حَنَجْتُ لَهُ حَاجَةً حَنَجًا: عَرَضْتُ. وَالشَّيْءُ: أَمَالُهُ عَنْ وَجْهِهِ، وَيَقَالُ: حَنَجَ كَلَامَهُ: لَوَاهُ".

الربط: الحنج في أصل اللغة: هو (إمالة الشيء عن وجهه، والتواء الأشياء بعد اعتدالها وعن أصلها)، و(الحنُوج) عند أهل نجد هما المرأة والرجل اللذين يميلان ويجنحان إلى الاستحواذ على أشياء الآخرين والاستيلاء عليها. وهنا نجد ملمحاً واضحاً للتطور الدلالي في المفردة، حيث نقلت الكلمة من الميل في الكلام إلى الميل في كل شيء كما أثبتته المعجم (الوسيط).

٤- الخبِق - الخَبَقَاء: هي وصف للرجل والمرأة الأخرقان فإذا عملاً عملاً جاءا عملهما غير متقن. وفي معجم الصَّحاح: "(خ. ب. ق) قَالَ أَبُو عبيدة: يَقَالُ رَجُلٌ خَبِيقٌ، مِثَالُ هَجَفٍ، أي طَوِيلٌ وَإِنْ شَتَّتْ كَسَرَتْ الْبَاءَ إِتْبَاعًا لِلْخَاءِ. وَفَرَسٌ أَشَقُّ خَبِيقٌ فِي الْعَدُوِّ، أي طَوِيلٌ، وَرَبْمَا قِيلَ لِلْفَرَسِ السَّرِيعِ خَبِيقٌ".

وفي معجم اللسان: "الأرض الواسعة".

وفي معجم الوسيط: "(الخبِقُ) مِنَ الْإِنْسَانِ وَالذَّوَابِّ: الطَوِيلُ. وَالْوَثَابُ السَّرِيعُ الْعَدُوُّ الْوَاسِعُ الْخَطُوءُ. وَ(الْخَبَقَاءُ) مِنَ النِّسَاءِ: السَّيِّئَةُ الْخُلُقِ"^{١١}.

الربط: كما جاء في الوسيط (الخبَقَاءُ مِنَ النِّسَاءِ وَالْخَبِيقُ مِنَ الرِّجَالِ: السَّيِّئَةُ وَالسَّيِّئَةُ الْخُلُقِ، فَنَقَلَ فِي اللَّهْجَةِ النَّجْدِيَّةِ مِنَ الْخُلُقِ خُصُوصًا إِلَى الْأَفْعَالِ عُمُومًا، فَقَدْ حَدَثَ لِلْمَفْرَدَةِ تَطَوُّرٌ فِي دَلَالَتِهَا فَحُذِفَ مَكُونُ (الْخُلُقِ) وَبَقِيَ مَكُونُ (السَّيِّئَةِ).

٥- الْخَرَّاطُ - الْخَرَّاطَةُ: هي صفة للرجل والمرأة اللذين لا يباليان في كلامهما لما فيه من المبالغة والكذب.

وفي معجم الصَّحاح: "(خ. ر. ط) خَرَطْتَ الْعُودَ أَخْرَطَهُ، وَأَخْرَطَهُ خَرَطًا: قَشَرْتَهُ، وَخَرَطْتَ الْوَرَقَ: حَتَّيْتَهُ، وَهُوَ أَنْ تَقْبِضَ عَلَى أَعْلَاهُ ثُمَّ تَمُرَ بِدِكِّ عَلَيْهِ إِلَى أَسْفَلِهِ، وَخَرَطَهُ الدَّوَاءُ أَيْضًا، أي أَمْشَاهُ، وَكَذَلِكَ خَرَطَهُ تَخْرِيطًا".

وفي معجم اللسان: "انخرط الرجلُ في الأمر وتخرط: ركب رأسه من غير علم ولا معرفة، ومنه قولهم: إنك لخروط، والخروط الذي يتهور في الأمور ويركب رأسه في كل ما يريد بالجهل وقلة المعرفة في الأمور".

وفي معجم الوسيط: "خرطت المرأة جمحت وفجرت فهي خروط. ويقال: خراطة البقل. وفي حديثه كذب. وفي الأمر: تهور وركب رأسه" ١٢.

الربط: نجد أنَّ المعجم القديم قد جعلها وصفاً للعقل، وفي المعجم الحديث خصها بالكذب واللهجة النجدية جعلوها وصفاً للكلام المكذوب، فقد جاءت اللفظة هنا على أصلها الفصيح، ثم توسعت اللهجة في دلالتها.

٦- رجل أخرق وامرأة خرقاء: وتعني في لهجة نجد الرجل الأهوج والمرأة الهوجاء اللذين لا يتريثان في أمرهما، ولا يحسنان عمل شيء.

وفي معجم الصحاح: "(خ. ر. ق) في المثل "لا تعدم الخرقاء علة" ومعناها أنَّ العلل الكثيرة موجودة تحسنها الخرقاء فضلاً عن الكيس".

وفي معجم اللسان: "والخرق: الحمق، خرُقُ خرقاً، فهو أخرق والأنثى خرقاء". وفي معجم الوسيط: "(خرق) خرقاً: حمق ولم يرفق في عمله. وفي البيت: خرُق. فهو أخرق، وهي خرقاء" ١٣.

الربط: هنا جاءت اللفظة في العامية النجدية فصيحة أصيلة كما نصت عليها المعاجم العربية.

٧- الخفيف - الخيفة: هي وصف للرجل والمرأة خفيفي العقل والرأي.

وفي معجم الصحاح: "(خ.ف.ف) ورجل خفيف وخفاف بالضم. وخف الشيء يخف خفة: صار خفيفاً".

وفي معجم اللسان: "الخفة، والخفة ضد الثقل والرجوح، ويكون في الجسم والعقل والعمل".

وفي معجم الوسيط: "خف الشيء خفاً، وخفة: قل ثقله. وخف القوم، خُفواً: قلوا" ١٤.

الربط: الخفة بمعنى قلة الشيء ورخصه، كذلك عندما أطلق أهل نجد على المرأة (خفيفة) وعلى الرجل (خفيف) أرادوا بها خفة العقل، وضدها الرزانة وثقل الرأي، فجاءت هذه اللفظة على أصلها فصيحة، وهنا نلاحظ التشارك والتعالق الدلالي بين المحسوس والمجرد، حيث صوروا المجرد في صورة المحسوس زيادة في التوضيح من خلال النقل المجازي.

٨- الخامل - الخاملة: هي صفة للرجل والمرأة الكسولين اللذين لا يأبهان لشيء، وقد يطلق اللفظ عند بعض أهل نجد على المرأة والرجل اللذين ارتكبا خطأً.

وفي معجم الصّاح: " (خ. م. ل) والخالل: الساقط الذي لا نباهة له؛ وقد خمل يخمل خمولاً وأخملته أنا".

وفي معجم اللسان: "الخالل: الخفي الساقط الذي لا نباهة له؛ يقال: هو خامل".

وفي معجم الوسيط: "(الْخَامِلُ) الخفي الساقط الذي لا نباهة له"^{١٥}.

الربط: عند أهل نجد تسمّى المرأة والرجل الملازمين للأرض (خاملة وخامل) فهما لا يتحركا من مكانهما لكسلهما، كما تطلق على المرأة والرجل لقلة نباهتهما، وهاهنا جاءت اللفظة في العامية فصيحة أصيلة في الشق الثاني، ثم توسعوا في اللفظة في الشق الأول حملاً على المعنى.

٩- الدّبْشَة: هي وصف يطلق على المرأة والرجل ضعيفي الفهم.

وفي معجم الصّاح: "(د. ب. ش) أرض مدبوشة، إذا أكل الجراد نبتها".

وفي معجم اللسان: "دباش عظيم يجرف كلّ شيء. دبشت الأرض دبشاً إذا أكل ما عليها من النبات".

وفي معجم الوسيط: "دَبَشَهُ دَبْشاً: قَشَرَهُ، ويقال: دَبَشَ الجرادُ الأرضَ، وفيها: أَكَلَ كَلأها"^{١٦}.

الربط: شبّهت اللهجة المرأة والرجل ضعيفي الفهم بالأرض قليلة النبت المقفرة، وكأنهما الأرض التي لا نفع منها ولا كلاً، فهنا استعارة من الأرض، وهذا يؤكد ما ذكرناه سابقاً من وجود التعالق بين صفات الذم للأرض وبعض صفات الذم عند أهل نجد.

١٠- الدّجّة: في اللهجة النجدية هي صفة للمرأة والرجل ضعيفي الفهم والإدراك، فهما متسرعين في كل أمورهما.

وفي معجم الصّاح: "(د.ج.ج) دَجَجَت السماء تَدَجِجاً: تَغَيَّمت، ومرّ القوم يَدُجُون على الأرض دَجِجاً ودَجْجَاناً، وهو الدَّبِيب في السَّير".

وفي معجم اللسان: "ودجّ يدجّ إذا أسرع، ودجّ يدجّ ودبّ يدب".

وفي معجم الوسيط: "دَجَّ دَجّاً، ودَجِجاً، ودَجْجَاناً: دَبَّ. وأسرع"^{١٧}.

الربط: فقد حدث هنا تطور دلالي في المعنى، حيث نقل من الحسّي وهو سرعة المشي، إلى المعنوي للدلالة على التسرع وضعف الرأي عند المرأة والرجل.

١١- الدّحرجة: في لهجة نجد هي وصف يطلق على المرأة والرجل قصيري القامة، الذي يميل جسميهما إلى السمن والامتلاء.

وفي معجم الصّاح: "(د. ح. ر. ج) دحرجت الشيء دحرجة ودحراجاً فتدحرج، والمدحرج: المدور. والدحروجة: ما يدحرجه الجعل من البنادق".

وفي معجم اللسان: "دحرج الشيء دَحْرَجَة ودحراجاً فتدحرج، أي تتابع في حُدُور".

وفي معجم الوسيط: " (الدَّحْرُوجَةُ): ما تدرج. وما يدورّه الجُعْل من فضلاته كالبنْدَقَة"^{١٨}.
الربط: فنظرًا لِسِمَن المرأة والرجل وامتلاء بدنهما فهما يتحركان كالشيء المستدير، فالرابط هو الدوران الذي يشبه الكرة، وهنا حدث تطور دلالي في المفردة من خلال التوسع في دلالتها من خلال النقل المجازي.

١٢- الأدعج - الدَّعْجاء: هي صفة للمرأة والرجل شديدي سواد العين، شديدي بياض بياضها.
وفي معجم الصَّحاح: " (د.ع. ج) شِدَّة سواد العين مع سِعْتها".
وفي معجم اللسان: "الدَّعْجُ شِدَّة سواد سواد العين وشِدَّة بياض بياضها".
وفي معجم الوسيط: "دَعَجَت العينُ دَعَجًا، ودُعْجَةً: اشْتَدَّ سوادُها وبياضُها واتَّسعت. فهو أدعج وهي دَعْجاءُ"^{١٩}.

الربط: فالدَّعْجاء والأدعج في اللهجة النجدية: المرأة والرجل شديدي سواد سواد العين، وشديدي بياض بياض العين، فجاءت المفردة في استعمالها في عامية أهل نجد على الأصل الفصح لها.
١٣- الأدغم - الدَّغماء: هي صفة تطلق على الرجل والمرأة الذي يميل لونُهما إلى السواد.
وفي معجم الصَّحاح: " (د.غ. م) الأدغم من الخيل: الذي لون وجهه وما يلي جحافلَه يضربُ إلى السواد، مخالفًا للون سائر جسده، وهو الذي تسميه الأعاجم (ديزج) والأنثى دَغماء بيَّنة الدَّغم".
وفي معجم اللسان: "والأنثى دغماء بيَّنة الدَّغم، والدَّغماء من النعاج: التي اسودَّت نُخْرَتُها، وهي الأرنبية، وحكمتُها وهي الذَّقن".

وفي معجم الوسيط: "والفرسُ وغيرُه، دَغَمًا، ودُغْمَةً: اسودَّ أنْفُه. وضربَ وجهه وجحافلَه إلى السَّواد، مخالفًا للون سائر جسده. فهو أدغم وهي دغماء"^{٢٠}.
فجاءت اللفظة هنا فصيحةً أصيلةً ثم نقلت من الخيل إلى الإنسان.

١٤- الذروق - الذَّرِيقَة: هي صفة للرجل والمرأة التي تخاف من كل شيء.
وفي معجم الصَّحاح: " (ذ. ر. ق) أذرقت الأرض: أنبتت الذُّرْق، وذَرَقَ الطائرُ خُرؤه، وقد ذرق يَذْرِق ويذَرِق، أي ذرق".

وفي معجم اللسان: "ذرق الطائرُ: خُرؤه، وقد يستعارُ في السبع والثعلب".
وفي معجم الوسيط: "ذَرَقَ الطائرُ ذَرَقًا، وذَرَقًا: رمى بسلَّحه. والذُّراقُ: خُرءُ الطائر"^{٢١}.
الربط: جاء في اللسان (ذرق الطائر خُرؤه، وقد يستعار في السبع والثعلب) والعلاقة أنهم نقلوا الذرق من الحيوان إلى الإنسان، فلمَّا كان الذُّرْق من أسبابه الخوف أطلق على الخوف نفسه، وذلك من باب النقل الدلالي من الحيوان إلى الإنسان، فجاءت اللفظة أصلية مع تطور دلالي في المعنى بسبب النقل والتوسع.

١٥- الرطبة: هي صفة خاصة بالمرأة دون الرجل، وتطلق على المرأة اللينة الناعمة التي تميل إلى الامتلاء والسمن.

وفي معجم الصحاح: (ر. ط. ب) أرض مرطبة: كثيرة الكأ. وفي معجم اللسان: الرطب، بالفتح ضد اليابس، والرطب: كل عود رطب، أرض مُرطبة: كثيرة الكأ.

وفي معجم الوسيط: الدابة: أطعمها الرطب، أو علفها الرطبة^{٢٢}. الربط: فها هنا شبه أهل نجد في لهجتهم المرأة الناعمة البدينة الممتلئة بالأرض المليئة بالكأ، والعلاقة المشابهة؛ لاسيما أنه يوجد هناك تعالق واشتباك دلالي عند العرب بين الأرض والمرأة، كما جاء في قوله تعالى: ﴿نساؤكم حرث لكم﴾ [البقرة/ ٢٢٣] فجاءت المفردة في العامية منقولة من لفظ أصيل فصيح.

١٦- الأرفل - رفلاء: معناها في لهجة أهل نجد هما الرجل والمرأة الخرقاء التي لا تحسن عمل شيء. وفي معجم الصحاح: (ر. ف. ل) فإن لم تحسن المشي في ثيابها قيل رفلاء. وفي معجم اللسان: ورجل أرفل ورفل: أخرق باللباس وغيره، والأنثى رفلاء. وامرأة رافلة رَفلة تترفل في مشيتها خرقاء، فإن لم تحسن المشي في ثيابها قيل رَفلاء. وفي معجم الوسيط: رفل رفلاً، ورُفولاً، ورَفَل في ثوبه: أطاله وجره متبخرأً. فهو رافل، وهي رافلة^{٢٣}.

الربط: رفل يرفل رفلاً. رفل: خرق باللباس وغيره، وقصد بقوله (غيره) أي أنه خرق في كل شيء، وذلك من باب التعميم الدلالي. وهنا جاءت اللفظة العامية فصيحة أصيلة.

١٧- الرمة: هي صفة للرجل والمرأة التي لا تحسن التصرف. وفي معجم الصحاح: (ر. م. م) والرمة: قطعة من الحبل بالية، والجمع رمم ورمم. وفي معجم اللسان: الرمة: الحبل يقلد البعير. ورم الحبل: تقطع، والرمة: قطعة من الحبل بالي، والجمع رمم ورمم.

وفي معجم الوسيط: رمَّ العظم رمّاً، ورمّة، ورميمًا: بلي، ورمَّ الحبلُ تقطع. والرمة: العظام البالية. والرميم: البالي من كل شيء^{٢٤}.

الربط: حدث هنا تطور دلالي في المفردة، إذ انتقلت الدلالة من الحبل المتقطع البالي إلى المرأة الرثة والرجل الرث، فجاءت المفردة في اللهجة على توسع في دلالتها.

١٨- المروح والمروحة: هي صفة تطلق على الرجل والمرأة كريهة الرائحة. وفي معجم الصحاح: (ر. و. ح) وتقول وجدت ريح الشيء ورائحته، والدُّهن المُرَّوح: المطيب، وأراح الشيء، أي وجد ريحه.

وفي معجم اللسان: الريح: نسيم الهواء، وأراح الشيء: وجد ريحه. والرائحة: النسيم طيباً كان أو نتناً.

وفي معجم الوسيط: أراح الشيء: أنتن، وأروح الشيء: أنتن^{٢٥}.
الربط: (المروحة- المروح) لفظة استخدمها أهل نجد للدلالة على المرأة والرجل كريهي الرائحة، وهذه المفردة جاءت في استعمالهم لها فصيحة أصيلة حيث نجد أن الريح عامة طيبة أو كريهة أما الإرواح فخاص بالريحة النتنة.

١٩- السَّهَّة: وصف يطلق على المرأة والرجل قليل الإدراك والفهم.
وفي معجم الصحاح: (س.ب. هـ) السَّهَّة: ذهاب العقل من هرم. ورجل مَسْبُوه ومُسَبَّه.
وفي معجم اللسان: السَّهَّة: ذهاب العقل من الهرم. ورجل مَسْبُوه ومُسَبَّه وسَبَّاه: مُدَلَّ ذاهب العقل.
وفي معجم الوسيط: سُبَّه سَبَّهاً، وسَبَّهاً: ذهب عقله هَرَمًا، فهو مسبوهُ^{٢٦}.
الربط: السَّهَّة عند أهل نجد قلة الفهم والإدراك، فشبهوا بمن فقد عقله بسبب كبر وهرم؛ فجاءت المفردة هنا أصلية قد لحقها التغير الدلالي من خلال التوسع في دلالتها.

٢٠- السَّحِيل - السَّحِيلَة: هي صفة للرجل والمرأة رثَّة الهيئة التي لا تحسن اللباس.
وفي معجم الصحاح: (س.ح.ل) والسَّحِيل من الثياب: ما كان غزله طاقاً واحداً. والسَّحِيل من الحبل: الذي يُفْتَل فتلاً واحداً، كما يُفْتَلُ الخِطاط سلكه.
وفي معجم اللسان: السَّحْل والسَّحِيل: الثوب لا يبرم غزله، أي لا يُفْتَل طاقتين، وهو ثوب رقيق سيء.

وفي معجم الوسيط: السَّحِيل: الثوب لا يُبرمُ غزله. والحبل يُفْتَل على قوة واحدة^{٢٧}.
الربط: العلاقة هاهنا أن أهل نجد في لهجتهم أطلقوا صفة الثوب الرث على المرأة الرثَّة والرجل الرثَّ، فنقلت الدلالة من الثوب إلى المرأة والرجل من باب التوسع، فجاءت اللفظة أصيلة حيث أخذوا عنصر (الرث) من المعنى وتوسعوا فيه.

٢١- الأَسْحَم - السَّحِيمَة: هي وصف يطلق على الرجل والمرأة التي يميل لونها للاسمرار.
وفي معجم الصحاح: (س.ح.م) السَّحِيمَة: السواد والأسحم: الأسود.
وفي معجم اللسان: امرأة سحماء أي سوداء، والسَّحْمَة: كالأشبه السَّخْبَرَة أبيض ينبت في البراق والإكام بنجد، وليست بعشب ولا شجر، وهي أقرب إلى الطَّريفة والصِّلِيان، والجمع سَحَم.
وفي معجم الوسيط: سَحَمَ سَحَمًا، وسُحِمَةً: اسودَّ. فهو أَسْحَم وهي سَحَمَاءُ^{٢٨}.
الربط: (سُحِيمَة) صيغة تصغير، ويقصد بها التحقير والانتقاص عند أهل نجد، وجاءت اللفظة هنا على أصلها فصيحة أصيلة.

٢٢- السَّافِرَة: في لهجة نجد الحديثة هي المرأة التي تكشف وجهها وهو لفظ خاص بالمرأة دون الرجل.

وفي معجم الصَّحاح: (س.ف.ر) سَفَرَت المرأة: كَشَفَتْ عن وجهها فهي سَافِر. وفي معجم اللسان: وسَفَرَت المرأة نَقَابَهَا تَسْفِرُهُ سَفُورًا، فهي سَافِرَة: جلته. وفي معجم الوسيط: سفر الأمر سَفُورًا: وضح وانكشف. والمرأة: كشفت عن وجهها. ويقال: امرأة سَافِرٌ: للكاشفة عن وجهها^{٢٩}.

الربط: هنا احتفظت اللهجة النجدية بالكلمة كما هي أصيلة فصيحة. ٢٣- السَّفِيْه: هي وصف يطلق على المرأة والرجل يدل على جهل وقلة حلم. وفي معجم الصَّحاح: (س.ف.هـ) السفه: ضد الحلم، وأصله الخفة والحركة. وسفه فلانٌ بالضم سفاهاً وسفاهة، وسفه بالكسر سَفْهاً، لغتان، أي صار سفيهاً. وفي معجم اللسان: السفه والسفاه والسفاهة: خفة الحلم، وقيل: نقيض الحلم، وأصله الخفة والحركة، وقيل: الجهل، وهو قريب بعضه من بعض. وفي معجم الوسيط: سَفْه سَفْهاً، وسَفَاهاً، وسَفَاهَةً: خَفَّ وطاش وجهه، ويقال: سَفْه علينا: جَهْلٌ^{٣٠}. الربط: جاءت المفردة في استعمال لهجة أهل نجد فصيحة أصيلة.

٢٤- السَّاقِط - السَّاقِطَة: هي صفة للرجل والمرأة ذوي التصرفات الرديئة سيئة السمعة. وفي معجم الصَّحاح: (س.ق.ط) والساقط والساقطة: اللئيم في حسبه ونفسه، وقوم سقطى وسقاط. والسَّقْطَة: العثرة والزلة وكذلك السقاط. وفي معجم اللسان: السَّقْطَة الوقْعَة الشديدة، سَقَطَ يَسْقُطُ سَقُوطاً فهو ساقط وسَقُوطٌ، وقع وكذلك الأنثى.

وفي معجم الوسيط: سَقَطَ سَقُوطاً، وسَقُطاً: وَقَعَ. يقال: سَقَطَ من كذا في كذا، أو عليه، أو إليه، وفي المثل: "سَقَطَ العِشَاءُ به على سِرْحَانٍ"، يضرب لمن يبغى البغية فيقع في مَهْلَكه^{٣١}.

الربط: السقط: هو العثرة والزلة، كذلك المرأة والرجل الذي تصدر منهما هفوات وزلات تسمى عند أهل نجد (سَاقِط - سَاقِطَة) وفي اللغة المعاصرة تعرضت المفردة للتخصيص في بعض لهجات نجد فحصرت في المرأة والرجل سيئي السمعة، ونجد ههنا أثر المكان على البعد الإدراكي للاستعارة؛ فما كان على الأرض فهو مهين ذليل وما ارتفع عنها فهو عزيز كريم.

٢٥- السَّامِج - السَّامِجَة: هي صفة للرجل والمرأة الثقيلة على النفس، وعند بعضهم هما اللذين ليس في حديثهما ملاحظة وظرف.

وفي معجم الصَّحاح: (س.م.ج) سَمَّجَ الشيء بالضم سماجة: قبح فهو سَمِج، مثل ضَخَم فهو ضَخَمٌ، وسَمَّجَ مثل خَشَنَ فهو خَشِنٌ، السَمَّج والسَمِيج: اللبن الدسم الخبيث الطعم.

- وفي معجم اللسان: سمج الشيء بالضم: قبّح، يسمح سماجة إذا لم يكن فيه ملاحه.
- وفي معجم الوسيط: سَمَجَ سَمَاجَةً، وَسُمُوجَةً: قَبَّحَ. فهو سَمِيجٌ، وَسَمَجٌ، وَسَمِجٌ^{٣٢}.
- الربط: السماجة: هي القبح، وعند أهل نجد يطلق اللفظ على المرأة والرجل اللذين ليس لها قبول لسوء حديثها فلقبوا بـ (السَامِجِ والسَامِجَةِ) للدلالة على سوء ما بداخلهما، والرباط بين المعنى القديم والحديث الخبث والقبح، فالمفردة هاهنا جاءت على أصلها فصيحة.
- ٢٦- الشرّاء - الشرّاهة: هي صفة للرجل والمرأة سريعة الغضب، وكثيرة العتب.
- وفي معجم الصحاح: (ش. ر. هـ) الشرّ: غلبة الحرص. وقد شره الرجل فهو شره.
- وفي معجم اللسان: الشره: غلبة الحرص، والشرهان السريع الطعم الوحي.
- وفي معجم الوسيط: شرّه إلى الطعام وغيره، شرّه عليه شرّها: اشتد حرصه عليه واشتهاؤه له^{٣٣}.
- الربط: الشرّاء والشرّاهة: عند أهل نجد: هي صفة للرجل والمرأة تدل على سرعة الغضب وكثرة العتب، وهذا يتفق مع ما جاء في اللسان في معنى الشره والحرص، والعلاقة بين المعنيين هو التسرع، وقد جاءت المفردة في العامية فصيحة أصيلة مع تغيّر دلالي سببه التوسع حيث انتقل من الطعام وهو محسوس، إلى الطبع وهو معنوي.
- ٢٧- الأشهب - الشهباء: هي وصف يطلق على الرجل والمرأة التي يميل لونها للاسمرار من شدّة الجفاف، ويقال في اللهجة إتباعاً: (أشهب ألّهب وشهباء لهباء).
- وفي معجم الصحاح: (ش. هـ. ب) الشُّهْبَةُ في الألوان: البياض الذي غلب على السواد. واشتهب الرأس، وفرس أشهب، وقد أشهبَّ اشهباباً. وغُرّة شهباء وهو أن يكون في غُرّة الفرس شعر يخالف البياض.
- وفي معجم اللسان: والشهباء: الأرض البيضاء التي لا خضرة فيها لقلة المطر، وسنّة شهباء إذا كانت مجدية.
- وفي معجم الوسيط: سنّة شهباء: ذات قحط وجذب^{٣٤}.
- الربط: نجد هنا أن المفردة في اللغة أكثر ما تستخدم في الشدّة والكراهة، وجاءت اللفظة في العامية أصلية فصيحة.
- ٢٨- الشّيفة: في لهجة نجد هي صفة للمرأة والرجل قبيح الشكل.
- وفي معجم الصحاح: (ش. و. ف) الشّيفة: الطليعة، وشيفة القوم: طليعتهم الذي يشتاف لهم.
- وفي معجم اللسان: الشّيفة: الطليعة.
- وفي معجم الوسيط: (شَاف) شَوْفاً: أَشْرَفَ وَنَظَرَ. وَ(شَوْفَه): شَافَهُ. وَالْجَارِيَةُ: زَيْنُهَا^{٣٥}.

الربط: إذا كان شيفة الشيء طليعته، فيبدو أن أهل نجد استخدموا هذا الوصف بقصد أن قبح المرأة والرجل بدا واضحاً وطالعاً جلياً يراه الجميع بوضوح كالشيء الظاهر المرتفع، فتوسّعوا في اللفظة بالاستعارة من المكان.

٢٩- المشوّه - الشوّهاء: في لهجة أهل نجد هي صفة للرجل والمرأة قبيحة المنظر وعند بعضهم الحنق سريع الغضب.

وفي معجم الصحاح: (ش. و. هـ) شأهت الوجوه تشوه شوهاً: قبحت.
وفي معجم اللسان: والشّوه: مصدر الأشوّه والشّوّهاء: وهي القبيحة الوجه والخلفة.
وفي معجم الوسيط: (الشّوّهاء): القبيحة^{٣٦}.

الربط: شاه شوهاً: أفزعه، ومنه قيل في اللهجة (رجل مشوّه وامرأة شوّهاء) أي: تفزع من حولها بعلو صوتها. ولعلها مأخوذة من قول العرب: "خلق شوّهاء" أي واسعة، ثم أُطلق الشوه على الصوت لعلاقة المحلية، لأنّ الحلق هو مصدره؛ حيث حدث هاهنا تطورٌ دلالي في المفردة بالتوسع الدلالي حيث عمّم قُبْح الخلق إلى قُبْح الخلق.

٣٠- الصّتيمة: في لهجة أهل نجد هي صفة للمرأة والرجل قليل الفهم.
وفي معجم الصحاح: (ص. ت. م) حكى ابن السكّيت^{٣٧}: عَبْدٌ صَتَمٌ - بالتحريك -، أي غليظ شديد.
وفي معجم اللسان: الصّتيمة: الصخرة الصلبة^{٣٨}.
ولم ترد هذه المادة في معجم الوسيط.

الربط: الصّتم من كل شيء: ما عظم واشتد، والصّتيمة الصخرة الصلبة، وسميت المرأة والرجل عند أهل نجد (الصّتيمة): لشبههما بالصخرة لثقل حركتها وجمودهما ولزومهما الأرض، ومن هنا تتبين العلاقة الوثيقة بين الأرض والإنسان، إذ تعد الأرض مرتعاً خصباً للاستعارة.

٣١- الصّحيح - الصّحيحة: هي صفة للرجل والمرأة التي فيها نقاء سريرة مع خفة وضعف في العقل.
وفي معجم الصحاح: (ص. ح. ح) الصّحة: خلاف السقم، وصحّحه الله فهو صحّح وصّاح.
وفي معجم اللسان: والصّحاح: خلاف السقم، وذهاب المرض، وقد صحّ يصحّ صحةً، ورجل صحاح وصحيح من قوم أصحاء، وصحاح فيهما، وامرأة صحيحة من نسوة صحاح وصحائح.
وفي معجم الوسيط: صحّ الشيء صحّاً، وصحّةً، وصحاحاً: برئ من كل عيب أو ريب.
والصّحيح: السليم من العيوب والأمراض^{٣٩}.

الربط: استخدم أهل نجد لفظة (صحيح وصحيحة) في الرجل والمرأة خفيفة العقل، ليدلوا على ضده وهو نقص العقل، والعرب تسمي الأشياء بأضدادها فتقول للرجل السقيم (صحيح)، وللأعمى

(بصير)، وللصحراء (مفازة)، ولعل استعمالهم لها ههنا من باب التناول والرجاء، وهذه المفردة في اللهجة النجدية جاءت على أصلها الفصح.

٣٢- الأصمخ - الصمخاء: هي صفة للرجل والمرأة ضعيفة السمع.

وفي معجم الصّحاح: الصمخ: خرق الأذن، وبالسّين لغة، ويقال هو الأذن نفسها.

وفي معجم اللسان: الصمّاخ في الأذن: الخرق الباطن الذي يفضي إلى الرأس، تميمية، والسماخ لغة فيه، وصمّخه يصمخه صمخاً: أصاب صمخة.

وفي معجم الوسيط: (صمّخه) صمخاً: أصاب صمخه. (الصمّخه) من النساء: الغصّة^{٤٠}. فقد جاءت المفردة في لهجة نجد فصيحة أصيلة.

٣٣- الطّبلّة: صفة تطلق على المرأة والرجل ضعيف العقل قليل الحنكة.

وفي معجم الصّحاح: (ط. ب. ل) الطّبل: الخلق، يقال: ما أدري أي الطبل هو؟ أي أي الناس هو، والطوبالة: النعجة.

وفي معجم اللسان: والطّبلُ الخلق. وما أدري أي الطّبل ؟ هو وأي الطّبن هو، أي ما أدري أي الناس. والطّبالّة: النعجة، والطّبلّة: شيء من الخشب تتخذة النساء.

وفي معجم الوسيط: طبل طَبلاً: ضرب الطّبل، (الطّبل): آلة يشدّ عليها الجلد ونحوه ينقرُ عليه، و(الطّبل): الطّبل، واستعملت فيما كان ذو وجه واحد^{٤١}.

الربط: الطّبل: هو أداة يضربُ به لإصدار الأصوات، فارغة من الداخل، وقيس عليها المرأة والرجل قليلي الفهم، خفيفي العقل، ثقيلة الحركة، وهنا حدث للكلمة تطور دلالي عند اللهجة بسبب النقل من المحسوسات إلى المعقولات، حيث تميل اللهجة في الذم ههنا إلى تقريب المعقول بالمحسوس عن طريق المجاز.

٣٤- المَطْفُوق - المَطْفُوقَة: هي صفة تطلق على الرجل والمرأة العجولة سريعة التصرف في كل شيء.

وفي معجم الصّحاح: (ط. ف. ق) طَفَّقَ يفعل كذا يَطْفُق طَفْقاً، أي جعل يفعل.

وفي معجم اللسان: طَفَّقَ طَفْقاً: لزم. الليث: طَفَّقَ بمعنى علق يفعل كذا.

معجم الوسيط: طَفَّقَ يَفْعَل الشيءَ طَفْقاً، وطُفُوقاً: جعل أو استمر يفعله^{٤٢}.

الربط: ورد في اللسان (علق) وفي معجم الوسيط طُفُوقاً: جعل أو استمر يفعل، وقد يكون استمرار الفعل وحدوثه وتكراره لعدم تمكنه منه بسبب سوء دراية وقلة رويّة، فقد أخذت اللهجة من المادة الأصلية المبالغة في الفعل، ثم تطور المعنى إلى السرعة والخطأ مع المبالغة.

٣٥- الطّمل - الطّملة: هي صفة للرجل والمرأة القذرة غير النظيفة.

وفي معجم الصحاح: (ط. م. ل) الطَّمْلَة والطَّمْلَة بالتحريك: الحَمَاءُ والطين يبقى في أسفل الحوض. يقال: صار الماء طَمْلَةً واحدة.

وفي معجم اللسان: الطَّمْل: الماء الكدر، الطَّمْل: الثوب الذي أشبع صيغُه، ووقع في طمله: إذا وقع في أمر قبيح والتطخ به. ورجل مطمول وطميل: ملطوخ بدم أو بقبیح أو بغيره. وفي معجم الوسيط: (طَمَل) بكذا طَمَلًا: تَلَطَّخ. و(الطَّمْلَة): ما بقي في أسفل الحوض من الماء الكدر أو الطين الرقيق^{٣٢}.

الربط: بما أنَّ الطَّمْل قذارة تتلطح بالشيء فقد سمي الرجل غير النظيف طَمْل والمرأة طَمْلَة توسعاً ونلاحظ هنا أن اللهجة لم تستخدم الصيغة القياسية الواردة في المعجم للمفردة وهي مطمول طميل بل جاءت بطمل.

٣٦- العَجَّاز - العَجَّازة: هي صفة للرجل والمرأة التي لا ترغب بالعمل، الكسولة التي تميل إلى الركون إلى الأرض.

وفي معجم الصحاح: (ع. ج. ز) العَجَز: الضعف، تقول: عجزت عن كذا، وعجزت المرأة تعجيزًا: صارت عجوزًا.

وفي معجم اللسان: ورجل عَجَز وعَجَز وعَاجَز. ومَرَّةً عاجزًا: عاجزةً عن الشيء؛ عن ابن الأعرابي وعَجَز فلان رأى فلان إذا نسبه إلى خلاف الحزم، كأنه نسبه إلى العجز. وفي معجم الوسيط: (عَجَزَت) المرأة: صارت عجوزًا. وفلانًا: نَسَبَهُ إلى العَجَز والخرق^{٣٣}. الربط: العَجَز في اللغة: الخرق والضعف، وهنا في منطقة نجد يقال: عَجَّاز وعَجَّازة، لتبيان عجزهما وكسلهما وعدم رغبتهما في العمل، فجاءت اللفظة في العامية فصيحة أصيلة.

٣٧- العَرَادَة: وصف يطلق على الشعر الخشن للمرأة والرجل.

وفي معجم الصحاح: (ع. ر. د) شيء عرد أي صلب، وعَرَدَ النبات يعرُدُ عرودًا، أي طلع وارتفع وفي معجم اللسان: العَرَد: الشديد من كل شيء، وعَرَدَ الشجر وأَعْرَدَ إذا غلظ وكثر.

والعرَاد والعرادة: حشيش طيب الريح. قال الأزهري: رأيت العرادة في البادية، والعرادة: هي صلبة العود منتشرة الأغصان لا رائحة لها.

وفي معجم الوسيط: عَرَدَ عُرُودًا: طَلَعَ وَقَوِيَ واشتَدَّ. أَعْرَدَ الشَّجَرُ: غَلُظَ وَكَبُرَ^{٣٤}.

الربط: فاللهجة شبَّهت الشعر الخشن بحشيشة العرادة لما تتصف به من الصلابة والانتشار والخشونة، والعرب تستعير من النبات للإنسان كما في قولهم في اللهجة (شعر عكاريش) والعكرش^{٣٥} نبتة في الصحراء شديدة الخشونة شديدة التشابك، فهذه مثل تلك في وجه الاستعمال، فالمفردة فصيحة أصيلة اعتراها النقل من النبات إلى الإنسان.

٣٨- الأعْصَل - العَصْلَاء: في لهجة أهل نجد هي صفة للرجل والمرأة النحيفة العجفاء اليابسة التي لا يكسو عظامهما لحم.

وفي معجم الصَّحاح: (ع. ص. ل) العصل جمع عصلة، وهي شجرة إذا أكل البعيرُ منها سلحته تسليحاً.

وفي معجم اللسان: العَصْلَاء: المرأة اليابسة التي لا لحم عليها.

وفي معجم الوسيط: العَصْلَاء من النساء اليابسة التي لا لحم عليها^{٤٧}.

الربط: حيث استعاروا اسم الشجرة للدلالة على الرجل والمرأة التي لا لحم عليهما، فجاءت اللفظة في العامية فصيحة، مما يدل على أصالة اللهجة واحتفاظها بكثير من مظاهر الفصاحة دلاليًا.

٣٩- العاهر - العاهرة: في لهجة نجد هي صفة للرجل والمرأة الفاجرة الفاسقة.

وفي معجم الصَّحاح: (ع. هـ. ر) العُهر: الزنى، والمرأة عاهرة.

وفي معجم اللسان: وفي التهذيب: قال أبو زيد: يقال للمرأة الفاجرة: عاهرة ومُعَاهرة ومُسافحة.

وفي معجم الوسيط: عهر عهوراً: فَجَرَ، وعهارة: زنى بها. فهو عاهر، وعُهَّار. وهي عاهر، وعاهرة^{٤٨}.

وهنا جاءت اللفظة في العامية فصيحة أصيلة، إلا أنهم في اللهجة توسعوا فيها وأطلقوها على قلة حياء المرأة وإن لم يصل إلى حد الفجور.

٤٠- الأعْوَج - العَوَجاء: هي وصف يطلق على الرجل والمرأة يدل على سوء التصرف وكثرة الخطأ.

وفي معجم الصَّحاح: (ع. و. ج) العوج بالتحريك: مصدر قولك: عوج الشيء بالكسر، فهو أعوج، والعوجاء: الضامرة من الإبل. والعوجاء: القوس، ورجل أعوج بيّن العوج، أي سيء الخلق.

وفي معجم اللسان: وعوج الدّين والخلُق: فساده وميله عن المثل، والفعل من كل ذلك عوج عوجاً وعوجاً وأعوج وانعاج، وهو أعوج، لكل مرئي، والأنثى عوجاء، والجماعة عوج.

وفي معجم الوسيط: عَوَجَ العود ونحوه عَوَجاً: مال وانحنى. والإنسان عَوَجاً: ساءَ خُلُقُهُ، فهو أعوج وهي عوجاء^{٤٩}.

الربط: الأصل في العَوَج في كلام العرب هو العيب المحسوس في الأرض وغيرها، ثم نقل من سوء الخُلُق إلى سوء التصرف وقلة التدبير، فجاءت المفردة في استعمالها في العامية على أصلها الفصيح.

٤١- الغاب - الغابّة: في لهجة نجد هي صفة للرجل والمرأة الكسولة التي تعجز عن عمل أي شيء وإن قامت بالعمل جاء في بطاء وتكاسل.

وفي معجم الصّحاح: (غ.ب.ب) غَبَبَ فلانٌ في الحاجة إذا لم يبالغ فيها.
وفي معجم اللسان: غَبَّتِ الماشية تغبُّ غباً وغوباً: شربت غباً، وأغَبَّها صاحبُها، وإبل بني فلان غابّةٌ وغواب.

وفي معجم الوسيط: (الغبُّ) من كل شيءٍ: عاقبته وأخرته^{٥٠}.
الربط: غبَّ الأمر: صار إلى آخره، أي: تأخر، واشتق منه رجل غابّ وامرأة غابّة عند أهل نجد، أي يتأخرا عن حاجتهما فلا يبادرا إليها، فاعتمد الوصف على المكون الدلالي (التأخر) واشتق منه.

٤٢- الأغبر - الغبراء: هي وصف للرجل والمرأة التي ليس منها فائدة ولا نفع عندها.
وفي معجم الصّحاح: (غ.ب.ر) والغبراء: الأرض، والغبراء: ضربٌ من النباتات.
وفي معجم اللسان: والغبراء: الأرض لغبرة لونها، أو لما فيها من الغبار.
وفي معجم الوسيط: اغبر الشيء وصار لونه كلون الغبار. فهو أغبر وهي غبراء. و(الغبراء) الأرض^{٥١}.

الربط: (أغبر - غبراء): لعلها أخذت من الغبراء وهي الأرض المجدبة المقفرة التي لا نبت فيها ولا كلاً، وكذلك الرجل والمرأة الغابّة، فاستعارت اللهجة هذه المفردة من الأرض، على سبيل النقل وهذا يؤكد كثرة التعالق الدلالي بين الأوصاف عموماً والأرض، والتعالق الدلالي بين أوصاف الذم وحقل الأرض.

٤٣- الأغص - الغصّاء: وهي صفة للرجل والمرأة ذات الرقبة القصيرة.
وفي معجم الصّحاح: (غ.ص.ص) الغصّة: الشجى، والمنزل غاصٌّ بالقوم أي ممتلئ.
وفي معجم اللسان: غصّ بالماء واللقمة: شجيت بها، ويقال غصّصت بالماء أغص غصصاً إذا شرقت به أو وقف في حلقك فلم تكذ تسيعه.
وفي معجم الوسيط: غصّ بالماء غصّاً، وغصصاً: وقَفَ في حلقه فلم يكذ يسيعه. فهو غاصٌّ، وغصّان^{٥٢}.

الربط: وبما أن الحلق هو مكان الغصّ سمي الرجل قصير الرقبة (أغص) والمرأة قصيرة الرقبة (غصّاء) لعلاقة المحلية فـ (الحلق) في الرقبة، والرقبة مكان الغصّ، فقد جاءت المفردة في اللهجة متطورة عن أصل فصيح، وبعض أصحاب اللهجة يصفونهما (التغصّاء) و(الأتغص).

٤٤- الفاجر - الفاجرة: هي صفة تطلق على الرجل والمرأة الفاسقة.
وفي معجم الصّحاح: (ف.ج.ر) فجر فجوراً: أي فسق، ويقال أيضاً للمرأة: يا فجار، يريد يا فاجرة.

وفي معجم اللسان: فجر الرجل يفجرُ فجورًا: زنا. وفجرت المرأة: زنت. ورجل فاجرٌ من قوم فُجَّار وفجرةٍ، وفجورٌ من قوم فُجْر.

وفي معجم الوسيط: فجر فَجْرًا، وفُجُورًا: اندفع في المعاصي غير متأنم ولا مكترثٍ، (الفَاجِرُ): الفاسق الغير مكترث^{٥٣}.

الربط: جاءت اللفظة في العامية النجدية على نحو ما هي عليه في اللغة الفصيحة الأصيلة إلا أنهم توسعوا فيها إلى كل فعل مشين قد لا يصل إلى الزنى.

٤٥- الفارعة: هي المرأة التي لا تغطي شعرها أو وجهها، وهو لفظ ذم خاص بالمرأة.

وفي معجم الصحاح: (ف. ر. ع) فرع كل شيء أعلاه، والفرع الشعر التام.

وفي معجم اللسان: فرع كل شيء أعلاه، والفرعة رأس الجبل أعلاه خاصة. والفرع: الشعر التام، والفرع: مصدر الإفراع وهو التام الشعر، وفرع المرأة: شعرها. وامرأة فارعة وفرعاء: طويلة الشعر.

وفي معجم الوسيط: فرَع الشيء فرَاعةً: طال وعلا، وفرَع فرعاءً: غَزَرَ شعرُهُ، فهو أفرعٌ، وهي فرعاءً.^{٥٤}

الربط: نجد أن دلالة اللفظة في اللهجة النجدية متعلقة بأعلى الشيء (الوجه، والشعر)، فاللهجة إذن جمعت بين الشبئين، وأطلقت الاسم عليها، فأعلى شيء في الإنسان رأسه ومنه الشعر؛ ثم نقلت من الشعر إلى الوجه توسعاً لعلاقة المكانية، فتولّد المعنى من أصل فصيح.

٤٦- الفَقَّاق-الفَقَّاقة: هي صفة للرجل والمرأة التي لا تبالي ولا تهتم ولا تحسن إنجاز الأمور لحقق فيها وفي معجم الصحاح: (ف. ق. ق) رجلٌ فَقَّاقٌ بالتخفيف، أي أحمق هذرة.

وفي معجم اللسان: رجل فَقَّاقٌ بالتخفيف، وفَقَّاقة: أحمق مخلٌ هُذْرَة، وكذلك الأنثى.

وفي معجم الوسيط: الفَقَّاقُ: الكثير الكلام القليل الغناء^{٥٥}.

الربط: جاءت المفردة في اللهجة النجدية فصيحة أصيلة.

٤٧- الأفلج - الفَلْجاء: وصف للتباعد بين الأسنان، والفَلج تباعد ما بين الثنايا والرّباعيات.

وفي معجم الصحاح: (ف. ل. ج) الفَلَجُ أيضاً في الأسنان: تباعد ما بين الثنايا والرّباعيات، ورجل أفلج الأسنان، وامرأة فلجاء.

وفي معجم اللسان: التهذيب: والفَلَجُ في الأسنان تباعد ما بين الثنايا والرّباعيات خِلْقَةً، فإن تكلف فهو التقليل، ورجل أفلج الأسنان وامرأة فلجاء الأسنان.

وفي معجم الوسيط: (فَلَج) الرجلُ ونحوه - فَلَجًا، وفَلَجَة: تباعد ما بين ساقيه أو يديه أو أسنانه خِلْقَةً. ويقال: فَلَج ثَغْرُهُ، وفَلَجَت أسنانه. فهو أفلج، وهي فلجاء^{٥٦}.

الربط: وهنا احتفظت اللهجة بالكلمة كما هي في أصل الاستعمال اللغوي فصيحة أصيلة.

٤٨ - الفَهَاءُ-الفَهَاهَةُ: هي وصف للرجل والمرأة شديدة النسيان، فلا يعتمدُ عليها في أمر لعدم اكتراثها فيه.

وفي معجم الصَّحاح: (ف.ه.هـ) رجل فَهٌ وامرأة فهه، والفهه: العي، ويقال: خرجت لحاجة فأفهنني منها فلان: أي أنسانيها.

وفي معجم اللسان: فَهٍ. فَهٌ عن الشيء يفه فهًا نسيه، وأفهه غيره: أنساه، والفَهْه: الكليل اللسان العي عن حاجته، وتقول العرب: سفيه فيه.

وفي معجم الوسيط: فَهٌ فَهَاهٌ، وفَهَاهَةٌ: عَي. وزلَّ من عيٍّ أو غيره. والشيء عنه فَهَاهٌ: نسيه، والفَهَاهَةُ: العيُّ والزلة^{٥٧}.

الربط: الفهاهة عند أهل نجد: العيُّ في حاجته كثير النسيان، وهنا جاءت المفردة في استعمالها في اللهجة النجدية على أصلها فصيحة صحيحة.

٤٩ - المقرود-المقرودة: هي صفة للرجل والمرأة ذات الحظَّ السيِّء التي تجتمع عليها المصائب وتتوالى.

وفي معجم الصَّحاح (ق. ر. د) القُراد: واحد القردان، يقال: قَرَدٌ بعيرك، أي انتزع منه القردان. وفي معجم اللسان: القُراد: دُويبة تعضُّ الإبل، وقَرَدَه: انتزع قردانه، وهذا فيه معنى السلب، ويقال: أقرَدَ الرجل: ذلَّ وخضع.

وفي معجم الوسيط: القُراد: دُويبة متطفلة ذات أرجل كثيرة، تعيش على الدَّوابِّ والطُيور^{٥٨}.
الربط: (الرجل المقرود والمرأة المقرودة) في اللهجة النجدية مشتقة من (القُراد) وهو حشرة تصيبُ الإبل وتؤذيها، والعرب تشمئز وتنتظير من القراد، فالرجل المقرود والمرأة المقرودة لا حظ لهما فهما يشبهان الناقة التي يجتمع عليه القراد (وهي المصائب). وهذه اللفظة العامية حدث فيها تطور دلالي حيث نقل الاشمئزاز من قراد الإبل إلى الحظ السيِّء.

٥٠ - الأَقْشَر - القَشْرَاء: هي صفة للرجل والمرأة سيئة الخُلق الفظة في خلقها وفي تعاملها مع الناس.

وفي معجم الصَّحاح: (ق. ش. ر) وقد قَشَرَتِ العود وغيره أَقْشَرُهُ قَشْرًا: نزعت عنه قشره. والمطرة القاشرة: التي تقشر وجه الأرض، وسنة قاشورة، أي مجدبة.

وفي معجم اللسان: قَشَرَ الشيء يَقْشُرُهُ قَشْرًا: سحا لحاءه أو جلده.

وفي معجم الوسيط: القَشْرُ من كلِّ شيء: غِلافُه خِلْقَةٌ أو عَرَضًا، والقَشْرَاء: الحيَّة التي تسلخ جلدَها^{٥٩}.

الربط: هي الكلمة مأخوذة من قشر العود، فكأن الرجل والمرأة هاهنا تقشر الخُلق والأدب من كلامها. وقد حدث فيها تطور دلالي، إذ نقل الوصف من العود إلى الإنسان في باب التوسع

الدَّلالي وهنا نجد أن النبات بمحسوساته مصدرا للاستعارة في ألفاظ الذم فالقشر بما فيه من عنف مادي وسوء الخلق بما فيه من عنف نفسي حيث نجد ههنا الربط بين واقعين مختلفين من خلال علاقة إدراكية عقلية عميقة تسهم في إيضاح الغموض العقلي بصورة مادية، وهذا يؤكد أن اللغة ذات طبيعة اجتماعية، بل أن بعضهم عرّف الكلمة بأنها عمل إنساني، فالنظرية اللغوية ليست منطق ولا علم نفس فقط؛ بل هي فعل اجتماعي، فأى دراسة للمفردة من غير محيطها الاجتماعي لن تؤتي ثمارها المرجوة^{٦٠}.

٥١- القاطع - القاطعة: هي صفة للرجل والمرأة التي تقطع الوصل في أهلها وجيرانها. وفي معجم الصحاح: (ق. ط. ع) قطعت الشيء قطعاً. وذهب وقطع رحمه قطيعة. وفي معجم اللسان: قطعه يقطعه قطعاً وقطيعة وقطوعاً، والقطع: مصدر قطعت الحبل فانقطع. وفي معجم الوسيط: قَطَعَ فلاناً هجره. والقَطَاع من الرِّجال: الذي يقطع صديقه لا يبالي الصداقة، والقَطُوعُ: الذي لا يثبت على مؤاخاة^{٦١}.
وهنا جاءت اللفظة على أصلها دون تغير دلالي.

٥٢- القعيطي - القعيطية: هي وصف يطلق على الرجل والمرأة ويدل على شدة البخل. وفي معجم الصحاح (ق. ع. ط) القعط: الشد والتضييق، ويقال: قعط على غريمه. وفي معجم اللسان: قعط: الشدة والتضييق، وقعط فلانٌ على غريمه إذا شدَّ عليه في التقاضي. وفي معجم الوسيط: قَعَطَ قَعَطاً: ببس، وعلى غريمه شدَّ عليه في التقاضي^{٦٢}.
الربط: ونجد هنا أنهم أطلقوا على البخل قعيطي من باب المبالغة لحرصه على المال كحرص الديان - أي صحاب الدين - على غريمه، وجاءت اللفظة في اللهجة على أصلها.

٥٣- الأقمط - القمطاء: وهي صفة للرجل والمرأة ضيقة العينين، ويقول بعضهم: قَمَطَ بمعنى خاف. وفي معجم الصحاح: (ق. م. ط) القِمَاط: حبل يشدُّ به قوائم الشاة عند الذبح، وكذلك يشدُّ به الصبي في المهد.

وفي معجم اللسان: ضم أعضاء الصبي إلى جسده ولفَّه في القِمَاط. وفي معجم الوسيط: قَمَطَ الشيء قَمَطاً: شدَّه برباط، يقال: قَمَطَ المولود: ضمَّ أعضائه إلى جسده ولفَّه بالقِمَاط^{٦٣}.

الربط: في اللهجة: يقولون: عيون قَمَطاء، أي صغيرة متجمعة، فأخذوا مكون (التجمع والضم والشد) من دلالة (قَمَط) ويقولون (قَمَط) من الخوف حيث إنه إذا خاف تجمع وانكمش، فالمفردة هاهنا فصيحة في أصلها مع تطور دلالي في مكوّن (التجميع).

٥٤- الكريكر: وصف يطلق على المرأة والرجل الذي يكثر الضحك بسبب وبغير سبب.

وفي معجم الصّحاح: (ك. ر. ك. ر) الكركرة في الضحك مثل القرقرة.
وفي معجم اللسان: وَكَرَّكَرَ الضاحِكُ: شَبَّهَ بِكَرْكِرَةِ البعير إذا ارتدَّ صوته. والكركرة في الضحك مثل القرقرة.

وفي معجم الوسيط: (كَرَّكَرَ): ضَحِكَ ضَحْكاً شَبَّهَ القهقهة. ويقال: كركر في الضحك، أغرب فيه. والكَرْكِرَةُ: صوت يردده الإنسان في جوفه. والضحك الشديد^{٦٤}.
الربط: جاءت اللفظة في لهجة أهل نجد أصيلة فصيحة.

٥٥- المَلْسُون - المَلْسُونَة: وهي صفة للرجل والمرأة كثيرة الكلام وكثيرة الجدل.
وفي معجم الصّحاح: (ل. س. ن) اللسان: جراحة الكلام، واللّسن بالتحريك: الفصاحة ولسنته: إذا أخذته بلسانك، والملسون: الكذاب.

وفي معجم اللسان: ابن سيده: المَلْسُون: الكذاب. ورجلٌ مَلْسُونٌ: حلو اللسان بعيد الأفعال.
وفي معجم الوسيط: اللّسن: الكلام. والمَلْسُونُ: رجلٌ مَلْسُونٌ: حَلُو اللّسان، يقول ولا يفعل^{٦٥}.
الربط: حدث هنا تطور دلالي للمفردة؛ فأطلقت على المرأة والرجل كثيري الكلام ذوي الصوت العالي من باب المجاز، فجاءت المفردة في اللهجة فصيحة مع تطور دلالي فيها.

٥٦- المَلْقُوف - المَلْقُوفَة: هي صفة للرجل والمرأة الفضولية التي تحب التدخل في شئون غيرها.
وفي معجم الصّحاح: (ل. ق. ف) لَقَفَت الشيء بالكسر أَلْقَه لَقْفًا، وتَلَقَفَتْه أيضًا، أي تناولته بسرعة، يقال: رجل تَقَفَ لَقْف، أي خفيف حاذق.

وفي معجم اللسان: ابن سيده: اللَّقْف سرعة الأخذ لما يُرمى إليك باليد أو باللسان، ورجل تَقَفَ لَقْف، وتَقَفَ لَقْف: أي خفيف حاذق، وقيل: سريع الفهم لما يُرمى إليه من كلام باللسان وسريع الأخذ لما يرمى إليه باليد.

وفي معجم الوسيط: اللَّقْف: يقال: رجلٌ تَقَفَ لَقْفٌ: سريع الأخذ لما يُرمى إليه باليد، وسريع الفهم لما يُرمى إليه من كلام باللسان. وخفيف حاذق^{٦٦}.

الربط: اللقف: محاولة التقاط الشيء بسرعة، كذلك (الملقوف والملقوفة) اللذان يتتبعان الأخبار ويتلقفانها، فجاءت المفردة في اللهجة النجدية أصيلة، حيث انتقلت المفردة من الحسي إلى المعنوي زيادة في توضيح الوصف، فالعلاقة الإدراكية هي المبادرة والسرعة.

٥٧- المَلَكَع - اللَّكْعَاء: هي صفة للرجل والمرأة التي لا تَقْشِي أسرارها ولا تحدّث بها أحداً، وفيها شيء من اللؤم.

وفي معجم الصّحاح: (ل. ك. ع) رجل لِكيع، أي لئيم وامرأة لَكَاع، مثل قَطَام. وقد لَكَعَ لَكَاعَةً، فهو أَلْكَع، وامرأة لكعاء.

وفي معجم اللسان: واللَّكِيعةُ: الأَمَةُ اللَّئِيمةُ. وَلَكَعَ الرجلُ يَلْكَعُ لَكعاً ولكاعة: لُؤمٌ وحمق. ويقال: رجلٌ لَكِيْعٌ وأَمَةٌ لَكعاء، وهي الحمقاء.

وفي معجم الوسيط: (لَكَعَ) لَكعاً: لُؤمٌ. وحمق فهو أَلْكَع، وهي لكعاء^{٦٧}.

الربط: اللَّكَاعَةُ: اللُؤمُ كذلك المرأة اللئيمة والرجل اللئيم اللذين لا يحدثا بأخبارهما أحداً، وجاءت المفردة في استعمالها في اللهجة النجدية أصيلة فصيحة، وعند بعضهم تطلق على الرجل الذكي الفطن وهذا المعنى لم يرد في المعاجم القديمة.

٥٨-الأَلْهَب - اللَّهْبَاء: هي صفة للرجل والمرأة قليلة الاهتمام بنفسها.

وفي معجم الصحاح (ل. هـ. ب) التهبب النار وتلهَّبَت، أي انتقدت وألهبت: أوقدتها واللهبة بالتسكين: العطش. وقد لهب يلهب لهباً. ورجل لهبان وامرأة لهباء.

وفي معجم اللسان: واللهبة: إشراق اللون من الجسد. وأَلْهَبَ البرقُ إلهاباً وإلهابه: تَدَارَكَه. وقد لَهَبَ بالكسر، يلهب لهباً، فهو لهبان.

وفي معجم الوسيط: (لَهَبَ) النارَ: أوقدها حتَّى صار لها لَهَبٌ. واللَّهَابُ: العطش^{٦٨}.

الربط: إِنَّ النارَ إذا مسَّت شيئاً أحرقتَه وأفسدت وجهه، وكذلك المرأة والرجل اللذان لا يهتمان بمظهرهما، فهذه المفرد في العامية النجدية أخذت من أصل فصيح مع تطور دلالي في مكون (السوء).

٥٩- المارج - المَارِجَة: وهي صفة تطلق على الرجل والمرأة الكسولة التي لا تحب عمل شيء وتركن إلى الراحة والكسل، وبعضهم يطلقها ويريد بها قلة الحياء.

وفي معجم الصحاح (م. ر. ج) المَرْج: الموضع الذي ترعى فيه الدَّوَاب. ومَرَجَت الدَّابَّةُ أَمْرَجَهَا بالضم مرجاً، إذا أرسلتها ترعى حيث شاءت.

وفي معجم اللسان: المَرْج: الفضاء. ووَأمرَجَ عهده: لم يف به، ومرجت أمانات الناس فسدت، وفي الحديث: كيف أنتم إذا مرج الدين؟ أي فسد.

وفي معجم الوسيط: المَرْجُ: أرضٌ واسعة ذاتُ نباتٍ ومَرَعَى للدَّوَاب. والمَرْجُ: الفساد^{٦٩}.

الربط: جاء في اللسان: المَرْج: الفساد، وهو عام أما في لهجة أهل نجد فهو لفظ يطلق على فساد العمل والخُلُق. فجاءت اللفظة في اللهجة أصيلة فصيحة، إلا أنَّ اللهجة خصصتها بفساد العمل وقلة الحياء.

٦٠- الماصل - المَاصِلَة: هي صفة للرجل والمرأة التي لا تحب العمل ويطلق أيضاً على قلة الحياء وكذلك الطعام الذي لا لذة فيه ولا طعم.

وفي معجم الصحاح: (م. ص. ل) المصالة أيضاً: قطارة الحب. ومصل الجرح: أي سال منه شيء يسير، وأعطاه عطاء ماصلاً، أي قليلاً. وإنه ليحلب من الناقة لبناً ماصلاً. وأمصل ماله، أي أفسده وصرفه فيما لا خير فيه.

وفي معجم اللسان: اللبن إذا علق مصل ماؤه فقطر منه، وبعضهم يقول: مصلة مثل أقطه. والمصل والمصالة: مصل الشيء مَصْلاً ومَصُولاً قَطَر. والمصل والمصالة: ما سال من الأقط إذا طُبَخ ثم عُصِر.

وفي معجم الوسيط: مَصَلَ الشيء مَصْلاً، ومُصُولاً: قَطَر [ومصل] ماله أفسده وأنفقه فيما لا خير فيه. (الماصل): لبن ماصل: قليل، و (المصالة) ما سال من الأقط إذا طُبَخ ثم عُصِر^{٧٠}.

الربط: قول أهل نجد: (ماصل وماصلة وطعام ماصل) أصل يدل على الفساد عامة.

٦١- المايق - المايقة: هي صفة للرجل والمرأة التي يكون فيها شيء من الغرور والحمق.

وفي معجم الصحاح: (م. و. ق) الموق: حمق في غباوة يقال: أحمق مائق، والجمع موقى، حمقى. والموق بالفتح: مصدر قولك: ماق البيع يموق، أي رخص.

وفي معجم اللسان: قال قوم: المائق سريع البكاء قليل الحزم والثبات.

وفي معجم الوسيط: الموق: الحمق في غباوة. والمائق: الأحمق. والسريع البكاء القليل الثبات^{٧١}.

الربط: يتضح من المعاجم أن (المائق) هو: سريع البكاء، قليل الثبات والحزم، ويكثر إطلاقه على المرأة المتغلبة، فجاءت اللفظة في اللهجة أصيلةً فصيحةً مع تطور طفيف في دلالتها.

٦٢- النسرة: هي المرأة السليطة القوية.

وفي معجم الصحاح (ن. س. ر) النسرة: الطائر والنسرة: نتف البازي اللحم بمنسره. وقد نسره ينسره نَسْراً.

وفي معجم اللسان: نَسَرَ الشيء كَشَطَه والنسرة طائر.

وفي معجم الوسيط: نَسَرَ الطائر اللحم نَسْراً: نتفه واقتطعه. وكشطه. ونقضه^{٧٢}.

الربط: أطلق أهل نجد على المرأة السليطة القوية (نسرة) وذلك لشبهها بالنسر، فهذه المفردة جاء استعمالها في لهجة نجد أصيلةً فصيحةً، أما الرجل النسرة فهو من ألفاظ المدح بخلاف المرأة.

٦٣- النشبة: تطلق على المرأة والرجل العجول الذي يربك من حوله بكثرة الإلحاح في الطلبات.

وفي معجم الصحاح: (ن. ش. ب) نشب الشيء في الشيء بالكسر نشوباً، أي علق فيه: وأنشبهته أنا فيه، أي أعلقته.

وفي معجم اللسان: النشبة من الرجال: الذي إذا نشب بشيء لم يكد يفارقه.

وفي معجم الوسيط: (النشبة): يقال: رجل نشبة: إذا نشب في أمر لم يكد ينحل عنه^{٧٣}.

الربط: فالمرأة والرجل (النَّشْبَة) عند أهل نجد هما اللذان يتصفان بكثرة مطالبهما وبجملتهما وهوجهما؛ فلا يكادان يفارقان الأمر ولا يهدءا. فجاءت المفردة فصيحة على أصلها في اللغة.

٦٤- المهْبُول والمَهْبُولَة: هي صفة للرجل والمرأة الذي فيه خفة في العقل، والتي في تصرفاته شيء من الهوج والتهور.

وفي معجم الصَّحاح: (هـ. ب. ل) الهَبْل بالتحريك: مصدر قولك: هَبَلْتُهُ أُمُّهُ أي ثكلته.

وفي معجم اللسان: الهبل: التكل، وهبلته أمه: ثكلته، وتقول العرب: ويحك أَوْهَبِلْتِ؟ وهو بفتح الهاء وكسر الباء وقد استعاروه هاهنا لفقد الميز والعقل مما أصابها من التكل بولدها، كأنه قال: أفقدت عقلك بفقد ابنك.

وفي معجم الوسيط: هَبَلَ فلانٌ هَبَلًا: فقد عقله وتمييزه، وفي حديث أم حارثة: ويحك أَوْهَبِلْتِ؟، فهو هابل، وهي هابلةٌ، والأَهْبِلُ: فاقد التمييز^{٧٤}.

الربط: نجد أن كلمة (مهبولة ومهبول) في لهجة أهل نجد قد تطورت دلالتها قديماً؛ ونُقِلَت من حالة المرأة التي ثكلت ولدها ثم فقدت عقلها من شدة الحزن إلى كل من فقد عقله لسوء رأي أو قلة حكمة، وعلى هذا فاللفظة في اللهجة حدث فيها تطور دلالي مما يدل على أن لهجة أهل نجد حية وفي تحرك دائم.

٦٥- الهِرْش - الهِرْشَة: في اللهجة النجدية هي صفة للرجل والمرأة الممتلئة البدنية، وفي بعض بيئات نجد تطلق على القوة في الجسد.

وفي معجم الصَّحاح: (هـ. ر. ش) الهِرْاش: المهارجة بالكلاب وهو تحريش بعضها على بعض وفي معجم اللسان: أبو عبيدة: فرس مهارش العنان، وقال مرة: مهارشة العنان، هي النشيطة. وفي معجم الوسيط: يقال: فرسٌ مُهارشُ العنان: إذا كان خفيفاً نشيطاً^{٧٥}.

الربط: من سنن العرب في كلامها أنها تربط السَّمَن بالنشاط والصحة، وكذلك الحال بالضد فهي تربط ضعف الجسم بالهزل، فالكلمة فصيحة أصيلة.

٦٦- الأهُوج - الهُوجاء: هي صفة للرجل والمرأة الجريئة المتسعة التي لا تتريث في أمرها ولا تتلبث، وعند بعضهم وصف يطلق على قلة الحياء.

وفي معجم الصَّحاح: (هـ. و. ج) رجل أهوج بين الهوج، أي طويل، به تسرع وحمق.

وفي معجم اللسان: الهوج كالهوك: الحمق، وهوج هوجاً فهو أهوج، والأنثى هوجاء. والهوجاء من الإبل الناقة التي كأن بها هوجاً من سرعتها ونشاطها.

وفي معجم الوسيط: هُوج هُوجاً: حَمَق. وطال في حمق وطيش. فهو أهوج، وهي هوجاء^{٧٦}.

الربط: جاءت هذه المفردة في اللهجة النجدية على أصلها في العربية الفصيحة.

٦٧- المهين - المهينة: في لهجة أهل نجد هي صفة للرجل والمرأة التي تؤجل عمل الأشياء وتتأخر في إنجازها.

وفي معجم الصحاح: (هـ. و. ن) يقال: رجل فيه مهانة، أي ذل وضعف.

وفي معجم اللسان: الهُون: الهوان والشدة. أصابه هون شديد، أي شدة ومضرة وعوز.

وفي معجم الوسيط: هُون (الهُونى): الذُلُّ. (الهَيْن): الحَقِير^{٧٧}

الربط: حدث تطور دلالي في اللفظ إذ توسَّعوا فيه، فكان يطلق في أصل اللغة على ضعف النفس، ثم عُمِّم في اللهجة النجدية إلى ضعف البدن كله.

٦٨- الهَوَال - الهَوَّالة: هي صفة للرجل والمرأة كثيرة الخوف، والتي تفزع من كل شيء وتهوله.

وفي معجم الصحاح: (هـ. و. ل) هاله الشيء يَهُولُه هَوَلاً، أي أفزعَه.

وفي معجم اللسان: والتهويل والتهاول: ما هول به. التهذيب: التهويل جماعة التهويل، وهو ما هالك من شيء، وهول القوم على الرجل.

وفي معجم الوسيط: الهَوْلُ: الفَزَعُ. والمخيف المفزع. والأمر الشديد^{٧٨}.

الربط: (هَوَال-هَوَّالة) صيغة مبالغة، وتعني الرجل والمرأة كثيرة الفزع عند أهل نجد، وقد جاءت اللفظة فصيحة على أصلها.

٦٩- الوَنَان - الوَنانة: هي صفة للرجل والمرأة الثرثارين اللذان يكثران التشكي.

وفي معجم الصحاح: "(و. ن. ن) أَنَّ الرجل يئنُّ من الوجع أنيناً".

وفي اللسان: "(و. ن. ن) ورجلٌ أَنَانٌ وَأَنَانٌ وَأَننة: كثير الأنين، وقيل: الأَننة الكثير الكلام والبث والشكوى، ويقال للمرأة: إِنِّي".

وفي معجم الوسيط: "وَأَنَّ المريضَ أَنَاءً، وَأَنِياً، وَأَناناً، وَأَنَّةً، وتَأَناناً: تأوَّه، والأَنَان: الكثير البثِّ والشكوى"^{٧٩}.

الربط: الأنين هو إظهار الصوت بقصد التوجُّع، وقد أطلق أهل نجد هذا الوصف على المرأة والرجل كثيري الشكاية والتوجُّع (وَنانة-وَنَان)، وقد جاءت اللفظة في لهجتهم فصيحة أصيلة، كما هي في أصل اللغة إلا أنه انتقل من التوجع وهو الأصل في الألم الحسي وانتقل إلى الألم المعنوي فأطلق على كثرة التشكي الصوتي باستخدام صيغة المبالغة (فعلان).

٧٠- الوَطْبَاء: هو وصف يطلق على الرجل غير النظيف وكذلك المرأة، وتطلق عند بعضهم على

الرجل والمرأة اللذان يمسكان عن الحديث رغم إجادتهما له ويفضلان السكوت.

وفي معجم الصحاح: (و. ط. ب) الوَطَب: سقاء اللبن خاصة.

وفي معجم اللسان: الوَطَبُ: السقاء المتقل باللبن، وتقول العرب: لأفشن وطبك: أي لأذهبن بتيهك وكبرك.

وفي معجم الوسيط: الوَطَبُ: سِقَاءُ اللَّبَنِ، وجلدُ الجَدَعِ فما فوقه^{٨٠}.

الربط: الوطب يدل على امتلاء السقاء باللبن، ثم عممت وأطلقت على المرأة المليئة بالقذارة، ثم تطورت المفردة دلاليًا ونقلت من المحسوس إلى المعقول، فأطلقت على المرأة ثقيلة الحديث التي لا ترغب به رغم إجادتها له، وجاءت اللفظة في اللهجة فصيحة أصيلة مع تطور دلالي في معناها سببه النقل^{٨١}.

النتائج العامة التي انتهى إليها البحث

- ١- أثبت البحث أن لهجة أهل نجد قد احتفظت بكثير من المعاني والصفات على أصلها دون تغيير، مما يدل على أن كثيرًا من مفرداتها جاءت صافية أصيلة فصيحة، ومنها (السَّافرة، الأفْلَج - الفَلْجاء، البرِّبار - البرِّبارة، الأهْوج - الهوجاء، الهَوَّال - الهواله).
- ٢- أثبت البحث أن هناك بعض الألفاظ قد تعرّضت للتغير الدلالي من وجوه عدّة، نحو:
أ- التغير بالتوسيع: (المشوّه-شوّهَاء، الأرفل- الرقلاء، الشّيفة، الدّحرّجة، الماصل - الماصلة، الخراط - الخراطّة).
- ب- التغير بالتضييق: (السّاقط- السّاقطة، المارج- المارّجة، الصّحيح -الصّحيحة).
- ج- التغير بالنقل: (الطبّلة، الصّتيمة، الدّجة، المهبول - المهبولة، الأعوج- العوّاء، النّسرة - المقرودة، الأثول) وهذا اللون هو من أقوى أسباب التطور؛ لأنه يباشر تبديل المعنى من الحقيقة إلى المجاز وهو من الأسباب الداخلية لتغير المعنى^{٨٢}.
- ٣- أثبت البحث التعالق والارتباط الشديد بين صفات الذم والأرض؛ مثل: (الصّتيمة، الأغبر - الغبراء، الأعصل-العصلاء)؛ حيث كانت الأرض مرتعًا خصبًا للاستعارة عندهم في صفات الذم، مما يؤكد أن ظاهرة التشخيص في الاستعارة ظاهرة ذهنية متأصلة في فكر الإنسان وفهمه.
- ٤- أثبت البحث كثرة النقل من المحسوسات إلى المعقولات، وذلك لمنحى إدراكي وهو تقريب المعقول بالمحسوس زيادة في التوضيح كما في (الحنّوج) (الأثول) (الخفيف) (الملقوف).
- ٥- أكّد البحث أن هناك تبادلًا ومناقلة بين حقلي الإنسان والحيوان؛ مثل: (النّسرة، المقرودة، الدّبشة، الأدغم).
- ٦- هناك بعض المفردات التي بعُدت عن أصلها نظرًا للتطور الدلالي الذي حدث في أصل المفردة مما يحتاج الأمر في الوقوف عليها إلى جهد في البحث في المعجم من جانب وعمق النظر في

الأصل اللغوي لتلمس السمات الدلالية التي تربط بين الكلمة في الأصل والكلمة المولدة. كما في (الطمّل، الملقوف- المايقة، السّحيل- الذريعة، الوطباء، المهبول- القمطاء).

٧- أن أغلب الصفات الواردة تحوم حول ثلاثة مجالات: مجال الذّم الخلقي، ومجال الذّم الخلقي، ومجالات العلاقات الإنسانية.

مجال الذّم الخلقي: الأدعج- الدّعجاء، الأصمخ- الصمّخاء، المشوّه- الشوّهاء، الأفلج- الفلّجاء، الشّيفة، الأعصل- العصلاء، الدّرجة، الأدغم- الدّعماء، الأعصّ- الغصّاء، الأسحم- السّحيمة، الأقمط- القمطاء، الهرش- الهرشة، العرادة، الرطبة، الأشهب- الشهباء، الألهب- اللهباء.

مجال الذّم الخلقي: العاهر- العاهرة، الفاجر- الفاجرة، السّافرة، الماصل- الماصلة، الطمّل- الطمّلة، المارج- المارجة، المايق- المايقة، الوطباء، المروح- المروحة، السّاقط- السّاقطة، الفارعة.

مجال العلاقات الإنسانية: الغاب- الغابّة، الأرقل- الرقلاء، الطبلّة، الأخرق- الخرقاء، البربار- البربارة، الكريكرة، رجل أثول وامرأة ثولاء، الصّتيمة، المهين- المهينة، الدّجة، الأغبر- الغبراء، الدّبشة، الحنوج، الأخبق- الخبّقاء، العجّاز- العجّازة، المطفوق- المطفوقة، الفقّاق- الفقّاقة، النّشبة، الملقوف- الملقوفة، الأقشّر- القشّراء، المقرود- المقرودة، الملسون- الملسونة، الشّراء- الشّراة، الذرّوق- الذريعة، السّامج- السّامجة، الأهوج- الهوجاء، الخامل- الخاملة، القاطع- القاطعة، الصّحيح- الصّحيحة، النسرة، الهوّل- الهوالة، الونان- الونانة، الخرّاط- الخرّاطة، الملّكع- اللّكعاء، المهبول- المهبولة، الرّمّة، الفهّاء- الفهّاهة، القعيطي- القعيطية.

٨- جاءت عينة البحث في سبعين مفردة بلغ عدد الكلمات التي حدث فيها تطورٌ دلالي ثلاث عشرة كلمة، أمّا الكلمات التي وردت فصيحةً أصيلة، فبلغ عددها سبعاً وخمسين كلمة.

٩- تكشف بعض المفردات عن نوع من الغموض عند تفسيرها وتحليل معناها ففي الكلمات الآتية: (الرّمّة، المروح - المروحة، السّبهة، السّحيل - السّحيلة، الوطب- الوطباء) يبدو الرابط غامضاً والسبب أن الجماعة اللغوية - جماعة اللهجة - تريد أن تجعل من المدركات العامة الغامضة وجوداً مادياً، والكلمة هي التي تمنحها هذا الوجود^(٨٣).

١٠- إنّ العامية عامة ولهجة نجد خاصة تعد مصدراً ثرياً لدراسة تطور اللغة العربية ورحلتها التاريخية من القديم إلى الحديث؛ مثل: (الحنوج، الأخبق - الخبّقاء، الدّجة، الدّرجة، الذرّوق- الذريعة، المهبول- المهبولة، الملسون - الملسونة).

١١- أن كثيراً من ألفاظ الفصحى قد هجرت أو ضاعت فكانت العاميات خير حافظ لها؛ مثل: (خرّاط- خرّاطة، أدغم - دغماء، أرقل - رقلّاء، أسحم - سحماء).

١٢- كشفت مفردات الدراسة عن علاقة اللغة بالعوامل الخارجية بتغيراتها وتطورها الدلالي، والعوامل الاجتماعية مما يؤكد أن لهجة أهل نجد حيّة متطورة.

وختاماً: لقد تناول هذا البحث المعنى في إطار ثلاثة مصادر: اللفظ، والمتكلم (بكل حواسه ومدركاته)، والعالم الخارجي (البيئة والكون) حيث نجد أن تفسير الدلالة لا ينفك عن بيئة المتكلم ومكوناتها فيكون التمثيل الذهني للمعنى من خلال الحواس؛ إذ يقوم الإدراك بالربط بينهما، وهنا تتبين قدرة اللهجة وغناها في التعبير الدلالي عن المعنى من خلال المعالجة اللغوية والذهنية للمحسوسات حقيقة ومجازاً.

الهوامش:

- ^١ اللهجات وأسلوب دراستها: د. أنيس فريحه، لبنان، بيروت، دار الجيل، ص(٩).
- ^٢ العين (ل.ه.ج)، واللسان (ل.ه.ج)، (الظواهر الصوتية في لهجة أهل القصيم).
- ^٣ في اللهجات العربية: د. إبراهيم أنيس، ص(١٦).
- ^٤ علم اللغة الاجتماعي: هـسون، ترجمة د. حمود عياد، القاهرة، عالم الكتب ط٣، ١٩٨٩م، ص(١٠٠).
- ^٥ الظواهر الصوتية في لهجة أهل القصيم: أ.د. نوال بنت إبراهيم الحلوة، ١٠، ١١، انظر موقع د. نوال بنت إبراهيم الحلوة.
- ^٦ الأصالة العربية في لهجات الخليج: د. عبد العزيز مطر، عالم الكتب، الرياض، ١٩٨٥م، ص(٣٠).
- ^٧ اللغة وسلوك الإنسان، دبرك بيكرتون: ز، ترجمة محمد زياد كية، مطابع جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ.
- ^٨ انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ب. ر. ر.).
- ^٩ انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ث. و. ل.).
- ^{١٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ح. ن. ج.).
- ^{١١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (خ. ب. ق.).
- ^{١٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (خ. ر. ط.).
- ^{١٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (خ. ر. ق.).
- ^{١٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (خ. ف. ف.).
- ^{١٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (خ. م. ل.).
- ^{١٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (د. ب. ش.).
- ^{١٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (د. ج. ج.).
- ^{١٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (د. ح. ر. ج.).
- ^{١٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (د. ع. ع.).
- ^{٢٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (د. غ. م.).
- ^{٢١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ذ. ر. ق.).
- ^{٢٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ر. ط. ب.).
- ^{٢٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ر. ف. ل.).
- ^{٢٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ر. م. م.).
- ^{٢٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ر. و. ح.).
- ^{٢٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س. ب. ه.).
- ^{٢٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س. ح. ل.).

- ^{٢٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س.ح.م.).
- ^{٢٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س.ف.ر.).
- ^{٣٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س.ف.ه.).
- ^{٣١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س.ق.ط.).
- ^{٣٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (س.م.ج.).
- ^{٣٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ش.ر.ه.).
- ^{٣٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ش.ه.ب.).
- ^{٣٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ش.و.ف.).
- ^{٣٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ش.و.ه.).
- ^{٣٧} انظر: إصلاح المنطق، لابن السكيت ٩٣.
- ^{٣٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ص.ت.م.).
- ^{٣٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ص.ح.ج.).
- ^{٤٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ص.م.خ.).
- ^{٤١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ط.ب.ل.).
- ^{٤٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ط.ف.ق.).
- ^{٤٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ط.م.ل.).
- ^{٤٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ع.ج.ز.).
- ^{٤٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ع.ر.د.).
- ^{٤٦} انظر: اللسان (ع.ك.ر.ش.).
- ^{٤٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ع.ص.ل.).
- ^{٤٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ع.ه.ر.).
- ^{٤٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ع.و.ج.).
- ^{٥٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (غ.ب.ب.).
- ^{٥١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (غ.ب.ر.).
- ^{٥٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (غ.ص.ص.).
- ^{٥٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ف.ج.ر.).
- ^{٥٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ف.ر.ع.).
- ^{٥٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ف.ق.ق.).
- ^{٥٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ف.ل.ج.).
- ^{٥٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ف.ه.ه.).
- ^{٥٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ق.ر.د.).
- ^{٥٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ق.ش.ر.).
- ^{٦٠} اللغة والمجتمع، م.م.لويس، ترجمة د. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٣هـ.
- ^{٦١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ق.ط.ع.).
- ^{٦٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ق.ع.ط.).
- ^{٦٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ق.م.ط.).
- ^{٦٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ك.ر.ك.ر.).
- ^{٦٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ل.س.ن.).

- ^{٦٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ل. ق. ف.).
- ^{٦٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ل. ك. ع.).
- ^{٦٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ل. هـ. ب.).
- ^{٦٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (م. ر. ج.).
- ^{٧٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (م. ص. ل.).
- ^{٧١} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (م. و. ق.).
- ^{٧٢} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ن. س. ر.).
- ^{٧٣} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (ن. ش. ب.).
- ^{٧٤} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (هـ. ب. ل.).
- ^{٧٥} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (هـ. ر. ش.).
- ^{٧٦} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (هـ. و. ج.).
- ^{٧٧} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (هـ. و. ن.).
- ^{٧٨} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (هـ. و. ل.).
- ^{٧٩} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (و. ن. ن.)، وحتى لا يتكرر الجذر اللغوي للمادة في كل المعاجم مما سيثقل البحث سنقف على ذكره في معجم الصحاح.
- ^{٨٠} انظر: الصحاح، اللسان، الوسيط (و. ط. ب.).
- ^{٨١} انظر: مدخل إلى الدلالة الحديثة، د. عبد المجيد جمعة: ٤٨، المغرب / الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠م.
- ^{٨٢} المعجم الدلالي بين العامي والفصح: د. عبد الله الجبوري، ط لبنان، مكتبة ناشرون، ط ١، ١٩٩٨م.
- ^{٨٣} انظر: دور الكلمة في اللغة: استيفان أولمان، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة / مكتبة الشمال، ط ١، ١٩٦٢م، ص (١٠٠).

تَبَيَّنَت المصادر والمراجع

- ١- إصلاح المنطق، ابن السكيت، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦ م.
- ٢- الأصالة العربية في لهجات الخليج، د. عبد العزيز مطر، الرياض، دار عالم الكتب، بدون ط، ١٩٨٥م.
- ٣- دور الكلمة في اللغة، ستيف أولمان، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة، مكتبة الشمال، ط ١، ١٩٦٢م.
- ٤- الصَّاح تاج اللغة وصحاح العربية، لإسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٣، ١٤٠٤هـ.
- ٥- الظواهر الصوتية في لهجة أهل القصيم، أ.د. نوال بنت إبراهيم الحلوة، موقع أ.د. نوال بنت إبراهيم الحلوة.
- ٦- علم اللغة الاجتماعي، هـدسون، ترجمة د. حمود عياد، القاهرة، عالم الكتب، ط ٣، ١٩٨٩م.
- ٧- علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، د. محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، (د ت).
- ٨- في اللهجات العربية، د. إبراهيم أنيس، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤، ١٩٧٣م.
- ٩- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، (د ت).

- ١٠- اللغة في المجتمع، د.تمام حسّان، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٣م.
- ١١- اللغة والجنس، د. عيسى برهومة، عمّان، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٢م.
- ١٢- اللغة وسلوك الإنسان، ديرك بيكرنون، ترجمة محمد زياد كية، مطابع جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ.
- ١٣- اللغة والمجتمع، م.م.لويس، ترجمة د.تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ١٤٢٣هـ.
- ١٤- اللهجات العربية في التراث، د. أحمد علم الدين الجندي، ليبيا، تونس، دار الكتاب العربي.
- ١٥- اللهجات وأسلوب دراستها، د. أنيس فريحه، لبنان، بيروت، دار الجيل.
- ١٦- مدخل إلى الدلالة الحديثة، د. عبد المجيد جمعة، المغرب/ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
- ١٧- المعجم الدلالي بين العامي والفصحى، د. عبد الله الجبوري: ط١، لبنان، مكتبة ناشرون، ط١، ١٩٩٨م.
- ١٨- الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية.

الكفاءة التعريفية في معاجم المصطلحات اللسانية

تحليل تكويني، وتأسيس منهجي

محمد أحمد عبدالصبور

مداخل:

يعد "التعريف" أساساً مهماً من أسس صناعة المعجم، تلك الصناعة التي يقول عنها "فيليب جوف Philip Gove" إنها صناعة "لم تصبح علماً بعد، وربما لن تصبح علماً أبداً"^(١)، وذلك لاعتمادها على "التحليل الذاتي، والقرارات الاعتبارية، والاستنتاجات الحدسية"^(٢). وإذا كانت بعض الدراسات تؤكد على أن التعريف "ليست له قاعدة مطردة أو ملزمة"^(٣)، وأن التعريف الجيد هو "كل تعريف يؤدي لتوضيح المعنى على الوجه المطلوب"^(٤)، فثمة تساؤلات مهمة، منها:

- ١- هل تعتمد صناعة التعريف على أسس ومعايير أم أنها عملية تتم دون قواعد ملزمة؟
- ٢- هل هناك معايير واضحة تضبط الكفاءة التعريفية، وتمكننا من الحكم بموضوعية على جودة تعريف ما؟

٣- ما المكونات التعريفية التي يجب توافرها في التعريف حتى يوضح المعنى على الوجه المطلوب؟

وستعمل هذه الدراسة على مناقشة هذه التساؤلات، ومحاولة الإجابة عنها، عن طريق دراسة الكفاءة التعريفية في معاجم المصطلحات اللسانية.

وتهدف الدراسة إلى استقراء [المكونات التعريفية] لتعريف المصطلح، وتحديد المنهج النظري للتعريف -إن وجد- وتتبع القواعد والآليات -العملية- التي تقوم عليها صناعة التعريف. وتسعي الدراسة إلى وضع أساس منهجي للكفاءة التعريفية للمصطلح، يستند إلى تحديد المكونات التعريفية الأساسية، ومن ثم تأسيس آلية لقياس الكفاءة التعريفية للمصطلح.

وقد اعتمدت الدراسة على نظرية لسانية حديثة تستخدم -ربما للمرة الأولى- في دراسة "تعريف المصطلح"، وهي نظرية التحليل التكويني componential analysis، التي سنفيد من آلياتها في التحليل من جهة؛ ومن جهة أخرى نبرهن على أنها يمكن أن تعطينا آلية لقياس الكفاءة التعريفية عن طريق تحليل التعريف إلى "مكونات تعريفية صغرى".

وتمثلت المدونة النصية لهذه الدراسة في خمسة معجمات اصطلاحية، وهي:

1-David Crystal :A Dictionary of Linguistics and Phonetics.

6th Edition, blackwell publishing, (UK,USA)2008.

2-Hadumod Bussmann, Routledge Dictionary of Language and Linguistics.

translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi, Taylor & Francis e-Library, London and New York, 2006

٣- محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري. مكتبة لبنان، ط١، ١٩٨٢.

٤- مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٥- سامي عياد: كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي-عربي). مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

وقد حرصنا على أن تجمع المدونة النصية بين معاجم اصطلاحية عربية ومعاجم اصطلاحية إنجليزية، وذلك للإفادة من ثراء المقارنة بين الصناعة المعجمية في الإنجليزية والعربية، ولنتمكن من استجلاء الفرق بين المعجم الاصطلاحي الإنجليزي، والمعجم الاصطلاحي العربي؛ لاسيما في منهج التعريف، وفي مكونات التعريف.

ورغبة في تعميق الدراسة، وبحث الكفاءة التعريفية من كافة الجوانب الممكنة، فقد فضلنا عدم التوسع في عينة المصطلحات التي سندرس تعريفاتها، ورأينا أن نقتصر على دراسة تعريف مصطلح مهم من المصطلحات اللسانية، وهو مصطلح "فونيم" PHONEME^(٥)؛ الذي لا يخلو منه معجم لساني، والذي أصبح أداة مفهومية أساسية في الوصف الصوتي لأي لغة من اللغات الإنسانية.

وتحقيقاً لأهداف هذه الدراسة؛ فإنها ستنقسم كما يلي:

- تمهيد: مفاهيم تأسيسية.
- القسم الأول: المنهج النظري للتعريف وفقاً لما نصت عليه المعاجم.
- القسم الثاني: تحليل تعريف مصطلح فونيم phoneme.
- القسم الثالث: الكفاءة التعريفية بين المنهج النظري، والتطبيق الفعلي.
- القسم الرابع: حساب متوسط الكفاءة التعريفية.
- القسم الخامس: تأسيس منهجي للكفاءة التعريفية.

تمهيد: مفاهيم تأسيسية

سنعرض في هذا القسم لعدد من المفاهيم التأسيسية المهمة لهذه الدراسة، ونشير بداية إلى أن بعض هذه المفاهيم له مصطلحاته المألوفة في درس اللساني فاستعنا بها، وبعض المفاهيم مما دعت إليه

حاجة هذه الدراسة لم نجد ما يكافئه من مصطلحات قائمة، فلجأ الباحث إلى سك مصطلحات جديدة تعبر عنه.

أولاً- التعريف Definition:

يقول شارلز واليس Charles Wallis التعريف هو "تعريف كلمة أو عبارة بمقابلتها بكلمات أو عبارات لها معان أكثر وضوحاً في اللغة"^(٦). ويعد شرط التوضيح شرطاً مهماً، بل الشرط الأهم في التعريف، وربما لا يخلو تعريف عربي أو أجنبي للتعريف من مفردة تنتمي إلى المجال الدلالي "التوضيح والإفهام"، مثلما رأينا في تعريف واليس، بل إن التعريفات "القاموسية" للتعريف تنص على هذا الشرط فالتعريف في القاموس الشبكي dictionary.com هو "عبارة رسمية توضح معنى كلمة أو عبارة أو مصطلح... إلخ"^(٧).

وقد صنف القدماء التعريف إلى صنفين هما "التعريف اللفظي" وهو الذي يستعمل في تعريف الألفاظ العامة في اللغة؛ وثانيهما هو "التعريف المنطقي" الذي يستعمل لتعريف الأشياء"^(٨). إلا أنه مع تطور المعاجم وتنوعها تنوعت التعريفات إلى عدة أنواع^(٩)، وما يعيننا في هذه الدراسة هو التعريف الاصطلاحي.

ويعد توضيح "المفهوم" والدلالة عليه القاسم المشترك بين تعريفات "التعريف الاصطلاحي"، ومثال على ذلك التعريف التالي: "وينبثق التعريف عن التصور الذهني أو الفكرة أو المفهوم للخصائص المتعلقة بالمصطلح، وينقل التعريف هذه المعرفة الذهنية، ويوصلها."^(١٠)؛ حيث جمع هذا التعريف في طياته خمسة تعبيرات تنتمي للمجال الدلالي "المفهوم"، وهي ["التصور الذهني"، و"الفكرة"، و"المفهوم"، و"المعرفة الذهنية"]، وربما أراد المعرّف هنا أن يؤكد على أن عملية التعريف عملية ذهنية بالأساس؛ فهي إشكالية مفهومية تنبعث في الذهن، فيعتمد ذهن المعرّف إلى تحليلها بهدف التوضيح والتبسيط فإذا نجح في ذلك صاغ ما توصل إليه في تعريف ينقل هذا التوضيح إلى ذهن المتلقي من أقصر طريق وأيسره.

وثمة تعريف لافت ينص على أن التعريف هو: "بلاغ يصف مجموعة من السمات الدلالية التي تنتمي إلى المفهوم الذي يدل عليه مصطلح ما، ويخبر عن طبيعة هذا المفهوم نفسه"^(١١).

واللافت في هذا التعريف أنه تنبه إلى أن المفهوم يتكون من مجموعة من السمات الدلالية، ووظيفة التعريف أن يصف هذه المجموعة. وهذا الفهم العميق يتفق إلى حد كبير مع الفكرة التي نعمل عليها في هذا البحث وهي أن التعريف ينبني بالأساس من مكونات تعريفية؛ لهذا فإن كل سمة دلالية ينبغي أن يعبر عنها مكون تعريفية، ومجموع المكونات التعريفية في هذه الحالة يعادل مجموع السمات الدلالية التي يتكون منها المفهوم الذي يعبر عنه التعريف الاصطلاحي.

وتتبع أهمية "تعريف المصطلح" من وظيفته التي تتمثل في أمور منها:

- ١- الاستدلال به على حقيقة المصطلح.
 - ٢- توضيح مفهوم المصطلح وضبطه، وما يصدق عليه المصطلح.
 - ٣- تحديد علاقة المصطلح بالمصطلحات الأخرى المتعلقة به.
 - ٤- تحديد المجال المعرفي للمصطلح.
 - ٥- تمييز المصطلح عن غيره من المصطلحات.
 - ٦- منع الغموض والالتباس في السياق.^(١٢)
- لذا فإن الخلل في التعريف يترتب عليه خلل في توضيح المفهوم، ومن ثم خلل في استعمال المصطلح.

وتمثل الوظيفة أيضا ملمحاً مائزاً بين "تعريف المصطلح" و"المفهوم Concept"، حيث إن وظيفة تعريف المصطلح "هي الحد من الغموض والالتباس... أما المفاهيم فبطبيعتها تحمل درجة من الغموض^(١٣)، كذلك فإن وظيفة "تعريف المصطلح" أن يضبط "ما صدق extension" المصطلح المعرف بحيث يكون "جميع أعضاء ماصدق المصطلح المعرف حالات نموذجية typical لهذا المصطلح"^(١٤) أما "المفاهيم" فتنتقي المرجعيات على النحو الذي "يسمح باختلافات في النمذجة typicality".^(١٥)

ثانياً-الكفاءة التعريفية:

لفظة "كفاءة" في المعجم العربي مصدر من (كفأ)، التي يدور معناها حول النظر، والمثيل، والمساواة، والتمائل^(١٦). و[الكفاءة التعريفية] مصطلح وليد هذه الدراسة؛ حيث إننا لم نجد في الأدبيات السابقة مصطلحاً يفي باحتياج هذه الدراسة.

وما نعينه هنا بمصطلح [الكفاءة التعريفية] يمكن توضيحه بصورة أدق في ضوء قول تشارلز واليس Charles Wallis: "التعريفات تسعى إلى انتقاء مرجعيات الكلمة على أساس أن أي عنصر هو إما عضو في "ما صدق" extension الكلمة أو أنه ليس عضواً في الماصدق.^(١٧)، وتأسيساً على أن التعريف الاصطلاحي عليه أن يكافئ مفهوم المصطلح، ويحدد ما يصدق عليه المصطلح، فإننا نعرف [الكفاءة التعريفية] بأنها: "قدرة التعريف على توضيح مفهوم المصطلح، وتحديد ما صدقه"، واقترح أن يترجم للإنجليزية بـ "Definition competence. proficiency."

ثالثاً-التعريف:

سنقوم هذه الدراسة باستخدام نظرية "التحليل التكويني"، والعمل على تقسيم التعريف الاصطلاحي إلى مكونات تعريفية صغرى، ولهذا فإن الدراسة تحتاج إلى مصطلح يعبر عن مفهوم "الوحدة التكوينية الصغرى للتعريف" أو "المكون التعريفي"، وبالمبحث تبين عدم وجود مصطلح يعبر عن هذا المفهوم؛ لذا لجأنا إلى اقتراح اصطلاح جديد يساعد على تحقيق أهداف الدراسة، وييسر التحليل التكويني للتعريف، وهو مصطلح [التعريف].

ومصطلح [التعريف] مصطلح مكون من لفظ "تعريف"، مع اللاصقة "يم" [تعريف+يم]، وتم سكه قياساً على مصطلحات لسانية أخرى مثل [الصوتيم]، و [الصرفيم]. ونقصد بالتعريف هنا المكون التعريفي، ويمكن أن نعرف [التعريف] بأنه [وحدة بناء التعريف] حيث يتكون التعريف من عدة [تعريفيمات]، وأقترح أن يترجم بـ "Defineme".

وإضافة إلى ما سبق ذكره فإن اعتماد مصطلح [التعريف] له عدة فوائد منها -على سبيل المثال- تيسير قياس عدد المكونات التعريفية للتعريف الاصطلاحي، والتمكين من الحكم على كفاءة المحتوى التعريفي للتعريف الاصطلاحي، عن طريق المقارنة بين كثافة المحتوى التعريفي وعدد التعريفيمات.

رابعاً- نظرية التحليل التكويني Componential analysis Theory:

قدمت نظرية التحليل التكويني منهجاً علمياً لتحديد الدلالة، وتمييز الفروق الدلالية بميزات دقيقة وواضحة، وبذلك أمكن تفسير بعض المشكلات الدلالية، مثل تفسير قبول لفظ معين للدخول في تركيب، وعدم قبول لفظ آخر^(١٨).

وتقوم نظرية التحليل التكويني على أساس أن "كل وحدة معجمية تتكون من حزمة من المكونات الدلالية"^(١٩)، حيث يعرفها كيمبسون Kempson، بأنها نظرية لتحليل "معاني الكلمات، ليس بوصفها مفاهيم موحدة، ولكن بوصفها تجميعات من المكونات الدلالية التي تعد بدورها أوليات/بدائيات دلالية"^(٢٠)

وعلى الرغم من أن فكرة تفكيك دلالة الكلمة إلى جزئيات صغيرة تعود إلى مرحلة مبكرة من تاريخ الفكر اللغوي^(٢١)، إلا أنه مع بداية الستينات اعتبرت نظرية التحليل التكويني "وسيلة عالية الكفاءة في تحليل المعنى"^(٢٢). وذلك بعدما أفصح كاتز Katz وفودور Fodor رائدا التحليل التكويني عن أبعاد نظريتهما عام ١٩٦٣م، في بحثهما (بنية نظرية علم الدلالة)، حيث وسعا مجال تحليل البنية العميقة، وجعلا التحليل النحوي يشمل الصوتيات، والبنية، والتراكيب، وقد وضعاً ذلك في نظرية تحليلية للدلالة^(٢٣).

وجعل كاتز وفودور المعجم عنصراً مهماً في التحليل النحوي، وقد جاء في بحثهما "إن تضمين المعجم بوصفه عنصراً من عناصر نظريتنا الدلالية جاء على وجه التحديد لنوفر تمثيلاً للخصائص الدلالية للصرفيمات، وهو أمر ضروري لتفسير الحقائق حول الجمل والعلاقات فيما بينها، وهذا ما تركه النحو دور مبرر."^(٢٤)

ويعتمد التحليل التكويني على تقسيم دلالة اللفظ إلى عدد من العناصر الدلالية الصغرى، وهذا العنصر الدلالي اصطلح على تسميته بالمكون component.

ويصنف نايدا Nida المكونات الدلالية إلى ثلاثة أنواع^(٢٥):

١- مكون شائع common components.

٢- مكون مائز diagnostic components

٣- مكون تكميلي supplementary components

فالمكون الشائع هو الذي يتواجد في معظم وحدات الحقل الدلالي، والمكون المائز هو المكون الذي يتواجد في وحدة معجمية دون بقية وحدات الحقول الدلالية، أما المكون التكميلي فهو الذي يمكن إضافته على أي من وحدات الحقل الدلالي لمزيد من التفصيلات في مفهوم الوحدة المعجمية. ويصنف نايدا المكون التكميلي إلى صنفين: "الأول يتعلق بمرجعيات الوحدة المعجمية ووظيفتها الثقافية، حيث ترتبط بعض المفاهيم بمجموعة واحدة من المعنى الثقافي، والثاني يتعلق بمحددات وظيفة الكلمة داخل اللغة وفقا للمستوى اللغوي الذي تنتمي له"^(٢٦).

وهنا ثمة وقفتان مع تصنيف نايدا السابق، وقفة مع تصنيف المكونات، ووقفة أخرى مع الشروع.

الوقفة الأولى: تصنيف المكونات:

بالنظر إلى المكونات الثلاث - وفق تعريف نايدا لها- سنرى أنها جميعا مكونات اختيارية، لا يشترط وجودها في كل وحدات الحقل الدلالي، حتى وإن كان أحدها -وهو المكون الشائع- يوجد في معظمها، وهذه الملاحظة تستدعي وقفة إدراكية لمفهوم الحقل الدلالي ذاته.

من المعروف أن كل وحدات الحقل الدلالية لابد أن يجمعها دلالة مشتركة، فإذا فقدت وحدة معجمية ما هذه الدلالة المشتركة لا يمكن أن تدخل الحقل الدلالي، فالحقل الدلالي هو "مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تتدرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل"^(٢٧)، إذا فهذه "الدلالة المشتركة"/"المفهوم العام" لابد أن يمثلها "تكوينيا" مكون دلالي إجباري التواجد في كل الوحدات المعجمية داخل الحقل الدلالي. والبحث عن هذا المكون الإجباري ينبع من حقيقة إدراكية، تتعلق بإدراك أذهاننا للغة، تلك الحقيقة التي يلخصها قول فندريس: "إنَّ الذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات، وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها"^(٢٨).

SÈME	POUR S'ASSEOIR	SUR PIED	POUR UNE PERSONNE	AVEC DOS-SIER	AVEC BRAS	MATÉRIAU RIGIDE
LEXÈME	S1	S2	S3	S4	S5	S6
chaise	+	+	+	+	-	+
fauteuil	+	+	+	+	+	+
tabouret	+	+	+	-	-	+
canapé	+	+	-	+	Ø	+
pouf	+	-	+	-	-	-

وإذا نظرنا - على سبيل المثال - إلى الحقل الدلالي الذي أجرى عليه بوتير Pottier التحليل التكويني الذي جمع خمس وحدات معجمية هي: Fauteuil, Pouf, Tabouret, Chaise,) (Canapé)^(٢٩). سنرى أن المكون الدلالي الأول (s1) كان [pour s'asseoir] أي [للجلوس]، وسنلاحظ أن هذا المكون كان موجودا في وحدات الحقل الخمس بلا استثناء، وهذا المكون تحديدا لا تدخل بدونه أية وحدة معجمية في هذا الحقل الدلالي. ولهذا فإن (s1) في هذه الحالة هو المكون الإجباري الذي نقصده.

لذا فإن بناء الحقل الدلالي -من وجهة نظري- يتأسس إدراكياً على هذا المكون الإجباري. والأمثلة على ذلك كثيرة، ومناقشة تصنيف المكونات الدلالية - بشكل عام - يمكن أن يمتد، إلا أن المقام هنا لا يتسع لمزيد.

ووفقاً لما طرحته بإيجاز، فإن المكونات الدلالية تنقسم إلى نوعين أساسيين، هما:

أ- مكون دلالي إجباري: وأقترح أن يطلق عليه مصطلح المكون السائد. ويمكن تعريفه بأنه: مكون إجباري يتواجد في كل الوحدات المعجمية بالحقل الدلالي.

ب- مكون دلالي اختياري: ويمكن تعريفه بأنه: المكون الذي يتواجد على الأقل في إحدى وحدات الحقل الدلالي، ولا يشترط تواجده في كل وحدات الحقل الدلالي، ويشتمل على الأنواع الثلاث التي ذكرها نايدا، وهي: المكون الشائع common components، والمكون المائز diagnostic components، والمكون التكميلي supplementary components.

وبناء عليه فإننا في هذه الدراسة سنعمل فعلياً على تصنيف المكونات إلى أربعة أنواع هي:

- ١- مكون سائد.
- ٢- مكون شائع.
- ٣- مكون مائز.
- ٤- مكون تكميلي.

الوقف الثانية: الشيو ع.

وفقاً لتعريف نايدا فإن المكون الشائع common component هو المكون component الذي يوجد في معظم وحدات الحقل الدلالي^(٣٠). ولفظ "معظم" لا تدل على نسبة محددة، لهذا، ورغبة في ضبط معيار الشيو ع في هذه الدراسة، فقد رأيت أن أحد المكون الشائع في هذه الدراسة بأنه المكون الذي يتواجد في كل الوحدات ماعدا وحدة واحدة فقط؛ أي يتواجد في كل التعريفات ماعدا تعريف واحد فقط. وبعد هاتين الوقفتين نشير إلى أن تطبيق نظرية التحليل التكويني وآلياتها على التعريف الاصطلاحي، يطرح للاختبار مدى نجاح آليات هذه النظرية في تحليل تعريف المصطلح؛ ويفتح مجالاً تطبيقياً جديداً لهذه النظرية لاسيما أنها نظرية ذات نسق مفتوح يقبل التطوير والتعديل.

القسم الأول: منهج التعريف وفقاً لما نصت عليه المعاجم

في الصفحات التالية سنستقرئ المقدمات النظرية للمعجمات الاصطلاحية لمعرفة هل ثمة ذكر لمنهج نظري للتعريف تتبعه هذه المعجمات، أو -على الأقل- هل هناك آليات ثابتة للتعريف، معتادة الذكر في مقدمة المعجمات الاصطلاحية، أم أن تعريف المصطلح تحكمه ذاتية المؤلف؟ وفي حالة اعتماد آلية ذاتية في التعريف، فما مدى حرص المؤلف على ذكر آليته/ منهجه الخاص في تعريف المصطلح؟ ولمعالجة هذه التساؤلات فإن هذا القسم سينقسم إلى جزئين:

أولاً: منهج/ آليات التعريف المنصوص عليها في مقدمة المعجم.

ثانياً: التحليل التكويني لمنهج/ آلية التعريف المنصوص عليها في مقدمة المعجم.

وفيما يلي الدراسة:

أولاً: منهج/ آليات التعريف المنصوص عليها في مقدمة المعجم:

أ- معجم كريستال:

لم ينص كريستال في معجمه على وجود منهج سابق في صناعة التعريف اتبعه، ولم يضع كريستال في مقدمة المعجم آليات التعريف عنده تحت عنوان مستقل، ولكن يمكن استخلاص آليات التعريف عند كريستال من عدد من الفقرات التي وردت في مقدمة المعجم، كما يلي:

أ/١- مبدأ عام (التعريف جامع لكمية من المعلومات ترضى القارئ):

يضع كريستال في بداية المقدمة أساساً عاماً أثر بلا شك في طبيعة التعريف في معجمه، يقول:

"لقد فضلت أن أعمل على مبدأ أن معظم مستخدمي القاموس يفتحونه مع مشكلة مصطلحية محددة مفردة، لذلك يجب أن يحصل على كمية مرضية من المعلومات عن هذا المصطلح قدر الإمكان... لكن هذا المبدأ يؤدي لحدوث بعض التكرار... وهذا التكرار يعد نقطة ضعف إذا ما تم قراءة القاموس من الغلاف إلى الغلاف، ولكن القاموس لا ينبغي أن يستخدم مثل الكتب الدراسية." (٣١)

ونلاحظ في هذا المبدأ أنه لمس أموراً مهمة في وظيفة المعجم تتمثل في:

- مستخدم المعجم يحتاج لمشكلة مصطلحية محددة.
- مستخدم المعجم يحتاج لكمية مرضية من المعلومات عن المصطلح في موضع واحد قدر الإمكان.
- وظيفة المعجم تجعله مختلفاً عن الكتب الأخرى.
- يقبل التكرار في المعجم؛ لأنه لا ينبغي أن يستخدم مثل الكتاب المدرسي.

وعلى الرغم من نجاح كريستال -إلى حد كبير- في إرضاء مستخدمي القاموس، ويتضح ذلك من انتشار معجمه، وتعدد طبعاته، فإن معيار "رضا المستخدم" معيار فضفاض غير محكوم بضوابط، فالرضا أمر ظني، ومجهول الحدود، ومختلف عليه، ومثل هذا المعيار/المبدأ لا يمكن الاعتماد عليه، ولا يمكن أن يقيم منهجاً يتبع لدى آخرين غير كريستال.

أ/٢- الاستطراد والتوضيح بالرسوم:

يقول كريستال: "منذ الطبعة الأولى وجدت أن التعريفات حوت معلومات أقل من المتوقع منها، لذا عمدت إلى استخدام نهج أكثر استطراداً، به العديد من الرسوم التوضيحية، ساعياً وراء الإمساك بدلالة المصطلح." (٣٢)

آليات التعريف عند كريستال



أ/٣- المعلومات الموسوعية:

يقول كريستال: "وفقا للمنهج المذكور آنفا، فإن معظم المداخل حوت عددا من المعلومات الموسوعية أحيانا"^(٣٣)

أ/٤- ذكر السياق التاريخي للمصطلح:

يقول كريستال: "وحوت معلومات حول مسائل مثل السياق التاريخي للمصطلح"^(٣٤)

أ/٥- ذكر علاقة المصطلح بغيره من المصطلحات [المنظومة الاصطلاحية]:

يقول كريستال: "وحوت ... علاقة المصطلح بغيره من الحقول المرتبطة به".
(٣٥)

أ/٦- اعتماد التفسير الشخصي:

يقول كريستال: "في بعض الأحيان، ونظرا لعدم وجود دراسات موثوقة لتطور المصطلح اللغوي، كنت أعتمد على التفسير الشخصي في مناقشة المصطلح"^(٣٦)

أ/٧- توثيق المعلومات:

يقول كريستال: "لكن المعتاد عندي هو توثيق المعلومات من مصادر قياسية، مع الإشارة (انظر أسفل - see below)".^(٣٧)

أ/٨- العدول عن الإحالات المرجعية الإضافية:

يقول كريستال: "في الطبقات الأولى أدرجت عددا من المراجع العلمية مصادر ثانوية لمن يبحث عن مزيد من الاطلاع، ولكن هذا الأمر لم يكن عمليا مع كل المداخل، وأدى لتضخم قاعدة بيانات القاموس، فأسقطت ذلك منذ الطبعة الرابعة".^(٣٨)

أ/٩- تبسيط اللغة للقارئ الأجنبي:

يقول كريستال: "في الطبعة السادسة: قمت بإعطاء أهمية خاصة للقراء الذين لا تعد الإنجليزية لغتهم الأولى، فقامت بمزيد من التوجيه لهم، وذلك بإضافة مزيد من الكلمات التوضيحية للكلمة الرئيسة في المدخل".^(٣٩)

أ/١٠- استقلال المدخل:

يقول كريستال: "حاولت قدر الإمكان أن أجعل كل مدخل مستقلا بذاته، وعدم الاعتماد على الإحالات لمداخل أخرى".^(٤٠)

ب- قاموس روتليدج.

لا أجد في مقدمة قاموس روتليدج ذكرا لمنهج سابق في التعريف اعتمده، ولا عنوانا مستقلا يضع تحته منهجه، ولا أجد وصفاً - ولو بصورة موجزة - لمنهج أو آليات التعريف عنده، وما يوجد في مقدمة المعجم هو ذكر بعض فنيات التعريف التي ترتبط - كما يقول المؤلف - بما تميز به قاموس روتليدج عن القواميس السابقة لاسيما قاموس كريستال، إلا أن كل الآليات التي ذكرها تتعلق بالمراجع والإحالات المرجعية، وذلك في الفقرات التالية:



ب/ ١- الإحالة لمداخل أخرى:

"لتجنب التكرار، بعض المداخل لا تذكر فيها إحالات مرجعية، لكن يشار إلى مداخل أخرى أكثر عمومية" (٤١).

ب/ ٢-

تقنية الإحالات المرجعية [موضوع الإحالات المرجعية]:

"كل الإحالات المرجعية داخل التعريف يشار إليها أسفل التعريف" (٤٢).

ب/ ٣- [تقنية الإحالات المرجعية] تصنيف الإحالات المرجعية: "قسمت الإحالات المرجعية داخل

المدخلات الرئيسية إلى أقسام: النصوص العامة، والمراجع، والمجلات، وأحيانا مقالات لغوية، وقواعد نحوية، والقواميس ينص عليها أحيانا بشكل منفصل" (٤٣).

ب/ ٤- [تقنية الإحالات المرجعية] مسرد العناوين: "داخل كل مجموعة يتم سرد العناوين مرتبة أبجديا" (٤٤).

ب/ ٥- [تقنية الإحالات المرجعية] الإشارة لتاريخ النشر: "التاريخ بين قوسين بعد اسم المرجع هو عادة تاريخ النشر الأول، مع ذكر الطبقات التالية في نهاية المرجع" (٤٥).

ج- معجم الخولي: لم يذكر الخولي في مقدمة معجمه اعتماده على منهج سابق في التعريف، ولم

ينص الخولي في مقدمة المعجم على منهج/آليات التعريف عنده تحت عنوان مستقل، ولكن يمكن استخلاص بعض الآليات من الفقرات التالية:



ج/١-الاقتصار على المعنى الاصطلاحي

داخل اللسانيات:

"هذا المعجم يقدم المعاني اللغوية للمصطلح، أي المعاني المتعلقة بعلم اللغة، ولا يقدم جميع معاني المصطلح الممكنة." (٤٦).

ج/٢- [تقنية المدخل] المرادفات العربية:

"إذا كان للمدخل الإنجليزي معنى واحد يعبر عنه بعدة مرادفات باللغة العربية تظهر هذه المرادفات متتالية تفصل بين كل اثنين منها نقط" (٤٧).

ج/٣- [تقنية المدخل] تعدد معاني المصطلح: "إذا كان للمدخل الإنجليزي عدة معانٍ لكل منها مصطلحه باللغة العربية، فإن هذه المصطلحات العربية تظهر آخذة الأرقام (١)، (٢)، (٣) ... إلخ." (٤٨).

ج/٤- [تقنية المدخل] تعدد معاني المرادف: "إذا كان للمدخل الإنجليزي مرادف عربي واحد ذو عدة معانٍ، فإن هذه المعاني تشرح آخذة الحروف (أ)، (ب)، (ج) ... إلخ." (٤٩).

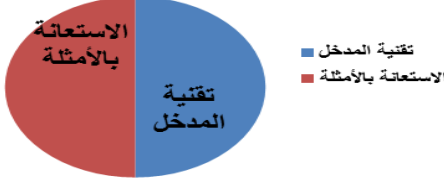
ج/٥- [تقنية المدخل] دلالة ترتيب المرادفات: "إذا كان للمدخل الإنجليزي أكثر من مرادف عربي واحد، فلقد ظهر أفضلها في نظر المؤلف في البداية. كما أن المرادف الأول هو الذي استخدمه المؤلف كلما جرت الإشارة إلى المعنى ذاته في أنحاء متفرقة في المعجم." (٥٠).

ج/٦- الأمثلة: "لم يكتف المعجم بالشرح، بل أعطيت أمثلة توضح المقصود، ولقد جاءت الأمثلة من اللغة الإنجليزية غالباً؛ لأن المداخل إنجليزية، وجاءت الأمثلة من اللغة العربية أحياناً حين ينطبق المدخل على اللغة الإنجليزية والعربية، أو على العربية وحدها." (٥١). "وإذا ورد مثال غير صحيح بالمقاييس اللغوية المعروفة، توضع بجانبه النجمة * للدلالة على عدم صحته." (٥٢).

د- معجم مبارك:

لم يتحدث المعجم في المقدمة عن منهج للتعريف، ولا آليات التعريف، ولا نجد في المقدمة إلا فقرة واحدة أعطت فكرة موجزة عن بعض فنيات المعجم، وهي: "وفي كثير من الحالات اجتهدت لأجد المرادف العربي، ومن ثم شرحته، وأعطيت أمثلة في معظم الأحوال" (٥٣)، ونظراً لأن المقصود بالشرح هو التعريف ذاته، فيمكن إذاً أن نستخلص من هذه الفقرة اليتين للتعريف كما يلي:

آليات التعريف بمعجم مبارك



د/١- [تقنية المدخل] وضع المرادف:

"اجتهدت لأجد المرادف العربي".

د/٢- الاستعانة بالأمثلة:

"وأعطيت أمثلة في معظم الأحوال".

هـ- معجم سامي.

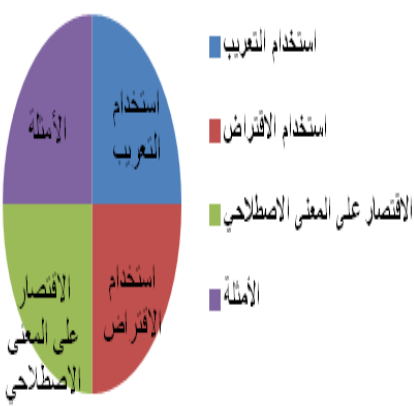
لا يوجد في مقدمة معجم سامي ذكر لاستخدام منهج محدد في التعريف، ولا نجد عنوانا مستقلا يأتي تحته ذكر لمنهج خاص، ولكن يمكن استخلاص آلية التعريف في هذا المعجم من الفقرات التالية:

ه/١- [تقنية المدخل] استخدام التعريب

*"تعريب المصطلح الأجنبي المستخدم بصيغة متشابهة في لغات كثيرة، مثل مصطلح "الوحدة الصوتية phoneme"..."(٥٤).

*"تعريب المصطلح الأجنبي الذي يظهر بصيغة الجمع مثل "علم الدلالة semantics" و"التجسيم tagmemics بصيغة المفرد، فنقول: "علم الدلالة" لا الدلالات، و"التجسيم" لا التجسيمات، وإن كان هذا لا ينطبق على مصطلح linguistics الذي عربناه بصيغة الجمع لذيوع هذا المصطلح "اللسانيات"(٥٥).

آليات التعريف بمعجم سامي



ه/٢- [تقنية المدخل] استخدام الافتراض: استخدام بعض المصطلحات بصورتها الأجنبية إذا لم يتوفر لها مصطلح مقابل يعبر عن مفهومها الدقيق، مثال ذلك: "الجرافيم grapheme"..."(٥٦).

ه/٣- الافتصار على المعنى الاصطلاحي في اللسانيات: "استخدام المصطلح العربي بمعناه الخاص المرتبط بعلم اللسانيات الذي قد تختلف دلالاته في مجال آخر، مثال ذلك مصطلح "الحد" والجمع حدود"(٥٧).

ه/٤- الأمثلة: "اختيار أمثلة عربية من الفصحى أحياناً ومن العامية أحياناً أخرى"(٥٨).

ثانياً- التحليل التكويني لمنهج التعريف المنصوص عليه في مقدمات المعاجم.

نشير قبل التحليل إلى ما يلي:

- جُمعت كل الآليات المتعلقة بالمدخل تحت آلية واحدة تسمى [تقنية المدخل].
- جُمعت كل الآليات المتعلقة بفنيات الإحالة المرجعية تحت آلية واحدة تسمى [تقنية الإحالات المرجعية].

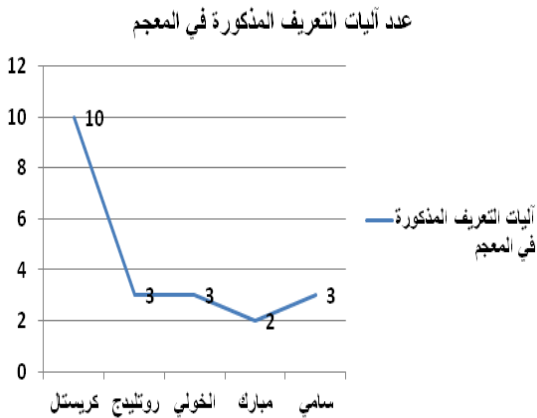
- العلامة [+] تعني أن الآلية منصوص عليها في مقدمة المعجم.
- والعلامة [-] تعني أن الآلية لم ينص عليها في مقدمة المعجم.

	آلية التعريف النظرية الواردة في مقدمة المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
١	التعريف جامع لكمية من المعلومات ترضي القارئ	+	-	-	-	-
٢	الاستطراد، والتوضيح بالرسوم	+	-	-	-	-
٣	المعلومات الموسوعية.	+	-	-	-	-
٤	ذكر السياق التاريخي للمصطلح.	+	-	-	-	-
٥	ذكر علاقة المصطلح بغيره من المصطلحات.	+	-	-	-	-
٦	اعتماد التفسير الشخصي.	+	-	-	-	-
٧	توثيق المعلومات.	+	-	-	-	-
٨	الإحالة لمراجع إضافية بعد نهاية التعريف.	-	+	-	-	-
٩	تبسيط اللغة للقارئ الأجنبي.	+	-	-	-	-
١٠	استقلالية المدخل.	+	-	-	-	-
١١	الإحالة لمداخل أخرى.	+	+	-	-	-
١٢	تقنية الإحالات المرجعية.	-	+	-	-	-
١٣	تقنية المدخل.	-	-	+	+	+
١٤	الاقتصار على معنى المصطلح داخل اللسانيات.	-	-	+	-	+
١٥	الاستعانة بالأمثلة.	-	-	+	+	+

أولاً: عدد الآليات النظرية.

- ١- نص معجم كريستال على عشر (١٠) آليات تعريف.
 - ٢- ذكر في معجم روتليدج ثلاث (٣) آليات للتعريف.
 - ٣- ورد في معجم الخولي ثلاث (٣) آليات للتعريف.
 - ٤- نص معجم مبارك على آليتين (٢) للتعريف.
 - ٥- ورد في معجم سامي ثلاث (٣) آليات للتعريف.
- ويمكن الاستعانة بالجدول التالي للتوضيح:

المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
عدد الآليات النظرية	١٠	٣	٣	٢	٣



٦- يتبين من البيانات السابقة أن معجم كريستال كان المعجم الأكثر عناية بتوضيح آلياته في التعريف، حيث ذكر عشر آليات للتعريف، بفارق كبير عن بقية المعجمات، وجاء في المرتبة الثانية معاجم (روتليدج، والخولي، وسامي)، وفي المرتبة الثالثة جاء معجم مبارك. والرسم البياني المقابل يوضح ذلك.

ثانيا: النتائج التكوينية:

بين التحليل التكويني أن هذه الآليات النظرية يمكن أن تصنف كما يلي:

- ١- **الآلية السائدة:** وهي الآلية التي ذكرتها كل المعجمات المدروسة. وأفادت البيانات أنه لا توجد آلية سائدة في المنهجية (النظرية) المنصوص عليها في مقدمات المعجمات الاصطلاحية المدروسة.
- ٢- **الآلية الشائعة:** وهي الآلية التي وردت في كل المعجمات المدروسة ماعدا معجم واحد فقط، ووفقا لبيانات التحليل لا نجد آلية شائعة واحدة.
- ٣- **الآلية المائزة:** وهي الآلية التي انفرد بذكرها معجم واحد فقط، ولم تذكر في بقية المعجمات. ومعطيات التحليل تفيد ما يلي:
 - معجم كريستال: انفرد بذكر تسع (٩) آليات مائزة لم تذكر عند غيره من المعاجم، وهي:
 - ١- التعريف جامع لكمية من المعلومات ترضي القارئ.

٢- الاستطراد و التوضيح بالرسوم.

٣- المعلومات الموسوعية.

٤- ذكر السياق التاريخي للمصطلح.

٥- ذكر علاقة المصطلح بغيره من المصطلحات.

٦- اعتماد التفسير الشخصي.

٧- توثيق المعلومات.

٨- التوضيح للقارئ الأجنبي.

٩- استقلالية المدخل.

• قاموس روتليدج: انفرد بذكر آليتين مائزتين، هما:

١- الإحالة لمراجع إضافية بعد نهاية التعريف.

٢- تقنية الإحالات المرجعية.

• معجم الخولي: لاتوجد آلية مائزة.

• معجم مبارك: لاتوجد آلية مائزة.

• معجم سامي: لاتوجد آلية مائزة.

٤- الآلية التكميلية: وهي الآلية التي ذكرت في أكثر من معجم لكنها ليست آلية سائدة ولا شائعة،

وتمثلت هذه الآلية في أربع آليات ورد ذكرها في مقدمات المعجمات، وهي:

• الإحالة لمدخل أخرى: وقد وردت عند كريستال، ورتليدج.

• تقنية المدخل: وقد وردت عند الخولي ومبارك وسامي.

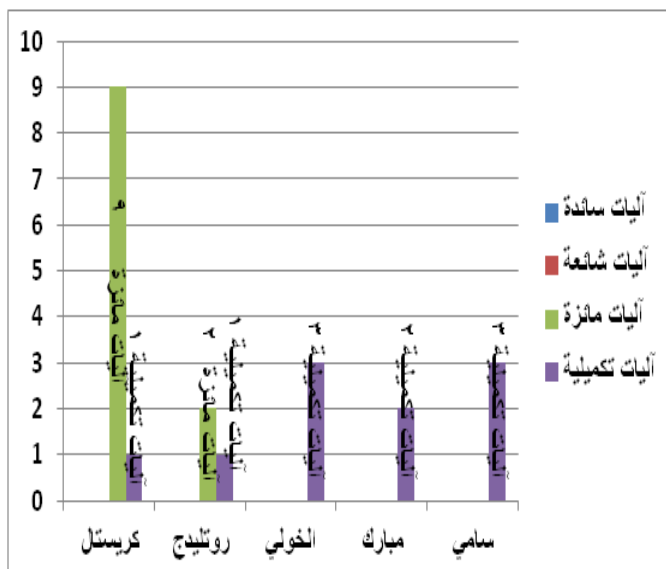
• الاختصار على معنى المصطلح داخل اللسانيات: وقد وردت عند الخولي وسامي.

• الاستعانة بالأمثلة: وقد وردت عند الخولي ومبارك وسامي.

ونلاحظ في هذه الآلية التكميلية أن المعاجم الاصطلاحية الإنجليزية، عנית بتوضيح حالات الإحالة

لمداخل أخرى، وربما يشير هذا إلى انتباه واضعي المعجم إلى ضرورة استقلالية المدخل،

وبالتالي كانت الإحالة لمدخل أخرى أمراً يستوجب ذكر حالات هذه الإحالة.



أما المعجمات الاصطلاحية العربية فعنيت في المقدمة بالإشارة إلى طريقة نقل المصطلحات اللسانية؛ والتي اندرجت تحت آلية تقنية المدخل، وربما يعود سبب ذلك إلى أن المصطلح اللساني الحديث يُعد في مجمله منتجاً أجنبياً، والمعاجم اللسانية العربية تعتمد على ترجمة/ نقل المصطلح اللساني الأجنبي بشكل واضح.

كذلك عنيت مقدمات المعجمات العربية بالنص على آلية "الاقتصار على معنى المصطلح داخل اللسانيات"، وعلى الرغم من أن بعض المصطلحات اللسانية تشترك مع بعض العلوم الأخرى، فإن الآلية المذكورة -في ظني- لا تحتاج المعجمات لذكرها، والسبب أنها معجمات تخصصت في المصطلح اللساني، ولا يظن أن قارئاً سيفتح معجم الخولي، أو معجم سامي -الذين ذكرت فيهما هذه الآلية- للبحث عن معنى مصطلح ما في الأدب أو النقد أو أي من العلوم الأخرى التي تتقاطع أو تتماس اصطلاحياً مع اللسانيات. كذلك عنيت المعجمات العربية بذكر آلية الاستعانة بالأمثلة، وربما يعود ذلك إلى أن المعجمات تود التأكيد على سعيها إلى تبسيط المصطلحات اللسانية الأجنبية بتقديم أمثلة توضيحية.

ثالثاً- واقع المنهج النظري للتعريف:

- ١- لم يلق ذكر منهجية/ آليات التعريف في المعجم وتوضيحها العناية الكافية لدى واضعي المعجم، حيث لم تعن المعجمات بإفراد عنوان مستقل أو قسم مستقل في المقدمة لتبيين منهج/ آليات التعريف التي سيعتمد عليها المعجم، بل ما ذكر من آليات ذكر في فقرات متباعدة، تحتاج إلى تجميع.
- ٢- تتفاوت المعجمات تفاوتاً واضحاً في ذكر منهج/ آليات التعريف؛ فبعض المعجمات ذكرت الآليات في مجموعة فقرات، وبعضها ذكرت آليات مقتضبة في فقرة من المقدمة، وهذه النتيجة قد تشير إلى عدم رغبة واضع المعجم في الالتزام أمام القارئ/ الناقد بمنهجية معينة.

- ٣- نلاحظ من التحليل السابق أن جميع المعجمات المدروسة لم تذكر اسم منهج نظري متخصص في التعريف، مثل ما نعرفه في اللسانيات من مناهج مثل المنهج الوصفي أو التاريخي أو التداولي أو السياقي أو التحويلي... إلخ، ولم تشر إشارة واحدة إلى وجود مثل هذا المنهج.
- ٤- يؤكد التحليل عدم وجود آليات سائدة أو آليات شائعة في المعجمات المدروسة مما يرجح أن المعجمات الاصطلاحية لا تتفق من ناحية المنهجية النظرية على آليات بعينها، بل تعتمد بوضوح على الذاتية في خط منهجية التعريف.
- ٥- ما سبق يدفعنا إلى القول بعدم وجود منهج علمي معروف ومكتمل لصياغة التعريف الاصطلاحي، وأن تعريف المصطلح مازال يعتمد على ذاتية المؤلف، وهذه النتيجة من الخطورة التي تجعل السعي نحو إيجاد منهج نظري متسق ومتكامل لتعريف المصطلح أمراً له الأولوية في الدرس الاصطلاحي والمعجمي على السواء.

القسم الثاني: تحليل تعريف مصطلح فونيم

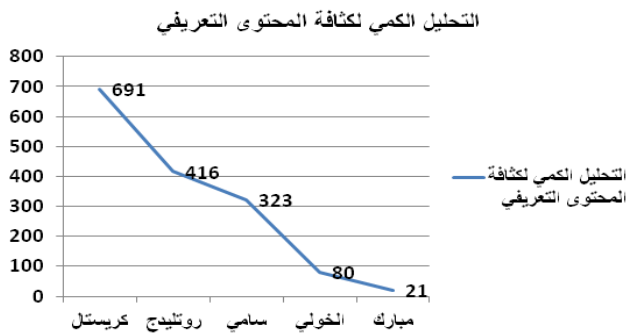
- هذا القسم سنعمل على دراسة التطبيق الفعلي لتعريف المصطلح في هذه المعجمات، وسيقوم تحليل التعريف على ثلاثة أركان رئيسة هي:
- ١- التحليل الكمي لكثافة المحتوى التعريفي.
 - ٢- تحليل نص التعريف في كل معجم لتحديد تعريفياته.
 - ٣- التحليل التكويني لتعريفات المصطلح.

أولاً: التحليل الكمي لكثافة المحتوى التعريفي:

- الأصل في التعريف أن كل كلمة تضاف بحساب دقيق، وعدد الكلمات في غير هذا المقام قد لا يعد إشارة ذات مغزى دلالي، ولكن فيما يتعلق بالتعريف يمكن لعدد الكلمات أن يمثل إشارة دالة على ثراء المحتوى الدلالي للتعريف؛ لذا قبل أن نشرع في التحليل التكويني سنقف مع تحليل كمي لعدد كلمات التعريف في كل معجم من المعجمات المدروسة، ورغبة في توحيد آلية العد سنقوم باستخدام العد الآلي لكلمات التعريف^(٥٩) في المعجمات الخمسة المدروسة، وقد أسفر عد الكلمات عن البيانات التالية:
- ١- عدد كلمات التعريف عند كريستال: ستمائة وإحدى وتسعون (٦٩١) كلمة.
 - ٢- عدد كلمات التعريف عند روتليدج: أربعمائة وست عشرة (٤١٦) كلمة.
 - ٣- عدد كلمات التعريف عند الخولي: ثمانون (٨٠) كلمة.
 - ٤- عدد كلمات التعريف عند مبارك: إحدى وعشرون (٢١) كلمة.
 - ٥- عدد كلمات التعريف عند سامي: ثلاثمائة وثلاث وعشرون (٣٢٣) كلمة.

ويمكن توضيح هذه البيانات بالجدول التالي:

المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
عدد الكلمات	٦٩١	٤١٦	٨٠	٢١	٣٢٣



وبناء على هذه البيانات يمكن أن نرى أن كثافة المحتوى التعريفي بلغت أعلى درجة عند كريستال، يليه روتليدج، يليهما معجم سامي، ثم معجم الخولي، ثم معجم مبارك بفارق كبير، والشكل البياني المقابل يوضح منحنى هذا التحليل الكمي.

ويوضح منحنى التحليل أن أعلى المنحنى يقع عنده معجم كريستال، يليه معجم روتليدج، ثم معجم سامي، ثم معجم الخولي، وأسفل المنحنى يقع معجم مبارك ذو الكثافة الضعيفة. وولفت الانتباه إلى أنه من المفترض أن كثافة المحتوى التعريفي لابد أن يقابلها زيادة في عدد التعريفات، مما يرجح ثراء التعريف، وزيادة فائدته لقارئ المعجم، ويقلل من احتمالية أن هذه الكثافة هي كثافة استطراد وإسهاب، لهذا فإن قياس كثافة المحتوى التعريفي فقط لا يعتمد عليه بوصفه دليلاً منفرداً على الكفاءة التعريفية بل لابد أن تقارن الكثافة بعدد التعريفات، لهذا لابد أن نتبع قياس كثافة المحتوى التعريفي بتحليل تكويني للتعريف . وهذا ما سنقوم به في الصفحات القادمة.

ثانياً: تحليل نص التعريف في كل معجم لتحديد تعريفاته [مكوناته التعريفية].

أ: تعريفات مصطلح [فونيم phoneme] عند كريستال:

المدخل	تعدد ترجم الكلمة
phoneme(n.)	لم التعريف
The minimal unit in the sound system of a language according to traditional phonological theories	لحق التعريف
The original motivation for the concept stemmed from the concern to establish patterns of organization within the indefinitely large range of sounds heard in language.	للمعجم للمصطلح
The phonetic specifications of the sounds (or phones) heard in speech, it was realized, contain far more detail than is needed to identify the way languages make contrasts in meaning.	الأسس النظرية
The notion of the phoneme allowed linguists to group together sets of phonetically similar phones as variants, or 'members', of the same underlying unit.	لغة المصطلح
The phones were said to be realizations of the phonemes, and the variants were referred to as allophones of the phonemes (see allo-).	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
Each language can be shown to operate with a relatively small number of phonemes; some languages have as few as fifteen phonemes; others as many as eighty.	وتنظيم في اللغات
An analysis in these terms will display a language's phonemic inventory/structure/system.	وتنظيم في اللغات
No two languages have the same phonemic system.	وتنظيم في اللغات
Sounds are considered to be members of the same phoneme if they are phonetically similar, and do not occur in the same environment (i.e. they are in complementary distribution) – or, if they do, the substitution of one sound for the other does not cause a change in meaning (i.e. they are in free variation).	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
A sound is considered 'phonemic', on the other hand, if its substitution in a word does cause a change in meaning.	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
In a phonemic transcription, only the phonemes are given symbols (compared with phonetic transcriptions, where different degrees of allophonic detail are introduced, depending on one's purpose).	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
Phonemic symbols are written between oblique brackets, compared with square brackets used for phonetic transcriptions; e.g. the phoneme /d/ has the allophones [d] (i.e. an alveolar voiced variant), [ɖ] (i.e. an alveolar devoiced variant), [ɗ] (i.e. a dental variant) in various complementary positions in English words. Putting this another way, it is not possible to find a pair of words in English which contrast in meaning solely on account of the difference between these features (though such contrasts may exist in other languages).	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
The emphasis on transcription found in early phonemic studies is summarized in the subtitle of one book on the subject: 'a technique for reducing languages to writing'.	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
The extent to which the relationship between the phonemes and the graphemes of a language is regular is called the 'phoneme-grapheme correspondence'.	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
On this general basis, several approaches to phonemic analysis, or phonemics, have developed.	تقسيم مع الإشارة لأحد المصطلحات المرتبطة به
The Prague School defined the phoneme as a bundle of abstract distinctive features, or oppositions between sounds (such as voicing, nasality), an approach which was developed later by Jakobson and Halle (see Jakobsonian), and generative phonology.	تعريف المصطلح في المنهج النسابية المتعددة
The approach of the British phonetician Daniel Jones (1881–1967) viewed the phoneme as a 'family' of related sounds, and not as oppositions.	تعريف المصطلح في المنهج النسابية المتعددة
American linguists in the 1940s also emphasized the phonetic reality of phonemes, in their concern to devise procedures of analysis, paying particular attention to the distribution of sounds in an utterance.	تعريف المصطلح في المنهج النسابية المتعددة
Apart from the question of definition, if the view is taken that all aspects of the sound system of a language can be analysed in terms of phonemes – that is, the suprasegmentals as well as the segmental features – then phonemics' becomes equivalent to phonology (= phonemic phonology). This view was particularly common in later developments of the American structuralist tradition of linguistic analysis, where linguists adopting this 'phonemic principle' were called phonemicists.	استخدامات المصطلح وأثره في التعريفات
Many phonologists, however (particularly in the British tradition), prefer not to analyse suprasegmental features in terms of phonemes, and have developed approaches which do without the phoneme altogether ('non-phonemic phonology', as in prosodic and distinctive feature theories).	استخدامات المصطلح وأثره في التعريفات
The term phonemic clause has been used primarily in psycholinguistic research into the distribution and function of pauses; it refers to a grammatical structure produced within a single intonation contour, and bounded by junctures.	استخدامات المصطلح وأثره في التعريفات
The term phonemic tier is often used in autosegmental phonology for the tier containing segments specified for the features that identify consonants and vowels (other than [±syllabic], which is specified on the skeletal tier); also called the segmental tier.	استخدامات المصطلح وأثره في التعريفات

phoneme (n.) The minimal unit in the sound system of a language, according to traditional phonological theories. The original motivation for the concept stemmed from the concern to establish patterns of organization within the indefinitely large range of sounds heard in languages. The phonetic specifications of the sounds (or phones) heard in speech, it was realized, contain far more detail than is needed to identify the way languages make contrasts in meaning. The notion of the phoneme allowed linguists to group together sets of phonetically similar phones as variants, or 'members', of the same underlying unit. The phones were said to be realizations of the phonemes, and the variants were referred to as allophones of the phonemes (see allo-). Each language can be shown to operate with a relatively small number of phonemes; some languages

362 phoneme have as few as fifteen phonemes; others as many as eighty. An analysis in these terms will display a language's phonemic inventory/structure/system. No two languages have the same phonemic system.

Sounds are considered to be members of the same phoneme if they are phonetically similar, and do not occur in the same environment (i.e. they are in complementary distribution) – or, if they do, the substitution of one sound for the other does not cause a change in meaning (i.e. they are in free variation). A sound is considered 'phonemic', on the other hand, if its substitution in a word does cause a change in meaning. In a phonemic transcription, only the phonemes are given symbols (compared with phonetic transcriptions, where different degrees of allophonic detail are introduced, depending on one's purpose). Phonemic symbols are written between oblique brackets, compared with square brackets used for phonetic transcriptions; e.g. the phoneme /d/ has the allophones [d] (i.e. an alveolar voiced variant), [ɖ] (i.e. an alveolar devoiced variant), [ɗ] (i.e. a dental variant) in various complementary positions in English words. Putting this another way, it is not possible to find a pair of words in English which contrast in meaning solely on account of the difference between these features (though such contrasts may exist in other languages). The emphasis on transcription found in early phonemic studies is summarized in the subtitle of one book on the subject: 'a technique for reducing languages to writing'. The extent to which the relationship between the phonemes and the graphemes of a language is regular is called the 'phoneme-grapheme correspondence'.

On this general basis, several approaches to phonemic analysis, or phonemics, have developed. The Prague School defined the phoneme as a bundle of abstract distinctive features, or oppositions between sounds (such as voicing, nasality), an approach which was developed later by Jakobson and Halle (see Jakobsonian), and generative phonology. The approach of the British phonetician Daniel Jones (1881–1967) viewed the phoneme as a 'family' of related sounds, and not as oppositions. American linguists in the 1940s also emphasized the phonetic reality of phonemes, in their concern to devise procedures of analysis, paying particular attention to the distribution of sounds in an utterance. Apart from the question of definition, if the view is taken that all aspects of the sound system of a language can be analysed in terms of phonemes – that is, the suprasegmental as well as the segmental features – then 'phonemics' becomes equivalent to phonology (= phonemic phonology). This view was particularly common in later developments of the American structuralist tradition of linguistic analysis, where linguists adopting this 'phonemic principle' were called phonemicists. Many phonologists, however (particularly in the British tradition), prefer not to analyse suprasegmental features in terms of phonemes, and have developed approaches which do without the phoneme altogether ('non-phonemic phonology', as in prosodic and distinctive feature theories).

The term phonemic clause has been used primarily in psycholinguistic research into the distribution and function of pauses; it refers to a grammatical structure produced within a single intonation contour, and bounded by junctures. The term phonemic tier is often used in autosegmental phonology for the tier containing segments specified for the features that identify consonants and vowels (other than [±syllabic], which is specified on the skeletal tier); also called the segmental tier. See also AUTONOMOUS (2), MERGER, ZERO.

التعريف في المعجم

التعريفات

إن الانطلاق من نظرية التحليل التكويني لحصر تعريفات الفونيم Phoneme عند كريستال يمكننا من حصر أكبر عدد من التعريفات بصورة أكثر وضوحا ودقة، وفيما يلي ذكر التعريفات التي أمكن حصرها في تعريف الفونيم عند كريستال:

- أ/ ١- المدخل: وكان شكل المدخل هو: [phoneme (n.)].^(٦٠)
- أ/ ٢- لب التعريف: تبين من استقراء التعريفات أن هناك تعريفاً مهماً أسميته [لب التعريف] وهو: [تعريف جوهري ولا يستغني عنه التعريف، ولا يصح التعريف بدونه؛ حيث يحوي المعلومة الأساسية في التعريف، وهو تعريف إجباري لا اختياري]، وقد وضع كريستال "لب التعريف" في جملة واحدة، يقول كريستال: ["الوحدة الصغرى في النظام الصوتي للغة"]^(٦١).
- أ/ ٣- الحقل العلمي: وهنا ذكر كريستال الحقل العلمي للمصطلح حيث يقول: "وفقا للنظريات الصوتية التقليدية"^(٦٢).

أ/٤- الحاجة للمصطلح: ذكر كريستال حاجة الدرس اللغوي لمصطلح فونيم، فقال: [الدافع الأصلي للمفهوم نابع من الحرص على إقامة أنماط تنظيمية داخل نطاق كبير غير محدد من الأصوات المسموعة في اللغات].^(٦٣)

أ/٥- الأساس النظري للمصطلح: ذكر كريستال: [إن التحديدات الصوتية phonetic specifications للأصوات المسموعة في الكلام، تحوى تفاصيل أكثر بكثير مما نحتاجه لتعريف طريقة اللغات في صناعة تباينات المعنى].^(٦٤)

أ/٦- أهمية المصطلح: يرى كريستال أن [مفهوم "الفونيم" مكن اللغويين من تجميع مجموعات من الأصوات المتشابهة من الناحية الصوتية، بوصفها أعضاء في نفس الوحدة الأساسية أو تنويعات لها].^(٦٥)

أ/٧- واقع الفونيم في لغات العالم: [إن كل لغة تستخدم عددا محدودا من الفونيمات، بعض اللغات تقل فونيماتها فلا تتجاوز خمسة عشر فونيمًا فقط، وبعض اللغات تزيد فونيماتها لتبلغ الثمانين فونيمًا، ... ولا توجد لغتان لهما نفس التركيب الفونيمي].^(٦٦)

أ/٨- الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة: وفي هذا التعريف أشير إلى مصطلحات عدة منها:
phones- allpphones- phonemic inventory/ structure/system- phonetically-
phonemic- phonemic transcription- Phonemic symbols- grapheme- phoneme-
grapheme correspondence- phonemic analysis.

أ/٩- مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة: وفي هذا التعريف تناول تعريف مدرسة براغ Prague School، وتعريف عالم الصوتيات البريطاني دانييل جونز Daniel Jones (١٨٨١-١٩٦٧م)، وتعريف اللغويين الأمريكيين American linguists في الأربعينيات.

أ/١٠- أثر المصطلح في الدرس اللساني: وفي هذا التعريف حديث عن استخدامات المصطلح وأثره لاسيما في البنيوية الأمريكية والمدرسة البريطانية واللسانيات النفسية.

وقبل أن ننقل إلى معجم روتليدج تنبغي الإشارة إلى أن باحثاً آخر ذكر أن منهجية كريستال في التعريف تتمثل في نقاط هي: "أن كريستال يبدأ أولاً بتصنيف مجال المصطلح وفرعه اللساني الذي يستعمل فيه، ثم تعريف مفهومه الخاص، ثم ذكر علاقته مع المفاهيم الأخرى التي تتدرج ضمن منظومته التصورية".^(٦٧) ومن الواضح أن الباحث بذل جهداً مشكوراً ووضع يده على نقاط مهمة تتفق اتفاقاً لافتاً مع ثلاثة تعريفات وضحها التحليل التكويني وهي:

- الحقل العلمي: الذي أشار إليه الباحث بـ (كريستال يبدأ أولاً بتصنيف مجال المصطلح ... إلخ)
- لب التعريف: الذي أشار إليه الباحث بـ "مفهومه الخاص".
- الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة: والتي عبر عنها الباحث بـ "علاقته بالمفاهيم ... إلخ"

وهذا يشير إلى أن استقراء نص التعريف استقراء صحيحا يمكن أن يثمر نتائج قيمة، ولكن يحسب للتحليل التكويني أنه وضع التعريفات بشكل أكثر حصراً، وتحديداً، وأكثر وضوحاً.

ب: تعريفات مصطلح [فونيم phoneme] عند روتليدج.

Phoneme	المدخل
1-Since the end of the nineteenth century , term used to denote the smallest sound units that can be segmented from the acoustic flow of speech and which can function as semantically distinctive units (notation: phonetic symbol between slashes, e.g. /a./)	نشأة المصطلح
The inventory of phonemes in a given language can be determined by : (a) finding minimal pairs, i.e. two words with different meanings that differ by a single phonetic element (e.g. /g/ vs /k/ in gap: cap, /m/ vs /t/ in map : tap)	إجراءات تحديد الفونيم
(b) using commutation tests to isolate the phonetic elements (e.g. [g, k, m, t]) as word-initial consonants through syntagmatic segmentation and identifying them as phonemes through paradigmatic classification based on their substitutability in otherwise similar environments . In other words, the fact that each of the four expressions has a different meaning is signaled alone by the different initial consonants .	(أ) كيف نحدد الفونيم؟
(c) Phonemes are, however, not the smallest units of phonetic description, for each phoneme represents a class of phonetically similar sound variants, the allophones, which cannot be contrastively substituted for each other, i.e. cannot stand in semantically distinctive opposition. These allophones may be realized coincidentally as independent variants unaffected by their phonetic environment (free variation).	(ب) كيف نحدد الفونيم؟
If allophonic differences are phonotactic (i.e. conditioned according to their placement/environment), languagespecific, and in complementary distribution, then the allophones are said to be 'combinatory variants.' Such phonetic variants cannot be freely substituted for one another.	(ج) كيف نحدد الفونيم؟
(d) Phonemes can be represented as bundles of distinctive (i.e. phonologically relevant) features (e.g. /p/ as [+stop, +bilabial -voiced, -nasal.]	تفصيل خاص بالفونيم
From the large number of articulatory and acoustic characteristics theoretically available as distinctive features, each language takes only a small number .	تفصيل خاص بـ Allophonic Phonotactic
The various definitions of what constitutes a phoneme are by no means standard; rather, depending on the theoretical thrust and perspective, the following functional aspects are stressed in the analysis: in the Prague School the semantically distinctive function, and in American structuralism the distributional conditions and operational procedures required to ascertain phonemes. For a discussion of the concept of 'phoneme' in generative phonology, phonology.	(د) كيف نحدد الفونيم
2- A more recent use of 'phoneme' is essentially unrelated to that found in linguistic technical literature. In the production of artificial language, 'phoneme operators' are machines that produce speech sounds. During this production, the frequency and volume of individual sounds can be modified in very small increments. Because of the modifiability of these individual sounds, technicians speak of 'phonemes,' even though such 'phonemes' do not correspond to those in a phonetic class of articulatory phonetics.	واقع الفونيم في اللغة الطبيعية
	منطقية تعريفات الفونيم في التقنيات اللسانية
	الاستخدامات الحديثة للمصطلح phoneme

phoneme

1 Since the end of the nineteenth century, term used to denote the smallest sound units that can be segmented from the acoustic flow of speech and which can function as semantically distinctive units (notation: phonetic symbol between slashes, e.g. /a./). The inventory of phonemes in a given language can be determined by: (a) finding minimal pairs, i.e. two words with different meanings that differ by a single phonetic element (e.g. /g/ vs /k/ in gap: cap, /m/ vs /t/ in map : tap); (b) using commutation tests to isolate the phonetic elements (e.g. [g, k, m, t]) as word-initial consonants through syntagmatic segmentation and identifying them as phonemes through paradigmatic classification based on their substitutability in otherwise similar environments. In other words, the fact that each of the four expressions has a different meaning is signaled alone by the different initial consonants. (c) Phonemes are, however, not the smallest units of phonetic description, for each phoneme represents a class of phonetically similar sound variants, the allophones, which cannot be contrastively substituted for each other, i.e. cannot stand in semantically distinctive opposition. These allophones may be realized coincidentally as independent variants unaffected by their phonetic environment (⇒ free variation). If allophonic differences are phonotactic (i.e. conditioned according to their placement/environment), languagespecific, and in complementary distribution, then the allophones are said to be 'combinatory variants.' Such phonetic variants cannot be freely substituted for one another. (d) Phonemes can be represented as bundles of distinctive (i.e. phonologically relevant) features (e.g. /p/ as [+stop, +bilabial -voiced, -nasal]. From the large number of articulatory and acoustic characteristics theoretically available as distinctive features, each language takes only a small number. The various definitions of what constitutes a phoneme are by no means standard; rather, depending on the theoretical thrust and perspective, the following functional aspects are stressed in the analysis: in the Prague School the semantically distinctive function, and in American structuralism the distributional conditions and operational procedures required to ascertain phonemes. For a discussion of the concept of 'phoneme' in generative phonology, ⇒phonology.

2 A more recent use of 'phoneme' is essentially unrelated to that found in linguistic technical literature. In the production of artificial language, 'phoneme operators' are machines that produce speech sounds. During this production, the frequency and volume of individual sounds can be modified in very small increments. Because of the modifiability of these individual sounds, technicians speak of 'phonemes,' even though such 'phonemes' do not correspond to those in a phonetic class of articulatory phonetics.

التعريفات

التعريف في المعجم

بعد استقراء التعريف في قاموس روتليدج تبين اعتماد التعريف على التعريفات التالية:

ب/١- المدخل: وجاء على الشكل التالي: [Phoneme].^(٦٨)

ب/٢- الإشارة لنشأة المصطلح: أشار التعريف إلى نشأة المصطلح إشارة موجزة كما يلي: [منذ نهاية القرن التاسع عشر].^(٦٩)

ب/٣- لب التعريف: بلغ لب التعريف ثلاثاً وثلاثين (٣٣) كلمة، يقول: "مصطلح يستخدم للدلالة على أصغر الوحدات الصوتية التي يمكن تجزئتها عند التدفق الصوتي للكلام، والتي يمكن أن تقوم بوظيفة وحدات مميزة دلالية".^(٧٠)

ب/٤- إجراءات تحديد النظام الفونيمي للغة: انتقل التعريف مباشرة إلى منحى تطبيقي يوضح أسس حصر الفونيمات في اللغة، ممهدًا لذلك بقوله: [وجرد/حصر صوتيمات لغة معينة يمكن تحديده من خلال]، ثم شرع التعريف في شرح أربع نقاط هي^(٧١):

- إيجاد الأزواج الصغرى minimal pairs.
- استخدام اختبارات الإبدال لعزل العناصر الصوتية .phonetic elements
- الفونيمات، ليست أصغر وحدة في الوصف الصوتي .phonetic description
- الفونيمات يمكن أن تمثل بوصفها حزما من السمات المميزة bundles of distinctive features .

ب/٥- الإشارة لبعض المصطلحات المرتبطة بالمدخل: وكانت هذه الإشارات تتعلق بالمصطلحات التالية: (phonotactic – allophonic – allophone)^(٧٢).

ب/٦- واقع الفونيم في لغات العالم: وهنا يشير التعريف إلى أنه [من بين عدد كبير من السمات المنطوقة والمسموعة المتاحة نظريا (السمات المميزة)، فإن كل لغة لا تستخدم سوى عدد قليل منها].^(٧٣)

ب/٧- مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة: وفي هذا الجزء إشارة إلى أن هناك تنوعا في تعريفات الفونيم وفقاً لتنوع وجهات النظر في المدارس اللسانية المختلفة، وتناول بإيجاز اختلاف مفهوم الفونيم في مدرسة براغ، والبنوية الأمريكية، وعلم الأصوات، وعلم الأصوات التوليدي^(٧٤).

ب/٨- أحدث استخدامات للمصطلح: وهنا يتحدث التعريف عن استخدام مصطلح فونيم في مجال إنتاج اللغة المصنوعة artificial language، ويعرفنا بمصطلح "مشغل الفونيم phoneme operators" الذي يدل على الآلات التي تنتج أصوات الكلام، مع مناقشة موجزة حول هذا المصطلح.^(٧٥)

ج: تعريفات مصطلح [فونيم phoneme] عند الخولي:

Phoneme	فونيم	الدخل والرجعة (المرجعة)
	فونيم فونيمية صوتية صوت مجرد	
	مجموعة أصوات متشابهة في نطقها، وفي توزيع نطقي أو تغير حر.	لب التوكيد
	والفونيم مفهوم مجرد لأن ما ينطق فعلاً هو الألفونيم وليس الفونيم.	تفصيل وإشارة
	المصطلح مرتبط به	
	يعرف بعض اللغويين الفونيم بأنه صوت نونجي يحاكي الكلام تقليداً، كما يعرفه بعضهم بأنه أصغر وحدة صوتية من طريقتها يمكن أن التقريب بين المعاني.	إشارة لتعريفات اللغويين
	والفونيم نوعان: لفظي Segmental ولفظي Suprasegmental.	تفصيل وإشارة
	ويشمل النوع الأول الصوتات والصوائت، وأما النوع الثاني فيشمل الثنيات والأنغام والفواصل. ويتكمن الفونيم من أليفونات تفرع الواقع بشكل تكافلي أو تغير بشكل حر. راجع allophone	المصطلح مرتبط به

التعريفات

فونيم . فونيمية . صوتية . صوت مجرد : phoneme
مجموعة أصوات متشابهة في نطقها ، وفي توزيع تكافلي أو تغير حر . والفونيم مفهوم مجرد ، لأن ما ينطق فعلاً هو الألفونيم وليس الفونيم . ويعرف بعض اللغويين الفونيم بأنه صوت نموذجي يحاول المتكلم تقليده . كما يعرفه بعضهم بأنه أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني . والفونيم نوعان : قطعي segmental وقطعي suprasegmental . ويشمل النوع الأول الصوائت والصوائت . وأما النوع الثاني فيشمل الثنيات والأنغام والفواصل . ويتكوّن الفونيم من أليفونات تتوزع المواقع بشكل تكافلي أو تتغير بشكل حر .
راجع allophone .

التعريف في المعجم

ويتضح لنا أن التعريف في هذا المعجم قد اعتمد على أربعة تعريفات هي:

ج/١- المدخل: وقد جاء على الشكل التالي [فونيم. فونيمية. صوتيم. صوت مجرد Phoneme] (٧٦).

ج/٢- لب التعريف: الذي تكون من إحدى عشرة كلمة، هي: [مجموعة أصوات متشابهة في نطقها، وفي توزيع تكاملي أو تغير حر] (٧٧).

ج/٣- الإشارة لبعض المصطلحات المرتبطة به: أشار التعريف إلى مصطلح أَلُفُون، يقول: [وَالْفُونِيم مفهوم مجرد؛ لأن ما ينطق فعلاً هو الأَلُفُون وليس الفونيم.]. و[الفونيم نوعان: قطعي Segmental وفوققطعي Suprasegmental. ويشمل النوع الأول الصوامت والصوائت، وأما النوع الثاني فيشمل النبرات والأنغام والفواصل، ويتكون الفونيم من أَلُفُونَات تتوزع المواقع بشكل تكاملي أو تتغير بشكل حر. راجع allophone]. (٧٨)

ج/٤- مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة: وفي هذا التعريف ورد: [ويعرف بعض اللغويين الفونيم بأنه صوت نموذجي يحاول المتكلم تقليده، كما يعرفه بعضهم بأنه أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني]. (٧٩)، ونلاحظ هنا أن الإشارة جاءت عامة ولم تنسب لمدرسة لغوية، أو لعالم لغوي محدد، بل نسبت التعريفات لمبهم (بعض اللغويين).

د: تعريفات مصطلح [فونيم phoneme] في معجم مبارك:

المدخل:	وحدة صوتية، حرف	2027 - PHONÈME	PHONÈME	وحدة صوتية، حرف
لب التعريف:	يقصد بها الصور المختلفة لصوت (حرف) واحد	ويقصد بها الصور المختلفة لصوت (حرف) واحد، في عَنك، وَمَنك، وكذلك الضمة في كُتِبَ وَمَن، والكسرة في كُتِبَ وطَر.		
تمثيل:	في عَنك، وَمَنك، وكذلك الضمة في كُتِبَ، قَم، والكسر، في كُتِبَ، وطَر.	التعريف في المعجم		

التعريفات

وقد اقتصر هذا التعريف على التعريفات التالية:

د/١- المدخل: وقد جاء على الشكل التالي: [وحدة صوتية، حرف]. (٨٠)

د/٢- لب التعريف: تكون من أربع (٤) كلمات، هي: [يقصد بها الصور المختلفة لصوت (حرف) واحد]. (٨١)

د/٣- الأمثلة: استعان التعريف بالتمثيل، وذلك في قوله: [في عَنك، وَمَنك. وكذلك الضمة في كُتِبَ، قَم، والكسر، في كُتِبَ، وطَر]. (٨٢) ويؤخذ على التمثيل أنه لم يصف توضيحاً كافياً على التعريف؛ ففقد بذلك القيمة الأصلية للتمثيل في التعريفات.

ه- تعريفيمات مصطلح فونيم phoneme في معجم سامي.

1- المنخل	الفونيم/الوحدة الصوتية
2- لب	هو أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية
3- تمثيل	التعريف كما نرى في العربية في الثماني حير، وخير، اللتين تختلفان في جزء واحد فقط وهو الصوت الأول، فالكلمة الأولى تبدأ بصوت الحاء، والثانية تبدأ بصوت الخاء، أما باقي الأصوات في الثماني فتتساوى صوتياً. وقد يكون الفونيم حركة مثل الفرق بين الحركتين في كاتب، وفي كتب.
4- الفونيم في لغات	ويختلف عدد الفونيمات وأوعاها من لغة إلى أخرى، ومع أن هذه الفونيمات محدودة العدد لكنها تكون عددا كبيرا جدا من الكلمات في اللغة.
5- نظرة تاريخية	تعود نظرية الفونيم التي قام على أساسها علم الفونولوجيا إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبخاصة عند لسانيين مشهورين أحدهما إنجليزي، هو هنري سويت (1845-1912) والثاني روسي هو بودوان دي كورتيني (1845-1929) الذي أعطى الفونيم مفهومه الدقيق، وقد قال كل منهما بفكرة الفونيم في كتابين صدر في حقبة متقاربة دون أن يطلع أحدهما على كتاب الآخر، وقد صدر كتاب بودوان عام 1873، وصدر كتاب سويت عام 1877، ثم جاء بعدهما اللساني الإنجليزي دانيال جونز واستعمل المصطلح للمرة الأولى عام 1917، وهو نفس المصطلح الذي استعمله اللاتني السويسري دو سويسر في صورته الفرنسية.
6- الفونيم في العدارس	اختلف اللسانيون في تعريف الفونيم وتحديد مفهومه، باختلاف مدارسهم اللغوية، فهناك من يعرف الفونيم بأنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتفصيل أو التجزئ، ويمكن أن نفرق بين المعاني عن طريقها، ويعرف دانيال جونز الفونيم بأنه لُزْمَةٌ من الأصوات في لغة معينة متشابهة الملامح تستعمل بطريقة لا تسمح لأحد من أعضائها أن يستبدل مكانه بأخر في نفس السياق، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الفونيم هو وحدة تركيبية structural unit لا يمكن تجزئها لوحدة أصغر منها ولها تتكون من صفات أو سمات تركيبية تميز الفونيم عن غيره من الفونيمات الأخرى، وطبقا لهذا التصور التركيبي فإنه قابل للتفصيل إلى سمات متميزة distinctive features وهي ملامح وصفية تتصل بنطق الفونيم وتمثل في الجهر والهمس واللوية الأنشائية وغير ذلك من السمات، ويعود هذا التصور التركيبي أو البنائي للفونيم إلى اللسانيين ترويسكوي، وبياكسون، وغيرهما من مدرسة براغ التي أدت دورا هاما في الدرس اللساني الحديث.

الفونيم/ الوحدة الصوتية	Phoneme
هو أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية فائدة على تمثيل كلمتين مختلفتين كما نرى في العربية في الكلمتين خربير /kharir/ وخريير /kharir/ اللتين تختلفان في جزء واحد فقط وهو الصوت الأول، فالكلمة الأولى تبدأ بصوت الحاء /h/ والثانية بصوت الخاء /x/ أما باقي الأصوات في الكلمتين فتتساوى صوتياً.	هو أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية فائدة على تمثيل كلمتين مختلفتين كما نرى في العربية في الكلمتين خربير /kharir/ وخريير /kharir/ اللتين تختلفان في جزء واحد فقط وهو الصوت الأول، فالكلمة الأولى تبدأ بصوت الحاء /h/ والثانية بصوت الخاء /x/ أما باقي الأصوات في الكلمتين فتتساوى صوتياً.
وقد يكون الفونيم حركة مثل الفرق بين الحركتين /a/ في كاتب /katib/ و/o/ في كاتب /katab/.	وقد يكون الفونيم حركة مثل الفرق بين الحركتين /a/ في كاتب /katib/ و/o/ في كاتب /katab/.
انظر الرسم البياني لأعضاء جهاز النطق في الصفحة ٩.	انظر الرسم البياني لأعضاء جهاز النطق في الصفحة ٩.
انظر مصطلح علم اللسانيات Linguistics.	انظر مصطلح علم اللسانيات Linguistics.

102

يُعرف الفونيم بأنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتفصيل أو التجزئ، ويُستدل أن نغزق بين المعاني عن طريقها ويمثّل دانيال جونز الفونيم بأنه أسْمَةٌ من الأصوات في لغة مُعيَّنة تشابهية الملامح تستعمل بطريقة لا تسمح لأحد أعضائها أن يستبدل مكانه بأخر في نفس السياق ومثلك وجهة نظري أخرى ترى أن الفونيم هو وحدة تركيبية Structural unit يمكن تجزئها لوحدة أصغر منها ولها تتكون من صفات أو سمات تركيبية تميز الفونيم عن غيره من الفونيمات الأخرى وطبقا لهذا التصور التركيبي فإنه قابل للتفصيل إلى سمات متميزة Distinctive features وهي ملامح وصفية تفصل نطق الفونيم وتمثّل في الجهر والهمس واللوية الأنشائية وغير ذلك من السمات، ويعود هذا التصور التركيبي أو البنائي للفونيم إلى اللسانيين ترويسكوي N.S.Trubetzkoy وبياكسون R.Jakobson وغيرهما من مدرسة براغ التي أدت دورا هاما في الدرس اللساني الحديث.

كتب /katab/

ويختلف عدد الفونيمات وأنواعها من لغة إلى أخرى، ومع أن هذه الفونيمات محدودة العدد لكنها تكون عددا كبيرا جدا من الكلمات في اللغة.

تعود نظرية الفونيم التي قام على أساسها علم الفونولوجيا Phonology إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبخاصة عند لسانيين مشهورين أحدهما الإنجليزي هو هنري سويت H.Sweet (١٨٤٥ - ١٩١٢) والثاني روسي هو بودوان دي كورتيني O.Boudouin de Courtenay (١٨٤٥ - ١٩٢٩) الذي أعطى الفونيم مفهومه الدقيق وقد قال كل منهما بفكرة الفونيم في كتابين صدر في حقبة متقاربة دون أن يطلع أحدهما على كتاب الآخر وقد صدر كتاب بودوان عام ١٨٧٣، وصدر كتاب سويت عام ١٨٧٧، ثم جاء بعدهما اللساني الإنجليزي دانيال جونز D.Jones واستعمل المصطلح للمرة الأولى عام ١٩١٧، وهو نفس المصطلح الذي استعمله اللساني السويسري دو سويسر في صورته الفرنسية.

اختلف اللسانيون في تعريف الفونيم وتحديد مفهومه باختلاف مدارسهم اللغوية فهناك من يعرف الفونيم بأنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتفصيل أو التجزئ، ويمكن أن نفرق بين المعاني عن طريقها، ويعرف دانيال جونز الفونيم بأنه لُزْمَةٌ من الأصوات في لغة معينة متشابهة الملامح تستعمل بطريقة لا تسمح لأحد من أعضائها أن يستبدل مكانه بأخر في نفس السياق، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الفونيم هو وحدة تركيبية structural unit لا يمكن تجزئها لوحدة أصغر منها ولها تتكون من صفات أو سمات تركيبية تميز الفونيم عن غيره من الفونيمات الأخرى، وطبقا لهذا التصور التركيبي فإنه قابل للتفصيل إلى سمات متميزة distinctive features وهي ملامح وصفية تتصل بنطق الفونيم وتمثل في الجهر والهمس واللوية الأنشائية وغير ذلك من السمات، ويعود هذا التصور التركيبي أو البنائي للفونيم إلى اللسانيين ترويسكوي، وبياكسون، وغيرهما من مدرسة براغ التي أدت دورا هاما في الدرس اللساني الحديث.

دانيال جونز (١٨٨١ - ١٩٦٧)

التعريف في المعجم

ه/١- المدخل: الذي جاء على الشكل التالي [الفونيم/الوحدة الصوتية](^{٨٣}).

ه/٢- لب التعريف: وتكون من عشرين(٢٠) كلمة، يقول: [أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية قادرة على تمييز كلمتين مختلفتين](^{٨٤}).

ه/٣- الأمثلة: ضرب التعريف عددا في الأمثلة التوضيحية من اللغة العربية، وذلك في قوله: [كما نرى في العربية في الكلمتين حير، وخير، اللتين تختلفان في جزء واحد فقط وهو الصوت الأول، فالكلمة الأولى تبدأ بصوت الحاء، والثانية تبدأ بصوت الخاء، أما باقي الأصوات في الكلمتين فتتساوى صوتياً. وقد يكون الفونيم حركة مثل الفرق بين الحركتين في كاتب، وفي كتب](^{٨٥}).

ه/٤- الفونيم في لغات العالم: وجاء في هذا التعريف: [ويختلف عدد الفونيمات وأنواعها من لغة إلى أخرى، ومع أن هذه الفونيمات محدودة العدد لكنها تكون عددا كبيرا جدا من الكلمات في اللغة](^{٨٦}).

ه/٥- إشارة لنشأة المصطلح: تناول هذا التعريف نشأة المصطلح بطريقة موجزة، وذلك في قوله: [تعود نظرية الفونيم التي قام على أساسها علم الفونولوجيا إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبخاصة عند لسانيين مشهورين أحدهما إنجليزي، هو هنري سويت (١٨٤٥-١٩١٢) والثاني روسي هو بودوان دي كورتيني (١٨٤٥-١٩٢٩) الذي أعطى الفونيم مفهومه الدقيق، وقد قال كل منهما بفكرة الفونيم في كتابين صدر في حقبة متقاربة دون أن يطلع أحدهما على كتاب الآخر، وقد صدر كتاب بودوان عام

١٨٧٣، وصدر كتاب سويت عام ١٨٧٧، ثم جاء بعدهما اللساني الإنجليزي دانيال جونز واستعمل المصطلح للمرة الأولى عام ١٩١٧، وهو نفس المصطلح الذي استعمله اللساني السويسري دو سويسير في صورته الفرنسية. [٨٧].

هـ/٦- مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة: تناول التعريف تعدد مفاهيم مصطلح فونيم في المدارس اللسانية المختلفة، وذلك في قوله: "اختلف اللسانيون في تعريف الفونيم وتحديد مفهومه، باختلاف مدارسهم اللغوية، فهناك من يعرف الفونيم بأنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتحليل أو التجزيء، ويمكن أن نفرق بين المعاني عن طريقها، ويعرف "دانيال جونز" الفونيم بأنه أسرة من الأصوات في لغة معينة متشابهة الملامح تستعمل بطريقة لا تسمح لأحد من أعضائها أن يستبدل مكانه بآخر في نفس السياق، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الفونيم هو وحدة تركيبية structural unit لا يمكن تجزئتها لوحدة أصغر منها، وأنها تتكون من صفات أو سمات تركيبية تميز الفونيم عن غيره من الفونيمات الأخرى، وطبقاً لهذا التصور التركيبي فإنه قابل للتحليل إلى سمات متميزة distinctive features وهي ملامح وصفية تتصل بنطق الفونيم وتتمثل في الجهر والهمس واللثوية الأسنانة وغير ذلك من السمات، ويعود هذا التصور التركيبي أو البنائي للفونيم إلى اللسانيين ترويسكوي، وياكيسون، وغيرهما من مدرسة براغ التي أدت دوراً هاماً في الدرس اللساني الحديث. [٨٨].

ثالثاً: التحليل التكويني للتعريفات المصطلح.

وفقاً لمعطيات الجزء السابق فإنه يمكن حصر تعريفات المصطلح في أربعة عشر تعريفاً، وفيما يلي التحليل التكويني لهذه التعريفات في المعجمات اللسانية المدروسة، وقد وضعت نتيجة التحليل في جدول، حيث يشير الرمز (+) إلى وجود التعريف، ويشير الرمز (-) على عدم وجوده في تعريف المصطلح، وذلك كما يلي:

	التعريفات	معجم كريستال	معجم الخولي	معجم مبارك	معجم سامي
١	المدخل	+	+	+	+
٢	لب التعريف	+	+	+	+
٣	الحقل العلمي	+	-	-	-
٤	الحاجة للمصطلح	+	-	-	-
٥	الأساس النظري للمصطلح	+	-	-	-
٦	أهمية المصطلح	+	-	-	-
٧	الفونيم في لغات العالم	+	+	-	+
٨	الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة	+	+	+	-
٩	مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة	+	+	+	+
١٠	أثر المصطلح في الدرس اللساني	+	-	-	-
١١	الإشارة لنشأة المصطلح	-	+	-	+
١٢	إجراءات تحديد النظام الفونيمي للغة	-	+	-	-
١٣	أحدث استخدامات المصطلح	-	+	-	-
١٤	الأمثلة	-	-	-	+

من البيانات الواردة في الجدول يمكن الحصول على المعطيات التالية:

أولاً: عدد تعريفات تعرف الفونيم في كل معجم:

١- بلغ عدد تعريفات تعريف كريستال عشرة (١٠) تعريفات.

٢- بلغ عدد التعريفات في تعريف روتليدج ثمانية (٨) تعريفات.

٣- بلغ عدد التعريفات عند الخولي أربعة (٤) تعريفات.

٤- بلغ عدد التعريفات في تعريف مبارك ثلاثة (٣) تعريفات.

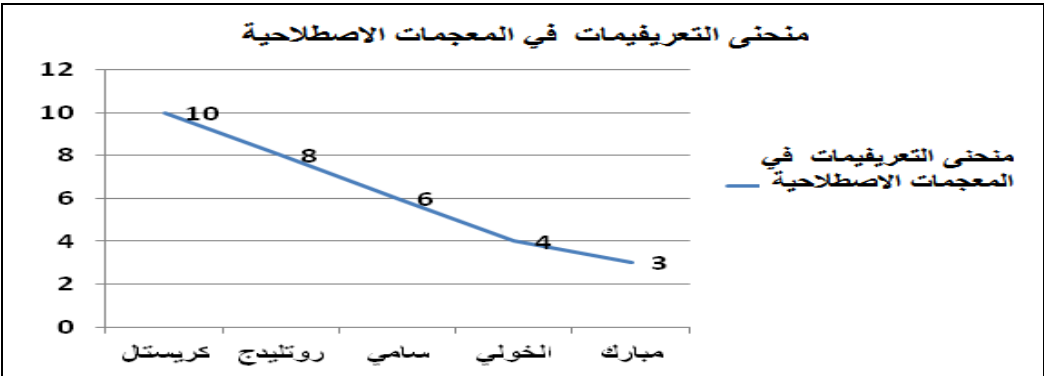
٥- بلغ عدد التعريفات عند سامي ستة (٦) تعريفات.

ويمكن توضيح هذه البيانات بالجدول التالي:

المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
عدد التعريفات	١٠	٨	٤	٣	٦

وعدد تعريفات التعريف إشارة ذات دلالة على ثراء المحتوى التعريفي للمصطلح داخل المعجم، وفي ضوء هذا نرى أن ثراء المحتوى التعريفي وفقاً لعدد التعريفات مثل منحني تنازلياً، بدأ عند معجم

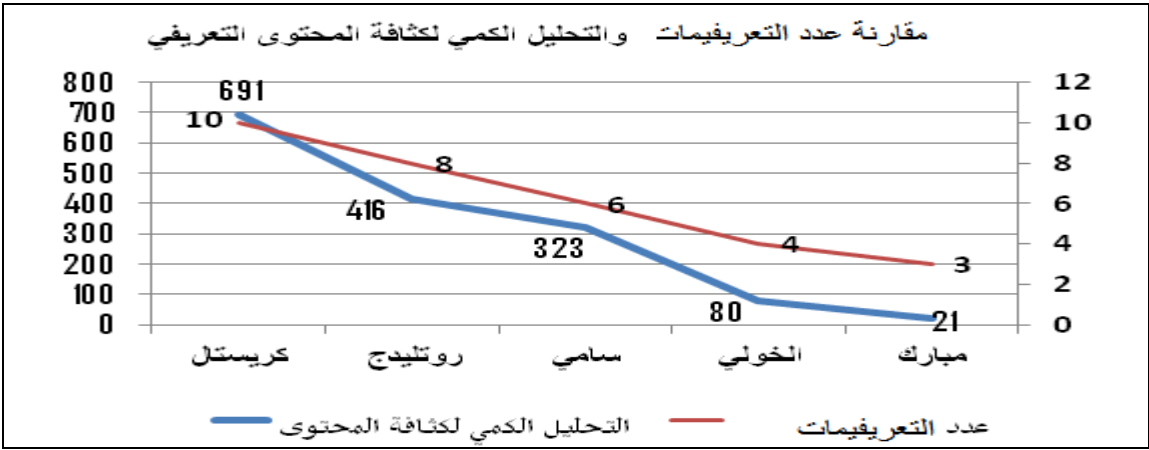
كريستال، يليه روتليدج، ثم معجم سامي، ثم معجم الخولي، وفي النهاية معجم مبارك، ويمكن توضيح ذلك بالمنحنى البياني التالي:



ثانيا: العلاقة بين عدد التعريفات وكثافة المحتوى التعريفي:

تكن أهمية دراسة العلاقة بين زيادة عدد التعريفات [المكونات التعريفية] وكثافة المحتوى التعريفي في كون هذه العلاقة تعد عامل ترجيح للحكم على الكفاءة التعريفية للتعريف الاصطلاحي. ويمكن توضيح هذه العلاقة كما يلي:

أ- نرسم منحنين أحدهما يوضح عدد التعريفات، والثاني يوضح كثافة المحتوى التعريفي، كما يلي:



ب- سلاحظ من الرسم البياني توازي المنحنيين، ودلالة ذلك ما يلي:

✓ إن المعجمات التي تميزت بكثرة عدد التعريفات تميزت أيضاً بزيادة كثافة المحتوى التعريفي، وفي هذا إشارة إلى ارتفاع الكفاءة التعريفية في معجمات كريستال وروتليدج، وسامي

✓ إن كثافة المحتوى التعريفي العالية في هذه المعجمات لم يكن من قبيل الاستطراد أو الإسهاب.

✓ إن زيادة عدد التعريفات في هذه المعجمات صاحبها تناول كل تعريف بشكل مناسب يخلو من الإيجاز المخل؛ حيث إن كثرة عدد التعريفات إذا لم يصاحبها كثافة في المحتوى يعد إشارة على إيجاز مغل بمضمون التعريف.

✓ المعجمات التي قل فيها عدد التعريفات قلت فيها -كذلك- كثافة المحتوى التعريفي، وفي هذا مؤشر على قلة الكفاءة التعريفية في معجمي الخولي ومبارك.

ثالثاً: النتائج التكوينية:

أسفر التحليل التكويني عن عدد من النتائج المهمة، تتمثل في تحديد التعريفات المكونة للتعريف المصطلحي في المعاجم المدروسة، وفيما يلي عرض لها:

ثالثاً/١: التعريف السائد:

وهو ذلك التعريف الذي يتواجد في كل المعجمات الخمسة بلا استثناء، وتمثل هنا في تعريفيهما: الأول: المدخل.

الثاني: لب التعريف.

وفيما يلي دراسة لتناول المعجمات لكل تعريف من هذين التعريفيين.

***المدخل:**

الأصل في المدخل المعجمي أن يضم مفهوماً واحداً، وبناء عليه فإن الأصل هو وحدة المدخل أي أن يكون المدخل من مصطلح واحد، أما إذا ورد بالمدخل أكثر من مصطلح أو عدد من المرادفات لمصطلح واحد، فهذا سنطلق عليه المدخل المتعدد. وبالنظر في المعجمات الخمس المدروسة من هذه الناحية (وحدة المدخل، أو تعدده) نجد ما يلي:

نوع المدخل	المدخل				
أحادي				Phoneme	كريستال
أحادي				Phoneme	روتليدج
متعدد رباعي	صوت مجرد	صوتيم	فونيمية	فونيم	الخولي
متعدد ثنائي			حرف	وحدة صوتية	مبارك
متعدد ثنائي			الوحدة الصوتية	فونيم	سامي

ويتبين من الجدول ما يلي:

• المعجمان الإنجليزيان تميزا بأحادية المدخل، حيث تكون المدخل من مصطلح واحد هو (Phoneme).

• المعجمات العربية الثلاث تعدد فيها المدخل، حيث تكون في معجم الخولي من أربع مصطلحات مترادفة (فونيم- فونيمية- صوتيم- صوت مجرد)، وتكون في معجم مبارك، ومعجم سامي عياد من مصطلحين مترادفين هما على الترتيب: (وحدة صوتية- حرف)، و(الفونيم- الوحدة الصوتية).

وربما يرجع سبب تعدد المدخل في المعجم الاصطلاحي العربي إلى مشكلة التعدد الاصطلاحي للمفهوم الواحد والتي تعاني منها المصطلحية العربية، وهي مرتبطة بعملية ترجمة المصطلح التي لا تخلو من مشكلة تعدد الترجمات للمصطلح الواحد. فالسمة الأساسية للمعاجم المختصة -كما يرى إبراهيم بن مراد- هي الترجمة^(٨٩).

وتعدد المدخل يعد -من وجهة نظري- من عيوب المدخل؛ حيث يجعل قارئ المعجم في حيرة أين يجد المصطلح الذي يبحث عنه، فعلى سبيل المثال هل يبحث عن تعريف المصطلح phoneme في حرف الفاء بحثاً عن فونيم، أو حرف الصاد بحثاً عن "صوتيم" و "صوت حر" أم في حرف الحاء بحثاً عن حرف، أم في حرف الواو بحثاً عن وحدة صوتية.

إن مؤلف المعجم حينما يعتمد تعدد المدخل فكأنه يترك وظيفة صانع المعجم الذي يكون من دوره ضبط المدخل، واختيار المصطلح الذي سيعرفه، ويكتفى بوظيفة المترجم النمطي للمصطلح الذي يضع كل الترجمات المتاحة للمصطلح دون اختيار أو ترجيح.

قد يفسر تعدد المدخل بحرص المؤلف على وضع المقابل العربي بجوار المصطلح الأجنبي، لكن هذا قد يقبل في حالة معجم سامي الذي قام باختيار مقابل عربي واحد، واكتفى به، لكن في معجم مبارك ومعجم الخولي، لا يمكن قبول هذا التفسير؛ فمعجم مبارك وضع مصطلحين عربيين في المدخل، ومن اللافت استخدامه لمصطلح "حرف" في المدخل؛ لأن مصطلح حرف تشوبه مشكلات مفهومية عديدة ومعروفة، أما معجم الخولي، فذكر مصطلحين مقترضين "فونيم، فونيمية".

ومما سبق نوصي مؤلف المعجم بأن يختار مصطلحاً واحداً للمدخل، وإذا احتاج لذكرها كلها، فيمكنه إضافة تعريف يختص بترجمات أو مرادفات المصطلح في اللغة العربية.

***لب التعريف:**

ذكرنا سابقاً أن لب التعريف هو الأساس الذي يبنى عليه التعريف، وهو التعريف الذي يوضح مفهوم المصطلح، وهو تعريف إجباري، لذا فالأصل في لب التعريف أن يكون واضحاً، وجامعاً مانعاً،

ولهذا يشترط فيه الإيجاز الذي يجعل كل كلمة في لب التعريف تمثل إضافة مهمة للمعنى. ولب التعريف يفترض فيه أن يكون كالتعريف المثالي "يجسد (كل فقط all & only) نطاق الكلمة أو العبارة المعرفة"^(٩٠)، وقد نص لب التعريف في المعجمات الخمسة على ما يلي:

أ- عند كريستال: الفونيم هو "الوحدة الصغرى في النظام الصوتي للغة، وفقا للنظريات الصوتية التقليدية".
ب- عند روتليدج: الفونيم هو "أصغر الوحدات الصوتية التي يمكن تجزئتها عند التدفق الصوتي للكلام، والتي يمكن أن تقوم بوظيفة وحدات مميّزة دلالية".

ج- عند الخولي: الفونيم هو "مجموعة أصوات متشابهة في نطقها، وفي توزيع تكاملي أو تغيير حر"

د- عند مبارك: الفونيم هو "الصور المختلفة لصوت (حرف) واحد"

هـ- عند سامي: الفونيم هو "أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية قادرة على تمييز كلمتين مختلفتين"
وفيما يلي تحليل لهذا التعريف من عدة أوجه:

١- المحتوى: نرى مما سبق أن لب التعريف عند كريستال جاء في سطر واحد موجز تكون من ست (٦) كلمات، وخلا من الاستطراد والإسهاب والأمثلة، وكان كافيا -في ظننا- للقارئ المتعجل (المتخصص وغير المتخصص).

أما لب التعريف عند روتليدج فقد وضع في ثماني عشرة (١٨) كلمة المقصود بمفهوم المصطلح للقارئ المتخصص، حيث ورد في لب التعريف بعض التعبيرات الاصطلاحية التي لا يفهمها إلا القارئ المتخصص مثل "التدفق الصوتي"، "وحدات مميّزة دلالية".

أما لب التعريف عند الخولي فجاء مختصرا وموجزا، وتكون من إحدى عشرة (١١) كلمة، لكنه لم يتسم بالدقة الكافية في قوله "مجموعة أصوات متشابهة في نطقها" حيث إن التشابه في النطق قد يعني التشابه في صفة الصوت، ويعني كذلك التشابه في المخرج، وهذا المعنى يفسد التعريف. كذلك اتسم بالغموض وذلك في قوله "توزيع تكاملي" و"تغيير حر" حيث يرتبط هذان التعبيران بالصوت والكلمة على السواء.

وجاء لب التعريف عند مبارك موجزا وتكون من خمس (٥) كلمات فقط، والحقيقة أن التعريف بهذا الشكل يؤخذ عليه أمور منها فتح المجال للبس فالمقصود بـ[الصور] قد يفيد الصور الصوتية والصور الشكلية والرموز والأيقونات ..إلخ. كذلك فإنه بهذا المنطوق [الصور المختلفة لصوت (حرف) واحد] يصدق على الألوфон Allophone لا الفونيم. إضافة إلى أنه أدخل في التعريف مصطلح (حرف)

الذي يصاحبه عدم استقرار في مفهومه، مع ارتباطه بالكتابة وليس بالصوت. وكان الاضطراب في مفهومه، وارتباطه بالكتابة سببا من أسباب اعتماد مصطلح فونيم في الدرس اللساني الغربي والعربي. أما لب التعريف عند سامي فتكون من تسع عشرة (١٩) كلمة، وشابه بعض الغموض وذلك في قوله [في تقابل في اللغة]، حيث لا يفهم منه بوضوح ما المقصود في تقابل في اللغة.

٢-الربط المعنوي:

اختيار الرابط المعنوي المناسب يؤثر في وضوح لب التعريف، وقوة ترابطه، وبصورة عامة فإن ترتيب المعاني في التعريف يتخذ عدة صور منها:

"الترتيب التاريخي، حيث ترتب المعاني المختلفة طبقا لزمن ظهورها واستعمالها في اللغة. والترتيب طبقا للشيوخ، حيث ترتب معاني اللفظ المختلفة حسب شيوعها وانتشارها في الاستعمال، فبيدا المدخل بالمعنى الأكثر شيوعا.

والترتيب المنطقي، حيث ترتب المعاني المختلفة من العام إلى الخاص ومن المحسوس إلى المجرد، ومن الحقيقي إلى المجازي، وهكذا دواليك^(٩١).

ونلاحظ أن المعجمات الخمسة استخدمت روابط معنوية مختلفة في لب التعريف، كما يلي:

أ-الانتقال من الجزء إلى الكل:

وهذا الرابط استخدمه كريستال في لب التعريف، حيث بدأ بالحديث عن الوحدة الصغرى منتقلا إلى كونها جزءا ينتمي إلى "كل" هو النظام الصوتي للغة، وذلك كما يلي:

	الجزء	الكل	اتجاه الربط المعنوي
كريستال	الوحدة الصغرى	في النظام الصوتي للغة	←

ب-تحديد الوظيفة الدلالية:

وهذا الرابط استخدم في معجم روتليدج، حيث انتقل من الحديث عن الفونيم إلى تحديد وظيفته الدلالية، وذلك كما يلي:

	المعرف	وظيفة الدلالية	اتجاه الربط المعنوي
روتليدج	أصغر الوحدات الصوتية التي يمكن تجزئتها عند التدفق الصوتي للكلام	يمكن أن تقوم بوظيفة وحدات مميزة دلالية	←

ج-تحديد الوظيفة البنيوية:

وهذا الرابط استخدم في معجم الخولي، حيث استعان بتحديد الوظيفة البنيوية للفونيم، وذلك كما يلي:

	المعرف	وظيفة البنيوية	اتجاه الربط المعنوي
الخولي	مجموعة أصوات متشابهة في نطقها	في توزيع تكاملي أو تغير حر	←

د- الانتقال من الفرع للأصل:

وهذا الرابط استخدم في تعريف مبارك حيث انتقل من الفرع وهو الصور المختلفة، إلى الصورة المجردة (الحرف) كما يلي:

	الفرع	الأصل	اتجاه الربط المعنوي
مبارك	الصور المختلفة	لصوت (حرف) واحد	←

ه- تحديد السمات الفارقة:

وهذا الرابط استخدم في تعريف سامي، حيث انتقل من المعرف، إلى السمة الفارقة، وذلك كما يلي:

	المعرف	السمة الفارقة	اتجاه الربط المعنوي
سامي	أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة	تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية قادرة على تمييز كلمتين مختلفتين	←

٣- نواة لب التعريف:

نواة لب التعريف هي القاسم المفهومي المشترك بين "لُبُوب" تعريفات المعاجم للمصطلح الواحد، وتتميز تلك النواة بأنها حتمية الذكر في لب التعريف.

وتمثلت نواة تعريف الفونيم كما تبين في المعجمات الخمسة في النص على (الصوت)، حيث كان (الصوت) هو القاسم المفهومي المشترك، ولم يخل لب التعريف في المعجمات الخمسة من الإشارة إليه، وذلك كما يلي:

كريستال: في النظام الصوتي للغة.

روتليدج: أصغر الوحدات الصوتية.

الخولي: مجموعة أصوات.

مبارك: الصور المختلفة لصوت واحد.

سامي: أصغر وحدة صوتية.

وكون (الصوت) هو نواة لب التعريف يعد أمرا منطقيا؛ نظرا لأن الفونيم مصطلح صوتي، يحدد أصغر وحدة صوتية، في النظام الصوتي للغة. و(الصوت) - نواة لب تعريف الفونيم- يمثل [المجال العلمي للتعريف].

وتتبعه المعرف لهذه النواة يبسر معرفة محور تركيز التعريف، ويبسر له كذلك التفريق بين جوهر تعريف المصطلح الواحد إذا كان مصطلحا مشتركا في أكثر من علم، وبالتالي يتمكن من مراعاة ذلك عند التعريف وتوضيحه للقارئ إذا تطلب الأمر.

٤- الجملة الأساسية:

يبني لب التعريف على جملة أساسية واحدة، وربما اكتفى لب التعريف بهذه الجملة. وهذه الجملة تحوى دوما (نواة لب التعريف)، وهي جملة إجبارية، حيث لا يمكن أن يخلو لب التعريف من الجملة الأساسية، وفي المعجمات الخمسة المدروسة جاءت هذه الجملة كما يلي:

كريستال: الوحدة الصغرى في النظام الصوتي للغة.

روتليدج: أصغر الوحدات الصوتية.

الخولي: مجموع أصوات متشابهة في نطقها.

مبارك: الصور المختلفة لصوت واحد.

سامي: أصغر وحدة صوتية في تقابل في اللغة.

٥- الجملة الفرعية:

هي جملة تضاف لتتم مفهوم لب التعريف، وهي جملة اختيارية تختلف من معجم لمعجم. وكونها فرعية لا يقلل من أهميتها لتتمة التعريف، حيث يتدخل فيها وجهة نظر المؤلف في الأساسي والثانوي من المعلومات المطلوبة في التعريف، وفي ظني أن الجملة الفرعية تبرز قدرة المعجمي على التوضيح للقارئ، وقدرة المعجمي على التمييز بين الأهم والمهم في التعريف. وقد كانت الجملة/ الجمل الفرعية في لب التعريف في المعجمات المدروسة كما يلي:

كريستال: وفقا للنظريات الصوتية التقليدية. [تحديد الحقل العلمي]

روتليدج: التي يمكن تجزئتها عند التدفق الصوتي للكلام، والتي يمكن أن تقوم بوظيفة وحدات مميزة

دلالية. [تحديد السمة النطقية + تحديد الوظيفة الدلالية]

الخولي: وفي توزيع تكاملي أو تغير حر [تحديد الوظيفة البنيوية].

مبارك: لا يوجد جمل فرعية.

سامي: تتميز عن غيرها بمجموعة من السمات الصوتية قادرة على تمييز كلمتين مختلفتين. [تحديد السمة

الصوتية+ تحديد السمة الدلالية].

ثالثاً/ ٢: التعريف الشائع:

سبق أن وضحنا أن حد الشيوع الذي سنعتمده هو ورود المكون component في المعجمات كلها ماعدا معجم واحد فقط^(٩٢). وقد كان ذلك التعريف الشائع في المعجمات هو: [مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة]؛ حيث تواجد في كل المعجمات ماعدا معجم واحد فقط هو معجم "مبارك". وفيما يلي بيان لتناول المعجمات الأربعة لهذا المكون التعريفي.

كريستال: قدم كريستال بعض تعريفات المدارس اللسانية المختلفة، وفق معيار تاريخي، وبدأ بتعريف مدرسة براغ للفونيم، ثم أشار إلى أن التعريف لحقه التطوير على يد ياكوبسون (Jakobson)، وهال (Halle)، والفونولوجيا التوليدية. ثم تناول وجهة نظر اللساني البريطاني دانيال جونز في تعريف الفونيم. وتناول المفهوم باللسانيات الأمريكية^(٩٣).

روتليدج: لم يتناول قاموس روتليدج تعريفات المدارس اللسانية المختلفة للفونيم، لكنه تناول وجهة النظر اللسانية الكامنة وراء اختلاف تعريفات مدرسة براغ عن البنيوية الأمريكية، والفونولوجيا التوليدية^(٩٤).

الخولي: ذكر الخولي تعريفات أخرى للفونيم دون أن يذكر أصحاب هذه التعريفات^(٩٥).

سامي: تناول معجم سامي عددًا من تعريفات الفونيم لدانيال جونز، وتروبتسكوي، وياكوبسون المنتمين لمدرسة براغ، وتعريفات أخرى لم ينسبها لصاحبها، وأشار التعريف كذلك إلى بعض وجهات النظر المختلفة حول مفهوم الفونيم^(٩٦).

ثالثاً/ ٣: التعريف المائز:

وهو التعريف الذي انفرد به معجم واحد، فأصبح مائزًا له عن بقية المعجمات الاصطلاحية، وبيان التعريفات المائزة في المعجمات المدروسة كما يلي:

كريستال: تميز بخمسة تعريفات مائزة، وهي:

١-الحقل العلمي.

٢-الحاجة للمصطلح.

٣-الأساس النظري للمصطلح.

٤-أهمية المصطلح.

٥-أثر المصطلح في الدرس اللساني.

روتليدج: تميز بتعريفين مائزين، هما:

١-إجراءات تحديد النظام الفونيمي للغة.

٢-أحدث استخدامات المصطلح.

الخولي: لا يوجد تعريفات مائزة.

مبارك: لا يوجد تعريفات مائزة.

سامي: لا يوجد تعريفات مائزة.

ثالثاً/٤: التعريف التكميلي:

وهو تعريف اختياري، لا يشترط وجوده في كل أو أغلب التعريفات، ولا يشترط أن ينفرد به تعريف واحد، لكنه يرد في عدد من المعجمات دون غيرها، لتكملة التعريف وفق وجهة نظر المعرف. وتمثلت التعريفات التكميلية في المادة المدروسة فيما يلي:

أ- الفونيم في لغات العالم: حيث توفر عند كريستال وروتليدج، وسامي، ولم يرد ذكره عند الخولي ومبارك.

ب- الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة: حيث توفر هذا التعريف عند كريستال وروتليدج، والخولي ولم يذكر عند مبارك وسامي.

ج- الإشارة لنشأة المصطلح: حيث توفر عند روتليدج وسامي، ولم يذكر عند كريستال والخولي ومبارك.

د- الأمثلة: حيث توفر عند مبارك وسامي، ولم يتوفر عند كريستال وروتليدج والخولي. والمعطيات السابقة تفيد ما يلي:

- معجم روتليدج وسامي تقدما على بقية المعجمات بثلاثة تعريفات تكميلية، يليهما معجم كريستال بتعريفين تكميلين، ثم معجم الخولي ومبارك بتعريف تكميلي واحد.
- حرص كريستال على الحديث عن واقع الفونيم في اللغات، والإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة بمصطلح فونيم.
- حرص روتليدج على الحديث عن واقع الفونيم في اللغات، والإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة بمصطلح فونيم، والإشارة لنشأة المصطلح.
- حرص الخولي على الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة.
- حرص مبارك على ضرب أمثلة على الفونيم.
- حرص سامي على الحديث عن واقع الفونيم في اللغات، والإشارة لنشأة المصطلح، والأمثلة.

رابعاً: نتائج عامة:

وبعد فإنه في نهاية هذا القسم أثمر التحليل التكويني بعض النتائج العامة المتمثلة فيما يلي:

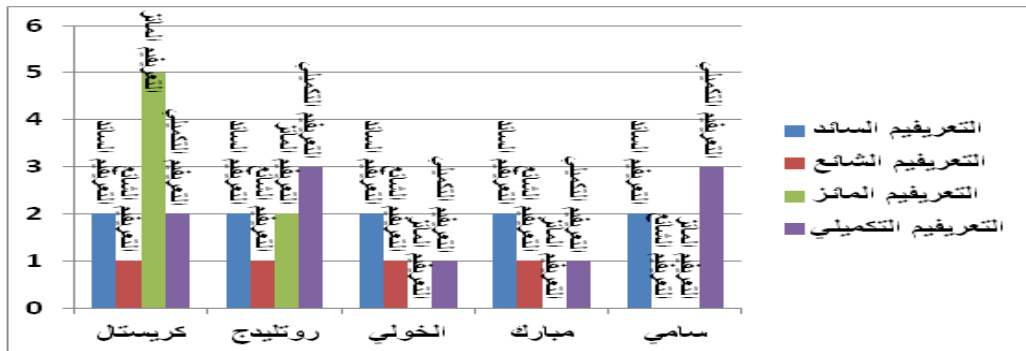
- ١- بني كل معجم من المعجمات الخمسة تعريفه باستخدام عدة تعريفات، تميزت إلى أربعة أنواع من التعريفات هي التعريفات السائدة والشائعة والمائزة والتكميلية.

٢- هناك معجمات استخدمت الأنواع الأربعة من التعريفات، وبعضها استخدم ثلاثة أنواع وبعضها استخدم نوعين، كما يوضح الجدول التالي:

المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
عدد أنواع التعريفات التي استخدمت	٤	٤	٣	٣	٢

ونلاحظ أن المعجمين الإنجليزيين انفراداً باستخدام الأنواع الأربعة للتعريفات، وهنا ثمة أمر لافت فعلى الرغم من أن استقراء مقدمتي المعجمين يؤكد أن المعجمين لم يذكر في آليات التعريف أية إشارة إلى فكرة المكون التعريفي/ التعريف أو إلى فكرة تشابهها، ولم تتطرق إلى تصنيف المكونات التعريفية/التعريفات، فإن التحليل التكويني للتطبيق الفعلي وضح أن فكرة التعريف كانت حاضرة عند المؤلفين، وأن التعريف بني على أساس تكويني متكامل أفاد من أنواع التعريفات الممكنة.

وهذه النتيجة تؤكد ما سبق أن ذهبت إليه هذه الدراسة من أن التعريف مازال يعتمد على ذاتية المؤلف، وتكوينه المعرفي. وخروج التعريف مكتملاً من الناحية التكوينية أو غير مكتمل يعتمد على حنكة وخبرة المؤلف التي تظهر عند التطبيق الفعلي ووضع التعريف، حتى وإن لم يقدم لنا هذا في المقدمة النظرية للمعجم. وفيما يلي شكل توضيحي لعدد التعريفات في كل معجم:



٣- يمكن من التحليل أن نرسم خريطة التعريف لمدى كل معجم من المعجمات المدروسة بالشكل التالي:

- **كريستال:** استخدم تعريفين سائدين، وتعريفاً شائعاً، وخمس تعريفات مائزّة، وتعريفين تكمليين. [٢ سائد + ١ شائع + ٥ مائز + ٢ تكميلي].
- **روتليدج:** استخدم تعريفين سائدين، وتعريفاً شائعاً، وتعريفين مائزين، وثلاث تعريفات تكملية. [٢ سائد + ١ شائع + ٢ مائز + ٣ تكميلي].
- **الخولي:** استخدم تعريفين سائدين، وتعريفاً شائعاً، وتعريفاً تكملياً. [٢ سائد + ١ شائع + ١ تكميلي].

- مبارك: استخدم تعريفين سائدين، وتعريفيما تكميليا. [٢سائد+١تكميلي].
- سامي: استخدم تعريفين سائدين، وتعريفيما شائعا، وثلاثة تعريفات تكميلية. [٢سائد+١شائع+٣تكميلي].

وتوضح خريطة التعريفات السابقة بعض الأمور منها:

- كل المعجمات حرصت على استخدام تعريفات تكميلية لإثراء المحتوى التعريفي.
- كانت عناية كريستال بالتعريفات المائزة هي الأعلى من بين أنواع التعريفات.
- كانت عناية روتليدج بالتعريفات التكميلية هي الأعلى من بين أنواع التعريفات.
- تميز معجم سامي بالتعريفات التكميلية، ولولا افتقاره للتعريفات المائزة لدخل في منافسة قوية مع معجم روتليدج، فإذا استثنينا التعريف المائز سجد تشابها واضحا للخريطة التعريفية بين سامي وروتليدج.
- كان معجم مبارك هو المعجم الأكثر اختصارا، حيث اكتفى بالتعريفين السائدين، وأضاف تعريفيما تكميليا واحدا إليهما.
- بينت الخريطة التعريفية أن من بين المعجمات العربية كان معجم سامي هو المعجم الأكثر ثراء من الناحية التكوينية.

القسم الثالث: الكفاءة التعريفية بين المنهج النظري، والتطبيق الفعلي

ذكرنا سابقا أنه لا يوجد منهج نظري محدد أشارت إليه المعجمات، ولكن ثمة آليات التعريف التي ذكرت في مقدمات المعجمات، ويعد الالتزام بهذه الآليات إشارة دالة على الكفاءة التعريفية. ولهذا فالسؤال الذي نطرحه الآن: هل التزم واضع المعجم عند التطبيق بما حدده سلفا في المقدمة من آليات نظرية؟ وفيما يلي سنحاول الإجابة عن هذا السؤال.

ونشير هنا إلى أننا في القسم الأول من هذه الدراسة قمنا عند التحليل التكويني بجمع كل الآليات المتعلقة بالمدخل تحت آلية واحدة تسمى [تقنية المدخل]، وجمعت كل الآليات المتعلقة بعمليات الإحالة المرجعية تحت آلية واحدة تسمى [تقنية الإحالات المرجعية]، وذلك لنتمكن من ضبط المقارنة بين المعجمات المدروسة. إلا أننا في هذا القسم قبل أن نقارن بين المعجمات المدروسة سنقوم أولاً بمقارنة المعجم بنفسه، فنقارن بين الآليات المذكورة في مقدمة المعجم، وما طُبّق منها داخل المعجم. لهذا سنتعامل في هذا القسم مع نص ما ذكره المؤلفون في مقدمات المعجمات من آليات دون تجميع؛ لأن التفاصيل هنا تمنح المقارنة بعداً مطلوباً في هذا القسم.

أ-معجم كريستال:

الالتزام بالآلية	الآلية النظرية (كريستال)
+	التعريف جامع لما يرضى القارئ
±	آلية الاستطراد والتوضيح بالرسوم
+	آلية المعلومات الموسوعية
+	آلية ذكر السياق التاريخي
+	آلية ذكر المنظومة الاصطلاحية
+	آلية اعتماد التفسير الشخصي
+	آلية توثيق المعلومات
+	آلية العدول عن الإحالات المرجعية الإضافية
+	آلية تبسيط اللغة للقارئ الأجنبي
+	آلية استغلال المدخل

ذكر كريستال في مقدمته عشر آليات نظرية، ذكرناها تفصيلاً، في القسم الأول من الدراسة، وتكون تعريفه للفونيم من عشر تعريفات، ذكرناها تفصيلاً في القسم الثاني من هذه الدراسة، وفيما يلي سندرس مدى التزام كريستال بالآليات التي ذكرها في مقدمة معجمه.

أ/١ - الالتزام بآلية التعريف جامع لما يرضى القارئ:

على الرغم من أن معيار رضا القاري معيار غير منضبط -كما ذكرنا سابقاً- فإن الواضح بعد الدراسة والتحليل أن كريستال اجتهد كثيراً للالتزام بهذا المبدأ؛ ليخرج القارئ من تعريف المصطلح عند كريستال بكمية وافية من المعلومات وإلى حد كبير مرضية. وشاهد الالتزام بهذا المبدأ تمثل في كون تعريف كريستال هو الأعلى كثافة في المحتوى، والأكثر عددًا في التعريفات، والأكثر عددًا في التعريفات المائزة من بين تعريفات المعجمات الأخرى. وشاهد الرضا هو انتشار المعجم وتكرار طبعاته.

أ/٢ - الالتزام بآلية الاستطراد والتوضيح بالرسوم:

بين التحليل أن تعريف كريستال حوى كمية كبيرة من المعلومات، لكنه لم يكن بحاجة للاستطراد بعيداً عن معنى المصطلح، ولكن من ناحية أخرى خلا التعريف من الرسوم التوضيحية، ربما لعدم وجود رسوم توضيحية تناسب تعريف الفونيم؛ فهو مفهوم نظري مجرد، لا يمكن رسمه؛ لهذا فهذه الآلية لم تختبر في تعريف الفونيم.

أ/٣ - الالتزام بآلية المعلومات الموسوعية:

وبالفعل فإن التعريف حوى معلومات موسوعية، ومن ذلك تعريف "واقع الفونيم في لغات العالم".

أ/٤ - الالتزام بآلية ذكر السياق التاريخي:

بالفعل ذكر كريستال معلومات حول السياق التاريخي للمصطلح، ومن ذلك تعريف مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة، حيث تعرض لنشأة مصطلح الفونيم وتطوره.

أ/٥ - الالتزام بآلية ذكر المنظومة الاصطلاحية.

وبالفعل تناول كريستال المنظومة الاصطلاحية لمصطلح فونيم، ووضح ذلك في تعريفه "الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة".

أ/٦- الالتزام بآلية اعتماد التفسير الشخصي:
والتعريف الذي بين أيدينا برزت فيه شخصية كريستال ومن ذلك تدخل كريستال بأسلوبه لتوضيح العلاقة بين مصطلح phonemics، ومصطلح phonemic phonology ، يقول كريستال: "وبعيدا عن مسألة التعريف فإنه إذا أخذنا بالرأي القائل بأن جميع جوانب نظام الصوت من اللغة ... يمكن تحليلها من حيث الصوتيات بمصطلحات فونيمية، فإن مصطلح phonemics سيصبح مكافئا في الدرس الصوتي لمصطلح phonemic phonology..."(٩٧).



أ/٧: الالتزام بآلية توثيق المعلومات: وبالفعل نجد في التعريف توثيق معلومات وإحالات إلى دانييل جونز Daniel Jones، و جاكوبسون Jakobson، وآخرين.

أ/٨-الالتزام بآلية العدول عن الإحالات المرجعية الإضافية:
وبالفعل لم يقد كريستال بذكر أية مراجع إضافية بعد الانتهاء من التعريف.

أ/٩: الالتزام بآلية تبسيط اللغة للقارئ الأجنبي:
وهذه الآلية لا يمكن اختبارها بسهولة حيث لا يوجد نص أصلي نقيس عليه اللغة قبل التبسيط وبعده، ولكن يحسب للتعريف استخدامه لغة سهلة وسلسة وبسيطة، ويمكن أن نعدّها آلية مطبقة.

أ/١٠: الالتزام بآلية استقلال المدخل:
وبالفعل نجد ذلك في التعريف، حيث لا يحتاج القارئ إلى الانتقال إلى مداخل أخرى لفهم مصطلح phoneme، وفيما يتعلق بالألوفون فإن التعريف أشار إلى وجود تنوعات صوتية تعود إلى فونيم واحد وهي ألوفونات له، ثم أحال القارئ بعد ذلك إلى كلمة "ألوفون"(٩٨).

مجموع الآليات النظرية (كريستال)	الآليات المطبقة	الآليات غير المطبقة	الآليات التي لم تختبر
١٠	٩	١	١

ومما سبق يتضح أن كريستال ذكر عشر آليات نظرية، التزم بتطبيق تسع منها، وبقيت آلية واحدة لم تختبر.

ب-معجم روتلج.

الالتزام بالآلية	الآلية (روتيلاج)
+	آلية موضع الإحالات المرجعية
+	آلية الإحالة لمداخل أخرى
+	آلية تصنيف الإحالات المرجعية
+	آلية سرد الغاوين
+	آلية الإشارة لتاريخ النشر

ب/١- الالتزام بآلية موضع الإحالات المرجعية: حيث ورد في المقدمة أن: "كل الإحالات المرجعية داخل التعريف يشار إليها أسفل التعريف". وبالفعل نجد في نهاية التعريف إحالة المؤلف إلى عدد من المراجع، لكنه لم يضعها أسفل التعريف بل وضع أسفل التعريف إحالة إلى المراجع التي ذكرها في نهاية تعريف مصطلح آخر هو phonology^(٩٩).

ب/٢- الالتزام بآلية الإحالة لمداخل أخرى: بالفعل ورد في تعريف الفونيم إحالتان لمدخلين آخرين هما: Phonology، Free variation^(١٠٠).

ب/٣- الالتزام بآلية تصنيف الإحالات المرجعية:

وبالفعل نجد في الإحالة المرجعية التي أحالنا إليها المؤلف زخماً مرجعياً، صُنِّفَ موضوعياً إلى عدة موضوعات، كما يلي^(١٠١):

- General and introductions
- Phonological theory
- Structuralist phonemic theory
- Generative phonology
- Historical phonology

ويكثر المعجم من المصادر أو أمهات المراجع، وهذه على سبيل المثال عينة من مراجعه^(١٠٢):

- Bloomfield. L. 1933. Language. New York.
- Harris, Z.S. 1951. Methods in Structural linguistics. Chicago. IL. (Repr. as Structural linguistics.)
- Chomsky, N. and M.Halle. 1968. The Sound Pattern of English. New York.

تطبيق الآليات النظرية في معجم روتلج



ب/٤ - الالتزام بآلية سرد العناوين:

الترزم المعجم بالفعل بترتيب المراجع ترتيباً أبجدياً^(١٠٣).

ب/٥ - التزام آلية الإشارة لتاريخ النشر:

ونرى أن المعجم التزم بهذه الآلية، فحينما تعددت الطبقات وضع تاريخ الطبعة الأولى بعد اسم المؤلف، وذكر الطبعة الجديدة في نهاية التوثيق، وذلك كالمراجع التالي على سبيل المثال^(١٠٤):

Jakobson, R. and M.Halle. 1956.
Fundamentals of language. The Hague.
(2nd rev. edn 1975.)

ومما سبق يتضح أن روتلج ذكر خمس آليات نظرية، التزم بتطبيقها كلها.

ج-معجم الخولي:

ج/١ - الالتزام بآلية الاختصار على المعنى الاصطلاحي داخل علم اللغة: وهذه الآلية لم تختبر؛ لأن مصطلح Phoneme ليس له معانٍ خارج اللسانيات.

ج/٢ - الالتزام بآلية المرادفات العربية:

بالفعل التزم الخولي بهذه الآلية حيث وضع ترجمة المصطلح phoneme، مصحوبة بترجمات أخرى يفصل بينها نقطة، وتمثل تعريف المدخل في "فونيم. فونيمية. صوتيم. صوت مجرد"

ج/٣ - الالتزام بآلية تعدد معاني المصطلح:

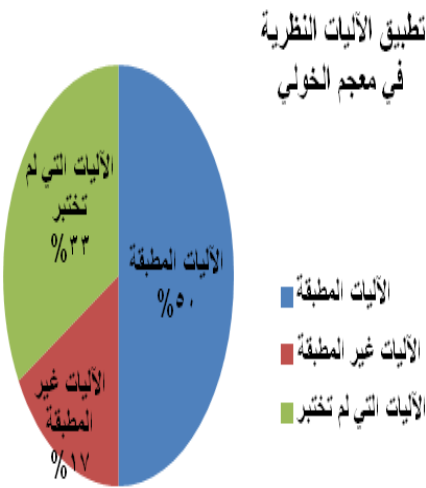
واضح أن الخولي لم يستخدم هذا الأمر لعدم تعدد معاني مصطلح phoneme، فهذه الآلية لم تختبر.

مجموع الآليات النظرية (روتلج)	الآليات المطبقة	الآليات غير المطبقة	الآليات التي لم تختبر
٥	٥	٠	٠

الآلية (الخولي)	الالتزام بالآلية
آلية الاختصار على المعنى داخل علم اللغة	+
آلية المرادفات العربية	+
آلية تعدد معاني المصطلح	±
آلية تعدد معاني المرادفات	±
آلية دلالة ترتيب المرادفات	+
آلية الأمثلة	-

ج/٤-الالتزام بآلية تعدد معاني المرادف: يقول الخولي: "إذا كان للمدخل الإنجليزي مرادف عربي واحد ذو عدة معانٍ، فإن هذه المعاني تشرح آخذة الحروف (أ)، (ب)، (ج) ... إلخ". ولم تختبر هذه الآلية لعدم تعدد معاني ترجمة المصطلح phoneme.

ج/٥-الالتزام بآلية دلالة ترتيب المرادفات: وبالفعل اختار الخولي مصطلح "فونيم" ووضعه في بداية تعريف المدخل ووفقا لآلية دلالة ترتيب المرادفات عند الخولي فهذا يعني تفضيله للمرادف "فونيم"، واستخدامه له في بقية التعريف، وهذا ما تم بالفعل. حيث تكرر استخدام "فونيم" دون غيره من المرادفات التي وردت في تعريف المدخل، ومن ذلك: "والفونيم مفهوم مجرد ... ما يُنطق فعلا هو الألفون وليس الفونيم ... ويعرف بعض اللغويين الفونيم ... والفونيم نوعان ... ويتكون الفونيم من ..." (١٠٥).



ج/٦-الالتزام بآلية الأمثلة:

ومن الواضح أن تعريف الخولي خلا من الأمثلة الإنجليزية والعربية على السواء.

مجموع الآليات النظرية (الخولي)	الآليات المطبقة	الآليات غير المطبقة	الآليات التي لم تختبر
٢	٣	١	٢

ومما سبق يتضح أن الخولي ذكر ست آليات نظرية، التزم بتطبيق نصفها، ولم يطبق آلية منها، وثمة آليتان لم تختبرا في تعريف الفونيم.

د-معجم مبارك:

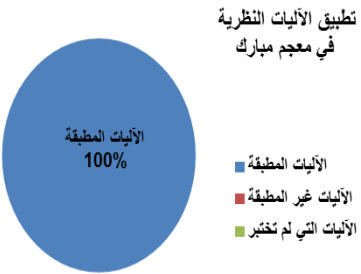
د/١-الالتزام بآلية وضع المرادف:

يقول مبارك في تقنية المدخل: "اجتهدت لأجد المرادف العربي:" وبالفعل فإن مبارك وضع في تعريف المدخل مرادفين عربيين لمصطلح phoneme، وهما "وحدة صوتية، حرف" (١٠٦).

المعيار	الالتزام بالمعيار
تقنية المدخل [وضع المرادف]	+
الأمثلة التوضيحية	+

د/٢ - الالتزام بآلية الاستعانة بالأمثلة:

بالنظر إلى التعريف نجد أن التعريف به تعريف الأمثلة، الذي جاء فيه: "عك، ومنك. وكذلك الضمة في كتب، قم، والكسر في كتب، وطر" (١٠٧). ويؤخذ على التمثيل أنه لم يصف توضيحاً كافياً.



مجموع الآليات النظرية (مبارك)	الآليات المطبقة	الآليات غير المطبقة	الآليات التي لم تختبر
٢	٢	٠	٠

ومما سبق يتضح أن مبارك ذكر آيتين نظريتين، التزم بتطبيقهما معاً.

هـ - معجم سامي:

هـ/١ - الالتزام بآلية استخدام التعريب:

وهذا بالفعل ما تم في التعريف حيث جاء في تعريف المدخل: "الوحدة الصوتية".

هـ/٢ - الالتزام بآلية استخدام الاقتراض:

ورد في مقدمة المعجم: "استخدام بعض المصطلحات بصورتها الأجنبية إذا لم يتوفر لها مصطلح مقابل يعبر عن مفهومها الدقيق"، وهذا أيضاً نراه موجوداً في تعريف المدخل؛ حيث اشتمل المدخل المتعدد أيضاً على "فونيم".

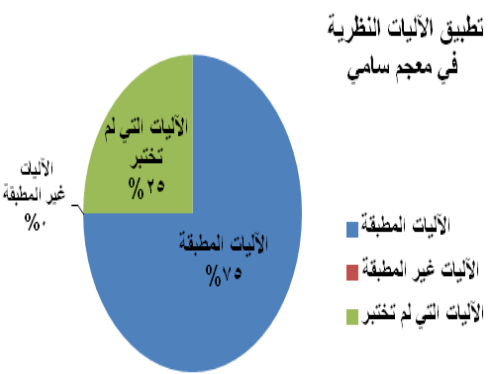
الآلية (سامي)	الالتزام بالآلية
آلية استخدام التعريب	+
آلية استخدام الاقتراض	+
آلية الأمثلة	+
آلية الاختصار على المعنى الاصطلاحي في اللسانيات	±

هـ/٣ - الالتزام بآلية الاختصار على المعنى الاصطلاحي

في اللسانيات: ومصطلح "فونيم" ليس له دلالاته خارج اللسانيات، لذا لم تختبر هذه الآلية مع مصطلح فونيم.

هـ/٤ - الالتزام بآلية الأمثلة:

بالفعل هذا ما رأيناه في التعريف حيث ورد تعريف الأمثلة وجاء فيه أمثلة من اللغة العربية الفصيحة: "كما نرى في العربية في الكلمتين حرير، وخير... إلخ" (١٠٨).



مجموع الآليات النظرية (سامي)	الآليات المطبقة	الآليات غير المطبقة	الآليات التي لم تختبر
٤	٣	٠	١

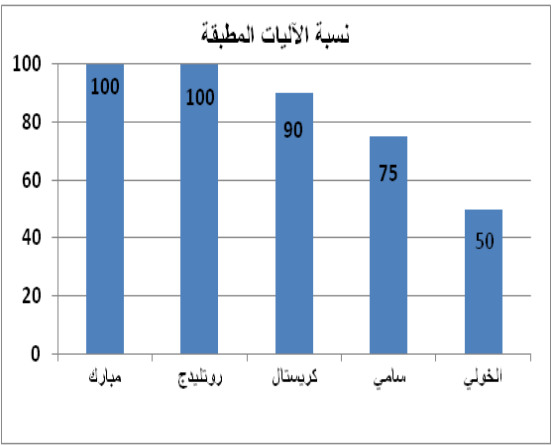
ومما سبق يتضح أن سامي ذكر أربع آليات
نظرية، التزم بتطبيق ثلاث منها، ولم تختبر آلية
واحدة.

نتائج التحليل:

- ١- إضافة إلى الدقة في وضع المنهج وكفاءة تطبيقه، فإن الالتزام المنهجي يعد عنصرًا مهمًا من عناصر الكفاءة التعريفية.
- ٢- نظرا لاختلاف عدد الآليات المذكورة في كل معجم فقد قمنا باتخاذ النسبة المئوية للتمكن من مقارنة الالتزام المنهجي بين المعجمات.
- ٣- نلاحظ من التحليل تفاوت المعجمات المدروسة في تطبيق الآليات النظرية التي ذكرتها في مقدمة المعجم، وفيما يلي تصنيف للآليات:

✓ الآليات المطبقة:

أ- جاء في المقدمة معجما روتليدج و مبارك حيث بلغت نسبة التطبيق ١٠٠%.

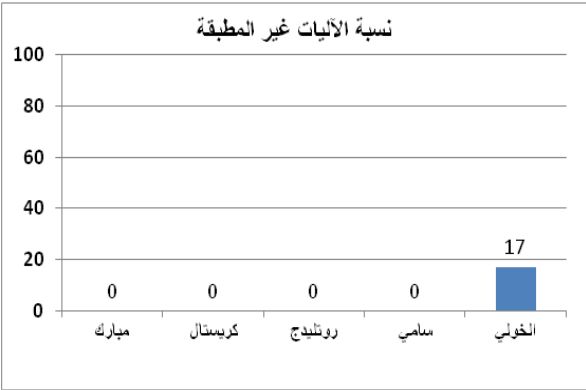


ب- جاء ثانيا معجم كريستال حيث بلغت نسبة تطبيق الآليات ٩٠% وهي نسبة تفيد أن كريستال حرص بدرجة كبيرة على تنفيذ الآليات التي أقرها في مقدمة المعجم.

ت- جاء ثالثا معجم سامي الذي بلغت نسبة التزامه بتطبيق الآليات ٧٥%.

ث- وجاء رابعا وأخيرا معجم الخولي الذي التزم بتطبيق الآليات بنسبة بلغت ٥٠%.

✓ الآليات غير المطبقة:

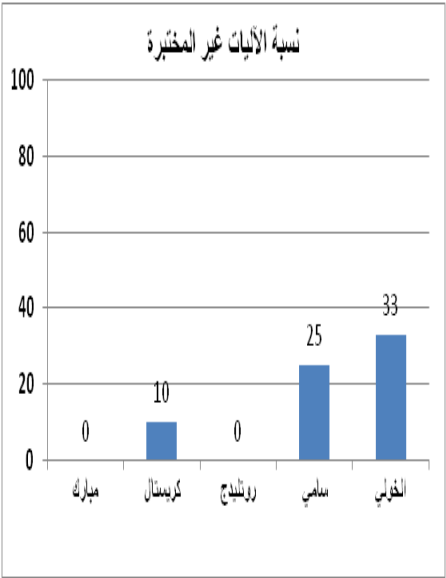


تبين من التحليل أن معجم الخولي فقط هو الذي لم يلتزم بتطبيق إحدى آلياته، في حين أن بقية المعجمات لا توجد لديها آليات غير مطبقة. وتمثل نسبة الآليات غير المطبقة في معجم الخولي ١٧%. وفي بقية المعجمات بلغت النسبة ٠% من الآليات النظرية المذكورة في المعجم.

✓ الآليات غير المختبرة:

تبين من التحليل ما يلي:

أ- جاء معجم الخولي في المرتبة الأولى من حيث نسبة الآليات غير المختبرة التي بلغت ٣٣%.



ب- جاء في المرتبة الثانية معجم سامي بنسبة آليات غير مختبرة بلغت ٢٥%.

ت- جاء في المرتبة الثالثة معجم كريستال بنسبة ١٠%.

ث- جاء في المرتبة الرابعة والأخيرة معجم روتلديج، ومبارك بنسبة بلغت ٠%.

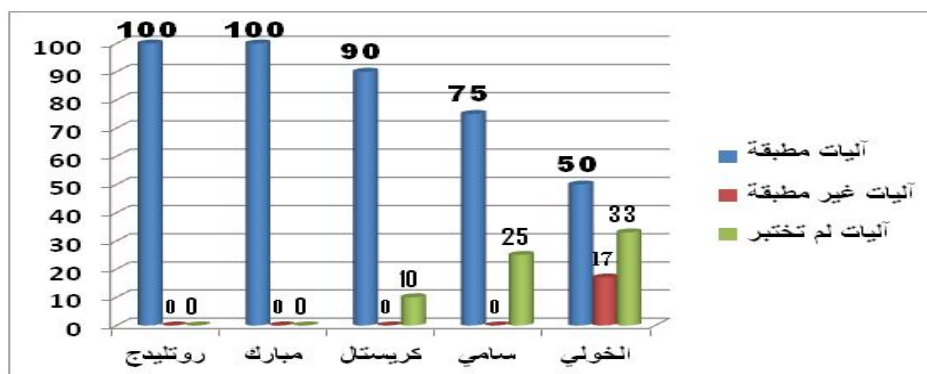
وهذه النسبة المرتفعة -إلى حد ما- عند الخولي تشير إلى أن الآليات التي ذكرها الخولي تختص بحالات خاصة من المصطلحات، ولا تنطبق إلا على مجموعة من تعريفات مصطلحات المعجم.

وأن مصطلح phoneme -من قبيل المصادفة- ينطبق عليه ثلث آليات التعريف النظرية التي ذكرها الخولي.

٤- مقارنة المعجمات من ناحية الالتزام بالمنهج النظري توضح ما يلي:

- يأتي في المرتبة الأولى من ناحية الالتزام بتطبيق الآليات معاجم روتليدج، ومبارك، وكريستال.
- يأتي في المرتبة الثانية معجم سامي.
- يأتي في المرتبة الثالثة والأخيرة معجم الخولي.

والشكل البياني التالي يوضح المقارنة بين المعجمات المختلفة في الالتزام المنهجي:



مقارنة بين المعجمات المدروسة من ناحية الالتزام المنهجي

وتبقى الإشارة هنا إلى أنه إذا كان الالتزام بتطبيق الآليات النظرية يرفع من كفاءة التعريف، فإن ذكر عدد أكبر من الآليات النظرية والالتزام بها يرفع من كفاءة التعريف بدرجة أكبر من ذكر آلية أو اثنتين والالتزام بهما.

القسم الرابع: حساب متوسط الكفاءة التعريفية

اعتمدت هذه الدراسة على استخدام التحليل التكويني لتحليل كفاءة التعريف بالاعتماد على تحليل خمسة محاور أساسية، وهي:

١- عدد الآليات النظرية المذكورة في مقدمات المعجمات.

٢- عدد الآليات التي التزم المعجم بتطبيقها.

٣- كثافة المحتوى التعريفي.

٤- عدد تعريفات التعريف.

٥- أنواع التعريفات التي اعتمد عليها التعريف.

وأمكن عن طريق التحليل التكويني أن نعطي كل محور من المحاور الخمسة قيمة عددية دقيقة، وباستخدام هذه القيم يمكن أن نعطي قيمة عددية للكفاءة التعريفية، عن طريق جمع القيم العددية للمحاور

الخمسـة، ثم قسمتها على عدد المحاور (أي قسمتها على العدد خمسـة) لاستخراج متوسط حسابي للكفاءة التعريفية، وذلك كما توضح المعادلة التالية:

عدد
الآليات
المذكورة
في مقدمة
المعجم

+

عدد
الآليات
التي
التم
بها
المعجم

+

كثافة
المحتوى
التعريفى

+

عدد
التعريفات

+

أنواع
التعريفات
التي اعتمد
عليها
التعريف

=

متوسط
الكفاءة
التعريفية

(عدد محاور القياس) ٥

وبهذه الطريقة تصبح مقارنة الكفاءة التعريفية بين المعجمات الاصطلاحية بطريقة واضحة أمرًا ممكنًا.

وتبقى الإشارة إلى أن اختيار طريقة المتوسط الحسابي لقياس متوسط الكفاءة التعريفية من بين طرق قياس أخرى جاء لسببين مهمين الأول: هو بساطة طريقة الحساب ودقتها. والثاني: أنه في حالة تطوير المنهج الذي نقترحه هنا بإضافة عناصر أخرى للكفاءة التعريفية، فإن إجراء عملية قياس متوسط الكفاءة التعريفية بهذه الطريقة تبقى صالحة وميسرة، وفيما يلي التطبيق على المعجمات المدروسة لنرى ما سنحصل عليه من نتائج:

(١) معجم كريستال: نقوم بالتعويض عن قيم المعادلة السابقة كما يلي:

١٠

+

٩

+

٦٩١

+

١٠

+

٤

=

١٤٤,٨

٥

ويتضح أن متوسط الكفاءـة التعريفية لمعجم كريستال = [١٤٤.٨]

(٢) معجم روتليـدج: بالتعويض في المعادلة السابقة، نحصل على ما يلي:

٥

+

٥

+

٤١٦

+

٨

+

٤

=

٨٧,٦

٥

ويتبين من التعويض أن متوسط الكفاءة التعريفية لمعجم روتليـدج = [٨٧.٦]

(٣) معجم الخولي: نقوم بالتعويض في المعادلة السابقة كما يلي:

٦

+

٣

+

٨٠

+

٤

+

٣

=

١٩,٢

٥

ويتبين من التعويض أن متوسط الكفاءة التعريفية لمعجم الخولي هي: [١٩.٢]

٤) معجم مبارك: نقوم بالتعويض في معادلة متوسط الكفاءة التعريفية كما يلي:

$$٦,٢ = \frac{٢ + ٢ + ٢١ + ٣ + ٣}{٥}$$

ونرى بعد التعويض أن متوسط الكفاءة التعريفية لمعجم مبارك هي: [٦.٢]

٥) معجم سامي: نقوم بالتعويض في معادلة متوسط الكفاءة التعريفية كما يلي:

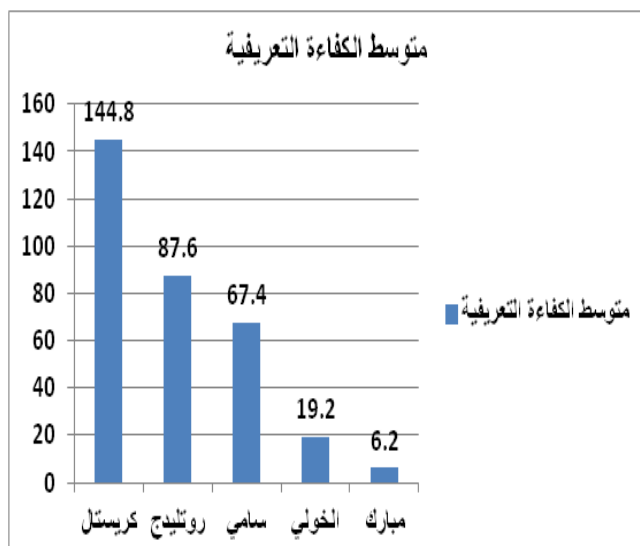
$$٦٧,٤ = \frac{٤ + ٣ + ٣٢٣ + ٦ + ٢}{٥}$$

ويتبين من التعويض أن متوسط الكفاءة التعريفية لمعجم سامي هو: [٦٧.٤]

وبعد إجراءات المعادلات السابقة، ولتسهيل المقارنة تُجمع هذه الأرقام في جدول كما يلي:

المعجم	كريستال	روتليدج	الخولي	مبارك	سامي
متوسط الكفاءة التعريفية	١٤٤,٨	٨٧,٦	١٩,٢	٦,٢	٦٧,٤

ويتبين من البيانات السابقة أنه وفقا لمتوسط الكفاءة التعريفية يمكن ترتيب المعجمات ترتيبا تنازليا من المعجم الأعلى وصولا إلى المعجم الأقل كما يلي:



في المرتبة الأولى: معجم كريستال، بمتوسط كفاءة تعريفية بلغ ١٤٤.٨.

في المرتبة الثانية: معجم روتلينج، بمتوسط كفاءة تعريفية بلغ ٨٧.٦.

في المرتبة الثالثة: معجم سامي، بمتوسط كفاءة بلغ ٦٧.٤.

في المرتبة الرابعة: معجم الخولي، بمتوسط كفاءة بلغ ١٩.٢.

في المرتبة الخامسة: معجم مبارك، بمتوسط كفاءة بلغ ٦.٢.



وبناء على ما سبق يمكن ترتيب المعجمات المدروسة من ناحية الكفاءة التعريفية للتعريف الاصطلاحي كما يلي.

- ١- معجم كريستال.
- ٢- معجم روتلينج.
- ٣- معجم سامي.
- ٤- معجم الخولي.
- ٥- معجم مبارك.

وهذه النتيجة التي وصلت إليها الدراسة تتماشى مع قيمة معجم كريستال وشهرته لدى الباحثين في اللسانيات، وثقتهم فيه. كذلك فهي تكشف عن التقنية العالية -إلى حد ما- لمعجم سامي.

وإذا كان المتوقع من المعجمات العربية وهي تنقل للباحثين مصطلحا أجنبيا، وتحاول أن تقربه للباحث العربي مما يستوجب كثافة عالية في المحتوى التعريفي، وزيادة في عدد التعريفات بتفصيلات وشروح تزيد على تعريف المصطلح في المعجم الانجليزي؛ فإن نتائج البحث تكشف أن ذلك لم يحدث.

القسم الخامس: تأسيس منهجي للكفاءة التعريفية

في هذا القسم من البحث سنعتمد على أهم نتائج الدراسة لبلورة منهج لكفاءة التعريف يستند إلى إطارين مهمين:

الإطار الأول: صياغة التعريف

الإطار الثاني: قياس الكفاءة التعريفية للتعريف

وفيما يلي تفاصيل هذين الإطارين:

الإطار الأول: صياغة التعريف:

عند صياغة التعريف لابد من خطوات تسبق صياغة التعريف، وخطوات أثناء صياغته، وفيما

يلي تفاصيل خطوات صياغة التعريف:

الخطوة الأولى - تحديد منهج التعريف:

تحديد منهج التعريف مرحلة سابقة على وضع التعريف، حيث تبين من الدراسة أن المعجمات لا

تذكر منهجا محددا للتعريف، ولا ثمة مناهج معلومة للتعريف، وكان من الواضح أن كل المعجمات

المدرسة لم تول ذكر آليات التعريف التي ستتبع في المعجم العناية الكافية.

ولهذا، فإن أولى خطوات صياغة التعريف هي أن يقوم واضع المعجم الاصطلاحي بتوضيح

منهجه في التعريف في قسم مستقل من مقدمة المعجم. وتتمثل أهمية هذه الخطوة في أنها تساعد قارئ

المعجم على استخدام المعجم بصورة أفضل، وفهم التعريف بصورة أوضح، وكذلك تيسر على المؤلف

توحيد منهجيته في كل التعريفات بالمعجم، وتيسر على الباحثين دراسة المعجم وتحليله ونقده. وفي كل

الأحوال فإن ضبط المنهج أفضل من الذاتية والارتجال.

الخطوة الثانية - تحديد التعريفات:

من الخطوات التأسيسية المهمة لصياغة التعريف أن يقوم مؤلف المعجم أثناء تجميع المادة العلمية

بتحديد التعريفات التي ستدخل في التعريف. ولابد في هذه المرحلة من تقسيم التعريفات وفق أنواعها

المختلفة، حيث تبين لنا من الدراسة أن التعريف الاصطلاحي يحتوي على أربعة أنواع من التعريفات،

وهي:

النوع الأول - التعريف السائد:

التعريف السائد - كما عرفناه، وكما تبين من الدراسة - لا يستغني عنه التعريف الاصطلاحي.

ولابد أن يكون واضحا في ذهن المعرف أن التعريفات السائدة تعرفيات إجبارية. وعلى المعرف أن

يوليها عناية كبيرة، لاسيما أن أية مقارنة لتعريفه مع أي معجم آخر لابد أن تتعرض للتعريفات السائدة؛

فهي تعريفات موجودة في كل المعجمات الاصطلاحية.

وتتمثل التعريفات السائدة في التعريف الاصطلاحي وفقاً لهذه الدراسة في تعريفين هما

"المدخل"، و"لب التعريف".

١- المدخل:

المدخل من التعريفات السائدة في التعريف الاصطلاحي، ولأن تعريف المدخل يفترض فيه الوضوح، والوحدة، فنوصي المعرف باعتماد وحدة المدخل، ومن ثم يمكنه -إذا أراد- أن يشير إلى وجود مرادفات لهذا المدخل في موضع آخر من التعريف.

٢- لب التعريف:

تبين من الدراسة أن لب التعريف لابد أن تراعى فيه أمور، منها:

أ- المحتوى: الذي لابد أن يتسم بما يلي:

١- الكفاية: فمحتوى لب التعريف لابد أن يكون كافياً لتوضيح المفهوم الأساس للمصطلح،

دون إحالات لمداخل أخرى.

٢- الإيجاز: لابد أن يتسم لب التعريف بالإيجاز الشديد؛ فيخلو من الاستطراد والإسهاب

والاستغراق في التفاصيل والأمثلة.

٣- الوضوح: يشترط في لب التعريف الوضوح، وعدم استخدام مفردات ملبسة أو غامضة

أو تحتاج إلى شرح إضافي.

٤- الدقة: حيث يشترط فيه عدم استخدام كلمات تحتمل أكثر من معنى، أو استخدام

اصطلاحات غير مستقرة المفهوم.

ب- الربط المعنوي: تبين من الدراسة أن الربط المعنوي عامل مؤثر في قوة لب التعريف،

واختيار الرابط المعنوي المناسب يقع على عاتق المعرف وتبرز فيه مهارته وحكته.

ج- نواة لب التعريف: تبين من الدراسة أن لب التعريف لابد أن يحوي نواة، وهي نواة إجبارية

قد تكون "مجال التعريف" أو غير ذلك.

د- الجملة الأساسية: لابد أن يحوي لب التعريف جملة أساسية يبنى عليها التعريف، وهذه الجملة

تحوي دوماً نواة لب التعريف.

هـ- الجملة الفرعية: قد يحتاج لب التعريف إلى جملة فرعية أو أكثر، وهي جملة اختيارية قد لا تقل

أهميتها عن الجملة الأساسية، لكنها تخضع لوجهة نظر المؤلف فيما يستحق الذكر في لب التعريف.

والجملة الفرعية تبرز قدرة المعجمي على التوضيح، والتمييز بين الأهم والمهم في لب التعريف.

النوع الثاني - التعريف الشائع:

بينت الدراسة أن تعريف المصطلح يحوي تعريفات شائعة، وهي التعريفات التي وردت في

أغلب المعجمات، ولم ترد في نسبة قليلة منها. وبناء عليه فعلى المعرف المتصدي لتعريف مصطلح ما أن

يطلع على تعريفات المصطلح في المعجمات الأخرى السابقة -وهذا ما يحدث عادة- ومن ثم يقوم بتحديد

التعريفات الشائعة، فيحصرها، ويحدد ما سيضعه منها في تعريفه. وعلى المعرف أن يوضح في منهجه

نسبة الشيوخ التي سيعتمدها، ويمكنه -إذا أراد- أن يعتمد المنهج الذي اتبعناه في هذه الدراسة حيث اعتمدنا التعريف الشائع إذا ورد في المعجمات كلها ما عدا معجم واحد فقط.

النوع الثالث-التعريف المائز:

وضحت الدراسة أن ثمة تعريفات مائزة ينفرد بها المعجم؛ ليميز تعريفه عن تعريف المعجمات الأخرى. وفي ظني أن هذا التعريف المائز من أهم التعريفات بالنسبة للمعرف، لأنه سيجعل تعريفه الاصطلاحي بل معجمه الاصطلاحي معجماً يقدم إضافة تستحق التقدير والاقتناء. لذا فإنه من المهم أن يوضح واضع المعجم -عند الحديث عن منهجه- طبيعة التعريفات المائزة التي سيقدمها معجمه.

النوع الرابع-التعريف التكميلي:

بينت الدراسة أن ثمة تعريفات تكميلية هي التي تثري محتوى التعريف بتفصيلات مفيدة وفق وجهة نظر المعارف، والتعريف التكميلي يعد تعريفاً اختيارياً، إلا أن أهميته تكمن في إبراز مهارة الانتقاء والاختيار لدى المعارف، فعلى المعارف أن يضيف التعريف التكميلي بعناية بحيث لا يكون استطراداً يقلل من كثافة المحتوى التعريفي، وأن يقرر كذلك بعناية ما التعريف التكميلي الذي سيستغنى عن ذكره دون أن يخل بجودة المحتوى.

الإطار الثاني: قياس الكفاءة التعريفية للتعريف

وفي هذا الإطار نقوم بتقييم، ومن ثم تقويم عملية وضع التعريف، ويشمل هذا الإطار عدة خطوات كما يلي:

الخطوة الأولى - قياس الالتزام بالمنهج.

الآلية (الخولي)	الالتزام بالآلية
آلية الاختصار على المعنى داخل علم اللغة	+
آلية المرافقات العربية	+
آلية تعدد معاني المصطلح	±
آلية تعدد معاني المرافقات	±
آلية دلالة توكيد المرافقات	+
آلية الأمثلة	-

يفترض عند وضع المعجم أن يوضح المؤلف منهجه في التعريف، وأن يلتزم باتباع هذا المنهج. لذا فإنه من الضروري في مرحلة قياس الكفاءة التعريفية، أن نقيس التزام المعارف بالمنهج الذي حدده في معجمه، وآلية القياس هي استخدام التحليل التكويني للمقارنة بين الآليات التي حددها المعارف -نظرياً- في مقدمة معجمه، ومدى استخدامها عند التعريف داخل المعجم، ويمكن الاستعانة بجدول على غرار الجدول المقابل.

الخطوة الثانية- كثافة المحتوى التعريفي:

تبين لنا من الدراسة أن التحليل الكمي لكثافة المحتوى التعريفي يعد مؤشراً من مؤشرات كفاءة التعريف، ويعد استخدام العد الآلي للكلمات من أيسر الطرق لقياس كثافة المحتوى.

الخطوة الثالثة- التحليل التكويني للتعريف.

تبين من الدراسة أن التحليل التكويني كان منهجاً قادراً على تحليل التعريف الاصطلاحي، ويستخدم التحليل التكويني في تحليل التعريف كما يلي:

- تقسيم تعريف المصطلح إلى تعريفياته.
- رسم خريطة التعريفيات للمصطلح وتحديد التعريفيات السائدة، والشائعة، والمائزة، والتكميلية

الخطوة الرابعة: قياس متوسط الكفاءة التعريفية للمعجم:

- بعد الانتهاء من التحليلات سيتجمع لدينا قيم عددية لخمسة محاور هي:
- ١- عدد الآليات النظرية المذكورة في مقدمات المعجمات.
 - ٢- عدد الآليات التي التزم المعجم بتطبيقها.
 - ٣- كثافة المحتوى التعريفي.
 - ٤- عدد تعريفيات التعريف.
 - ٥- أنواع التعريفيات التي اعتمد عليها التعريف.
- ويمكن الحصول على قيمة عددية لمتوسط الكفاءة التعريفية عن طريق جمع القيم العددية للمحاور الخمسة، ثم قسمتها على عدد المحاور (أي قسمتها على العدد خمسة)، مما يكون المعادلة التالية:

متوسط
الكفاءة
التعريفية

=

أنواع
التعريفات
التي اعتمد
عليها
التعريف

+

عدد
التعريفات

+

كثافة
المحتوى
التعريفي

+

عدد
الآليات
التي
التزم
بها
المعجم

+

عدد
الآليات
المذكورة
في مقدمة
المعجم

(عدد محاور القياس) ٥

وقياس متوسط الكفاءة التعريفية طريقة يمكن بها إعطاء قيمة رقمية محددة لكفاءة تعريف ما في معجم ما، وكذلك مقارنة الكفاءة التعريفية بين كفاءة التعريف في المعجمات الاصطلاحية بطريقة دقيقة.

نتائج الدراسة

تمكنت الدراسة من الوصول لعدد من النتائج أهمها ما يلي:

نتائج عامة، منها:

١- اقتراح مصطلحات جديدة، منها:

- الكفاءة التعريفية، واقتُرحت أن تترجم بـ "Definition competence".
 - التعريفيم، واقتُرحت أن يترجم بـ "Defineme"، وينقسم إلى التعريفيم السائد، والتعريفيم الشائع، والتعريفيم المائز، والتعريفيم التكميلي.
 - المكون السائد؛ وهو مكون إجباري يضاف للمكونات الدلالية الثلاث التي صنفها نايدا.
- ٢- افتقار التعريف للمنهج: تبين من الدراسة أن صناعة التعريف الاصطلاحي تفتقر إلى منهج نظري واضح المعالم ومكتمل، وأن صناعة تعريف المصطلح مازالت تعتمد على الذاتية.
- ٣- تأسيس منهج للتعريف: أثمر البحث تأسيس منهج لوضع التعريف، ولقياس الكفاءة التعريفية.
- ٤- نظرية التحليل التكويني وتحليل التعريف: أكدت الدراسة أن التحليل التكويني يمكن الاعتماد عليه لتحليل التعريف الاصطلاحي.

نتائج جزئية، منها:

- ١- تصدر معجم كريستال ترتيب المعجمات المدروسة من ناحية الكفاءة التعريفية، يليه معجم روتليدج، يليه معجم سامي، يليه معجم الخولي، وأخيرا معجم مبارك.
- ٢- لم يلق توضيح آليات وضع التعريف العناية الكافية في المعجمات الاصطلاحية.
- ٣- من بين المعجمات المدروسة كان معجم كريستال هو الأكثر عناية بتوضيح آلياته في التعريف.
- ٤- اعتادت المعجمات الاصطلاحية العربية على الإشارة إلى طريقة نقل المصطلحات اللسانية من لغة أجنبية؛ ويعود سبب ذلك إلى أن المصطلح اللساني الحديث يُعد منتجا أجنبيا إلى حد كبير.
- ٥- بلغت كثافة المحتوى التعريفي أعلى درجة عند معجم كريستال، يليه معجم روتليدج، يليهما معجم سامي، ثم معجم الخولي، ثم معجم مبارك بفارق كبير.
- ٦- مثل عدد التعريفيمات منحى تنازليا، أعلاه كان عند معجم كريستال، يليه روتليدج، ثم معجم سامي، ثم معجم الخولي، وأسفله كان عند معجم مبارك.
- ٧- تمثل التعريفيم السائد في التعريف الاصطلاحي في تعريفيم المدخل، وتعريفيم لب التعريف.
- ٨- تعتمد المعجمات الإنجليزية توحيد المدخل، ولكن المعجمات العربية تعدد فيها المدخل.

- ٩- تبين من الدراسة أن تعريف "لب التعريف" من التعريفات التي لا يصح التعريف بدونها، وهو تعريف إجباري، وتبين من التحليل أن لب التعريف لابد أن تراعى فيه أمور أهمها: المحتوى، والربط المعنوي، ونواة لب التعريف، والجملة الأساسية، والجملة الفرعية.
- ١٠- بينت الدراسة أن تعريف المصطلح يحوى تعريفات شائعة، كانت في عينة الدراسة [مفهوم المصطلح في المدارس اللسانية المختلفة].
- ١١- وضحت الدراسة أن ثمة تعريفات مائزة يقدمها المعرف لتمثل إضافة تميزه عن بقية المعجمات الاصطلاحية.
- ١٢- معجم كريستال تميز عن بقية المعجمات محل الدراسة بزيادة واضحة لعدد التعريفات المائزة، في حين خلت المعجمات العربية من أية تعريفات مائزة.
- ١٣- بينت الدراسة أن ثمة تعريفات تكميلية تستخدم لإثراء محتوى التعريف، ومنها: الإشارة لأهم المصطلحات المرتبطة، والإشارة لنشأة المصطلح، والأمثلة.
- ١٤- تبين من الدراسة أن قياس كثافة المحتوى التعريفي يعد معياراً من معايير الكفاءة التعريفية.
- ١٥- إضافة إلى الدقة في وضع المنهج وكفاءة تطبيقه، فإن الالتزام بالمنهج يعد عنصراً مهماً من عناصر الكفاءة التعريفية.
- ١٦- متوسط الكفاءة التعريفية طريقة تمكننا من تحديد كفاءة التعريف بطريقة دقيقة، وتمكننا من المقارنة بين كفاءة التعريف بين المعجمات الاصطلاحية بمعيار واضح.

التوصيات

- نخرج من هذه الدراسة ببعض التوصيات منها:
- ١- على واضع المعجم أن يوضح منهجه في التعريف، وأن يلتزم باتباع هذا المنهج عند التطبيق.
 - ٢- ضرورة توحيد المدخل، واختيار مدخل واحد فقط وفق معايير واضحة يرجح على أساسها استخدامه لهذا المدخل، ومن ثم يمكنه -إذا أراد- أن يشير إلى وجود مرادفات لهذا المدخل في موضع آخر في التعريف.
 - ٣- على المعرف الاطلاع على تعريفات المصطلح في المعجمات الأخرى السابقة، ومن ثم يقوم بتحديد التعريفات الشائعة، فيحصرها، ويحدد ما إذا كان سيضمّن تعريفه كل هذه التعريفات الشائعة أو سيترك بعضها، ويأخذ بعضها.
 - ٤- ينبغي على المعرف أن يطرح على نفسه سؤالاً مهماً: ما الذي سأقدمه في تعريفي ليصبح إضافة تعريفية؟

- ¹ – Philip Babcock Gove: (1967), The Role of Dictionary. Bobbs– Merrill Co. Indianapolis. New York, Kansas City. p7
- 2 – Ibid. p7
- ^٢ – عبد العلي الودغيري: قضايا المعجم العربي، في كتابات ابن طيب الشرقي، منشورات عكاظ، الرباط، ط١، ١٩٨٩م، ص ٣٣١.
- ^٤ – السابق، ص ٣٣١.
- ^٥ – مصطلح فونيم Phoneme جاء ليبدل على "الوحدة الصغرى في النظام الصوتي للغة"، وبديلا عن مصطلحات أخرى كانت تستخدم للدلالة على هذا المفهوم لكن صاحب استعمالها لبس مثل مصطلح حرف.
- 6 – Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions. (Pdf: <http://www.csulb.edu/~cwallis/170/text/concepts.pdf>), p 1.
- 7 – <http://dictionary.reference.com/browse/definition>.
- ^٨ – ينظر: الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر، القاهرة، (د.ت)، ص ٥٦. وإبراهيم بن مراد: المعجم العلمي العربي المختص، حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١٣٣.
- ^٩ – من هذه الأنواع:
- ١-التعريف الموسوعي. ٢-التعريف اللغوي. ٣-التعريف المرجعي.
- ٤-التعريف الإجمالي. ٥-التعريف التصحيحي. ٦-التعريف الوهمي.
- للمزيد من التفاصيل ينظر: إبراهيم بن مراد: المعجم العلمي العربي المختص، ص ١٣٣-١٤٧.
- ^{١٠} – سمير شريف استيتية: اللسانيات، المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط٨، ٢٠٠٨، ص ٣٠٣.
- ^{١١} – علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧م، ص ٢٤.
- ^{١٢} – ينظر:
- * سمير شريف استيتية: اللسانيات، المجال والوظيفة والمنهج، ص ٣٠٣، ٣٠٤.
- Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions, P 1-3 *
- ¹³ – Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions, p15
- ¹⁴ – Ibid, p15
- ¹⁵ – Ibid, p15
- ^{١٦} – يُنظر مادة [ك ف ء] في كل من: الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣، ج٤، ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م، والزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥م، ج١، والجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: محمد محمد تامر، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، ٢٠٠٩م.
- ¹⁷ – Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions. p15
- ^{١٨} – ومن ذلك قبول لفظ "تفق" مع الحيوان، وعدم قبوله مع الإنسان.
- ^{١٩} – عبد العلي الودغيري: قضايا المعجم العربي، ص ٣٣١.
- ²⁰ – Kempson, Ruth M: (1977), Semantic theory. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, P18
- ^{٢١} – يرجعها البعض إلى ريموند لول raymond lulle (١٢٣٥م-١٣١٥م)، الذي دعا إلى تأليف موسوعة بنائية للمعرفة البشرية، وتجزئ كل المفاهيم إلى عناصرها أو أفكارها البسيطة، مرورًا بليبنيتز leibniz (١٦٦٦-١٧١٦)؛ ثم لويس يلمسلف louis jhelmslev (١٨٩٩-١٩٦٥) رائد المدرسة النسقية بكوبنهاجن، الذي عمد إلى تحليل معاني الكلمات اعتمادا على (المميزات) التي تتألف منها، وذلك في كتابه "مقدمات إلى نظرية

اللغة" الذي ظهر باللغة الدانماركية سنة ١٩٤٣، وترجم إلى الإنجليزية سنة ١٩٥٣. وممن غرس بذور تأسيس نظرية التحليل التكويني عدد من مؤسسي حلقة براغ الوظيفية، ومنهم نيكولاي تروبتسكوي (١٨٩٠ – ١٩٣٨) فكتابه المهم (مبادئ الفونولوجيا) فتح بابا لتأسيس التحليل التكويني، ورومان ياكبسون (١٨٩٦ – ١٩٨٢) فقد جمع في كتابه (مقالات في اللسانيات العامة) عددا من الملاحظات حول التحليل التكويني للأصوات في فصل خاص سماه (ملاحظات حول التصنيف الصوتي للمقاطع)، ينظر: أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢، ص ٦٢-٦٤.

²² – Khadija Belfarhi: (2013), The componential analysis of literary meaning, Colombian Applied Linguistics Journal, June – December 2013. Vol. 15, Number 2 , p. 288 – 301.

(<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/calj/article/view/5135/6745>)

(www.redalyc.org/articulo.oa?id=305729794010) P294.

²³ – Look, Jerrold J. Katz and Jerry A. Fodor: (1963), The Structure of a Semantic Theory, Language, Vol. 39, No.2 (Apr– Jun.1963), pp. 170–210, , Linguistic Society of America, (<http://www.jstor.org/stable/411200>)

²⁴ – Ibid, p181

²⁵ – Look: Eugene A. Nida, Johannes P. Low, and Ronald B. Smith: (1979), Semantic Domains and Componential Analysis of Meaning, Current Issues in Linguistic Theory. Bloomington: Indiana University Press. 139–167., p. 149

²⁶ – Eugene A. Nida: (1975), Componential Analysis of Meaning, An Introduction of Semantic Structures , Great Britain: The Univesity press of Cambridge, p. 36

²⁷ – Georges Mounin: (1993), dictionnaire de linguistique,P.U.F, Paris, p 65.

^{٢٨} – فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠، ص: ٣٣٣.

^{٢٩} – قدم بوثير تحليله لألفاظ هذا المجال الدلالي في بحثه نحو علم دلالة حديث المنشور عام ١٩٦٤م.

Bernard Pottier, (1964). Vers une sémantique moderne. Travaux de linguistique et de littérature 2: 107–137

ولهذا التحليل شهرة كبيرة، حيث قام كثير من الدارسين بشرحه، ومن أجود هذه الشروح شرح دريك جيراريتس في:

Dirk Geeraerts,(2010). Theories of Lexical Semantics, Published in the United States by Oxford University Press Inc, New York, p 75–76.

30 – Look, Eugene A. Nida, Johannes P. Louw, and Ronald B. Smith: (1979), Semantic Domains and Componential Analysis of Meaning, p. 149

31 – look: David Crystal: (2008), A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Sixth Edition, , Preface to the Sixth Edition, p x .

32 – look: Ibid, p vi – x .

33 – look: Ibid, p vi – x .

34 – look: Ibid, p vi – x .

35 – look: Ibid, p vi – x .

36 – look: Ibid, p vi – x .

37 – look: Ibid, p vi – x .

38 – look: Ibid, p vi – x .

39 – look: Ibid, p vi – x .

40 – look: Ibid, p vi – x .

⁴¹ – Look, Hadumod Bussmann: (2006), Routledge Dictionary of Language and Linguistics, translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi, published by Routledge, Taylor & Francis e-Library, London and New York. (P. xvi)

⁴² – Look, Ibid, (P. xvi)

⁴³ – Look, Ibid, (P. xvi)

⁴⁴ – Look, Ibid, (P. xvi)

⁴⁵ – Look, Ibid, (P. xvi)

^{٤٦} – محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص xii

^{٤٧} – السابق: ص xii

^{٤٨} – السابق: ص xiii

^{٤٩} – السابق: ص xiii

^{٥٠} – السابق: ص xiii

^{٥١} – السابق: ص xiii

^{٥٢} – السابق: ص xiv

^{٥٣} – مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٥.

^{٥٤} – سامي عياد، كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي-عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص xi.

^{٥٥} – السابق: ص xi

^{٥٦} – السابق: ص xi

^{٥٧} – السابق: ص xi

^{٥٨} – السابق: ص xi

^{٥٩} – تم عد الكلمات اعتمادا على عداد Microsoft word 2010.

⁶⁰ – David Crystal: (2008), A Dictionary of Linguistics and Phonetics, p361-362.

⁶¹ – Ibid, p361

⁶² – Ibid, p361

⁶³ – Ibid, p361

⁶⁴ – Ibid, p361

⁶⁵ – Ibid, 362.

⁶⁶ – Ibid, 362.

^{٦٧} – يُنظر: سلطان بن ناصر المجبول: نقل مصطلحات اللسانيات الاجتماعية إلى العربية، مركز حمد بن جاسر الثقافي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٥٠٠-٥٠١.

68 – look: Hadumod Bussmann: (2006), Routledge Dictionary of Language and Linguistics, p889

69 – Ibid, p889

70 – Ibid, p889

71 – Ibid, p889

72 – Ibid, p889

73 – Ibid, p889

74 – Ibid, p889

٧٦ – محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، ص xii.

٧٧ – السابق، ص xii.

٧٨ – السابق، ص xii.

٧٩ – السابق، ص xii.

٨٠ – مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، ص ٢٢٠.

٨١ – السابق، ص ٢٢٠.

٨٢ – السابق، ص ٢٢٠.

٨٣ – سامي عياد، وآخرون: معجم اللسانيات الحديثة، ص ١٠١.

٨٤ – السابق، ص ١٠١.

٨٥ – السابق، ص ١٠٢.

٨٦ – السابق، ص ١٠٢.

٨٧ – السابق، ص ١٠٢.

٨٨ – السابق، ص ١٠٢.

٨٩ – إبراهيم بن مراد: المشاكل المنهجية في نقل المصطلح العلمي الأعجمي إلى العربية، تطبيق على معجم مصطلحات علم النبات، مجلة المعجمية، تونس، عدد ٢، ١٩٨٦، ص ٣٢.

90 – Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions, P1

⁹¹ – Ali Al- Qasimi, (1992). The Arabic Lexicography, al-Lisan al-Arabi, Vol. 36, pp.3–31, p14.

^{٩٢} – يُنظر: القسم الأول من هذا البحث.

93 – Look: David Crystal: (2008), A Dictionary of Linguistics and Phonetics, p362.

94 – look: Hadumod Bussmann, (2006) Routledge Dictionary of Language and Linguistics, p889.

^{٩٥} – يُنظر: محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، ص xii.

^{٩٦} – يُنظر: سامي عياد، وآخرون: معجم اللسانيات الحديثة، ص ١٠٢.

97 – David Crystal: (2008), P362.

98 – Ibid, p361.

99 – Hadumod Bussmann, (2006) Routledge Dictionary of Language and Linguistics, p889.

100 – Ibid, p889.

¹⁰¹ – Ibid, p899–901.

¹⁰² – Ibid, p899–901.

¹⁰³ – Ibid, p899–901.

¹⁰⁴ – Ibid, p900.

^{١٠٥} – محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، ص ٢٠٩.

^{١٠٦} – مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، ص ٢٢٠.

^{١٠٧} – السابق، ص ٢٢٠.

^{١٠٨} – سامي عياد وآخرون: معجم اللسانيات الحديثة، ص ١٠١.

قائمة المصادر والمراجع:

١. إبراهيم بن مراد: المشاكل المنهجية في نقل المصطلح العلمي الأعجمي إلى العربية، تطبيق على معجم مصطلحات علم النبات، مجلة المعجمية، تونس، عدد ٢، ١٩٨٦.
٢. إبراهيم بن مراد: المعجم العلمي العربي المختص، حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٣. أحمد عزوز: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.
٤. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: محمد محمد تامر، أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، ٢٠٠٩.
٥. الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق ودراسة: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر، القاهرة، (د.ت).
٦. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣، ج٤.
٧. سامي عياد، كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس: معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي-عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٨. سلطان بن ناصر المجبول: نقل مصطلحات اللسانيات الاجتماعية إلى العربية، مركز حمد بن جاسر الثقافي، ط١، ٢٠٠٨م.
٩. سمير شريف استيتية: اللسانيات، المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط٢٠٠٨.
١٠. عبد العلي الودغيري: قضايا المعجم العربي، في كتابات ابن طيب الشرقي، منشورات عكاظ، الرباط، ط١، ١٩٨٩م.
١١. علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧م، ص٢٤.
١٢. فندريس: اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠.
١٣. مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
١٤. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥م، ج١.
١٥. محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
١٦. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٩٤م.
17. Ali Al- Qasimi: (1992), The Arabic Lexicography, al-Lisan al-Arabi, Vol. 36, pp.3-31.
18. Bernard Pottier: (1964), Vers une sémantique moderne. Travaux de linguistique et de littérature 2: 107-137.

19. Charles Wallis: (2012), Concepts, Meaning, and Definitions. p 1. (Pdf: <http://www.csulb.edu/~cwallis/170/text/concepts.pdf>)
20. David Crystal: (2008), A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Sixth Edition, , Preface to the Sixth Edition.
21. Dirk Geeraerts: (2010), Theories of Lexical Semantics, Published in the United States by Oxford University Press Inc, New York.
22. Eugene A. Nida, Johannes P. Low, and Ronald B. Smith: (1979), Semantic Domains and Componential Analysis of Meaning, Current Issues in Linguistic Theory. Bloomington: Indiana University Press. 139–167.
23. Eugene A. Nida: (1975), Componential Analysis of Meaning, An Introduction of Semantic Structures (Great Britain: The Univesity press of Cambridge.
24. Georges Mounin:(1993), Dictionnaire de la Linguistique, Puf, Paris.
25. Hadumod Bussmann: (2006), Routledge Dictionary of Language and Linguistics, translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi, published by Routledge, Taylor & Francis e–Library, London and New York.
26. Jerrold J. Katz and Jerry A. Fodor: (1963), The Structure of a Semantic Theory, Language, Vol. 39, No.2 (Apr– Jun.1963), pp. 170–210, , Linguistic Society of America, (<http://www.jstor.org/stable/411200>)
27. Kempson, Ruth M: (1977), Semantic theory. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
28. Khadija Belfarhi: (2013), The componential analysis of literary meaning, Colombian Applied Linguistics Journal, June – December 2013. Vol. 15, Number 2, p. 288 – 301. (<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/calj/article/view/5135/6745>) (www.redalyc.org/articulo.oa?id=305729794010)
29. Philip Babcock Gove: (1967), The Role of Dictionary. Bobbs– Merrill Co. Indianapolis. New York, Kansas City.
30. <http://dictionary.reference.com/browse/definition>.

اللغة العربية والإعلام الجديد

المصطلحات الخاصة بالمرأة

مجلة سيدتي نموذجاً

فتحية بنت السيد أحمد بديري

مدخل:

إنّ النساء شقائق الرجال وهما قاعدة المجتمع فبهما يقوم وعليهما يعتمد، وتحتل المرأة مكانتها في هذا المجتمع بناءً على المهام السامية المنوطة بها، وتظل المرأة العربية والمسلمة لها خصوصيتها التي اكتسبتها من تاريخ ممتد وإرث اجتماعي مشبع بثقافة خاصة؛ لذا فإن دراسة المصطلحات الخاصة بالمرأة العربية لها نكهتها وصبغتها العلمية خاصة بعد الانفتاح الفكري والثقافي والحضاري على الغرب وما له من أثر إيجابي وسلبي معاً؛ مما أسهم في تضخم حقل المصطلحات الجديدة الخاصة بالمرأة العربية. وتعدّ مجلة سيدتي من أقدم المجلات النسائية وأكثرها حضوراً في المجتمع العربي، خصوصاً لدى السيدات، فالمجلة فيما تقدّمه للمرأة في مضمونها تبرز نماذج وأمثلة ثقافية معينة بما تتضمنه من أدوار تتفق مع خصائص المجتمع، وتدعم شئون المرأة وقضاياها؛ لتنشيط دورها، وتمهيد الطريق لمشاركتها الفعالة في جميع المجالات التنموية والاجتماعية والسياسية في ظل الطفرة التنموية والاقتصادية، والتوسع في المشاركة السياسية.

فالسّياق والتطور الثقافي الآن لا يسمح بتهميش قضايا المرأة وحقوقها، فللمرأة دور إيجابي في التعاون مع كافة المؤسسات. وقد قدّمت مجلة سيدتي المرأة وكل ما يخصها في قوالب أو نماذج أو أنماط مختلفة من خلال النظر إلى واقع المرأة، وهو ما يتطلب القراءة من زاويتين:

الأولى: حاجة المرأة إلى العمل كونها إنساناً يكافح ويعمل ويعالج.
والثانية: الحاجة إلى تحقيق مقاصد أخرى أهمها الترويج والدعاية والإعلان بنماذج سلبية أو إيجابية.

أما **النماذج الإيجابية** فتظهر فيها المرأة جزءاً من مجتمع له رؤية خاصة، ولها طموحاتها الشخصية، فلا عجب أن نجدها تتقلد العديد من المناصب والمناقب بما يحقق طموحها؛ متخطية العديد من التحديات والعقبات التي قد تواجهها، فهي سيدة في مجتمعها وفي أسرتها، لها شأن وسلطان^(١) تقلدت العديد من المناقب والمناصب.

أما **النماذج السلبية:** فتتمثل في المرأة التي تقيد العادات والتقاليد في المجتمعات التي يسودها الجهل والجمود والاستسلام والاستكانة، والتي جعلت المرأة تنظر إلى كل ذكر في مجتمعها على أنه سيدها، قد

وُجِدَتْ لخدمته، وتلبية رغباته، وأنّ البنات يجلبن الهمّ للوالدين كما ورد في مقال من المجلة: "الحقيقة دائماً أنّ إنجاب البنات هو الهمّ الذي سيلازم الأبوين حتى الممات"^(٢).
أو تصويرها باللحوب المتمردة على التقاليد، كما في مقال من المجلة: "أنا عموماً لا أؤمن بمؤسسة الزواج والتسرّع فيه في بداية العلاقة"^(٣).

وتلقيها ببعض الألفاظ العامية مثل (النسوان)^(٤) "جمع امرأة من غير لفظها"^(٥)؛ حتى غدت اللفظة مستهجنة سواء أكان ذلك في المستوى الأدبي للغة أم في الخطاب العادي، مع أنها تشيع في الخطاب اليومي في بعض البيئات كما في بلاد الشام التي لا يرى أهلها حرجاً في استعمالها.
ولا يختلف اثنان في أنّ صورة المرأة العربية في بعض الأحيان هي صورة نمطية قد أساءت إلى المرأة العربية بنقل صورة مغلوبة أو مجزوءة عن أوصافها وواقع مشاركتها في الحياة عامة.
أما أسباب اختيار الموضوع فهي:

- ١- جدة الموضوع وحدائته على صعيد المعجم وعلى صعيد المرأة.
 - ٢- قلة الدراسات الحديثة المعجمية في اللغة المعاصرة.
 - ٣- رصد الانزياح الدلالي في مصطلحات حق المرأة.
- وتتمثل أهمية الموضوع في دراسته للمستوى الدلالي الذي هو غاية الدراسات اللغوية. كما تتجلى فيه قدرة اللغة العربية على التعبير عن المفاهيم العلمية والحضارية الجديدة، إلى جانب عنايته برصد الاتجاهات التي يتخذها التغير الدلالي ومدى مستوى الصواب اللغوي فيها.
- أما مادة الدراسة فتتضمن خمسة أعداد من مجلة سيدتي من العدد (١٦٩٥م : ١٦٩٩م)، وقد تمّ اختيار هذه الأعداد لتخصصها في مجال المرأة ولا يتحقق الهدف من هذه الدراسة إلا بمقارنة الألفاظ الحديثة في تلك المجالات بأصول معانيها في اللغة العربية الأصيلة من خلال معاجمنا المختلفة.
- ومجلة سيدتي هي مجلة أسبوعية اجتماعية نسائية تُعدّ منذ صدورها في لندن عام ١٩٨١م مجلة المرأة العربية وأسرتها، ووصفت من خلال استطلاعات الرأي وخبراء الإعلام والهيئات النسائية بأنها مجلة المرأة العربية الأولى نظراً لانتشارها الواسع وتطورها الذي أفاد من أحدث الأساليب التكنولوجية، والتزامها في الوقت نفسه بأخلاقيات المجتمع العربي بشكل عام والمجتمع الخليجي بشكل خاص.
- وتصدر "سيدتي" عن الشركة السعودية للأبحاث والنشر، وهي واحدة من شركات المجموعة السعودية للأبحاث والتسويق والتي أسست عام ١٩٨٧م. وفي عام ٢٠٠٥م انتقلت "سيدتي" إلى مدينة دبي في دولة الإمارات العربية المتحدة، ليصبح مكتبها الرئيسي في مدينة دبي للإعلام، أسوة بمؤسسات عربية وعالمية تمركزت هناك مع مطلع الألفية الثالثة.

ومنذ تأسيسها ترأس تحرير مجلة "سيدتي" نخبة من الإعلاميات والإعلاميين العرب والسعوديين، وهم: د. فانتة شاكِر، وفوزية سلامة، وعماد الدين أديب، وعبد الله باجبير، ومطر الأحمدى، وهاني النقشبدي، وكان لكل رئيس تحرير بصمة إضافة في مسيرة تطورها. وحالياً يرأس تحرير المجلة منذ عام ٢٠٠٥م محمد فهد الحارثي^(٦).

أهداف البحث: ليس من شأن هذا البحث الخوض في توجهات هذه الأعداد؛ بل هدفنا هو جمع مدونة لغوية ثرية بألفاظ المرأة، ورصد المصطلحات الخاصة بها، ووصف التغير الدلالي فيها وتأصيلها معجمياً. وتُصنّف هذه الألفاظ بحسب مباحث الدراسة؛ لاستخلاص الألفاظ الخاصة بالمرأة، وعمل إحصائية لنسبة ورود هذه الألفاظ، والمقارنة بينها حال اختلافها في المعنى. ودراسة الألفاظ وتأصيلها في اللغة من خلال المعاجم القديمة والحديثة.

منهج البحث: هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يعنى بوصف الظواهر اللغوية ثم تصنيفها تصنيفاً معيماً وإبراز تأثير العلاقات المتبادلة بينها.

موضوع البحث: يدور البحث حول المصطلحات الحديثة في هذه المجلة الخاصة بالمرأة، فمادة المجلة تتيح فروض تحليل التغير الدلالي على الواقع الذي تعيشه اللغة العربية في هذا العصر، والوقوف على اتجاهات التغير الدلالي ومظاهره

مفاتيح العنوان (عنوان البحث):

(١) (المصطلحات): تعود كلمة مصطلح إلى الأصل (صلح) "التي تتضمن معنى ضد الفساد"، وفي الصحاح: "اصطلاحاً وتصالحاً"، وفي التاج: "الاصطلاح اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص"^(٧)، ويعرفه الجرجاني بعدة تعريفات منها: "إخراج اللفظ عن معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما"^(٨)، من جميع التعريفات نجد أن الجانب الأهم في المصطلحات هو: انتقال اللفظ للدلالة على معنى جديد غير المعنى اللغوي^(٩).

وعليه يمكن القول إنّ المصطلح المركّب هو: المعاني التي استحدثت في العصر الحديث منذ بدايته، ويجعل الباحثون القرن التاسع عشر الميلادي بداية هذا العصر^(١٠)؛ حيث يقوم المصطلح بدور كبير في حياة الناس، فهو ناظم للتواصل بينهم في شتى الميادين؛ ذلك أنّ المفاهيم إنما تنتقل إلى الأذهان بالكلمات التي اتفق عليها، وهذه الكلمات هي التي تشكل الدعامة الأساسية لأي نص علمي نتعامل معه.^(١١)

(٢) (المرأة): جاء هذا المصطلح في عنوان البحث، وأصله اللغوي يشير إلى صلة وثيقة بينه وبين المعنى الاصطلاحي، يقول الخليل: "مرأة وأمرة: أي مباركة على زوجها، وفي حديث علي - كرم الله وجهه - لما تزوج فاطمة - رضوان الله عليهما - قال له يهودي أراد أن يبتاع منه ثياباً: لقد تزوجت امرأة" يريد امرأة كاملة^(١٢).

أما الدلالات اللغوية فتشير إلى معنى العلو والارتفاع من جهة، ومعنى الإنسانية من جهة أخرى فمبنى هذه الكلمة على ذلك كما قال الخليل: والأمرّة: البركة وامرأة أمرّة أي مباركة على زوجها، وأمر الشيء أي كثر، والإمرّة: الأنثى من الحملان والإمرّ الضعيف من الرجال قال امرؤ القيس:

وليس بذى ريثة إمر
إذا قيد مُستكرها أصحابا

وأمر ولدّها أي كثر ما في بطنها، وأمر بنو فلان أمارّة أي كثروا وكثرت نعمهم ومرء: المريء: رأس المعدة والكرش اللازق بالحلقوم وهو مجرى الشراب والطعام وهو أحمر مستطيل جوفه أبيض ومريء الطعام أضيق من الحلقوم، والمروءة: كمال الرجولية وقد مرؤ الرجل، وتمراً إذا تكلف المروءة وهو مريء بين المروءة، ومرؤ الطعام وهو مريء بين المرأة ويقال ما كان الطعام مريئاً وقد مرؤ مراءة واستمرأ وهذا الشيء يُمرئني الطعام، والمرأة: تأنيث المرء^(١٣). وقال ابن منظور في لسان العرب: وحكى ابن الأعرابي أنه يقال للمرأة إنها لامرؤ صديق كالرجل قال وهذا نادر^(١٤).

فذلك من حيث اللغة العربية، أما من حيث الاستخدام في القرآن الكريم فقد جاءت كلمة مرأة أو امرأة لكل أنثى تخص الرجل سواء كانت أمة أو أخته أو زوجته أو بنته أو غير ذلك. قال تعالى (وإن امرأة خافت من بعلها نشوزاً) [النساء: ١٢٨]، والمقصود الزوجة (امرأة العزيز) [يوسف: ٣٠] (ولما يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَى امْرَأَتِكَ) [هود: ٨١] قال تعالى (وامرأته حمالة الحطب) [المسد: ٤] وقال (ووجد من دونهم امراأتين تزدوران) [القصص: ٢٣]، وغير ذلك من الآيات. فالمرأة تساوي الرجل في الإنسانية والتكاليف الشرعية وهي تأنيث مرء^(١٥).

(٣) (مجلة) جمعها مجلات، ومصطلح (المجلة) من أشهر الأسماء المستخدمة للدلالة على معنى الدورية المطبوعة، ويُعبّر عنها بالإنجليزية (Magazine Review) وباللغة الفرنسية (Magazin)^(١٦)، ولعل تسمية المجلة بهذا الاسم مستمد من اللفظة الفرنسية (ماغازان) التي تطلق على صنوف متنوعة من البضائع التجارية؛ حيث إنّ المجلة شبيهة له من حيث تنوع موادها، والتقنن في أساليب العرض والتقديم للقراء، تماماً كما يفعل مشرفو المحل التجاري^(١٧)، وعُرفت بأنها: مطبوع دوري يتضمن موضوعات ومقالات لعدد من الكتاب والمحررين، قد تكون مجلة عامة، أو نشرة متخصصة، تصدرها مؤسسة أو جهة معينة، وقد تكون أسبوعية، أو نصف شهرية، أو شهرية، أو نصف سنوية^(١٨) أو غير ذلك.

(٤) (سيدتي) جاء في الصحاح "السيد: الذئب، يُقال سيد رمل، والأنثى سيّدة وربما سمّي به الأسد. وفي الوسيط: السيّدة. — المرأة الجريئة على التشبيه.

أما سيدتي: فالياء إضافة تعريف لكلمة سيّدة، ولا شك أنّ دلالتها عند إضافة الياء إليها زادت تعريفاً. هذا وقد جاء البحث في مقدمة وفصلين:

الفصل الأول: يشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: مصطلحات المرأة بين التذكير والتأنيث، وعلامات التأنيث في النحو العربي وتتبعها في اللغة المعاصرة، وقضايا المرأة.

المبحث الثاني: المصطلحات الاجتماعية دورها في المجتمع / الحالة الاجتماعية / الطبقات / المهن / الألفاظ المحظورة.

الفصل الثاني: ويشتمل على مبحثين:

المبحث الأول: المُعَرَّب والدخيل في (الصفات) و(الملابس) و(الحلي).

المبحث الثاني: العامي في (الصفات) و(الملابس) و(الحلي).

الفصل الأول

المبحث الأول: أولاً مصطلحات المرأة بين التذكير والتأنيث، وعلامات التأنيث وتتبعها في اللغة المعاصرة:

اللغة العربية هي اللغة الوحيدة بين اللغات المتداولة على الصعيد العالمي اليوم التي توفرُ حيزاً خاصاً للتأنيث ليس فقط في الضمائر والصفات؛ بل تدخله في صيغة الفعل، فحين نقرأ فعلاً في لغتنا العربية نفرّق مباشرة بين الفاعل من جهة التأنيث أو التذكير. ويُعدّ ذلك اعترافاً صريحاً من اللغة العربية بأن الأنثى فاعلة وموجودة، وأن فعلها يختلف عن فعل الرجل وهو اعتراف منها بالاختلاف لا بالتمايز^(١٩).

وقد تمرّدت بعض الكاتبات على ما يشير إلى حالة الذكورة الغالبة على اللغة العربية، وما رسخته -من وجهة نظرهن- العقلية اللغوية العربية من أصلية التذكير وفرعية التأنيث^(٢٠).

وترى الباحثة أنّ هذه الفكرة هي التي أباحت للعرب في كتاباتهم المعاصرة أنْ يكتفوا بلفظ المذكر للإشارة إلى كلا الجنسين الذكر والأنثى، فهم يستعملون ألقاب الوظائف وغيرها بصيغتها الذكورية ويشيرون بها إلى الأنثى في ميدان العمل، لا يخامرهم شعور بأنهم يمارسون تهميشاً للمرأة أو تحيزاً جنسياً لغويّاً ضدها، بقدر ما يخامرهم شعور بأنهم يسيرون على الأغلب اللغوي والأصل، بل ليس من المبالغة القول إنهم يسيرون على الأفصح والمعيّار.

فهذا مجمع اللغة العربية في القاهرة في دورته الرابعة والأربعين يجوز أنْ تُوصف المؤنث بالتذكير، فيقال: فلانة أستاذ / أو عضو / أو رئيس؛ استناداً إلى ما نقله ابن السكيت عن الفراء أنّ العرب تقول: "عاملنا امرأة، وأميرنا، وفلانة وكيل فلان وإنما ذكر لأنه إنما يكون في الرجال أكثر مما يكون في النساء، فلما احتاجوا إليه في النساء أجروه على الأكثر"^(٢١). ومن ثمّ فإنّ المرأة العربية تدخل مملكة الفصاحة كما يصفها أحد الباحثين إذا تخلت عن تاء التأنيث.

وقد تتبعت الباحثة الألقاب التي أضيفت للمرأة وصنفتها في جداول إحصائية في سبعة ألقاب هي: (الألقاب العامة، والألقاب السياسية، والألقاب الاقتصادية، والألقاب الأكاديمية، والألقاب الرياضية، والألقاب الطبية، والألقاب الأدبية) كما سيأتي بيانها:

— الألقاب العامة:

(إنسانة) حيث ترددت لفظة (إنسانة) على لسان أغلب الكاتبات على الرغم من عاميتها، وفي أصل اللفظ يقول ابن فارس: "الإنس: البشر والجمع أناس"^(٢٢)، وكلمة (إنسان) اسم جنس، وتطلق على الذكر والأنثى، وذهب عددٌ من علماء اللغة أن كلمة (إنسانة) هي كلمة عامية، ففي الصحاح: "ويقال للمرأة إنسان، ولا يقال إنسانة"^(٢٣)... قال ابن سيده: والمرأة أيضاً إنسانٌ وقولهم: إنسانة بالهاء لغة عامية وفي

اللسان: "ولا يُقال إنسانة والعامية تقوله. وفي القاموس: "والمرأة إنسان، وبالهاء عامية، وسُمع في شعر كأنه مؤلّد:

لقد كستني في الهوى ملابس الصّبّ الغزل
إنسانة فتانة بذر الدّجى منها خجل

وذهب صاحبُ التاج إلى صحتها في قوله: "بل هي صحيحة وإن كانت قليلة"^(٢٤)، وتعليل ذلك كما في اللغات السامية، وقد ألحقت علامة التأنيث ببعض المفردات الخاصة بالإنسان، والتي خلت من علامة التأنيث لفترة معينة من تاريخ اللغة (زوجة، مرضعة، طالقة) وبلغ التعقيد أشده في (شيخة، وإنسانة) التي صيغت بزيادة تاء التأنيث على الاسم المذكر، وهي علامة التأنيث الشائعة في الأسماء والصفات أي: التاء مجهولة المصدر، ويظن بعضهم أنها اسم إشارة أفرغ معناه، ويرى آخرون أنها علامة حالة المفعولية، أو إشارة نصب، أو علامة تحقيق^(٢٥). وهو رأي لا أساس له من الصحة.

ومثال ذلك (زوج) و(زوجة) التي تطلق على الأنثى المتزوجة والصواب أن يُقال زوج للذكر والأنثى. ولقد ورد ذلك في قول الله تعالى: (وَأَصْلَحْنَا لَهُ زَوْجَهُ) [الأنبياء: ٩٠].

وقد يؤنثون لفظ (زوج) فيقولون: (زوجة) إذا كانوا يريدون زوجة الرجل. واللفظ مطرد الاستعمال، ولا يستعملون (زوج) للمؤنث إطلاقاً وقديماً ذكر الفراء أن زوجاً المراد به المؤنث فيه لغتان: (زوج) لغة أهل الحجاز، و(زوجة) لغة تميم وكثير من قيس وأهل نجد وقد ورد الاستعمالان في القرآن الكريم.^(٢٦) (عروس) عروسة، الصواب أن يُقال هذه عروس، وقولنا عروسة خطأ شائع وهو يأتي عادة بسبب التأثر باللهجة العامية تماماً مثل كلمة (زوجة وعروسة) والصواب أن يُقال: زوج وعروس للذكر والأنثى^(٢٧).

وإن جاءت بعض النصوص على الاضطرار والحاجة، بمعنى: أنه لا يصار إليها إلا عند الحاجة ووفقاً لما تقدم، فلا يجوز تأنيث ما لا يُحتاج إلى تأنيثه، كالصفات التي تنفرد بها الأنثى؛ مثل: (حائض - حامل - كاعب - ناهد - ناشز - طالق - مرضع) ولكن إذا خشي اللبس، فعندئذ يجب أن تخالف القاعدة العامة وجوباً وليس جوازاً، فيؤنث ما يلتبس فيه الأمر، وهذه القاعدة ليست قصراً على عصور الاحتجاج فحسب، بل إنها تمتد لتشمل كل زمان ومكان في الحاضر والمستقبل.

ولعل أقدم مثال يشهد للقاعدة السابقة (مرضع - مرضعة) فإذا كانت التي ترضع غريبة عن رضيعها فترضعه مقابل أجر أو بلا أجر، فلا حاجة إلى التأنيث. أما إذا كانت المرضع هي أمه التي ولدتها، فحينئذ لابد من التمييز بينهما، فنقول العرب "مرضعة" وعلى ذلك جاءت لغة التنزيل في قوله تعالى: "يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ" [الحج: ٢]، لتزيد من هول موقف اليوم الحق حتى إن الأم تتخلى عن ابنها الذي حملته في بطنها، وأرضعته من لبنها.

وكذلك كلمة (حامل - حاملة) لأبد من التفريق بين الأنثى التي تحمل في (بطنها) والتي تحمل في يدها، أو على رأسها؛ فتقول العرب (حاملة)؛ كقولك "جاءت الطالبة حاملة كتبها". وقسْ على ذلك ما يستجد من مظاهر الحياة؛ فمثلا (طالق) إذا كانت العصمة بيد الزوجة (بمعنى أن لها حق التطلاق) فيجب أن يُقال امرأة (طالقة) وإذا صدر قانون يلزم الزوج بلزوم بيت الزوجية فخرج منه أصبح ناشزاً وهي (ناشزة) وكذلك عانسة... وغير ذلك مما يشترك فيه الجنسان^(٢٨).

وهذه مسألة تمر في الممارسة اللغوية دون ملاحظة؛ لأنها صارت في الطبع وهي حقيقة اللغة^(٢٩). ومن ثم تخلت المرأة عن تاء التأنيث حال دخولها مجال العمل الوظيفي ودخلت سياق التذكير جرياً وراء الأغلب والأصل والأفصح.

فالمراة إنسان / وهي عروس / وهي زوج، وهي قاصر، وهو الأمر الذي تمرّت عليه بعضُ الكاتبات لما فيه من تحيز ظاهر في نظرها.^(٣٠)

إحصائية

جدول (١) الألقاب العامة الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
إنسانة	٤	٦	٥	٣	٣
إنسان	١٤	٤	٤	١٥	-
عروسة	-	-	-	-	٢
عروس	٣٠	٣٠	-	٣	-
زوجة	١٣	-	١٣	٢٠	١٢
زوج	١٣	-	٢٠	١٥	-
قاصرة	-	-	-	٢	٢
قاصر	٣	٢	-	-	-

— الألقاب السياسية:

هي مصطلحات تُطلق على أصحاب المناصب السياسية العليا، ومن أمثلة هذه التسميات تقدم المصطلحات المُركّبة من التصاحبات؛ مثل: (جلالة الملكة) و(صاحبة السمو)، أما أصحاب المناصب الأخرى في الدولة ابتداءً من رئيسة الوزراء، فالوزيرة، فالسفيرة، فالنائب، فنجد مصطلحات (الفخامة) و(المعالي) و(السعادة) تتقدّم عناوينهم الوظيفية وأسماءهم، فتأتي في هيئة مصطلحات مُركّبة من متصاحبين، ومن هذه المصطلحات مصطلح (عضو مجلس). الوارد لدينا (عضوة) فلانة عضوة مجلس^(٣١). والصواب أن الرجل عضو والمرأة عضو، ويُخطئ مَنْ يقول (عضوة) معتمدين في ذلك على أن العضو لم يسمع عن العرب مؤنث له^(٣٢). وقد استخدِمت صيغة (عضوة) للمؤنث بالصيغة الأنثوية، واستخدِمت كثيراً بصيغة الذكورة (عضو)^(٣٣).

- ومنها (ناشطة) ناشطة في حقوق الإنسان في حالة الأفراد، ثم في حالة الجمع كان استخدام الجمع من اللفظ نفسه كما في "الناشطين الشباب"؛ حيث كان تغليب الذكور على الإناث.
- ومنها (رئيسة) لوحظ ظهور اللفظ على نحو موسع، وفي حالات قليلة سجل لفظ (رئيس) بصيغة المذكر للإشارة إلى الأنثى^(٣٤).
- وكذلك الحال في (مديرة)^(٣٥) على الرغم من قرار مجمع اللغة العربية في القاهرة الذي يقضي باستعمال الصيغ المذكورة في الألقاب العلمية والإدارية عند إطلاقها على الأنثى فإنّ هناك مَنْ عارض هذا القرار ويرى أنّ القرار ليس لازماً عن اللغة نفسها^(٣٦).
- وقد ورد في المجلة (نائبة رئيس) و(نائبة برلمانية) و(نائبة مدير العلاقات)^(٣٧) كما ورد اللفظ بالتذكير (نائب رئيس)^(٣٨) على النحو الآتي:

إحصائية

جدول (٢) الألقاب السياسية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
عضوة	١			٣	
عضو					
رئيسة	٤	١	٥	٦	٦
رئيس	١			١	
نائب رئيس	٦	١٤	١	١	١٤
نائبة رئيس					
ناشطة		٢	٢	٢	١
ناشط					

الرتب العسكرية:

(وهي حاكم شرطة منطقة...) حيث حافظت على صيغة المذكر ولم ترد بصيغة أخرى:

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
حاكم شرطة					١

— الألقاب الاقتصادية:

استعمل لفظ سيدة أعمال كما في: (المنظفة ستصبح سيدة أعمال في مدينتها)^(٣٩). (وساعدوا سيدة الأعمال المفضلة لديكم)، وفي الجمع سيدات أعمال كما في: (صوتوا لأبرز عشر سيدات أعمال)^(٤٠).

إحصائية

جدول (٣) الألقاب الاقتصادية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
سيدة أعمال			٦٤	٢٠	
صاحبة المحل	٣١				
صاحبة المنتج	٣٦				

— المصطلحات الأكاديمية:

التعليم العالي يمثل المؤسسة الحكومية التي تعنى بشئون التعليم العالي في البلاد، وأحد مهماتها الرئيسية منح اعترافات للمؤسسات التعليمية التي تمنح ألقابًا أكاديمية؛ مثل: أستاذ مساعد ومحاضر.

إحصائية

جدول (٤) الألقاب الأكاديمية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
عضو هيئة تدريس					
عميد					
أستاذ مساعد					
محاضر					٢١٠
باحثة			٦٦		٢٢٦

— الألقاب الرياضية:

إحصائية

جدول (٥) الألقاب الرياضية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
سباحة			١		
لاعبات					١
بطلة	١	٥	٢		

– الألقاب الطبية:

إحصائية

جدول (٦) الألقاب الطبية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
دكتورة	٣		٢	٢	٥
طبيبة	١		١	١	٣
ممرضة	٢	١			٤
أخصائية	٥		١	٣	
اختصاصية	٤				١
متخصصة			٢		
مخصصة					٣
استشارية					٢

– الألقاب الأدبية:

إحصائية

جدول (٧) الألقاب الأدبية الواردة في الأعداد الخمسة

اللفظ	العدد ١٦٩٥	١٦٩٦	١٦٩٧	١٦٩٨	١٦٩٩
كاتبة	١١	٩	٨	٣	٢٠
أديبة				١	
مؤلفة	٢				١
روائية				١	
ناقدة			١		
قارئة		١	١	٢	٢
إعلامية			٨	١	١٠

وهذه الجمعية: هي جماعة احتجاجية تدافع عن حقوق المرأة مقرها في أوكرانيا. وأصبحت المنظمة معروفة دوليًا بتنظيم احتجاجات عارية اعتراضًا على وكالات الزيجات المرتبة حيث "تعرض المرأة نفسها في كتالوجات على الإنترنت أو في غيرها من الوسائل ليتم اختيارها للزواج" (٤٤).

٢ - الإجهاض: (٤٥)

كما جاء في مقال من المجلة^{٤٦}: "نعم أنا حامل ورفضت إجهاض طفلي" (٤٧) منتشرًا في عصرنا الراهن بشكل مخيف وكبير جدًّا، وورد في مقال آخر: "وتمسكت بطفلي، وصممت على الاحتفاظ به، ورفضت مجرد التفكير في الإجهاض، فكل امرأة تضطر للإجهاض تكتشف بعد خضوعها للعملية..." (٤٨). مفهوم الإجهاض المتفق عليه في مؤتمر الرباط هو: "خروج الجنين أو إخراجة أو سقوطه أو إسقاطه بصورة غير طبيعية، ويشمل ذلك الإجهاض العفوي والإجهاض العمد" (٤٩).

ومن مرادفات كلمة الإجهاض في المصطلح الطبي والشرعي السقط أو الإسقاط والطرح والإسلاّب، أما الإملاص فإنه يستعمل اليوم للدلالة على ولادة الطفل الميت Stillbirth وقد استخدم الإجهاض لتحديد النسل أو للتخلص من آثار الحمل غير المرغوب فيه منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا، بل لقد صار منتشرًا^{٥٠} كما جاء في مقال آخر: "وتمسكت بطفلي، وصممت على الاحتفاظ به، ورفضت مجرد التفكير في الإجهاض، فكل امرأة تضطر للإجهاض تكتشف بعد خضوعها للعملية..." (٥١).

٣ - الحرية:

كما جاء في مقال من المجلة: "حرية المرأة وحدود المساواة" (٥٢)، وكذلك: "حرية طليقة" (٥٣)، فالحرية لغة: "حررَ أي أعتق وصار حرًّا" (٥٤). وتأتي الحرية بمعنى "من لم تملكه الصفات الذميمة من الحرص والشره على المقتنيات الدنيوية" (٥٥).

أما في الاصطلاح فلها تعريفات كثيرة نذكر منها:

"أنها مقولة فلسفية تعبّر عن العلاقة بين النشاط البشري والقوانين الموضوعة للطبيعة والمجتمع ويعتبرها الفلاسفة تقرير الروح لمصيرها. وحرية الإرشادات وإمكانية التصرف وفق إرادة لا تحدّها الظروف الخارجية" (٥٦). وهذا التعريف يقرّر الحريات المطلقة وهو أمرٌ يستحيل إلا في ظل فوضى لا يرضى بها أحد، ويشهد على ذلك التاريخ القديم والحديث (٥٧).

ويعدّ مصطلح الحرية من المصطلحات التي اختلف الناس في مفهومها اختلافًا كثيرًا من مجتمع لآخر، ومن عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى أخرى، بل ومن فرد إلى آخر، شأنها شأن سائر المصطلحات المتعلقة بالنشاط البشري؛ فهي في تطور مستمر لا يتوقف ولا يركد إذ هو حاجة إنسانية ولازم اجتماعي يؤكد للإنسان كرامته وإنسانيته. والحرية نسبية لا مطلقة لأنّ الإنسان إذا أراد أن يعيش في مجتمع فلا بد أن يتنازل عن جزء من حريته لهذا فكل ما ينقص من حرية الفرد يزيد من حرية

المجتمع والعكس صحيح، لذلك كان شرطاً أساسياً للاستمتاع بالحرية ألا تتعدى على حرية الآخرين وهي الحرية المسئولة. لأنّ الفرد لا يمكن أن يكون فرداً خالصاً ذا كيان مستقل مقابل لوجود المجتمع إلا إذا تصورنا جدلاً أنه قد اعتزله تمام الاعتزال بجسمه وأفكاره ومعاملاته جميعاً، وهذا أمر مستحيل الحدوث عملياً^(٥٨).

٤- تحرير المرأة:

نلاحظ غلبة مصطلح تحرير (المرأة) على مصطلحي حرية وحقوق (المرأة)، ومرجع ذلك - في رأينا - هو سيادة المفهوم الليبرالي المستند إلى فكره القانون الطبيعي، والذي يركز على الجانب السلبي للحرية، أي التحرر من القيود المفروضة على حركة الإنسان، ويتجاهل جانبها الإيجابي المتمثلاً في ضوابط هذه الحركة، في حين تعدّ الحقوق تعبيراً عن الجانب الإيجابي للحرية، فالحريات في المجتمع تصبح حقوقاً، أي إمكانيات للفعل محدودة بواسطة القانون بمجالات أخرى على أبعاد المجتمع الأخرى .

فإذا تناولنا مفهوم تحرير المرأة فإننا نجد أنّ له دلالة عامة- مشتركة، تتمثل في تحرير المرأة بوصفه مجرداً تشترك في فهمه كل الفلسفات والمناهج، ومضمونها أن تحرير المرأة من القيود التي تعوق فعاليتها بوصفها عضواً في المجتمع هو أحد الشروط الأساسية لنقل أي مجتمع من التخلف إلى التقدم الحضاري.

كما أنّ له دلالة خاصة تتمثل في تطبيق مفهوم تحرير المرأة على واقع اجتماعي معين زماناً ومكاناً، فهي لا تتحقق إلا عندما لا تتناقض مع الهيكل الحضاري لمجتمع معين، والذي يتضمن مجموعة القواعد التي تحدد للفرد ما ينبغي أن يكون عليه موقفاً واتجاهاً وسلوكاً، تجاه الآخرين من طبيعة ومجتمع، ويكتسبه الإنسان من انتمائه لمجتمع معين. ومثال هذه الدلالة: الدلالة الخاصة بتحرير المرأة في الغرب، أي محصلة تطبيق مفهوم تحرير المرأة في واقع المجتمعات الغربية. والدلالة الخاصة بتحرير المرأة في الشرق المسلم أي محصلة تطبيق مفهوم تحرير المرأة في واقع المجتمعات المسلمة^(٥٩).

٥- حقوق المرأة:

جاء في أحد المقالات: "المرأة لديها نفس الحقوق التي تمكنها من المشاركة في مجتمعتها، وعندما تحصل كل النساء على حقوق متساوية في كل أنحاء العالم"^(٦٠)، و"حماية حقوق المرأة"^(٦١) وكذلك: "الرابطة الديمقراطية لحقوق المرأة"^(٦٢).

٦- قضايا المساواة:

كما جاء في مقال من المجلة: "عندما تحصل كل النساء على حقوق متساوية يمكنهن المشاركة في تنمية المجتمع وتطويره"^(٦٣)، وكذلك: "المساواة بين المرأة والرجل"^(٦٤)، وكما ورد في مقال من المجلة:

"ضرورة المساواة بين المرأة والرجل"^(٦٥) "قضايا المساواة بين المرأة والرجل"^(٦٦)، وكذلك: "عندما تحصل كل النساء على حقوق متساوية"^(٦٧)، و"نشر الوعي، وتحقيق المساواة بين الجنسين"^(٦٨).

٧- المرأة المتطرفة^(٦٩):

"التطرف" أقرب لمفهوم الإرهاب والعنف من مصطلح "الأصولية" فالتطرف سياسيًا يعني الدعوة إلى تغيير جذري في النظام الاقتصادي والسياسي والاجتماعي. وفي رأي ريتشارد باوتشر الناطق باسم وزارة الخارجية الأمريكية، إنّ لدى الولايات المتحدة "اعتقاد بأنّ المتطرفين هم جماعات مثل حماس أو أية جماعات أخرى تحاول أن ترفض عملية السلام وتحاول إعاقته عن طريق العنف"^(٧٠).

٨- "الأم العازبة" و"الفتاة العازبة"^(٧١):

ورد في مقالات عديدة "عزباء" و"عازبات" و"شابات عازبات"، وكذلك "تدركين مدى صعوبة أن تكوني أمًا عازبة وحيدة"^(٧٢)، فمصطلح: العازبة، يعني في اللغة المرأة التي لا زوج لها؛ كما في لسان العرب لابن منظور حيث قال: "العُزَابُ مَنْ لَا أَزْوَاجَ لَهُنَّ مِنَ الرِّجَالِ وَالنِّسَاءِ"^(٧٣). ومن المستغرب الترويج لمصطلح الأم العازبة من بعض الإعلاميات إذ كيف تكون أمًا إذا لم تتزوج؟

أما مصطلح الأمهات العازبات^(٧٤) فيحمل ضمنيًا تطبيعًا مع الزنا؛ لأنه يرفض إطلاق وصف الزنا على ممارسة العملية الجنسية غير الشرعية، ويعمل على خلق تعاطف مع الساقطات من خلال خلق مصطلح مساند لسلوكياتهن ويعكس المصطلح تصورًا فكريًا وعقديًا كاملاً لا يعترف بتجريم تلك الممارسة غير الشرعية، كما يمثل أداة لخلق مفاهيم جديدة تعمل على تكريس وضع يشيع الفاحشة ويطبع معها.

ومصطلح (الأم العازبة) من حيث مفهومه اللغوي خاطئ؛ لأنّ الأم لا يمكن أن تكون عزباء والعزباء لا يمكن أن تكون أمًا، ومن ثمّ فإنّ استعمالها للمصطلح يعني أننا قبلنا أن نكون أداة لتكريس ظواهر الواقع المنحرفة والتقرب منها بل تبنيها، وهكذا أصبحت وسائلنا الإعلامية تردد هذه المصطلحات^(٧٥) على الرغم من خطرها الديني والاجتماعي.

٩- العهر:

كما جاء في مقال من المجلة: "هناك مقال كتبته عن ارتباط مفهوم حرية المرأة بمفهوم العهر في نظر المجتمع... ففي مجتمعنا عندما يختلفون مع المرأة في آرائها السياسية والاجتماعية، وحتى الدينية يتهمونها بالعهر"^(٧٦).

لكن، هل تتفق "الإنسانية" العربية على أن تتعت مَنْ يقوم بفعل "الخطيئة"، سواء أكان ذكرًا أم أنثى، بالوصف نفسه؟ واعتبار (العهر) مصطلحًا إنّ أردنا إطلاقه، فإنه سيكون وصفًا يطلق على الجنسين، على حدٍ سواء ؟! إنّ وصف (العاهرة) أو (الزانية) أو (الفاجرة) يقتصر إطلاقه على النساء في بلادنا.

فـ (العاهرة) مصطلح، حق ملكيته يعود للرجال، فهم مَنْ يستطيعون إطلاقه على سيدة تخالف أعرافهم الذكورية، لكن تلك السيدة بالمقابل، لا تستطيع أن تقول لرجل جاءها طالباً المتعة بأنك عاهر!
١٠ - "العنف ضد النساء" (٧٧):

العنف لغة: العين والنون والفاء أصل صحيح يدل على خلاف الرفق. واصطلاحاً: لم يتفق الباحثون على تعريف محدد للعنف؛ لتعدد دلالات المفهوم واختلاف المنطلقات التي تناولت موضوع العنف.

وبالنسبة لهيئة الأمم المتحدة فقد عرّفته في الإعلان العالمي لمناهضة العنف ضد المرأة (١٩٩٣م) بأنه: "أي فعل عنيف تدفع إليه عصبية الجنس، ويترتب عليه أو يرجح أن يترتب عليه أذى، أو معاناة للمرأة، سواء من الناحية الجسمانية، أو الجنسية، أو النفسية، بما في ذلك التهديد بأفعال من هذا القبيل، أو القسر، أو الحرمان التعسفي من الحرية، سواء حدث ذلك في الحياة العامة أو الخاصة" (٧٨).

وكما هو واضح فالتعريف واسع فضفاض يستوعب كثيراً مما يعد من صميم الواجبات الدينية، والأعراف الاجتماعية التي يتبناها المجتمع برجاله ونسائه. وقد ورد في المجلة في مثل: "...التي تعنى بمراكز استقبال النساء المعنفات والاستماع لهن" (٧٩). وكذلك: "شاهدنها تعنف أمها لفظياً أمام الناس" (٨٠) وأيضاً: "حماية النساء من العنف الأسري" (٨١).

نشأة مفهوم العنف ضد المرأة وتطوره:

مرّ مصطلح العنف بعدة مراحل ننتقل إلى الرابعة منها:

١- وفي هذه المرحلة الرابعة: دمج مفهوم العنف ضد المرأة ضمن حقوق الإنسان التي تنادي بها المجتمعات.

٢- وفي المرحلة الخامسة: تطوّر مفهوم «العنف ضد المرأة» وتجاوز الأديان، وبهذا يتحوّل العنف ضد المرأة من قضية تتفق البشرية على تجريمها، إلى وسيلة من وسائل التغيير الثقافي للمجتمعات، وفرض الرؤى النسوية المتقلّبة من قيم الأديان والأخلاق على سائر الشعوب. (٨٢)

٣- الجندر Gender: كلمة إنجليزية تتحدر من أصل لاتيني وتعني في الإطار اللغوي Genus أي (الجنس من حيث الذكورة والأنوثة ، ولقد اتسع استخدام هذا المصطلح بحيث لا يشير إلى الهوية الفردية الشخصية فحسب ولكن يشير على المستوى الرمزي أيضاً إلى الصور النمطية الثقافية للرجولة والأنوثة، ويشير على المستوى البنائي إلى تقسيم العمل على أساس النوع في المؤسسات والتنظيمات. وعلى الرغم من استخدامه بكثرة في الآونة الأخيرة إلا أنه ظل بصفته (مفهوماً) غامضاً إذ يتم تعريبه وترجمته إلى اللغة العربية إلى مصطلحات عدة منها (الجنس البيولوجي، الجنس الاجتماعي، الدور الاجتماعي، النوع الاجتماعي) وحالياً يستخدم مفهوم النوع الاجتماعي (الجندر) للتعبير عن عملية دراسة العلاقة المتداخلة بين المرأة والرجل في المجتمع.

ودعاة مصطلح الجندر يقدّمونه على أنه يحمل معنى (تحرير المرأة وتحسين دورها في التنمية) ولا يزال الغموض حول ترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية، على الرغم من أن البعض يجعله مرادفًا لكلمة Sex بمعنى الجنس والجنوسة وهذا الغموض حول تعريب هذا المصطلح كان واضحًا في وثائق مؤتمرات الأمم المتحدة التابعة لها بل إن النسخة الإنجليزية لمؤتمر بكين الدولي المشهور ذكرت المصطلح ٢٥٤ مرة دون أن تعربه وتحت ضغط الدول المحافظة تم تشكيل فرق عمل لتعريفه وخرجت لجنة التعريف بعدم تعريف المصطلح!

فالجندر رغم الغموض الذي يكتنف ترجمته إلا أنه يقوم على إلغاء الفروق البيولوجية ورفض الاختلاف بين الذكر والأنثى .

حقيقة مفهوم العنف في اتفاقيات المرأة:

علّقت إحدى الباحثات على مصطلح (العنف) في اتفاقيات المرأة: أولاً العنف ضد المرأة والفتاة هو العنف المبني على الجندر؛ أي إنه يحمل معناه، ثانيًا: ما هي حدود الضرر الجسدي أو الجنسي أو المعاناة النفسية؟ إنّ التعريف يتسع حتى ليكاد يشمل كل فعل لا ترضى عنه المرأة، وهذا أمر خطير جداً، فليس في مصلحتنا توسيع مفهوم العنف بهذا الشكل. فبالإضافة إلى الخطورة التي يمثلها ذلك التعريف على الأسرة بشكل خاص، والأخلاق بشكل عام.. إذا فُرضت علينا المساواة والمحاسبة الدولية، ستصبح كل هفوة "جريمة عنف". حيث تطالب الوثيقة بتحويل ما أسمته بـ"جرائم العنف" ضد المرأة والفتاة إلى محكمة الجرائم الدولية.

ووفقاً للتعريف فإنّ "إكراه الزوج لزوجته هو ما أطلقت عليه الوثائق السابقة (الاغتصاب الزوجي)، بل وتتسع الدائرة أيضاً لتشمل (التحرش الجنسي) فتقحمه ضمن إطار العلاقة الزوجية، خاصة بعد أن أكد الأمين العام للأمم المتحدة في تقريره لعام ٢٠١٠م وجوب مساواة عقوبة مَنْ "يغتصب زوجته" بعقوبة مَنْ يغتصب الأجنبية!

مصطلح العنف الأسري:

كما في مقال: (تعنف أمها لفظياً)^(٨٣)، والذي جاءت به الوثائق الدولية ليس هو الضرب والسباب كما يتبادر إلى الذهن، وإنما هو مجرد غطاء يستخدم فقط لتمرير مضامين خطيرة من شأنها تدمير الأسرة بشكل خاص والمجتمعات بشكل عام^(٨٤).

١١ - العنوسة^(٨٥):

وفي التعريف اللغوي (للعنوسة): "عنست البنت عنساً وعنوساً: أي بقيت طويلاً بعد بلوغها دون الزواج، فهي عانس"^(٨٦) حتى خرجت من عداد الأبقار ولم تتزوج قط، فإن تزوجت مرة فلا يُقال عنست^(٨٧). ويعرف المنهالي العنوسة على أنها تأخر سن الزواج رغم تحديد سن معينة للزواج.

وهو أمر مرفوض من الناحية الشرعية، وقد جاءت للمجتمع الإسلامي نتيجة الانفتاح على المجتمعات غير المتوازنة، والتي أصبحت تنظر لأي قضية بلغة الأرقام^(٨٨).

ومن الناحية الاجتماعية تؤكد الدكتورة عزة كريم على أن العنوسة مصطلح اجتماعي وليس لفظاً علمياً وبالتالي فهو متغير بتغير الظروف الاجتماعية والتطور الزمني للمجتمع. وبذلك فالعنوسة تحدد أسبابها وانعكاساتها وفق الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لكل مجتمع.

وأما الشاب الذي لم يتزوج فيطلق عليه (أعزب) أو (عازب)، فهناك خلط ما بين العنوسة والعزوبة ولكن يبقى كلاهما مخيف للشباب والفتاة ما إن يطوف بهم العمر.

ولمفهوم العنوسة حدته على مسامع الفتاة أكثر من الرجل، وكثير من الفتيات يرفضن لفظ عانس لما له من ظلال كئيبة ومعانٍ ثقيلة ولما يحمله من وصمة اجتماعية ونفسية للفتاة، وبعضهن يرين أن في هذه التسمية جوراً على حرية الفتاة في أن تتزوج أو أن تعيش بلا قيود على اعتبار أن الزواج في وعيهم قيد.

قالت (القاضي): إن العنوسة لا يمكن أن نطلقها على الشباب غير المتزوجين، والعنوسة هي مصطلح اجتماعي غير صحيح ويجب ألا يطلق في هذا الوقت خصوصاً أننا نعيش في مجتمع حضري وكل ما يطلق عن هذا الموضوع دون الاستناد إلى أية دراسات أو إحصائيات يجب عدم الالتفات إليه فالزواج مسألة مهمة وحساسة يجب أن نأخذها ونتناولها بشكل حذر فصحيح أن الزواج هو سنة الحياة ولكن الاختيار الصحيح هو الشيء الأهم هنا، فهناك تغيرات في مجتمعاتنا العربية والخليجية جعلت المقبلين على الزواج لهم آراء خاصة مختلفة عن الذين قبلهم، فنرى أن عمل المرأة ومشاركتها الرجل في كثير من الأشياء وإكمالها لتعليمها آخر أسس الزواج^(٨٩).

١٢ - مقموعة:

(الْقَمْعُ) أَنْ يُوضَعَ الْقَمْعُ فِي فَمِ السَّاءِ ثُمَّ يُمْلَأُ، وَقَمَعْتُ الْقَرْبَةَ إِذَا ثَنَيْتُ فَمَهَا إِلَى خَارِجِهَا فَهِيَ (مَقْمُوعَةٌ)، وَإِدَاوَةٌ مَقْمُوعَةٌ وَمَقْمُوعَةٌ بِالْمِيمِ وَالنُّونِ إِذَا خُنِثَ رَأْسُهَا وَالْإِقْتِمَاعُ إِدْخَالُ رَأْسِ السَّاءِ إِلَى دَاخِلِ مُسْتَقٍّ مِنْ ذَلِكَ^(٩٠). ووَكَدَّ مَقْمُوعَةٌ: مَقْهُورٌ، مَنْ تَعَرَّضَ لِلْقَمْعِ وَالْقَهْرِ^(٩١). وكما جاء في مقال من المجلة: "فبالنسبة للمتشددين المرأة مكانها البيت، يجب أن تكون مقموعة وبدون حقوق "تتضرب على رأسها" وتكون بلا شخصية وعبدية تسمع الكلام ويتزوج عليها"^(٩٢).

١٣ - قاصر:

كما ورد في مقال من المجلة: "زواج الفتيات القاصرات - المريض بحب القاصرات"^(٩٣). وهو اسم فاعل من قصر قصوراً عن الشيء فهو قاصر، أي تركه مع العجز، وله معانٍ أخرى كثيرة.

واصطلاحاً؛ الجاهل القاصر هو كل جاهل معذور بجهله إما لأنه غير ملتفت للمسألة التي يجهل بها أو لأنه ملتفت لكنه غير قادر على معرفتها، ويقال أيضاً جاهل عن قصور مقابل المقصر^(٩٤). (القاصرات): يبدو أنه مصطلح معاصر للفتيات اللاتي لم يبلغن، ومعناه: العاجزات، وتحديد القصور من عدمه مرجعه إلى الشرع، والفقهاء اختلفوا في تحديد السن كأحد مناطات التكليف.

١٤- الكوتا النسائية:

كما جاء في مقال من المجلة: "طالبت بـ (كوتا) نسائية في الحكومة والبرلمان اللبناني"^(٩٥). و(الكوتا) هي نظام يفرض حصصاً معينة للمرأة، في المجالس التشريعية ومفهوم الكوتا في اللغة الإنجليزية quota تعني نصيباً أو حصة نسبية، كذلك الحال في اللغة الفرنسية مصطلح qute porth ، quota an(n)، quote (adj) يعني نصيباً أو حصة نسبية، قسمة، مقداراً quotite يقصد بها تخصيص عدد محدد من المقاعد في الهيئات التشريعية للنساء، كما عرفت بأنها تخصيص مقاعد للمرأة في المجالس النيابية، وتطبيق هذا النظام يتطلب إلزام الأحزاب السياسية بتخصيص مقاعد لوجود النساء في مستوياتها التنظيمية كافة^(٩٦).

١٥- تمكين المرأة:

كما جاء في مقال من المجلة: "وتمكين المرأة في مجال الاتصال والتواصل الاجتماعي الحكوميين هو أمر لم تغفل القمة عن مناقشته"^(٩٧). وقد ظهر هذا المصطلح في تسعينيات القرن العشرين من خلال الوثائق الدولية الخاصة بالمرأة والصادرة عن هيئة الأمم المتحدة، ثم صار المصطلح محورياً في كل ما تلاها من وثائق. وبالتالي لا يمكن فهم المصطلح فهماً صحيحاً حقيقياً إلا من خلال فهم تلك الوثائق وفهم السياقات التي ورد فيها ذلك المصطلح.

ثم انتشر انتشاراً واسعاً بين الهيئات والأفراد وتداولته السنة المعنيين بقضايا المرأة والتنمية دون الوعي بضرورة معرفة المعنى والمضمون الحقيقي لذلك المصطلح من منبعه الأصلي. وقد انقسمت ردود أفعال الناس تجاه ذلك المصطلح إلى مؤيد ومتحفظ.

فالمؤيد يرى أنّ المصطلح يعني: إزالة كل العقبات والعوائق أمام وصول المرأة وحصولها على حقوقها الطبيعية. ومن ثم فهو مصطلح منصف وعادل ولا غبار عليه.

والمتحفظ يرجع سبب تحفظه إلى غموض المصطلح وعدم وضوح معناه وأبعاده، وملابسات نشأته، وما يعمق ذلك التحفظ تطبيقات المصطلح على أرض الواقع وأثرها على الأسرة والمجتمع^(٩٨).

١٦- مناضلة التمييز:

كما ورد في مقال من المجلة: "وهن يقلن؛ إنهن يناضلن ضد التمييز على أساس الجنس"^(٩٩) فوضى استخدام الألقاب لم يقتصر على السياسة فقط بل تعداه ليشمل الإعلام، والاقتصاد، والدين، وإن كانت هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في عالم السياسية، حيث تُستخدم الألقاب بشكل عشوائي ومفرط، فمنها على سبيل

المثال لقب «مناضلة» الذي يُطلق علي كل عمل عظم أو هان، فقط لمجرد اعتراضها على أمر ما، أو كتابتها لمقال معارض، أو إلقاءها لخطبة حنجرية عصماء في جمع من الناس خلال مظاهرة أو مسيرة. (التمييز) ويعني: أي تفرقة، أو استبعاد، أو تقييد يتم على أساس الجنس، ويكون من آثاره أو أغراضه: توهين، أو إحباط الاعتراف للمرأة بحقوق الإنسان والحريات الأساسية في الميادين السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، والمدنية، أو في أي ميدان آخر. أو توهين أو إحباط تمتعها بهذه الحقوق أو ممارستها لها، بصرف النظر عن حالتها الزوجية، وعلى أساس المساواة بينها وبين الرجل.

١٧- ناشطة:

كما جاء في مقال من المجلة: "ناشطة على مواقع التواصل الاجتماعي"^(١٠٠)، وكذلك: "ناشطة تدافع عن تعليم المرأة"^(١٠١) و"كونها ناشطة تعمل لتغيير وتحسين واقع المرأة العربية"^(١٠٢) و"بدأت مجموعة من الناشطات في الحقل العام حملة تحض النسوة على مقاطعة الجنس لأسبوع احتجاجاً على الانقسام في الائتلاف الحكومي"^(١٠٣).

وقد انتشر مؤخراً بين أوساط الشباب والشابات - خاصة - ما بين الفئة العمرية (١٥-٣٥ سنة) مفهوم قديم في مدلولاته اللغوية جديد في مدلولاته المجتمعية، وهذا المفهوم يتكون من أربعة أحرف أو خمسة أحرف وفقاً للجنس المستخدم له (ناشط أو ناشطة) حيث ورد هذا المصطلح بصيغة الأفراد كما في (ناشطة في حقوق الإنسان) و (ناشطة تعمل لتغيير وتحسين واقع المرأة)^(١٠٤) وبصيغة الجمع كما في (ناشطات)^(١٠٥).

ولأنّ هذا المصطلح لا يحتاج إلى شهادات نجد معظم هؤلاء - خاصة المراهقين سياسياً وفكرياً ومجتمعياً - يستخدمون هذه الصفة ويستخدمونها ضمن اختصاصاتهم وسيرتهم الذاتية وأعمالهم الآنية، وتلحق هذه الكلمة صفة أخرى مثل (سياسي أو حقوقي أو غيرهما) فيصبح هذا أو هذه (ناشط سياسي أو ناشط حقوقي).

أما المدلول الفكري والاتجاهي والمجتمعي لكلمة (ناشط) فدخيل على مجتمعنا الإسلامي والعربي، وهو بند من البنود التغريبية العالمية التي يستندون فيها على التغريب الداخلي بأيادٍ وطنية نشطة تحت منظور (الحقوق العامة) والتي يكون فيها أفراد من داخل المجتمع لهم قدرة استقطابية وتأثيرية على الآخرين مستندين بذلك على تجاوزات وإخفاقات النظام القائم والذي لا يخلو أي نظام عالمي أو تاريخي منها^(١٠٦).

١٨- نخبوية:

كما جاء في مقال من المجلة: "لست نخبوية، ولا أحب أن تطلق علي هذه الصفة"^(١٠٧)، وهو من الألقاب السياسية، وفكرتها أن الحكم يجب أن يكون من قبل مجموعة منتقاة أو نخبة. وهي فكرة مناقضة

لفكرة الديمقراطية لكنها فكرة تستعمل عند القدر في مرشحين آخرين، حيث يُنعت من ينوه إلى عدم إعطاء نفس الفرص للكل بأنه نخبوي^(١٠٨).

وهكذا أصبحت وسائلنا الإعلامية تردد العديد من المصطلحات التي تتبنى قضايا المرأة فنعمل على ترويجها بأنفسنا متناسين أن للإعلام ومصطلحاته بعداً محورياً في حمل قضايانا والدفاع عنها، ومع أننا ندرك واقع إعلامنا العربي الذي ظلّ وعلى مدى ستين عاماً، فإنه لا بد لنا أن ندقق في المصطلحات المتداولة في إعلامنا فنغربلها، ونسقط منها ما يناقض مصالحنا، ونجتهد بإقرار أو وضع المصطلحات التي تعكس موقفنا التضامني تجاه قضايانا كافة، فنعيد صياغة الرأي العام الوطني والعربي، ونسهم في مواجهة سياسة التلاعب^(١٠٩).

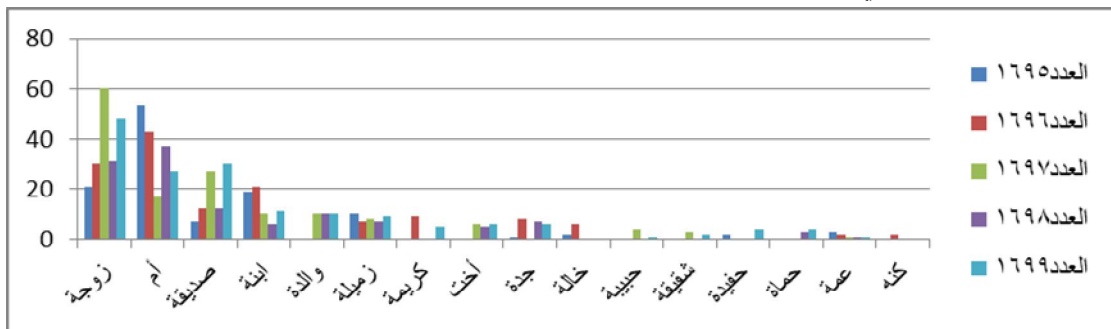
وهكذا أصبحنا نعاني من فوضى الألقاب والمصطلحات التي اجتاحت الشارع، ومواقع التواصل الاجتماعي، والتي تبناها الإعلام وروج لها، وساهم في نشرها بشكل بات يمثل تهديداً للثقافة المجتمعية، خاصة في ظل ما نمر به من خلل في نسق المعايير والقيم الناتج عن المتغيرات المصاحبة للحراك الثوري، الذي أصاب المواطن بنوع من التشويش الفكري وعدم وضوح الرؤية، وهذه من أشد مخاطر ترجمة المصطلح دون إدراك أبعاده الفكرية، والثقافية، ومناقبته، وبيئته.

المبحث الثاني: المصطلحات الاجتماعية

لا يستطيع أحد أن يجادل في أهمية دور المرأة المسلمة في المجتمع، فالمرأة التي تدرك حقيقة دورها، وتلتزم بواجباتها، وتحرص على ممارسة حقوقها، إنما تؤثر في حركة الحياة في وطنها تأثيراً بالغاً، يدفع به إلى مزيد من التقدم والرفق وملاحقة الركب الحضاري، على مستوى المجتمعات الإسلامية والعالم أجمع، والجدول البياني الآتية توضّح ما يلي:

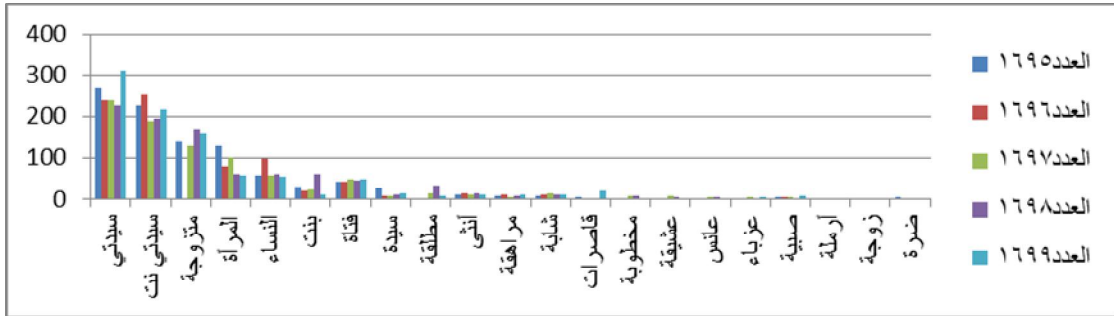
دور المرأة في المجتمع/الحالة الاجتماعية/الطبقات/المهن/الألفاظ المحظورة، كما وردت في أعداد المجلة المختارة.

– الدور الاجتماعي:



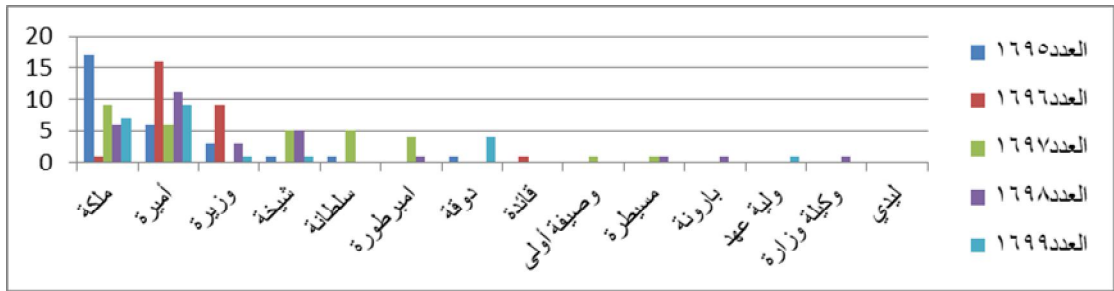
من خلال هذا الشكل نجد أن الدور الاجتماعي للمرأة يجعل النسبة الأعلى للمتزوجات بتكرار يتراوح بين (٢٠ إلى ٦٠) في سائر الأعداد ثم الأم لما لها من دور كبير في بناء المجتمع.

— الحالة الاجتماعية:



وتدل النتيجة في الشكل إلى أن المسموح بها بين المرأة والرجل في مجتمعنا العربي المحافظ هي العلاقة الشرعية المتمثلة في الزواج فقط، أما العلاقات التي خارج إطار الشريعة التي تمارس قبل الزواج في البلدان الغربية فهي علاقة محرمة، إلا إذا كان الحوار مع شخصيات من بلدات أخرى حيث يعبرن عن: "امرأة تستجيب للرجل" و"بأنها قبل الزواج".

— الطبقات الاجتماعية:

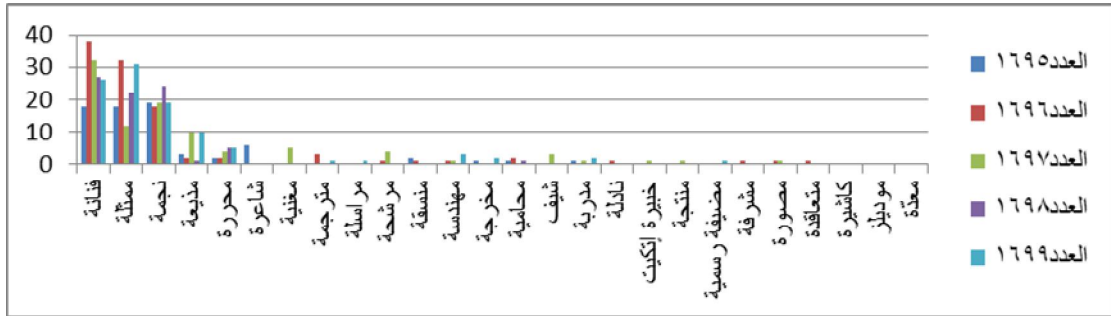
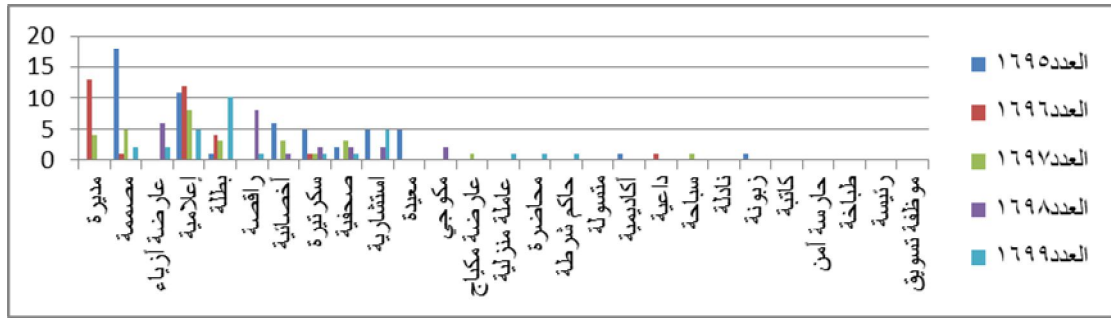


المهن:

لقد أصبحت المرأة اليوم تُمثّل دور الأم، ودور الزوجة، ودورًا ثالثًا هو دور السياسية، ورابعًا دور العاملة، وخامسًا دور الأب!

وهذه الأدوار الجديدة جعلت المرأة تُطالب بالعمل لإثبات ذاتها؛ لأنها تريد أن تشعر بالأمان مع رجلها، وتخشى طغيانه، أو تخليه عنها، فتضطر لأن تؤمّن مستقبلها عن طريق الالتحاق بعمل من الأعمال حتى إذا خرجت وعملت وحصلت على راتب جيد يُعينها على تأمين مستقبلها وأبنائها - أحست بكيانها، ووجدناها تتمتع العديد من المهن التي لم نعتدها: مذيعة/مكوي/موديلز.

وتوضح الجداول الإحصائية الآتية مسميات المهن المتعددة الواردة في الأعداد المختارة:



ومن هذه المصطلحات:

حارسة أمن: قد يكون مسمى حارسة أمن ثقيلًا على السمع في المجتمع. وعندما نذكر حارسة الأمن يستحضر الكثيرون شكل المرأة المسترجلة العابسة التي تحمل السلاح وتصرخ لتفرض النظام. إلا أن نظرة سريعة على حراسات الأمن تجعلنا نغير هذه الصورة السلبية؛ فالمرأة التي تعمل في الحراسات الأمنية كأني امرأة عاملة، لا تنقصها صفات الأنوثة، بل وفي بعض الأحيان تفوق غيرها لباقة ورقة، الابتسامة لا تفارق وجهها أثناء استقبالها الزائرات عند مدخل المرافق حيث تعمل، وهي لا تحمل أي سلاح بل سلاحها الكلمة الحسنة والدبلوماسية في التعامل.

خبيرة إتيكيت: يعرف الإتيكيت بأنه "فن الخصال الحميدة" أو "السلوك بالغ التهذيب" وتتعلق قواعد الإتيكيت بآداب السلوك، والأخلاق والصفات الحسنة، ويضم الاتيكيت مجموعة من القواعد والمبادئ المكتوبة، وغير المكتوبة، والتي تنظم المجاملات والأسبقية، ومختلف المناسبات والحفلات والمآدب الرسمية والاجتماعية، وهذه القواعد والمبادئ تدل على الخلق القويم الذي يجمع بين الرقي، والبساطة، والجمال.

وهو مصطلح أجنبي جاء من كلمة فرنسية قديمة كانت معناها "التذكرة الصغيرة" وهي عبارة عن تذكرة صغيرة تمنح للفرنسيين في الاحتفال السنوي وكتب عليها تعليمات خاصة، لذا أصبحت كلمة إتيكيت هي الطريقة السليمة للتصرف أمام الناس.

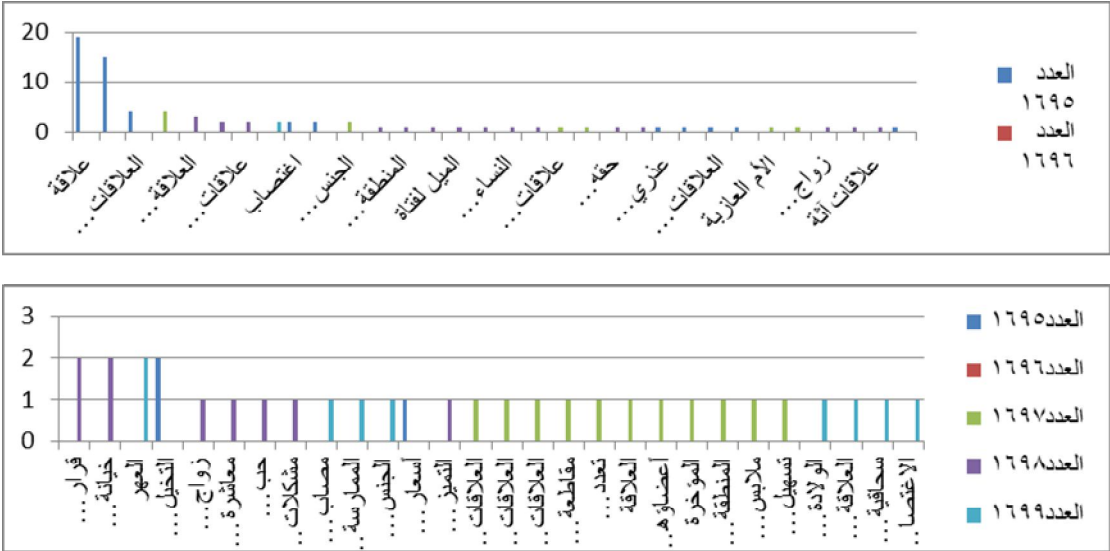
فـ (الإتيكيت) هو الدقة والذوق وتقدير الآخرين واحترامهم وبساطة التصرف، وهو خط فاصل بين الخطأ والصواب؛ لأنه يوضّح طريقة المعاملة بين الأفراد حتى لا يقع أحدهم في الخطأ وخصوصاً الفتاة فعليها أن تتقن هذا الفن، فعلى قدر ما تكون لبقة ورقيقة المعشر تلقى استحسان المحيطين.

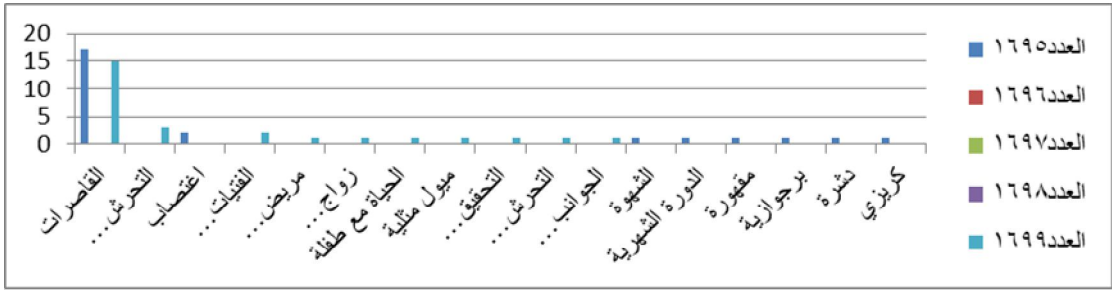
مصطلحات الألفاظ المحظورة (اللامساس):

حظرت الشيء بمعنى منعه، ومفهوم (المحظور اللغوي) لم يرغب عن تراثنا اللغوي بل تعرض له أكثر من اشتغل باللغة صناعة وتأليفاً وأوردوه تحت باب الكنايات أو المعاريض، أو من خلال حديث بعضهم عن المجاز وأنواعه وتقريعاته. ويتضح ظهور مصطلح المحظور اللغوي عند المحدثين بشكل جلي وبين، من خلال إفراده في مباحث وفصول لدراسته، مع أنهم لم يجمعوا على استعمال مصطلح المحظور اللغوي، وإنما اختار بعضهم المحظور اللغوي أو المحرم اللغوي أو اللامساس أو حسن التعبير. إلا أن مفهومه لا يختلف عندهم وإن اختلفت مصطلحاتهم، وهناك شواهد من الحديث النبوي تشير إلى مراعاة اللفظ المحظور والتعويض عنه بكنايات للدلالة على المفهوم المراد إيصاله وتستوقفنا هنا مصطلحات العلاقة غير السوية من خلال عدة ألفاظ مثل:

العلاقات الزوجية^(١١٠)/حقه الشرعي^(١١١)/معاشرة زوجية^(١١٢)/فراش الزوجية^(١١٣)/العلاقة الحميمة^(١١٤) زواج سري أو مؤقت^(١١٥)/ زواج المسيار^(١١٦)/ خيانة الزوجية^(١١٧)/ علاقات سرية مع أخريات^(١١٨) ممارسة الخيانة^(١١٩)/ ممارسة الزنا/ الجنس^(١٢٠) التحرش الجنسي^(١٢١).

والجداول الإحصائية الآتية توضح استخدام الكتاب لهذه الكنايات في الأعداد المختارة :





١ - الجنس: ^(١٢٢) وهي كلمة لم ترد في القرآن الكريم ولا في الحديث الشريف ولا حتى في الشعر القديم، فيما نعلم، وهذا يرجح أنها كلمة مُحدثة، ونرجح أنها مأخوذة من اليونانية genesis (جنسيس) التي نجدها في معجم روبير الفرنسي، وعليه أكثر تعويلنا في معاني الألفاظ الفرنسية وأصولها اللاتينية واليونانية أن معناها: الولادة أو النسل أو السلالة، وأنها صارت في اللاتينية gens (جنس)، وتطورت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى ألفاظ قريبة من ذلك، وأصبحت تعني المجموعة من الكائنات ذات الصفات المشتركة. ويفهم من المعاجم العربية أن الجنس هو السلالة ذات الصفات المشتركة؛ كالشعر والإبل والخيل، ويفهم الشيء نفسه من كلام المحدثين، ويجعلون مصطلح الجنس المعبر عن العلاقة العضوية بين الذكر والأنثى ترجمة لكلمة (sexe) وليس لما يرجع إلى genesis اليونانية من ألفاظ. لكن كلمة sexe لا تدل على الجماعة المشتركة الصفات، ولا على العلاقة العضوية بين الجنسين بل تعني في أصلها اللاتيني اللذة والنشوة. وهنا يختلف النظر باختلاف العبارات، فقولنا: العلاقة الجنسية ^(١٢٣) قد يصح إذا اعتبرنا أنها علاقة بين الجنسين، لكن قولنا الجنس مطلقاً في الدلالة على المفهوم العام لتلك العلاقة لا يصح، وكذلك نحو قولنا: قصص جنسية في النسبة إلى تلك العلاقة.

٢ - المثلية الجنسية أو الميول المثلية ^(١٢٤): الـ (مثل) أصل يدل على شبيه ومثل الشيء. ويتكوّن هذا التعبير من كلمتين [المثلية] و[الجنسية] فمصطلح (المثلية) هنا مشتق من المصدر مثل أي شبيه. فهذا المصطلح المثلية وحده لا يفي بغرض التوصيف، إذ يمكن أن تكون مثلي في أشياء كثيرة غير الجنس. فيمكن أن نقول عن المتكلمين باللغة نفسها مثليين؛ لأنهم يمتلكون اللسان نفسه، أو نقول عن مجموعة من الشباب الذين يمارسون الرياضة نفسها مثل كرة القدم (مثليين) كأن نقول مثلاً المثلية الكروية أو المثلية اللغوية أو المثلية الهوياتية وغيرها... إذن لكي نعبر عن ذوي الميولات الجنسية المتشابهة نستعمل (المثلية الجنسية)، وهذا التعبير -في نظري- في غير محله. وإذا ما أضفنا إلى جانب لفظ "المثلية" لفظ آخر وهو (الجنسية) فإننا نكون قد حصرنا هذا "المسألة" في الجنس، وكأننا نقول الجنس بين ذوي الجنس الواحد إذن لكي نعبر عن ذوي الميولات الجنسية المتشابهة نستعمل المثلية الجنسية، وهذا التعبير -في نظري- في غير محله. وإذا ما أضفنا إلى جانب لفظ "المثلية" لفظ آخر وهو الجنسية فإننا نكون قد حصرنا هذا "المسألة" في الجنس، وكأننا نقول الجنس بين ذوي الجنس الواحد، لذا أرى أن إطلاق هذا المصطلح يكتنفه الغموض ولا يعبر عن محتواه ^(١٢٥).

٣- الانحراف الجنسي: الحاءُ الرَّاءُ وَالْفَاءُ ثَلَاثَةُ أَصُولٍ: أحدها العُدُولُ، وكلمة منحرف معناها:

التحول عن المجرى الطبيعي. فالمنحرف الجنسي هو الذي لا يستعمل دافعه الجنسي بالطريقة ومصلح الانحراف الجنسي، استعمله علماء النفس في فترة زمنية سابقة لكي يبتعدوا عن توظيف مصطلح الشذوذ الجنسي، واعتمدوا مصطلح (الانحراف) نظراً لاعتبارهم أن الانحراف يمكن تقويمه عن طريق الإصلاح والتصحيح، ومن ثمة كانوا يرون أن الميل العاطفي والجنسي للجنس ذاته، إنما هو مرض يتطلب المعالجة. وهذا النظرة تعدّ اليوم متجاوزة لدى علماء النفس، بحيث لم يعدوا يرون هذه العلاقة مرضاً أو انحرافاً.

٤- الشذوذ الجنسي^(١٢٧): يتكوّن هذا التعبير من مصطلحين (الشذوذ/الجنس)، وهما مصطلحان

للدلالة على الشذوذ، والشذوذ: يعني في الاصطلاح الخروج والميل والزيغ عن الطريق. يقال شذَّ فلان يعني خرج عن المعتاد من أمر أو فعل^(١٢٨).

أما [الجنسي] فيدل هذا المصطلح أكثر على الممارسة الجنسية، ونحن نعلم أن العلاقة بين شخصين من الجنس نفسه في مجالنا ليست محكومة ضرورة بالجنس البهيمي (الليبدو) بل هناك عواطف وأحاسيس وارتباطات نفسية تُؤلف بينهما (المتعلقين) فمجموع الكلمتين يقصد به السلوك الجنسي اللامستقيم والخارج عن المشترك والمعهود^(١٢٩).

والشذوذ الجنسي: هو الانحراف، والمنحرف هو الذي يمارس انحرافات أو صور نشاط تناسلي ليس في اتفاق مع الثقافة أو الأعراف العامة لمجتمعه أو دولته^(١٣٠).

٥- التحرش الجنسي^(١٣١): حرشه حرشاً: خدشه. وحرش الدابة: حك ظهرها بعصا أو نحوها لتسرع.

وحرش الصيد: هيّجه ليصيده. والشئ الحرش: الخشن. وحرش بينهم: أفسد بينهم. وتحرش به: تعرّض له ليهيّجه. ويتضح من هذه المعاني اللغوية أن لفظ التحرش يجمع بين القول والفعل، وأنه يحمل معنى الخسونة أو التهيج أو الاعتداء الخفيف. وهذا المعنى اللغوي العربي بالإضافة إلى دلالات المعنى الإنجليزي يتفقان على جمع معنى التحرش للقول والفعل، وهذا يدفع قول الفاضل "بأن التحرش يتوقف عند القول فقط دون الفعل، وأن الفعل يدخل في نطاق هتك العرض. والحقيقة أن التحرش درجة أقل من هتك العرض بمعناه القانوني؛ فالأول يتضمن إيماءات أو تلميحات أو نظرات أو كلمات أو لمسات أو همسات ليست بنفس درجة الفجاجة والعنف في هتك العرض، ولكنها تجرح مشاعر أي أنثى محترمة تعتر بكرامتها الإنسانية وبهويتها الأنثوية. ولهذا نقترح هذا التعريف للتحرش سواء كان من ذكر لأنثى أو من أنثى لذكر أو بين طرفين من الجنس نفسه. و"التحرش الجنسي هو أي قول أو فعل يحمل دلالات جنسية تجاه شخص آخر يتأذى من ذلك ولا يرغب فيه". والتعريف بهذا الشكل يجمع بين الرغبة الجنسية والعدوان من طرف إلى طرف بغير تراض. والتحرش بهذا المعنى يجمع بعض عناصر المراودة التي ذكرناها من قبل والتي وردت في سورة يوسف وبين هتك العرض، ولكنها لا تقتصر على أيهما. لذلك

اكتفينا في التعريف بالقول أو الفعل، ومع هذا إذا وجدت طريقة أو شهود يثبت بها تلك النظرة تصبح تحرشا. (١٣٢)

٦- **الاغتصاب:** ويقصد بالاغتصاب في اللغة: غصب الشيء أي أخذه قهراً وظلماً (١٣٣)، أو هو موقعة رجل لأنثى ضد رغبتها ودون رضاها، إن (**الاغتصاب**) هو: كل اتصال محرم وغير مشروع يقوم به الرجل على المرأة دون رضا صحيح منها أو رغماً عنها، وتدخل جريمة **الاغتصاب** في المفهوم الواسع لجريمة الزنا ولا فرق بينهما سوى عنصر الإكراه. والوطء في الدبر كالوطء في القبل في الفقه الإسلامي، ويجب فيه الحد سواء كان المفعول به ذكراً أو أنثى، في حين لا يستحق الركن المادي لجريمة **الاغتصاب** في القانون الوضعي إلا بالوطء في الموضع الطبيعي للمرأة وهو القبل، أما الدبر فيعتبر هناك عرض لا تقوم به جريمة اغتصاب، وفي الوقت نفسه فإن الفقه الإسلامي جرم كل اتصال جنسي يقع بين الرجل أو المرأة ما دام لا يربط بينهما رباط الزوجية، ولا عبرة بعد ذلك برضاء الرجل والمرأة بهذا الفعل، واتفاقهما على ذلك لا يعفيهما من العقاب، أما القانون الوضعي فلا يهدف إلى حماية الحرية الجنسية للأفراد وهو بذلك لا يجرم الزنا إلا إذا وقع بالإكراه أو كان منطوياً على خيانة زوجية، وأن كلمة (**اغتصاب**) هي مصطلح قانوني وليست وصفا لحالة معينة، فلا يوجد تعريف واضح ودقيق للاغتصاب، وإنما يعرف عموماً بأنه حالة التحرش والتلاصق بأعضاء الجنس سواء اقترن ذلك بإيلاج القضيب في المهبل أم لا، وسواء اقترن باستخدام القوة أو التهديد بها أم لا- وذلك دون موافقة الأنثى ورضاها، وكذلك إذا كانت الضحية قاصراً تحت سن السادسة عشرة أو كانت معاقة عقلياً أو حركياً. وانطلاقاً من هذا المفهوم العام المتعارف عليه عالمياً، فإن اتصال الزوج جنسياً بزوجه دون رضاها وموافقتها يعتبر اغتصاباً، ويشهد القضاء في البلاد الأجنبية قضايا تهتم فيها الزوجات أزواجهن باغتصابهن وتحكم لصالحهن (١٣٤).

السحاقية: (١٣٥) **LESBIANISM**: وهي علاقة بين أنثى وأنثى أخرى وقد يكون شكل هذه العلاقة عبارة عن قبلات ومداعبات جسدية أو تطور في العلاقة يُحدث إثارة جنسية بوسائل مختلفة حتى تتحقق النشوة الجنسية الكاملة، والاغتصاب الجنسي نوع من أنواع العنف ضد المرأة، وقد بدأت في السنوات الأخيرة تظهر بعض الحالات منع مليات **الاغتصاب** الجنسي في المجتمع ونسبه مصطلح السادية إلى الماركيز دي ساد **marquis de sade** فقد اشتهر الماركيز (دي ساد) بمؤلفاته ذات المحتوى العنيف في الممارسات الجنسية، والتي أشهرها روايته المشهورة باسم (جوستين وجوليت).

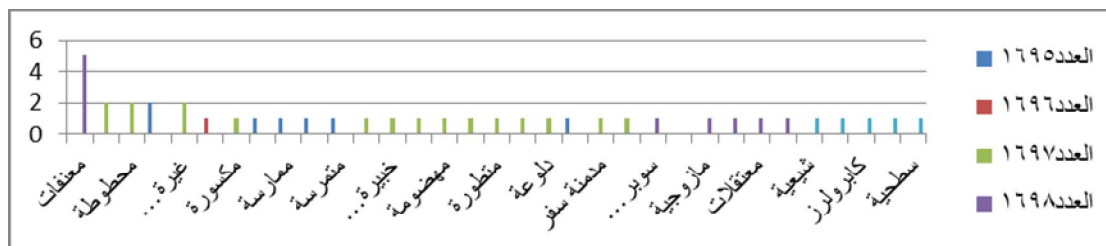
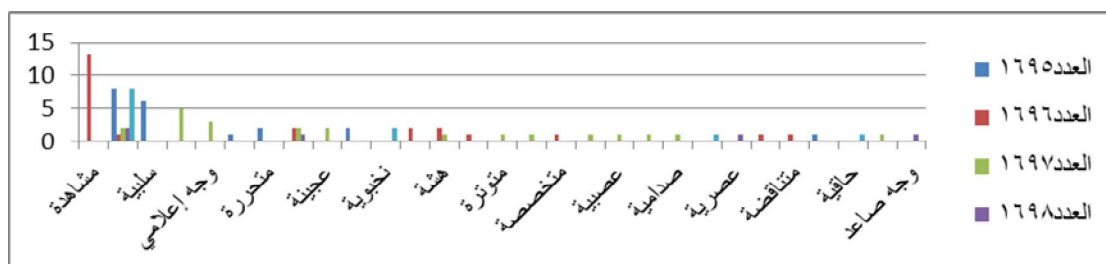
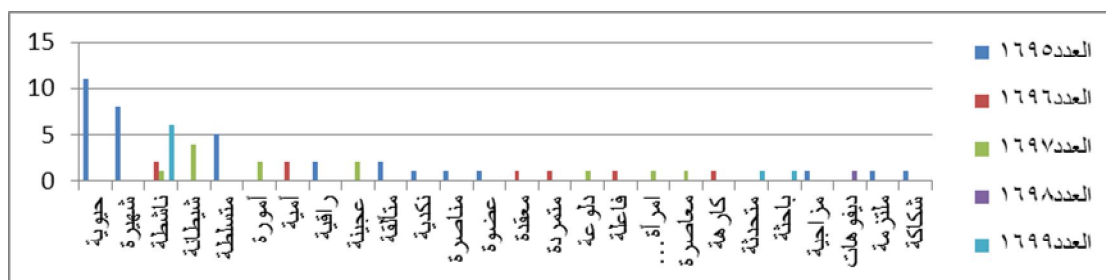
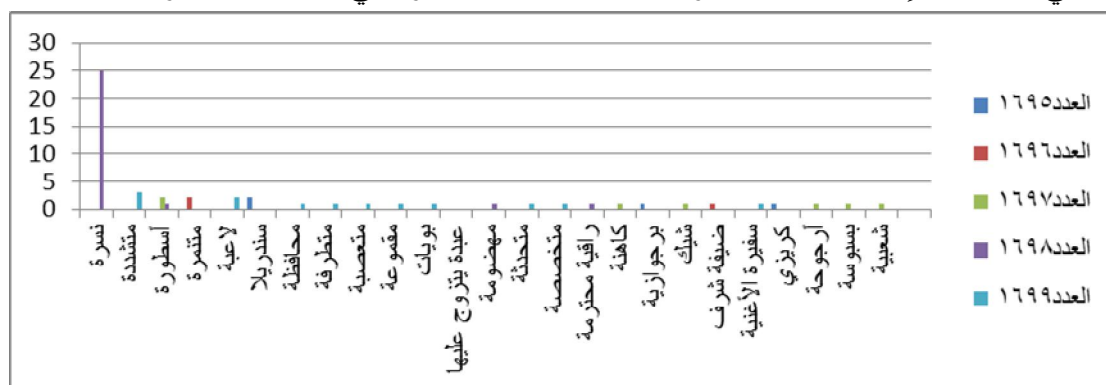
وفكرتها: هي إيذاء الألم على الطرف الآخر، وهو شرط أساسي فيه، وقد تصل درجة الألم إلى حد القتل -في حالات نادرة جداً جداً- وهناك شبه ارتباط بين الشخص السادي والمغتصب، على الرغم من اختلاف دافع كل منهما، فقد وجد أنه بين كل أربعة مغتصبين يوجد واحد على الأقل له ميول سادية.

الفصل الثاني

المبحث الأول: المصطلحات الخاصة بصفات المرأة:

الصفات: وفي هذا الصدد تواجهنا العديد من الألفاظ الدخيلة؛ مثل: الديفوهات^(١٣٦) - بويات^(١٣٧) وبعضها عرفي فصيح أو عامي؛ مثل: مهزومة^(١٣٨) - مهفوفة^(١٣٩) - مقربعة^(١٤٠) - سوبر - برجوازية - شيك - كريزي - أرجوحة - أمورة - دلوعة - نخبوية.

وفي الجداول الإحصائية الآتية عرض لهذه الألفاظ كما ورد في الأعداد المختارة:

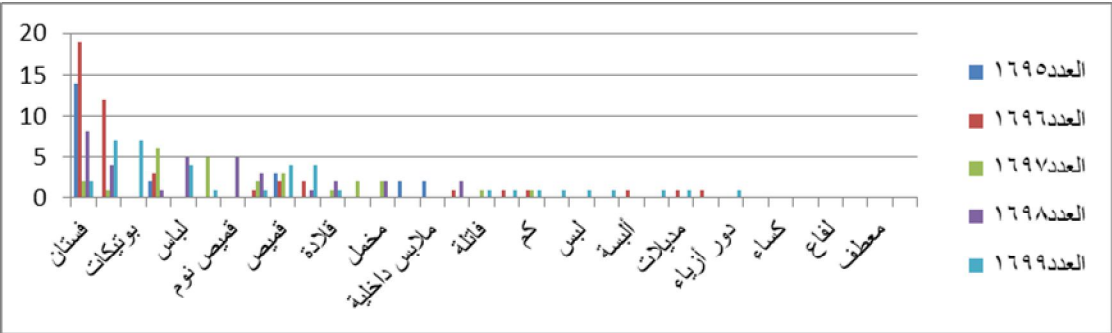
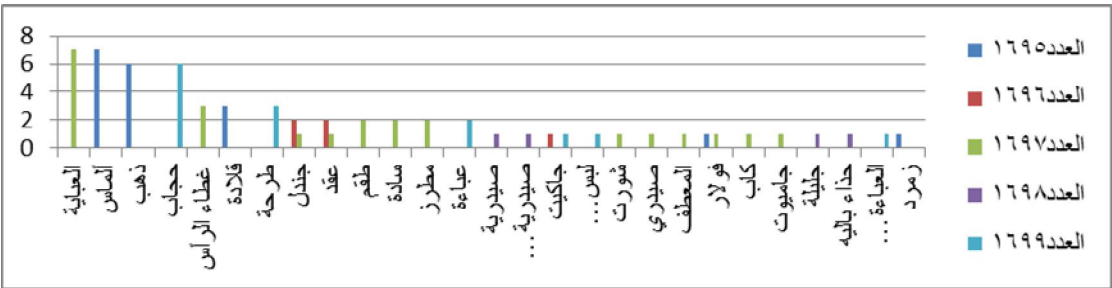
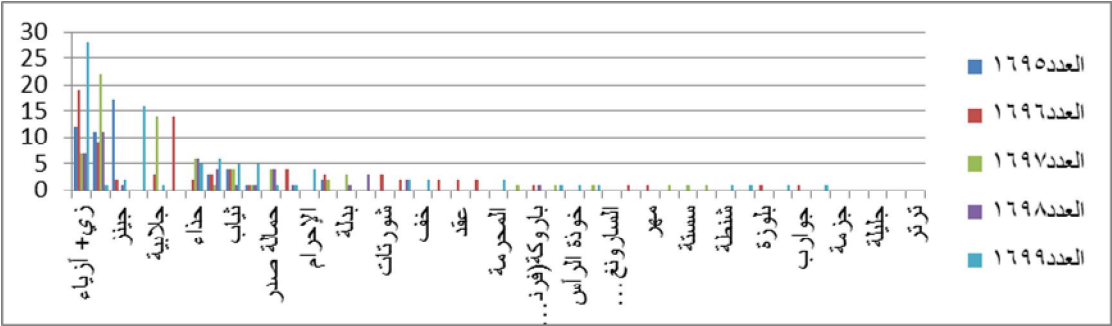


المبحث الثاني

الزينة: الزاي والياء والنون أصل صحيح يدل على حسن الشيء وتحسينه؛ فالزین نقيض الشين^(١٤٢)، يقال: زَيَّنْتُ الشَّيْءَ تَزْيِينًا. وَأَزَيَّنْتُ الْأَرْضَ وَأَزَيَّنْتُ إِذَا حَسَّنَهَا عَشْبَهَا. والزينة: هي اسم جامع لكل شيء يُتزين به، وفي قوله عز وجل: ﴿وَلَا يُؤْمِنُ زَيْنَةً﴾^[4] سورة النور (٣١)، ومعناه لا يبدین الزينة الباطنة كالقلادة والخلخال والسوار وغيرها. والذي يظهر هو الثياب وزينة الوجه.

والمعنى اللغوي (للزينة) له علاقة بوجه أو بآخر بالمعنى الاصطلاحي، فالزينة تطلق على كل ما يتزين به الإنسان لتحسين الهيئة من لباس، وأدوات، ووسائل، ومواد يدهن بها و(الملابس) و(الحلي) و(الزينة).

والجداول الإحصائية التالية توضح مفردات الزينة كما وردت في الأعداد المختارة للجملة:



المصطلحات ذات الأصول العربية:

الحجاب الحقيقي^(١٤٣): الحجاب في اللغة المنع؛ لأنه يمنع المشاهدة، والأصل في الحجاب جسم حائل بين جسدين، ويستعمل في الموانع المعنوية أيضاً، فيقال: المعاصي حجاب بين العبد وربّه، والطاعات حجاب بين العبد والنار. والحجاب في اصطلاح الفقهاء: ساتر يغطي بدن المرأة كله^(١٤٤). ومصطلح (الحجاب الحقيقي) جديد انتشر بين النساء تحت دعوى المشاركة الإعلامية للمرأة، وضرورة إثبات وجودها، وإبراز أعمالها وهو عبارة عن كشف الوجه بحجاب بزينة ظاهرة ومكياج، أو من أرادت التقوى فتخرج بحجاب وممكن بزينة يسيرة أو دون مكياج، لتبتسم وتضحك وتناقش رجالاً أمامها في مواضيع شتى أو تخرج صورها في الصحف والمجلات والمواقع والصفحات الاجتماعية. وهنا نتساءل هل هناك حجاب إعلامي وحجاب غير إعلامي؟! أم أن المطلوب هو حجاب شرعي كما أراد الله تعالى؟! والحجاب أمره واضح بين ويسير، فهو حجاب ليحجب الزينة وهو ستر للمرأة عن الأعين لتكون جوهرة مصونة وهو حق للمجتمع يسان به العرض، وصيانة العرض من مقاصد الشريعة. والحجاب فرض كباقي فروض الدين فكما لا يصح أن نزيد أو ننقص في الصلاة والصيام والحج كذلك لا يصح أن نغير في الحجاب. وكما أن الإسلام أعمال ظاهر وباطن، فالحجاب كذلك عمل اعتقادي يخرج بعمل ظاهر باتباع وإخلاص، والمفهوم الإسلامي لزي المرأة يقوم على النهي عن التبرج الذي يحيل المرأة إلى مجرد أداة-موضوع لإثارة الرجل- فهو بالتالي شكل من أشكال عبودية المرأة للرجل، كما يقوم على الدعوة إلى الاحتشام الذي يؤدي إلى احترام المرأة باعتبارها إنسان مساو للرجل، ومشارك له في درجة الاستخلاف .

كما يقوم على وضع ضوابط عامة في الزي تحقق مقاصده في الاحتشام كل المجتمعات في كل مكان وزمان مع مراعاته أن الأزياء هي جزء من عرف المجتمعات البشرية وبالتالي تخضع للتغير والتطور في المكان وخلال الزمان. ويترتب على هذا أنه من الخطأ القول أن الإسلام فرض زي واحد للمرأة في كل زمان ومكان، وأطلق عليه البعض اسم الحجاب، وهذا الاسم غير صحيح، فالحجاب هو ستر من القماش على الباب أو الجدار كما في الآية (وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ)، والأصح هو الخمار وهو واحد الخمر التي جاءت في قوله تعالى: (وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ) النور: ٣١، ولكن شاع استخدام مصطلح الحجاب.^(١٤٥)

وشاعت تسمية اللباس الشرعي للمرأة (حجاب) وأطلق لفظ (محجبة) على المرأة الملتزمة بذلك اللباس ولا مشاحة في الاصطلاح كما يقال، إلا أنه يجب اجتناب استعمال هذا المصطلح المحدث للمعنى الشائع من أنه وصف للباس المرأة لعدة أمور:

أولاً: مخالفته لمعنى الحجاب في اللغة فالحجاب في اللغة: هو المنع من الوصول، ومنه قيل للساتر الذي يحول بين الشيئين حجاب؛ وذلك لأنه يمنع الرؤية بينهما.

ثانيًا: مخالفته معنى الحجاب في، القرآن فقد ورد الحجاب في آيات كثيرة للساتر بين شيئين وليس للباس المرأة؛ كما في قوله تعالى: (وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحياً أو من وراء حجاب)، وقوله: (حتى توارت بالحجاب)، وقوله: (وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال)، وقوله: (وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستورا)، وقوله: (فاتخذت من دونهم حجاباً فأرسلنا إليها روحنا)، وقوله: (وفي اذاننا وقر ومن بيننا وبينك حجاب)، وقوله: (وإذا سألتهم عن متاعاً فاسألوهم من وراء حجاب) (١٤٦)

المعرب والدخيل في حقل الملابس:

وتتمثل هذه الظاهرة في توظيف كلمات أجنبية؛ أما معربة أخضعت للمميزان الصرفي العربي، أو من الدخيل الذي احتفظ بخصائصه الأجنبية. والغريب أن هناك العديد من المصطلحات التي تملك مقابلاً في اللغة العربية؛ فما سبب تفضيل اللفظة الأجنبية على العربية الفصيحة؟ ومن الملاحظ استخدام هذه المفردات الدخيلة بكثرة في الملابس والزينة والسبب دور وسائل الإعلام في التسويق للاسم الأجنبي.

وكما يقول الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح: "ففي هذا الميدان أيضا يؤدي الإعلام وخاصة المنطوق وظيفة ودوراً خطيراً في ذبوع الألفاظ الأجنبية حتى تلك التي بقيت على شكلها الأعجمي ولم تعرب. (١٤٧)

الملابس الدخيلة: وفيما يلي نماذج من الدخيل الذي ورد على صفحات مجلتنا. الأُرْجُوان - باروكة بريف - برنس - بنطلون - بنطال - بلوزة - بوتيك - تايير - تنورة - تي شيرت - جاكته - جونلة - جيلية - جبنز - روب - سارونغ أندنوسي - شامواه - شريط ستان - سويتز - شورت - شنته - فستان - فاشون - فانهل - فولار - قفطان - قماش - كندر - كاروهات - كرفته - كلاتش - لانجري - موسلين - موديلات - ياقة - ياقات مستديرة.

مصطلحات الملابس المعربة:

- ١- الخف: كلمة فارسية معربة وأصلها (كشف) ومعناه نوع من الأحذية الجلدية يلبس فوقها حذاء آخر، وقد خصته العامة لما يكون للنساء ويراد به في العربية المزد. (١٤٨)
- ٢- الجورب: في اللغة هو لفافة الرجل معرب، وهو بالفارسية كورب، (١٤٩) والصحيح أن أصل هذه اللفظة فارسي معناه قبر الرجل وهو لفافة الرجل المعروفة. (١٥٠)
- جَوَارِبُ وجَوَارِبَة: لباس الرَّجُل، لباس القدمين غير الحذاء، والكلمة تحريف للكلمة الفارسية المعربة؛ وأصلها في الفارسية كورب؛ ومعناها في الفارسية قبر الرجل. (١٥١)
- ٣- الديباج: ثوبٌ سدّاهُ متخذ من الأبريسم - الحرير - فارسي معرب (١٥٢).

٤- السروال:معرب عن الفارسية، شلوار. (١٥٣)

مصطلحات الملابس العامية:

بدله- توب- جلابية- الحوايج- محرمه- سروال-(حذاء بكعب)^(١٥٤) صيدرية

لماذا تلجأ بعض الكاتبات إلى بعض الألفاظ العامية ؟

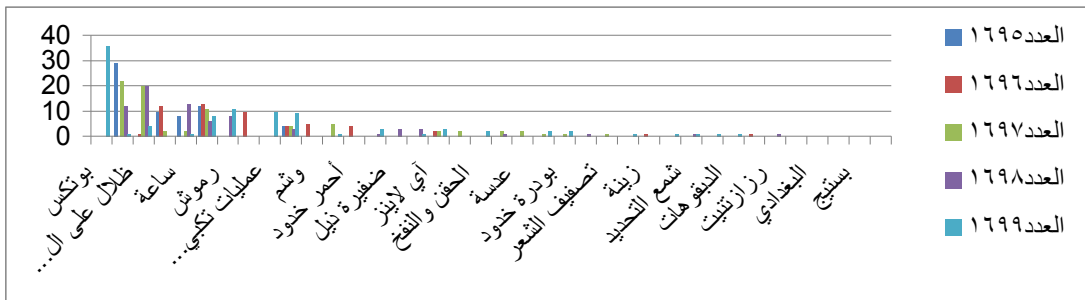
مشكلة ظهور بعض الألفاظ العامية الدارجة أخذت تظهر شيئاً فشيئاً في بعض الموضوعات، ولعل هذه المشكلة تأتت بزخمها بجوانب عديدة تخص المرأة، وننبه هاهنا أن هذه الظاهرة اللهجية لا تقف عند حدود النطق كما كانت الحال قديماً؛ بل تتعداه إلى الكتابة الواضحة على صفحات المجلة والكتابة اللهجية مما تتطوي فيه من الخطأ الإملائي أو النحوي ورؤيتها على هذه الصورة المتكررة، يرسخها في أذهان أجيالنا قبل معرفتهم السلامة اللغوية، وهذا يجعل من العسير محوها فيما بعد. (١٥٥)

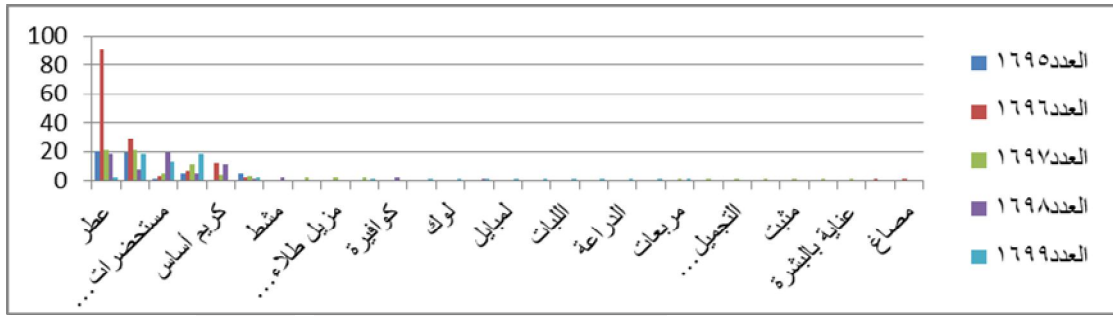
حقن الحلي:

مثال: (مجوهرات)^(١٥٦) عن ابن سيدة: "الجوهر معروف، الواحدة جوهرة، الجوهر: كل حجر يستخرج منه شيء ينتفع به"^(١٥٧) لفظ معرب وهو الذي يخرج من البحر، وما يجري مجراه في النفاسة، كالياقوت والزبرجد. والجوهر"^(١٥٨) على وزن فوعل جمعه جواهر على وزن فواعل، ولا يجمع على (مجوهرات)

ومن المجوهرات: (الشبكة) الشبك هو: "تَشْبِيكُ الأصابع وهو إدخالُ الأصابع بعضها، والشبكة: شَرَكَةُ الصَّيَادِ التي يَصِيدُ بها في البَرِّ ومنهم من خَصَّه بِمَصِيدَةِ الماء." (١٥٩) أصبحت دلالة اللفظة الهدية التي يقدمها الخطيب لعروسه، ويبدو أن دلالة الكلمة الأصلية لم تتبدل عن الدلالة الحديثة؛ لأن القصد من الهدية توثيق عرى المحبة.

وهناك ألفاظ ومصطلحات في الزينة لم تكن لدينا سابق معرفة بها مثال: اللوك، البتوكس، التاتو، أي لاينر، عدسة شمع التحديد، رزاز تثبيت، لمبايل، لبات، مصاغ، البرزادة، مكبس رموش، مسحوق تلوين الحاجبين.





حلي الرأس: تاج- تصفيف الشعر- رزاز لتثبيت الشعر- باروكة- بستيج- تسريحة- ششوار أو

استشوار-- شعر مجعد- صبغة الشعر- صغيرة، ذيل

حلي الوجه: أحمر شفاه- أطياف الشفاه- - تجميل- تلوين الوجه، تلوين الفم - الحقن والنفخ-

دهانات للوجه والبشرة- - رموش صناعية- ريش- تجميل - شمع تحديد- ظلال- عدسات لاصقة-

تقشير- قلم تخطيط، قلم تحديد شفاه- قلم تخطيط - تحديد شفاه-تقويم- كحل- كريم أساس - مسحوق

تلوين- أي لاينربلاش- ترتر - روج - مكياج- - ماسكارا.

حلي العنق: حلي -سبيكة- سلسلة.

حلي اليد: مزيل طلاء الأظافر- خاتم- مناكير- شبكة- ساعة - أكسسوار- سوار.

حلي الجسم: الحزام- ريجيم.

حلي الأرجل: الخلال.

زينة: بخاخ البشرة- البرونزاج- إكليل- رزاز للتسمير- مرطب البشرة- مستحضرات تجميل -

عناية- بالبشرة- أحجار كريمة- وشم- بوتكس- تا تو -لايف ستايل- لوك.

نتائج البحث:

وختامًا فقد أسفر هذا البحث عن النتائج الآتية:

١- أنه لا يختلف اثنان على أن صورة المرأة في وسائل الإعلام تتميز بقدر كبير من الحساسية والاهتمام؛ لأن ماهية المواضيع المطروحة تعكس مجموعة الأفكار المشتقة بما يجب أن تكون عليه المرأة، وتجسد هذه الصور أيضا منظومة من الأفكار الفردية والجماعية في المجتمع يعمل الجميع بقصد أو بغير قصد على عدم تجاوزها وزرعها وتأصيلها، فتبرز شكلاً خاصاً للصورة المطلوب رؤيتها، فالواقع الذي تعيشه المرأة من تطورات قد يتفق وقد لا يتفق مع قيم المجتمع.

٢- أن أغلب اهتمام مجلة سيدتي بأمور المرأة كان في الفئات العمرية التي تتراوح بين (١٦-

٤٠) عاما تقريبا أي في مرحلتي الشباب والنضج فهو يركز على فترات خصوبتها ثم يهمل أمورها بعد

تجاوزها لهذه المرحلة.

٣- من حيث المصطلحات فإن النساء يستعملن مصطلحات خاصة بهن أغلبها مصطلحات جديدة على اللغة، ففي حقل الألوان مثلاً نجد: (الموف، التركواز، البيج، الزهر، الزهري الناعم المائل إلى الاصفرار، الزهري القريب من الفوشيا، اللون الزهري المائل إلى الأزرق والقريب من لون الفوشيا الوردي، اللون المشمشي الممزوج مع البني، المشمش، الخوخ، البرونزي، المخملي البنفسج، الأزرق الفاتح، النحاس الأصفر، ترابية وفخارية، قشدية فاتحة، الأصفر الدافئ، ألوان النيون، الأخضر المشرق المائل للاصفرار، الأحمر الغامق، الأحمر الخمرى، الأحمر البارد، الأحمر المائل إلى الأصفر الدافئ، الأحمر الفاقع المائل إلى الأصفر أو البرتقالي، درجات اللون الأحمر اللامتناهية، الرماني الفاقع، أزرق مشع، درجات البني التبغي، بني الشوكولاتة، فولازي مطلي بالكروم، وكلها مصطلحات جديدة.

٤- بما أن المجلة تعتني بشكل أكبر بزينة المرأة وجمالها، لذا نلاحظ طغيان هذا الحقل فهو أكثر الحقول توليدا لمصطلحات جديدة معاصرة، كما أن هذا الحقل من أكثر الحقول استخداما للألفاظ الدخيلة دون تعريب مثل: (أدوات التجميل) فالكثير منها يحمل أسماء غير عربية على الرغم من وجود مرادفات لها في الفصحى كما في: (السيشوار-مجفف الشعر) وكان لهذا الترادف دور كبير في تعداد المصطلح وتراكمه وتزاحمه واختفاء بعض المصطلحات القديمة من الاستعمال المعاصر، فمن أمثلة أدوات الزينة التي قل استخدامها أو سقطت:

المصطلحات القديمة	حل محلها في الاستعمال المعاصر
شعر مستعار، مصفف الشعر، خبير الشعر، مجفف الشعر، شعر ملفوف معالج الشعر، مثبت الشعر	باروكة، كوافير، مايسترو الشعر، سيشوار، شعر أفرو، بلسم الشعر، الأسبري
الكحل، مكبس الرموش، الوشم	الأيلانر، ما سكارا، التاتو
طلاء الأظافر	مناكير
مستحضرات التجميل أحمر الخدود.	ميك أب ، مكياج، بلاشير، باودر بلاش
وسائل إخفاء التجاعيد	حقن البوتكس، عمليات البوتكس
إطلالة جديدة	لوك جديد/ستايل شبابي
شريط الستان يلف عنق القارورة	شريط الستان على كاحل الباليرينا

وفي حقل الملابس:

المصطلحات القديمة	حل محلها في الاستعمال المعاصر
خمار الرأس، وشاح	شال، فولارد، فولارات.
البنطال، السترة، القصير، المطاط.	جينز، جاكيت، الشورت، السترتش.
ملابس داخلية، أزياء الشاطئ	لانجري، البكيني
العباءة التقليدية	السارونغ الأندونوسي
حذاء	كلاتش للسهرات
التصاميم	المويديلات

أخرى:

المصطلحات القديمة	حل محلها في الاستعمال المعاصر
عدسات المصورين، مقدمات المسلسلات، النجمات، رشيقه، طباخة، نجمة الموسيقى الشعبية، الحفلات التي تحدد المركز الأولي.	عدسات الباباراتزي، التترات، السوبر ستار، موديلز، شيف من الجنس الآخر، نجمة البوب، البرايمات.
حذف، المدينة المائية	بلوك على الرقم، وتر ورلد
التسوق، دور الأزياء، محال التسوق، المحاضرة، إستراحة، الرقم السري.	الشوبينغ، البوتيكاات السوبر ماركت، السكشن، بريك. الباسورد.

بينما يغلب على صفاتها المصطلحات العربية سواء من الفصحى والتي يظهر فيها أثر التغيير الدلالي أو العامية منها.

٥- تظنى سنن التغيير الدلالي على مصطلحات حقل المرأة كما في: (انطوائية، سلبية، أدبية)، وبطريق المجاز: (حلوة). وبطريق التوسيع: (متقنة)، فقد أثبت البحث أن التغيير الدلالي في الألفاظ يأتي ملازماً لنشاط المجتمع، وتغير أصوله في أثناء التطور.

فكان للثورة الحضارة التي عاشها المجتمع أثرها في تضخم مصطلحات هذا الحقل. ومن العوامل التي تؤدي إلى التطور الدلالي اختصار العبارة، وذلك عندما يستعاض بكلمة واحدة عن عبارة لتؤدي المعنى الذي تؤديه العبارة كاملة، وعندئذ تتغير دلالة هذا المصطلح بمرور الأيام وتصبح الصلة غير واضحة بينه وبين معناه الجديد كقولهم: (من الذوات) أي: من الأغنياء، فكلمة (ذوات) بلا شك مختصرة من عبارة (ذوات الأملاك).

٦- إن التداخل بين أبواب التصنيف يكشف عن صعوبة التحليل، ويجعل الحكم على دلالة اللفظ ضمن مظهر معين في التغيير الدلالي مشكلة تستدعي نظر وموازنة واجتهاد، ومن ثم فإن الحكم يكون في النهاية بالترجيح لا بالقطع في حالات كثيرة، مثل قولهم في العامية: (مهضومة، مقربة) ومن الدخيل: (كيوت، كريزي).

٧- بالنظر إلى حجم المادة اللغوية الجديدة بالمقارنة إلى المادة القديمة، من خلال الإحصائيات نجد أنها كالتالي: أن دورها كـ (زوج) و (أم) أخذ المساحة الكبرى من دورها الاجتماعي، وفي حالتها نجد أنها (سيدة متزوجة) و (سيدتي نت) تصدرت ما عداها. وفي المهن: تقدمت مهنة (الفنانة) ثم (النجمة) ثم (عارضة الأزياء) وفي مجال الزينة: تصدر العطر، وعمليات البوتكس على جميع الأدوات. وهذا يؤكد أن هذه المصطلحات عبرت عن التغيير الذي طرأ على المجتمع وعلى حياة المرأة حيث دخلت وسائل جديدة ومهن جديدة أسهمت في زيادة مصطلحات حفل المرأة.

٨- يشيع المصطلح المركب كآلية من آليات صناعة المصطلح الدلالي بجميع أنواعه، والمركبات الموجودة في المصطلح الدلالي هي بمثابة متصاحبات لفظية تختلف فيها درجة التصاحب كما في:

(الكوتا النسائية) (الصحة الإنجابية) (سوبر محظوظة) (أم عازبة) (النقاط الساخنة) تقوم على رصد انتهاكات حقوق الإنسان في أماكن النزاع أو ما يعرف اصطلاحاً بالنقاط الساخنة. (أخصائي طلاق، جريدة للطلاق: فمعظم الزوجات الآن لا تستمر إلا بضع سنوات وأحياناً بضعة أشهر قام أخصائي طلاق يا باني بابتكار صحيفة تهتم فقط بأخبار الطلاق والمطلقين) (رخصة الزواج) تلزم كل من يرغب في الزواج دورات تدريبية) (الثقافة الذكورية) (يهيئ المجتمع؛ لأن يكون مجتمعاً أنثوياً) (الزوجة الراضية لطلب الطلاق) (فستان مطرز باللؤلؤ والترتر) (شعرها طويلاً جداً، ومصفافاً وجميلاً) (إنجاب الأطفال) (من تتجب بنات كأنها لم تتجب).

٩- تقوم الترجمة بدور كبير في مصطلحات المرأة إلا أن المشكلة أن هذا المصطلح له دلالاته الخاصة به في بيئته، وعند نقله تتولد مصطلحات بعيدة عن بيئتنا وفكرنا وثقافتنا، إذ نطلق مصطلحاً صحيحاً في لفظه مفرغاً من محتواه وعلى الرغم من بريقها إلا أن لها أهداف بعيدة المدى مثل: (الجنس) (البؤس العاطفي) (الشذوذ الجنسي) (المتلية الجنسية) ومع بدء الدعوات إلى التعاطف مع الشاذين جنسياً في العالم بدأت تغيب عبارة (الشذوذ الجنسي)، وتم استبدالها بالمتلية الجنسية. وهنا يجب التشديد على استخدام مصطلح الشذوذ عند الحديث عن هذا الفعل ورفض استبداله بمصطلح (المتلية الجنسية) المحايد الذي يعتبر مجرد توصيف لما يسمى الميل الجنسي للفرد، من دون أن يحتوي على أي حكم أخلاقي بتحريمه ورفضه.

١٠- لما كان اهتمام المرأة بشعرها يأخذ جل اهتمامها، لذا جاء مصطلح (الشعر) مع عدد من المتصاحبات التي تعبر عن الحالات التي تعريه وعن صفاته مثل: (تألق الشعر، كثافة الشعر، خصلات الشعر، نعومة الشعر، العناية بالشعر وتصفيفه، تمشيط الشعر، تغذية الشعر، قوة الشعر، لمعان الشعر، تثبيت الشعر، تدليك الشعر، تساقط الشعر، تجعيد الشعر، تألقي شعر صحي، تحضير شعرك قبل تصفيفه، تصفيفات طبيعية للشعر، الشعر الطبيعي، شعر حريري، الشعر المجعد، الشعر الصحي المموج، الحد من تساقط الشعر، العلاجات الكيميائية للشعر، مستحضرات العناية بالشعر، مشاكل الشعر، الشعر التالف، الخفيف، المشدود، المصفف، السلس، الأقصر، زيوت الأسماك لها قدرة كبيرة على تحويل الشعر إلى شعر أكثر نعومة، الشعر الحريري النسدل، دهن للشعر، خلطات طبيعية للشعر، قصات شعر، تقص شعرها، تقصر شعرها، قصات غريبة، شعر صيباني قصير، شعر طويل خلاب، إبراز شعرهن، تموجات الشعر، لفائف الشعر، بكرات الشعر، الشعر المستعار، الشعر الأفرو، موس الشعر، الشعر الفاحم يزيد الوجه فتنة، صحة شعرك وجماله، لف الشعر بالمنشفة، غسل الشعر، حمام دافئ للشعر، مجفف الشعر، أدوات تجفيف الشعر، تفقدي تسريحتك وتأكدي من أن شعرك مصفف بالشكل المناسب، تسريحة رائعة، تسريحة التموجات العريضة، مسابرة الموضوعة في الملابس والشعر، تسريح شعرك بالمشط ذي الأسنان الواسعة، تسريحات شعر طريفة، تسريحة شعر بصفيرة ذيل السمكة، صيحات الشعر، مايسترو الشعر المصفف العالمي، وداعا للشعر المتضرر، نساء قبيلة يضعن صفائهن الرفيعة أمام أعينهن حتى يصبن بالحوّل (كعكة الشعر الضخمة في الصين) والتي تعد غطاء الرأس والقرن الطويل رموزها الثقافية، حيث تلبس النساء مشطا كبيرا يشبه شكله القرن الطويل، وهو ملفوف بالشعر الذي يتراوح وزنه بين ٢ و ٤ كلغ وتصنع "كعكة" الشعر الضخمة من شعر الأسلاف إضافة إلى خيوط الكتان، وكلما كانت كعكة الشعر أكبر كانت أجمل.

١١- للتغيم دور بالغ في تحديد الدلالة مثال: (قولها: "أنا على ما يرام" بطريقة ساخرة عندما يسألها الزوج عن حالها. هذه الإجابة الساخرة تعني بالنسبة له بأنها ليست على ما يرام).

١٢- قد يلجأ بغض الكتاب إلى تفسير المصطلح بعبارة غالبا ماتكون مصدرة بأحد المفاتيح الآتية: أي/ الذي / هو/ ما/ إذا.. مثل: (البلوغ المبكر: أي ظهور علامات البلوغ على الفتاة قبل سن الثامنة) (تأخر سن البلوغ: أي عدم ظهور أي علامة من علامات النضوج الجنسي مثل نمو الثديين أو عم بدء الدورة الشهرية حتى سن ١٦ سنة) (العازب الذي لا يقدر على الزواج ليس رجلا).

(الشخصيات الماذوجبة: التي تستعذب العذاب والألم وتعشق المهانة)

المردقوش: هو أحد النباتات العطرية..ولعل أبرز فوائده: تنظيم الدورة الشهرية.

في ملدوفا (وهي دولة في غرب أوربا) في إلقاء السلام يقوم الرجل بتقبيل يد المرأة وهو يقول لها: (أنا أقبل يدك) كأنه ينبهها إلى أنه يفعل شيئا عظيما عليها أن تقدره.

(المرأة الكويتية النكدية: هي ليست النكدية؛ بل سندية؛ تساند الرجل وتكون بجانبه، وامرأة تمتاز بالصبر).

(المتنمرات) مصطلح انتشر في الغرب مؤخراً، ومعناه العدوانية في التعامل)
(حواء النسرة) ظاهرة انتشرت في المجتمع الكويتي بوجهة نظري هي: الزوجة التعيسة)
(جائزة بافوننتشيل: مشتق من اسم طائر، وتهدف إلى تثمين الإبداع والامتياز)
(البوب آرت: هوى الشبابات جمع القطع الفنية، المستلة من الحياة اليومية)
١٣- أثبت البحث الانسجام الدلالي بين دلالة الصيغة والمصطلح في حقل الصفات والمهن والذي اعتمد على رافدين: عربي أصيل، وحديث دخیل تلقفته العربية بالتوليد والتعريب:

- ففي مجال الصفات نجد أن صيغة (مفعولة) كثيراً ما تضاف إليها في الأمور السلبية ؟ أكثر منها في الأمور الإيجابية مثال: (مرجوجة، مفعوعة، ملقوفة، مهفوفة، منكوبة...) وفي الثاني: (موهوبة)
- كما استأثر وزن (فاعلة) و (مفعلة) بعدد من الصفات التي وصفت بها المرأة مدحاً وذكماً.
وتغلب صيغة (فعليلة) في الصفات والأمور السلبية مثال: (بدينة، شقية، عبيطة، غثيئة)
وفي الأمور الإيجابية على الروابط العامة: (حميمة، زميلة، رفيقة، شقية، صديقة)
إلى جانب هذه الأوزان جاءت أوزان أخرى مثل: (أنانية، سلطوية، غجرية، تقليدية، نخبوية، حقودة، دلوعة، مغرورة، متقلبة، مسيطرة، متسلطة) ومن المصطلحات العامية: (مقربعة، مهضومة)

١٤- أثبت البحث وجود استعارات جديدة عبرت عن عصرها مثل: صفات مستخلصة من سرد يدل على وجود صفات إيجابية، أو سلبية مثل: وصفها (بالبالون المنفوخ) وكان يقصد سريعة الغضب (سطوة المرأة النسرة) (انقلبت سرقة الأزواج إلى مهنة) (لفت حبالها على مدير الشركة) (فأنا محبة للسمت، ويحصل أن يمر يوم دون أن أنبس ببنت شفه أتأمل)، (البنت دي ملخصاتها مية على مية). (فهي عجينة وطفلة تبحث عن التطور والنجاح) ونجد أن المصطلحات الواردة فيها تزيد على ٢٠٠ صفة إيجابية وسلبية.

كما نجد صفات مستخلصة من سرد بعد حذف درجة شدة الصفة مكونة من متصاحبين: (بتحافظ على شرفها، بتعرف الواجب، ترضى بالقليل، مكسورة الجناح، مطيعة لزوجها، مغلوبة على أمرها)

١٥- أكد البحث ظهور التحرر من قواعد اللغة لدى بعض الكاتبات، وإن كان مجمع اللغة العربية في القاهرة جوز أن يوصف المؤنث بالتذكير، فإن الدراسة ترى أن يعزز اللغويون هذا الاتجاه.

١٦- أكد البحث عدم استخدام صفة التغليب في المصطلح بل خصصت المرأة بمصطلحات مؤنثة خاصة بها، كما استخدمت صيغة جمع المؤنث السالم في بعض الحالات للإشارة إلى جمع الإناث ممن يتلقين بلقب وظيفي محدد، وذلك مقابل استخدام جمع المذكر مثال: (إعلاميات، مضطهدات، ربات

المنازل، مربيّات، زبونات، شابات، عازبات، ، عاطلات، ملكات جمال، ناشطات رغم وجود بعض الجموع بقيت دون تأنيث مثل الحالات جمع المؤنث السالم مفضلة استخدام جمع المذكر من اللفظ مثل: (الوزراء) كما وردت بعض صيغ الجمع المستهجنة مثل (نسوان) للتعبير عن الانحطاط الدلالي لهذا الجمع وهو جمع للمرأة على غير لفظها.

١٧- لم يتوقف الخلل اللغوي عند القواعد النحوية أو الصرفية بل تعداه إلى قواعد الإملاء، فكتابات المرأة مصرّة على إثبات ذاتها بوسائل لغوية فنجد إعلانات تكتب بصورة لافتة: (معكي سيدتي) / (بنيسر عليكي) بإثبات الياء في (معك / عليك) بدلا من الكسرة، ويمكن تصنيف الأخطاء وفق الجدول الآتي، فقد تنوعت أخطاء كتاب المجلة ما بين اشتقاق، ودلالة، وإفراد وتنثية، وتذكير وتأنيث:

الاشتقاق	الخطأ	الصواب
	الزيجة أخصائية طموحة كسولة استبيان	الزواج اختصاصية طامحة كسلانة استبانة
الدلالة		
	زفاف الفتاة عائلة الرجل	الزواج أسرته
التذكير والتأنيث		
	فلانة إنسانة حسودة صبورة معطاءة زوجة فلان	إنسان حسود صبور معطاء زوج
قواعد النحو		
	ثمانى بنات	ثمان بنات

١٨- أثبتت الدراسة أن هناك بعض المصطلحات التي تشير إلى تأكيد نظرة الرجل إلى المرأة والتي لازالت فيها شيء من التحفظ: (يدفع المرأة إذا ما تكرر إنجابها للإناث بالخجل والشعور بالإحراج) (من تتجب بنات كأنها لم تتجب) (إن إنجاب البنات هو الهم الذي سيلزم الأبوين حتى الممات) (حط من قيمة قدوم مولود أنثى) لذلك كله، فهو يتحرج من التصريح باسمها فيستعمل عبارات مثل: (الأهل) عند الحديث عن شريكة حياته.

١٩- يعد التلطف في التعبير وسيلة مهمة من وسائل تطوير المصطلحات في مجالات ترتبط بعض دلالاتها بمفاهيم سلبية مثال: (الفقرات، الطلاق، الطمث والحيض، تجاعيد، حلاق الشعر) تستبدل بـ(المتعفة، انفصال الزوجين، الدورة الشهرية، عذري الشهري، علامات تقدم السن، مصفف الشعر)

٢٠- أن التشخيص بالاستعارات من أهم الصور وأشدها اتساعا في حقل مصطلح المرأة كما في: (الزلازل العاطفية)، (الحمم العاطفية)، (الولادة من الخصرة)، (المصلح المطاطي)، (أماطت الدراسة اللثام) والتحليل الدلالي أثبت أن اللفظ عند الاستعارة يفقد بعض سماته الدلالية فمثلا في: (الزلازل)

و(الحمم العاطفية) فالسمة المشتركة بين الزلازل والبراكين في الجمادات من حولنا وزلازل العاطفة في البشر (الاهتزاز، والتأثير جراء الصدمات) أما المكونات الساقطة فهي: (صفات + كائن + حي + إنسان) أما المكون المتبقي هو المكون الخاص باللفظة، وهذه السمات وهي التي تكسب المفردة دلالاتها الخاصة، التي تقوم عليها الاستعارة المصدر، ويجعلنا نقر بكون الاستعارة هي شكل من أشكال تغيير الدلالة وهناك استعارات متفرقة مثل: (أجمل نكهات الفن) (تمادي أفكارك للخطوط الحمراء).

(هي عجينة أو طفلة تبحث عن التطور والنجاح) (حزمة بنات) (مثل الطفلة جدائلها طويلة) (شريحة الأثرياء) (المرأة كالتبيعة في يديها عبقريتان عبقرية الفناء، وعبقرية البناء) (عزيزي الوقت ماما تقول يا ريتك ما تمشي)

(أمي تشبه الدراسة والتعليم بالبشت الذي يعطي قيمة لمرتديه؛ إلا أن القيمة الدراسية تكون داخلية وليست للزينة، بل للتطور ولتكمّل الذات) (رحمها غير قادر على إنجاب أطفال ذكور) (نصيبه من الدنيا)

٢١- عند انتقال المصطلح من لغة إلى أخرى طرأ عليه بعض التغيرات الصوتية أو الصرفية ومن أمثلة التغيرات الصوتية: جورب والأصل كورب، (قفطان) والأصل (قفطان)، وقد يؤدي تطور أصوات الكلمة إلى جعلها مماثلة لكلمة أخرى لها معنى آخر، فيختلط المعنيان وينجم عن ذلك معنى جديد من ذلك: (قماش) الفارسية وتعني نسيج قطن خشن، تطورت فيها الكاف فأصبحت قافا فشابهت الكلمة العربية (قماش) وتعني ما كان على وجه الأرض من فتات الأشياء، حتى يقال لرذالة الناس قماش، وقماش البيت متاعه، وأصبحت هذه الكلمة ذات دلالة جديدة على المنسوجات، ومن هنا يظهر دور التعدد الدلالي في تعدد دلالات المصطلح وتراكمها وازدحامها.

٢٢- احتوت عينة البحث على مظاهر متنوعة لتعدد المصطلح وتنوعه بين الدول العربية وغيرها ومنه: فمن الحجاز: (حطت ظل فاقع وفقعت قلوبنا من الخوف) ومن لغة الشباب: (م عشتوا المراهقة بالأكشن والمغامرات والدشرة، وكل شيء-كريزي- العقل م يفيدكم بشيء) ومن مصر: (اتشعلت) مثلما يقول المصريون بالقطار) (مطربة الرئيس)، (أغني في الدوشة)، (دي طرشه) (أمورتي الحلوة) (بكره تجيب عشرة كيلو سكر، وطن ميه، عشان تخفف دم البنت دية وتحليه) (ما فيهاش مزح يا راجل) (بنات الناس لسن لعبة بيديك) ومن لبنان: (مهضومة) (قالت: هيك منحب نشوف لبنان على طول)

ومن سوريا: (إذا هيك النسوان أشكالها فيروح) من العراق: (شعلومه..قام الحلو من نومه) ومن الخليج: (الدشداشة/ دراعة/ أبي الفكة منه) (شرت ما شرت سويتو هاشتاق ما سويتو، الزبدة إنها عايشة حياته وما طقت لكم خبر)

ومن جنوب المغرب: (لمبايل/ أرساغ/ الليات/ البرازة/ القفطان) (حرصت عل غناء أشهر أغنية أمازيغية (مغربية) الأغنية الريفية الشهيرة (كع كع يازبيدة) من تونس: (أمنية (مقربة) بالتعبير الدارج التونسي أي: مضطربة وكثيرة الحركة ولا تستقر على حال) في جورجيا: (يقولون في التحية: إيه- تي - زين) وتعني: (كيف تدرك روحك العالم) والرد الإيجابي عليها هو: (إيبه) أي: أن الشخص متعايش مع كل شيء من حوله. وفي جامايكا يقول: (وائبن) وتعني ماذا حدث).

كما حوى البحث على بعض الأمثال المتداولة من أقطار مختلفة مثل: (يا جايبة البنات يا حاملة لهم للممات) (ابن ابني يا ابني، ابن بنتي يا ابن الغريب) (طفح الكيل) (جنة بلا ناس لا تنداس) والمعروف (ما تنداس) (عصفور في اليد ولا عشرة على الشجرة) (لو تجري جري الوحوش غير رزقك ما تحوش) (يا واخذ مغزل جارك، هتغزل به فين) (كأنه فص ملح وذاب) (خير لك أن تكون خاسرا مع المرأة العاقلة، من أن تكون رابحا مع المرأة الرعناء) وحيدة بعد طلاقك وأنت أشبه ما تكونين كما يقول المثل المغربي: (جزار يتعشى باللفت) (النصاب ياخذ من الحافي نعله) (كلنا كنساء عريبات في الهوا سوا) (اللي بلا خيمة ما عندو قيمة)..

ومن الأهازيج: (لما قالوا لي، بنية، مالت الحيطه علي)
هذه أبرز نتائج البحث، والذي أعقبه بالتوصيات التالية:

التوصيات:

أ- ضرورة تكوين فرق بحث متعددة الاختصاصات تكون قادرة على إنجاز بحوث عن المرأة والإعلام والاتصال، ومن ثمة البحث في الظروف التي تجعل وسائل الإعلام تقدم صورة قاتمة وغير متوازنة عن المرأة.

ب- تسليط الضوء على أهمية الدور الإيجابي لوسائل الإعلام في نقل ورسمها صورة للمرأة العربية لتأثيرها على سلوك المجتمع وتغيير المفاهيم والعادات والأفكار الخاطئة.

- استحداث مهن لمدقق دلالي لجميع صحفنا ومجلاتنا، فمهامه لا تقل أهمية عن المدقق الإملائي.

ملحق التمثيل المعرفي للاستعارة التجسيدية (في حقل التقدم في السن)

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
ظهور مشكلة: (البشرة المترهلة) و(شيخوخة البشرة /السيدات كبار السن /متقدمة في السن / معمرة)				
وهكذا نجد التقدم في السن لدى المرأة وظهور علاماته الهاجس الأكبر لديها لتعطي معطياته الآتي:				
١	ملامح	أرجل + حذاء	فقدان +ملامح	حافية من ملامح الحياة
٢	شيخوخة	سكن + أشخاص	غياب + ملامح	تسكنها شيخوخة القرون
٣	عصفت	رياح+دمار	شيخوخة+آثار	السنوات عصفت بها
٤		عارض+ موجب للغسل	تخلص+ من علامات الشيخوخة	يغتسل من الشيخوخة
٥				لإيجاد الحل: تظل في حرب دائمة معها مصرحة بذلك في ثنايا قولها، فصورة أثر الأيام وتكالب علامات تقدم السن تظهر وكأنها غزو ساحق، وفي ساحة تلك الحرب الشرسة التي لا هوادة فيها مع الجميع خاصة الجميلات، نجد أن هناك من يسعى جاهدا لإيجاد الحل (حشو / شد/ حقن/ تعبئة/ تحسين/إخفاء..).
٦	ترميم	جماد +بناء	عملية+ تجميل	(تحتاج إلى ترميم جمالي لدى أشهر عيادات التجميل)
٧	وتيرة	عمر + مكان	طريق+ ملاصق	تبطئ وتيرة الشيخوخة
٨	تحسين	عمر + وقت	تجميل+ إزالة	تحسين مظهر الخطوط الرفيعة والتجاعيد

٩	إزالة	شد+ تجاعيد	إعادة + العضلات المترهلة	عمليات النجميل تركز نصفها حول إزالة التجاعيد، وإطالة الشعر
١٠	إعادة	ورق+ أخضر براق	حسن + جمال	إعادة النضارة (تحسين مظهر الخطوط) وسائل إخفاء التجاعيد/ شد الوجه)
١١	تعبئة	تعبئة + ماء	معالجة + علامات شيخوخة	تعبئة التجاعيد
١٢	محاربة	جيش + عتاد	تخلص + علامات شيخوخة	الحرب محاربة التجاعيد
١٣	متصالحة	رضاء+ طيب نفس	شخص + محسوس	محاولة صلح (تبطئ وتيرة الشيخوخة (ونجد أخرى تعقد صلحا حيث تقول:) إنها متصالحة مع نفسها بتجاعيد وجهها وفخورة)
١٤	شيخة	طول عمر + تغير ملامح	سلطة + مكانة	شيخة

التمثيل المعرفي للاستعارة التجسيدية(حقل الزواج)

م	المفردة	المصدر		الهدف
		المكون الساقط	المكون الباقي	(الاستعارة)
الزواج والطلاق في الصفات والأسماء				
(إيجاد سعادة على مقاسي) (انقلبت سرقة الأزواج إلى مهنة) (سرقة السكرتيرات للزوج)				
١	تغرد	صوت + غناء	سعادة + ظاهرة	(طيور الفرح تغرد في عالمي) وهاهنا تنبعث السمات الإنسانية على الطير فتجعله يغني لتشيع أجواء الفرح والبهجة
٢	شبكة	صائد+ شراك	هدية+ يقدمها طالب الزواج	الشبكة الزواج يشكل لكل أنثى بدوية أو متحضرة الوطن + الاستقرار لذا تظهر أهمية الخطوات الأولى في انتقاء الشريك لشريكه

٣	الإخصاب	زرع + نبات	اندماج الخليتين + حصول نسل	الإخصاب
٤	التقطع	قطع + عدم استمرار	زواج + خلاف	زيجة متقطعة ومتكسرة
٥	تملك	عقار أو مال + تعلق	مشاركة + زوج	حب التملك الزوجي
٦	شرخا	شق + حائط	رابطة + توتر	يحدث شرخا في العلاقة
٧	حقول ملبئة	حقول خضراء + نبات	جمال + إنجاب	أنت المرجان والنبته الخضراء التي ملأت الحقول تمراً وسلسبيلاً
٨	الحزين	شخص + ذكريات	الماضي + الحزن	الماضي الحزين

الزواج والطلاق في الأفعال

	المفردة	المكون الساقط	المكون الباقي	الاستعارة
١	لدى بعض القبائل الخيمة لها رمزية عند المرأة (بنى خيمة) بمعنى تزوج	شيء + محسوس	البناء + الاستقرار	الخيمة
٢	(عدل خيمة) فعندما يحدث الطلاق، فهي تتخلى عن الزواج لكنها لا تتخلى عن الخيمة فتحملها معها	مكان + محسوس	طلاق + رحيل	الاحتفاظ
٣	(خفض الخيمة) وإذا مانت الزوجة..تقوم عائلتها بخفض الخيمة وطبها	مكان + متحرك	موت + المرأة	خفضها
٤	الزواج بطيخة لا تكشف حالاتها أو حمرتها إلا بعد ذبحها			فعلى كلا الطرفين أن يترك عواطفه جانبا عند الاختيار فلا مجال إلا للذبح لمعرفة حقيقة من هو أملك

٥	يسير مركب الزواج بسلام	مكان + متحرك	زواج+ توافق	توافق
٦	تشتعل نار الغيرة	لهب+ نار	آثار الغيرة+ هيجها	اشتعال
٧	الناس لم يرحموها ونهبوها نهشاً	كائن حب +أكل	التعدي على الأعراض	النهش

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
الجمال				
(شفاه) (بشرة) (عين)(أنف)				
فهي تعمل جاهدة للمحافظة على جمالها وإبرازه بداية بـ (البشرة، الرموش، وعمليات للأنف/ ويظل التركيز الأكبر على الشفاه، ومشاكلها، وإيجاد الحلول.				
١	السمرة	نبات+ طعام	لون + بشرة	البشرات زيتونية اللون
٢				(الرموش المجعدة) جمال رموشك/ تكثيف/ تطويل/ تفرق/ رموش مستقيمة/ رموش طويلة)
٣				أنف أفطس
٤	جفاف	أرض+ جافة	تلف	جفاف/ تشقق/ شفاه: شاحبة/ التهاب الشفتين
٥	تصحيح	كائن حي + تصحيح	تغيير	تصحيح شكل الشفتين/ خبراء تجميل الشفاه/ حياوية/ قوية/ المرأة بشفاه زرقاء ممثلة أجمل ومرغوبة أكثر/ تنقبي شفتيك لتصبحي جميلة الجميلات/ نفخ الشفاه/ تمنح شفتيك تألقا وطلاوة
٦	نفخ	بالون + هواء	تجميل	نفخ الشفتين/ تكبير شكل الشفتين/ حقن الشفتين.

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	

الملابس والزينة				
١	جهاز	كائن+ جهاز	أدوات + ملابس	جهاز العروس
٢	الحشمة	غضب+ شخص	شخص+استحياء	الحشمة
٣	كعب	عظم + بارز	حذاء+ ارتفاع	الكعب العالي

٤	نسيج	ضم الشيء + الشيء الآخر	خرقة + تصنع بها الثياب	النسيج
٥	تسريحة	قُفّة + طيب وحاجات	شعر + طريقة تصفيف	تسريحة الشعر
الصفات				
١	سلبية	سلب للحركة + الجاذبية	حالة + نسية	سلبية
٢	انطوائية	التفاف أحد الزواحف + حول نفسه	ابتعاد + عن الناس	انطوائية
٣	أدبية	شخص + دعوة إلى المحامد	كاتبة + متقنة	أدبية
٤	متزمتة	حليمة + وفورة	متشددة + مغالية	تزمت
٥	شاطرة	نزح عن الأهل + مخالفتهم	ماهرة + ذكية	شاطرة
٦	الكثرة	ظهور الأسنان + ضحك	عبوس + تهجم	كثرة
٧	كهلة	قوة + شباب	ضعف + سن متقدم	كهولة
أخرى				
١	موطن	حمل + إنجاب	نشأة + استقرار	موطنهم الأم
٢	زراعة الفرح	شجر + ماء	عمل + سعادة	أنا شغلتي أزرع الفرح
٣	شائكة	نبات + شوك	مناقشة + صعوبة	مواضيع شائكة
٤	طليقة	طائر + هواء	حرة + قادرة	حرة طليقة كالطير
٥	طوفان	سيل + مغرق	كثرة + اضطراب	طوفان مشاعري

تجسيد الأفعال والصفات

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
١	جراحة تجميل	شق + بدن	عملية + تحسين	جراحة
٢	خمار	غطاء رأس + حرير	خمار من الثوب + وما شابهه	خمار
٣	تلتحف بالملحفة	نار + سموم	برد + غطاء	لفح

٤	الملحفة	غطاء	كل ما التحف به	الملحفة
٥	العلاقة المتأزمة بين الكنة والحماة	امراة + الأخ	امراة + الابن	كنة
٦	نكهة.	رائحة + الفم	خاصةمذاق + رائحة	نكهة
٧	استحمام	ماء حار	ماء بارد	استحمام

تشخيص المحسوسات

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
١	جناح الثوب	جناح الطائر	الأطراف	يخاط وينظم عريضا
٢	عاشت تحت جناحي أمها	جناح الطائر	كنف أمها	احتواء وحنان
٣	مكسورة الجناح	كائن حي + عدم القدرة على الحركة	عدم القدرة على التصرف	ضعف جسمي
٤	ذيل الفستان	ذيل+كائن	طرف الثوب	أسفل الثوب
٥	شجرة النسب	النبات	النسب والقرابة	بيان توضيحي
٦	ثمرة الحب	الثمار	الإنجاب	نتائجه
٧	حزن الفل والياسمين/احتضان القاهرة/تحتضن الأضرحة	من الجسد + ما بين الإبط والخصر	الاحتواء	إحاطة ورعاية
٨	تسير خلف مشاعرها	المشاعر	الانقياد	عدم وجود قائد

تجسيد المشخص

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
١	إنني كشجرة جذعها في الأرض التي زرعت بها وارتوت من ينابيعها.	الوطن	شجرة+ جذع+ ينابيع	العطاء
٢	أما أغصانها فهي حرة طليقة تزهر وتثمر في كل مكان أحط به رحلي.	الأوطان الأخرى	أغصان + زهر+ ثمر	الاعتیاد على العطاء

تشخيص معنوي للمحسوسات

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
١	شحنت أبنائها وبناتها بهذا الكره	موجود + محسوس	التعبئة	شحن
٢	أرادت حماية ابنتها والغلبة كانت للأنتر نت	موجود + محسوس	الصراع	غلبة
٣	تستخدم أيقونات مسئلة من الحياة اليومية	موجود + محسوس	انتزاع + تقنيات	الاستلال
٤	لست سوى امرأة تجيد الانصهار خلف قرفصاء الغياب	موجود + محسوس	انصهار + غياب	الانصهار
٥	زواج الثقافتين)(هذا التزاوج الجميل بين المجلة الورقية ووسائل التواصل الاجتماعي(زواج موسيقي بين الشرق والغرب)	موجود + محسوس	تزاوج + ثقافات	التزاوج
٦	تربع سيدتي على عرش المواقع النسائية	موجود + محسوس	عرش + إقامة مخصصة	تربع
٧	الرائحة الذكية	موجود + محسوس	معرفة + تحقيق الهدف	الذكاء
٨	عطرها الفواح	موجود + محسوس	سخاء + عطاءة	انتشار السيرة الطيبة
٩	لدغات السخونة	موجود(أفعى أو عقرب) + محسوس	لدغ + عارض مؤثر	سخونة
١٠	ابتسامه بلهاء	موجود + ذهاب العقل	ابتسامه + في غير محلها	بلهاء

تشخيص حسي للمفردات

م	المفردة	المصدر		الهدف (الاستعارة)
		المكون الساقط	المكون الباقي	
١	عين حاسدة	كائن حي + عين	إصابة + ضرر	حسد
٢	رموش مجنونة	كائن حي + رموش	تزيين + بلا عقل	جنون
٣	الشفاه المتناسقة	كائن حي + شفاه	تزيين + تناسق	تناسق
٤	وقعت في براثن حبها	كائن حي + براثن	الوقوع في الحب	برائن
٥	مشط واسع الأسنان مدبب الرأس.	كائن حي + أسنان	رأس + واسع + مدبب	مشط
٦	طق حنك	كائن حي + حنك	كثرة كلام	ثرثرة
٧	أحمل أهلها على أكف الراحة	كائن حي + كف	حمل + راحة	الاهتمام
٨	بارد الأعصاب	كائن حي + أعصاب	برد + أعصاب	البرود
٩	فأنا محبة للصمت ويحصل أن يمر يوم دون أن أنبس ببنت شفة أتأمل	كائن حي + شفاه	بنت + شفة	الصمت

- ١- راجع: سيدتي العدد / ١٦٩٩ ص ٢٢٥
- ٢- سيدتي العدد / ١٦٨٩ ص ٨٠
- ٣- سيدتي العدد / ١٦٩٧ ص ١٨٠
- ٤- سيدتي، العدد ١٦٩٥ - ص ١٠
- ٥- الصحاح (ن.س.ا)
- ٦- ويكيديا الموسوعة الحرة
- ٧- الزبيدي: تاج العروس في معرفة القاموس، تح: لجنة الكويت (٢، ١٤٠٧هـ)
- ٨- راجع: التعريفات للجرجاني (أ.ن.س)
- ٩- د. مصطفى طاهر الحيادة: من قضايا المصطلح اللغوي، عالم الكتب الحديث - ص ١٣-١٥
- ١٠- عبد الصبور شاهين: العربية لغة العلوم والتقنية، دار الاعتصام، القاهرة، ط ٢، ١٤٠٦هـ، ص ٣٥٧
- ١١- د. مصطفى طاهر: من قضايا المصطلح اللغوي، ص ١٥
- ١٢- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (م.ر.أ)
- ١٣- الخليل بن أحمد: العين، (م.ر.أ)
- ١٤- ابن منظور الإفرقي: لسان العرب، (م.ر.أ)
- ١٥- أرشيف ملتقى أهل التفسير / هل هناك فرق بين معنى المرأة والزوجة، ص ٧٨٢٦
- ١٦- خليفة إجلال، الوسائل الصحفية وتحديات المجتمع الإسلامي المعاصر (القاهرة: الأنجلو المصرية. ١٩٨٠م) ص ١٩
- ١٧- عبد الفتاح أبو معال، أثر وسائل الإعلام على الطفل (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م) ص ١٥
- ١٨- محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية (جدة: دار الشروق ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م) ص ٢٠٢
- ١٩- من هي المرأة، ص ١٢٧
- ٢٠- التحيز الجنسي
- ٢١- ابن الأثير، أبو بكر، المنكر والمؤنث، ص ١٨١، وابن جني الخصائص ج ٢، ص ٢٤٥
- ٢٢- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون (دار الفكر للطباعة والنشر) (أ.ن.س)
- ٢٣- الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد العطار (بيروت: دار العلم للملايين) ط ٢، ١٣٩٩هـ (أ.ن.س)
- ٢٤- راجع: المخصص لابن سيده، واللسان، والقاموس، والتاج للزبيدي (أ.ن.س)
- ٢٥- راجع: الألسنية، ١٣٩-١٤١
- ٢٦- صليحة خلوفي، الأخطاء اللغوية الشائعة في وسائل الإعلام الجزائرية، الجزائر: مخبر الممارسات اللغوية، ٢٠١
- ٢٧- الأخطاء اللغوية الشائعة في وسائل الإعلام ص ٢٠٧
- ٢٨- التذكير والتأنيث في اللغة، أرشيف ملتقى أهل الحديث، المكتبة الشاملة، ص: ٢١٧٧٢
- ٢٩- بركات إبراهيم، التأنيث في اللغة العربية، ص ٥٣
- ٣٠- الغزالي، عبد الله، المرأة واللغة ص ٢١
- ٣١- سيدتي العدد / ١٦٨٩ ص ٥٤، ٥٧
- ٣٢- معجم تصحيح لغة الإعلام العربي، للأستاذ الدكتور عبد الهادي بو طالب ومعجم الأخطاء الشائعة للعنداني ١٧٢
- ٣٣- سيدتي العدد / ١٦٥٩ ص ١٦ / ١٦٧٩ ص ٩٣،
- ٣٤- سيدتي العدد / ١٦٨٥ ص ٦
- ٣٥- سيدتي، العدد: ١٦٩٧ - ص ٥٦ - هي، العدد: ٢٣٤ - ص ٥٥
- ٣٦- د. حمزة قبلان المزيني، كتاب الرياض، العدد: ٧٥ فبراير، ٢٠٠٠م. مراجعات لسانية، ج ٢، المرأة واللغة أم المرأة والثقافة؟ ص ١٣٦-١٤١
- ٣٧- سيدتي: العدد / ١٦٩٨ ص ١٤-٨٨-٦٠

- ٣٨- سيدتي العدد / ١٦٩٩ ص ١٤
٣٩- سيدتي العدد / ١٦٩٧ ص ٦٤
٤٠- سيدتي العدد / ١٦٩٨ ص ٢٠
٤١- كمال عبد اللطيف، قضايا المرأة في الفكر العربي المعاصر.
٤٢- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٥
٤٣- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٦
٤٤- الموسوعة الحرة
٤٥- سيدتي، العدد ١٦٩٧ ص ١٨٠
٤٦- انظر (جريمة إجهاض الحوامل - ص ٥٨٤
٤٧- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ١٠٨
٤٨- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ١٠٨
٤٩- مجلة مجمع الفقه الإسلامي: ٥/٤١٤
٥٠- انظر (جريمة إجهاض الحوامل - ص ٥٨٤
٥١- سيدتي: العدد / ١٦٩٧ ص ١٠٨
٥٢- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٥٧
٥٣- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٦٠
٥٤- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٧. ص ١٢٩.
٥٥- الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن مادة (ح.ر.ر).
٥٦- الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من العلماء السوفييت، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، لبنان، ط ٧، ١٩٩٧ م. ص ١٢٩.
٥٧- سيدتي، العدد ١٦٩٩ ص ٦٠
٥٨- محمد قطب، الإنسان بين المادية والإسلام، دار الشروق، بيروت، ١٩٩٥. ص ١١١.
٥٩- صبرى محمد خليل: مفهوم تحرير المرأة بين التقليد والتغريب
٦٠- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ٥٨
٦١- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨، ٣٨، ٨٤.
٦٢- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٦٠
٦٣- سيدتي، العدد ١٦٩٧ ص ٥٦
٦٤- سيدتي، العدد ١٦٩٨ ص ٥٤-٦١
٦٥- سيدتي، العدد ١٦٩٨ ص ٥٤
٦٦- سيدتي، العدد ١٦٩٩ ص ٥٩
٦٧- سيدتي، العدد ١٦٩٧ ص ٥٦
٦٨- سيدتي، العدد ١٦٩٧ ص ٥٧
٦٩- سيدتي، العدد ١٦٩٩ ص ١٥٨
٧٠- قضايا عربية-المصطلحات المتداولة بالاعلام، إعداد: مديرية الدراسات والمنشورات اللبنانية في وزارة الاعلام ص ١١
٧١- سيدتي، العدد ١٦٩٨ ص ١٤٦
٧٢- سيدتي، العدد ١٦٩٧ ص ٦٤- ١٨٥
٧٣- اللسان: (ع.ز.ب)
٧٤- ١٦٩٧ ص ١٨٥
٧٥- فتاة عازبة ١٦٩٨ ص ١٤٦
٧٦- قضايا عربية، المصطلحات المتداولة بالاعلام، إعداد: مديرية الدراسات والمنشورات اللبنانية في وزارة الاعلام.

- ٨٠- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٦٠
- ٨١- سيدتي، العدد ١٦٩٨ ص ٣٨ - ٨، العدد ١٦٩٩ ص ٣٨
- ٨٢- مفهوم العنف ضد المرأة وجذوره التاريخية، مها بنت علي المانع، مجلة البيان العدد ٣١٠، ص ٤٠
- ٨٣- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٣٨⁷⁹
- ٨٤- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٦
- ٨٥- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٦٠
- ٨٦- مفهوم العنف ضد المرأة وجذوره التاريخية، مها بنت علي المانع، مجلة البيان العدد ٣١٠، ص ٤٠
- ٨٧- سيدتي، العدد ١٦٩٨ - ص ٨٦
- ٨٨- مصطلح (العنف الأسري) في الموائيق الدولية بحث مقدم في المؤتمر الإسلامي الرابع للشرعية والقانون ببلبنان ٨ شعبان ١٤٣٢ هـ الموافق ٩ يوليو ٢٠١١م طرابلس-لبنان - بحث مقدم من م/كاميليا حلمي محمد رئيس اللجنة الإسلامية العالمية للمرأة والطفل بالمجلس الإسلامي العالمي للدعوة والإغاثة.
- ٨٩- سيدتي، العدد ١٦٩٨ - ص ٦١
- ٩٠- المعجم الوجيز (ع.ن.س)
- ٩١- تقدير الذات وعلاقته بظهور السلوك العدواني عند النساء المتأخرات في سن الزواج ماجستير إعداد آيت مولد، ١٠١١. جامعة مولود معمري ص. 35. 36
- ٩٢- أغبال حورية ٢٠٠٧ واقع العنوسة في المجتمع الجزائري، الأسباب والحلول، مذكرة ماجستير جامعة الجزائر ص ٥٣.
- ٩٣- العنوسة مصطلح اجتماعي غير صحيح يجب ألا يطلق في هذا الوقت لأننا مجتمع متحضر، جريدة النهار العدد ٢٧١، ٢/٦/١٠٠٨.
- ٩٥ - اللسان (ق.م.ع)
- ٩٦- قاموس المعاني (ق.م.ع)
- ٩٧- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ١٥٩
- ٩٨- راجع: سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ١٥٥-١٦٦-١٧٠-١٨٠
- ٩٩- أ.د. أحمد الحجي الكردي، مصطلحات فقهية، ٢٠٠٦
- ١٠٠- سيدتي، العدد ١٦٩٩ - ص ٦٠
- ١٠١- انظر نظام الكوتا النسائية في مجلس النواب العراقي ضياء عبد الله عبود الجابر تدريسي / كلية القانون / جامعة كربلاء، بتصرف.
- ١٠٢- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ٥٥-٧١
- ١٠٣- مفهوم مصطلح تمكين المرأة (Women Empowerment) في منشأه ورقة مقدمة في ورشة عمل دور المرأة في العمل الخيري والتطوعي، الكويت ١٥-١٨ سبتمبر ٢٠١٢ إعداد: كاميليا حلمي محمد
- ١٠٥- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٥
- ١٠٧- سيدتي العدد ١٦٩٦ ص ١٣٤
- ١٠٨- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٥
- ١٠٩- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٥٨
- ١١٠- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ١٤٠
- ١١١- العدد ١٦٩٩ - ص ٥٨، العدد ١٦٩٩ - ص ٦٠
- ١١٢- العدد ١٦٩٧ - ص ١٤٠
- ١١٣- مصطلح ناشط ومدلولاتها المجتمعية، ١٢/٤/٢٠١١ هـ
- ١١٥- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ١٩٤
- ١١٦- قاموس المعاني (ن.خ.ب)
- ١١٧- قضايا عربية، المصطلحات المتداولة بالاعلام، اعداد: مديرية الدراسات والمنشورات اللبنانية في وزارة الاعلام.

- ١١٨- سيدتي، العدد ١٦٩٥- ص ٥٨، العدد ١٦٩٧- ص ٨٦
- ١١٩- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٧٨
- ١٢٠- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٨٤
- ١٢١- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٨٣
- ١٢٢- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ١٨- العدد ١٦٩٩ ص ١٨-٨٤
- ١٢٣- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٨٤
- ١٢٤- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٨٤
- ١٢٥- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٨٤
- ١٢٦- سيدتي، العدد ١٦٩٩- ص ٧٤
- ١٢٧- سيدتي، العدد ١٦٩٩- ص ٨٤
- ١٢٨- سيدتي، العدد ١٦٩٧- ص ٦٥، العدد ١٦٩٩- ص ١٤٠
- ١٢٩- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ١٦، ٢٢، ٧٦، ٧٧
- ١٣٠- سيدتي، العدد ١٦٩٧- ص ٦٥، العدد ١٦٩٩- ص ١٤٠
- ١٣١- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ١٣٣
- ١٣٢- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ١٤٦، العدد ١٦٩٩- ص ١٤٠
- ١٣٣- د. نهى قاطرجي، ظاهرة الشذوذ في العالم العربي، (الأسباب والنتائج وآليات الحل، مجلة البيان، العدد: ٢٧١، ربيع الأول ١٤٣١هـ
- ١٣٤- راجع المقاييس (ح.ر.ف)
- ١٣٥- سيدتي، العدد ١٦٩٨- ص ٥٨
- ١٣٦- مراجع المادة: ١- الصكوك الدولية لحقوق الإنسان/ ٢. الوثائق والتقارير المقدمة من مقررة العنف ضد المرأة في الأمم المتحدة/ ٣. «الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي»، د. خديجة عزيزي، ببسان.
- ١٣٧- خيانة المصطلح.
- ١٣٨- هدى الخرسة، الشذوذ الجنسي عند المرأة، ص ٢٠٧
- ١٣٩- سيدتي، العدد ١٦٩٧- ص ١٦٩، وراجع: العدد ١٦٩٨- ص ٩٦، العدد ١٦٩٩- ص ١٦، ٧٨، ١٤٠
- ١٤٠- المعجم الوجيز، عام ٢٠٠٠ طبعة وزارة التربية والتعليم، مصر، ص ١٤٤ (
- ١٤١- مختار الصحاح (غ.ص.ب)
- ١٤٢- مراجع المادة: ١. الصكوك الدولية لحقوق الإنسان/ ٢. الوثائق والتقارير المقدمة من مقررة العنف ضد المرأة في الأمم المتحدة/ ٣. «الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي»، د. خديجة عزيزي، ببسان/ ٤. «الأسرة في الغرب.. أسباب تغيير مفاهيمها ووظيفتها»، د. خديجة كرار، دار الفكر المعاصر.
- ١٤٣- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ٥٦
- ١٤٤- سيدتي العدد ١٦٩٩ ص ١٨
- ١٤٥- سيدتي العدد ١٦٩٩
- ١٤٦- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ١٦٨
- ١٤٧- سيدتي العدد ١٦٩٧ ص ٢٢٤
- ١٤٨- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٨٦
- ١٤٩- سيدتي العدد ١٦٩٨ ص ٦٢
- ١٥٠- المقاييس (ز.ي.ن)
- ١٥١- سيدتي، العدد ١٦٩٩- ص ١٦٠
- ١٥٢- انظر: المصباح المنير ومختار الصحاح مادة (ح.ج.ب)

- ١٥٣- تحرير مصطلحات قضايا المرأة د. حياة بنت سعيد بأخضر - السعودية - " وكالة أخبار المرأة " ١٤٥¹⁴⁵
- ١٥٤- د. أحمد قاسم الغامدي، مخالفة مصطلح الحجاب، صحيفة اليوم ٢٠١٣/٧/٤ هـ.
- ١٥٥- عبد الرحمن الحاج صالح، تأثير الإعلام المسموع في اللغة وكيفية استثماره لترقية اللغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية القاهرة، د. ب. ت. العدد ٩٤ ص ٦٩
- ١٥٦- معجم الملابس ص ١٥٣
- ١٥٧- ينظر تهذيب اللغة (؟؟؟ظظ) ٣٣٢/١٠
- ١٥٨- تفسير الألفاظ الدخيلة في العربية ص ٢٢
- ١٥٩- المعجم العربي لأسماء الملابس، (ج. و. ر. ب.)، معجم اللغة العربية المعاصرة
- ١٦٠- الفيومي، علي المقرئ: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت
- ١٦١- من مسيرة العربية الحضارية، ص ١٤
- ١٦٢- الجميلة، العدد ٤٣٢- ص ٤٧
- ١٦٣- الفضائيات واللغة مجلة الفيصل، عدد ٢٥٩- لامحرم ١٤١٩ هـ
- ١٦٤- الجميلة، العدد ٤٣٢- ص ٦٠
- ١٦٥- راجع المعجم الوسيط (ج. و. هـ. ر.)
- ١٦٦- معجم لغة الفقهاء (ج. و. هـ. ر.)
- ١٦٧- اللسان: (ش. ب. ك.)، وتاج العروس: (ش. ب. ك.)

مفهوم العربية الوسيطة

عند المستشرقين الباحثين في تاريخ اللغة العربية

عبد المنعم السيد أحمد جدامي

تحاول هذه الدراسة أن تحدد ماذا يقصد بما يصطلح عليه بالعربية الوسيطة (Middle Arabic)، وتوضح مفهومه داخل مجال البحث في تاريخ اللغة العربية، ونروم من ذلك تحديد مفهومه، وهل هو دال على مرحلة تاريخية من تاريخ اللغة العربية؟ أم هو تنوع من اللغة العربية؟ أم خليط من تنوعات لغوية، أم هو مرحلة تاريخية لها تنوعها اللغوي الخاص، بيد أن هذا المصطلح ومصطلحات مجال تاريخ اللغة العربية لدى الباحثين في هذا المجال لها مشكلاتها المصطلحية، ولدى هؤلاء نجد تباينات مصطلحية ومفاهيم مختلفة، كما أن مراحل العربية مختلف حولها من قبل الباحثين فيها.

على أية حال يحاول الباحث أن يُقدِّم على الدخول في خضم مجال اقتصر - للأسف - على المستشرقين فقط، وذلك له أسبابه، منها أن الباحث في تاريخ أية لغة لابد أن يكون مؤهلاً علمياً من خلال دراساته اللغوية الحديثة، وكذلك إجادته لعدد من اللغات القريبة للغة المدروسة؛ حتى يعطي كل ذلك وعياً إضافياً لتاريخ اللغة المدروسة. وسنجد من خلال هذه الدراسة عدداً من التباينات بين الباحثين في هذا المجال، ومردّه أن كل باحث له مشاريعه العلمية ومدارسه التي تأثر بها، ومن ثم يتأثر برؤيتها.

وتأتي الدراسة وفق العناصر التالية:-

أولاً: مقدمة.

ثانياً: المرحلة الأولى من مفهوم مصطلح العربية الوسيطة.

ثالثاً: المرحلة الثانية: إسهامات بلاو.

رابعاً: المرحلة الأخيرة: تطور مفهوم العربية الوسيطة عند المستشرقين والباحثين: فيشر،

بنجامين هاري، بيبير لارشيه، جونفر ميجل، جيروم لنتان، جمال الدين كلوغلي، كيس فرستيچ.

خامساً: تحليل رؤى المستشرقين.

سادساً: المصادر والمراجع.

وأبدأ بالعنصر الأول:

أولاً: مقدمة(*):

لا نجد إشارات في التراث العربي حول ما يسمى باللغة العربية الوسيطة، إلا أننا نجد ما يفيد بوجود تنوعات لغوية مختلفة، ومن ذلك ما يذكره الجاحظ من وجود "كلام الأعراب"، و"كلام المولدين البلديين"^(١).

ندرك من ذلك اعترافهم بوجود لغة محللة من الإعراب، وكان ابن خلدون أكثر توضيحاً حينما ذكر ما اصطلاح عليه بـ "لغة أهل الجيل"، والتي يصفها بقوله: "إنما هي لغة أخرى غير المضرية من امتزاج العجمة بها"^(٢)، ويذكر أن هذا النوع من نوعين آخرين هما: "اللسان المضري"، و"لغات الأمصار". ولقد جاءت كتب لحن العامة لتعطي صورة عن التطور اللغوي للعربية، وإن كانت هذه الصورة قاصرة؛ ذلك أن هذه الكتب لم تستوعب ما وقع من أخطاء، ولم نر وصفاً أو إشارات لاستخدامات المترجمين للغة لم تكن سليمة في الاستعمال، فعلى سبيل المثال من خلال مناظرة أبي سعيد السيرافي وأبي بشر متى بن يونس، نجد السيرافي يعيب على لغة متى فيقول: "وإذا لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة، فلا بد لك أيضاً من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقي من الخلّة اللاحقة. فقال متى: يكفيني من لغتكم هذه الاسم والفعل والحرف، فإني أتبلغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبتها لي يونان.

قال أبو سعيد: أخطأت؛ لأنك في هذا الاسم والفعل والحرف فقير إلى وصفها وبنائها على الترتيب الواقع في غرائز أهلها... بل أنت إلى تعرف اللغة العربية أحوج منك إلى تعرف المعاني اليونانية..."^(٣) أعتقد بأنه، ومن خلال الحوار الذي دار في المناظرة التي قامت بين السيرافي ومتى، ومن خلال مادة الترجمات التي قاموا بها يتأكد وجود أخطاء لغوية عديدة، لكن كتب اللحن لم تشر لها؛ ربما لأنهم خارج البيئة اللغوية التي اهتم بها مؤلفو كتب اللحن، ومن ينظر إلى ترجمة متى لكتاب الشعر لأرسطو يجد فيها مستجدات تركيبية لم تحدث من قبل في العربية، ومن ذلك استخدامه للرابطة في التركيب العربي، وهو في ذلك متأثر بما في اللغة اليونانية، ومثال ذلك قوله: "وهي أن باب التعليم ليس إنما هو لذيق للغير فقط"^(٤) و"لذلك صار أهل أدرياس هم متمسكون بالمديح والهجاء".^(٥) وأيضاً قوله: "وليس إنما ينبغي أن تكون هذه فقط منتظمة مرتبة".^(٦)

وإننا مع رأي د. السعيد بدوي حينما يذكر أن استخدام المستوى اللغوي المختلط من العربية الفصحى واللهجات الدارجة، والذي سماه نفسه (العربية الوسطى)، لم يقتصر على اليهود والنصارى وحدهم قديماً؛ بل تعداه إلى غيرهم من المسلمين ممن لم ينالوا حظاً وفيراً من العلم القديم. وأن هؤلاء المسلمين من محدودي الثقافة كانوا يستخدمون في كتاباتهم وفي إنتاجهم الشفوي للفصحى لغة ثقل كثيراً عن المستوى الذي حدده النحاة واللغويون القدماء، ويستشهد د. السعيد لهذا الرأي بوجود عدد كبير من الكتب التي ألّفت في العربية منذ الكسائي في القرن الثاني، والتي خصصت للملاحق التي كان يقع فيها العامة والخاصة^(٧).

أما في العصر الحديث فإن الموضوع يأخذ شكلاً مختلفاً، وذلك أنه قد ظهر رأي يقول إنه لا توجد عامية وفصحى فقط، بل توجد إلى جوارهما لغة وسيطة، هذه اللغة هي ما أطلق عليه فرح أنطون في روايته

"مصر الجديدة" اصطلاح "الفصحى المخففة" أو "العامية المشرقة" أو "اللغة المتوسطة"، وقد أطلق الأديب توفيق الحكيم عليها اسم "اللغة الثالثة"، وهو ما وصمه الأستاذ عباس خضر في مقال له بجريدة الأخبار بوصمة "اللغة الخنثى".^(٨)

لكن مفهوم اللغة العربية الوسيطة سواء أكان دالاً على مرحلة تاريخية أو لغة مختلطة من فصحي وعامية لم نجده - في حدود علمي - إلا من خلال الباحثين العرب الذين لهم تواصل مع الكتابات الاستشراقية، ويبدو أن د. السعيد بدوي هو - في حد علمي - أول من استخدم مصطلح (عربية وسطى) عندما استشهد بكلام لبلال يقول فيه: "إن عجز اليهود عن إتقان الفصحى كان سبباً في ظهور أدب خاص مكتوب بما دعاه "العربية اليهودية" كان حافلاً بكثير من الصفات اللغوية التي تختلف عن صفات الفصحى. والتي ترجع أساساً إلى ما دعاه "بالعربية الوسطى"، ولم يكن ظهور هذه الصفات اللغوية - في رأيه - نتيجة محاولة إرادية لاستخدام هذا النوع من الكتابة؛ بل دليل أن كل ما كتبه اليهود في القرون الوسطى قد امتاز بصفة مشتركة لا تختلف، وهي أنه لم يكن مكتوباً بالعربية الوسطى".^(٩)

ولما كان المفهوم جديداً آنذاك ذكر أستاذنا الدكتور السعيد - رحمه الله - في الهامش رقم (٣) من ص ٤٣ من كتابه هذا، أن العربية الوسطى تقابل "العربية المولدة" عند يوهان فوك، وسيتبين بعد قليل أن (فوك) لم يقل ذلك؛ وإنما كانت ترجمة د. عبد الحليم النجار للفصل الخامس من كتاب (فوك) العربية بعنوان: العربية المولدة^(١٠)، وفي الأصل باللغة الألمانية Mittearabsch والتي ترجمها C.Demizeau - عندما ترجم هذا الكتاب - بالمصطلح الفرنسي^(١١) Le Moyen- arabe، والذي يترجم إلى الإنجليزية (Middle Arabic).

وأصبح الآن يترجم هذا المصطلح بالعربية الوسطى كما عند د. السعيد بدوي، وكذلك عند د. سعيد بحيري^(١٢)، والعربية المتوسطة كما عند د. فالح العجمي^(١٣)، و"العربية الوسيطة" كما عند د. حمزة المزيني^(١٤)، وأصبح دالاً على: "١- نمط كتابي يقترب من الكلاسيكية في كثير من الصيغ، ويحافظ على الإعراب، ويحوي صيغاً غير صحيحة في محاولة الاقتداء بالكلاسيكية أو صيغاً مفرطة في القياس على صيغ الكلاسيكية.

٢- نمط دارج يقترب من اللهجات، ويفقد الإعراب، يتسم تركيبه بالبساطة الشديدة".^(١٥)

ولما كان المفهوم جاء من داخل الدراسات الاستشراقية فأنتقل إلى بحث المرحلة الأولى من تاريخ المصطلح والمفهوم.

ثانياً: المرحلة الأولى من مفهوم مصطلح العربية الوسيطة:

بدأ المصطلح بالمستشرق الألماني فلايشر (H.L.Fleischer)^(١٦)، حيث يقول فولفديتريش فيشر إن هذا المستعرب هو الذي قدم مصطلح (Mittearabisch) بمعنى العربية الوسيطة في مقال له نشر في

سنة ١٨٥٤م، ووصف به اللغة التي يتكلم بها العرب وكتبوها في عهد الخلافة العباسية في بغداد، لكن فيشر يرى أن فلايشر في كلامه على العربية الوسيطة لم يأخذ في اعتباره إلا المفردات فقط، فهو -حسب فيشر- قد وضع في اعتباره كل التعبيرات التي ظهرت في الاستعمال بعدما أصبحت اللغة العربية اللغة الأدبية للحضارة الإسلامية، وهذه التعبيرات هي التي سماها الفيلولوجيون العرب أنفسهم بالمولدات، ويذكر فيشر أنه ومنذ فلايشر لم يُعط أي تعريف لغوي لهذا النوع من العربية، فهو اسم للغة ولدت ونوع نشأ لبحث عن لغة ينتمي لها. (١٧)

وبرؤية فلايشر هذه تصبح العربية الوسيطة حلقة وسطى بين العربية القديمة والعربية المولدة (Neuarabisch) (١٨)، وتصبح العربية ثلاث مراحل، ويرى فلايشر أن العربية القديمة هي لغة أدبية بدأت في العصور الإسلامية الأولى في الأراضي التي فتحها المسلمون، وهي خارج شبه الجزيرة العربية، والعربية الجديدة آنذاك يعتبرها تنوعاً لهجياً للعربية. (١٩)

إن هذا التقسيم يراه المستشرق أوينز التقسيم الأساسي للتقسيمات التي جاءت فيما بعد عند كثير من المستشرقين (٢٠)، ويذكر د. جمال الدين كلوغي أنه يغلب الظن لديه أن الأمر نفسه (وهو استخدام هذا التقسيم، وبدلالة مصطلح العربية الوسيطة) كان لدى فوك، ذلك أن البعد التاريخي لعبارة العربية الوسيطة واضح لديه (٢١)، ويتضح من كلام المستشرق الفرنسي بيبير لارشيه أن العربية الوسيطة في المفهوم الألماني القائم على التقسيم: العربية القديمة ← العربية الوسيطة ← العربية المولدة/ الجديدة، هي نوع، وإن صح التعبير هي حلقة وصل (٢٢)، ويرى أن فوك وكتابات بلاو الأولى في هذا المضمار تؤكد ذلك.

والحقيقة أننا حينما نقرأ ما ذكره فوك سنجده متأثراً بتلك الرؤية، التي تتبع من دلالة كلمة وسيطة، نجده يتماشى - حسب كلوغي - مع التقاليد المتبعة في علم اللغة التاريخي؛ فهي تسمية ملائمة مع هذه التقاليد (٢٣)، ويتأكد هذا حينما يذكر تحليله لهذا النوع من العربية وفق تاريخ لغوي، وذلك حينما يقول: "في المقابل فإن لغة الاستعمال المعتاد، التي كانت محكية في الطبقات الدنيا والوسطى من سكان الحضر منذ عصر تكوينها إبان الفتوحات في بداية الإسلام، والتي كانت قد تطورت إلى عربية وسيطة بدلالة تاريخ اللغة، هذه العربية الوسيطة من خلال التحولات السياسية والاقتصادية التي أعقبت سقوط الإمبراطورية العربية، فقد اكتسبت (العربية الوسيطة) بكثرة أرضاً" (٢٤)، ثم يتكلم عن كون اليهود والنصارى بالعالم العربي آنذاك كانوا يعيشون تقاليد أدبية مختلفة تماماً عما كان لدى المسلمين، فقد ظلوا فترة طويلة دون أن يكون لهم نصيب من الثقافة الإسلامية؛ وهذا لأنهم لم يستخدموا في بدايتهم الكتابة بالعربية، لكنهم استخدموا اللغة المستعملة/ الدارجة في عصرهم، لهذا السبب تبقى الآثار الأدبية للنصارى العرب الأكثر قدماً، التي ترجع حتى القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، تظل ذات قيمة مهمة في تاريخ اللغة

العربية، فالعربية الوسيطة -حسب زعم فوك- تقدم لنا للمرة الأولى في النصوص التالية^(٢٥)، ويقول أيضًا إن هذه العربية الموجودة في أدب اليهود والنصارى في العصور الوسطى نتجت عن اللغة المستعملة في المجتمعات اليهودية المسيحية خارج شبه الجزيرة العربية، تلك المجتمعات التي لا علاقة لها بعالم البدو ولا بعربيتهم، لكنهم استخدموا منذ البداية عربية عامية (Vulgaire) في مرحلة تالية للفصحى (Post-Classique) هذه العربية - حسبه- تطورت وصارت لغة التواصل في حياة من تجمع من العرب والسكان الذين فتحوا بلادهم، ومع نتائج اختلافات الظروف المحلية والاجتماعية تميزت تمامًا عن العربية الفصحى من خلال سلسلة من السمات العامة في الأصوات والبنية الصرفية، وبناء الجملة والتركيب، والمفردات وتكوين الجملة.^(٢٦)

ثم يتكلم عن بنية العربية المختلفة عن الفصحى واختلافاتها اللغوية، ويقول إن الطبيعة الحقيقية للعربية الوسيطة واختلافها الحقيقي مع اللغة الفصحى يبقى مؤسسًا على تغير في البيئة التي تعطي في تكوينها وهي علامات الإعراب، ومن خلال العربية الوسيطة تصبح العربية مثل كل اللغات السامية الأخرى التي نهجت هذا السلوك منذ فترة طويلة سابقة.^(٢٧)

ثم ينتهي الفصل الذي كرّسه للعربية الوسيطة في كتابه: العربية فيذكر فيه أهمية كبرى للنصوص العربية المسيحية واليهودية في تاريخ العربية؛ ذلك أنها تعين على متابعة تركيب اللغة التحليلية التي سلكت في اللهجات العامية من يومنا هذا حتى مرحلة الأدب العربي المكتوب بأيدي مؤلفين مسلمين، والتي بطبيعة الحال بصيغة لغوية مثالية كما في العربية الفصحى.^(٢٨)

ويشير فوك إلى أن المترجمين المسيحيين كحنين بن إسحاق لم يكونوا على معرفة جيدة بالنحو العربي من ناحية، ولم يتوافر لهم من ناحية أخرى أي نصيب من القدرة على التأنيق والأسلوب المتقن، لذلك فإن ترجماتهم تكشف بصفة عامة عن الخصائص التي تتصف بها العربية الوسيطة.^(٢٩)

يتضح من أقوال فوك الآتي: أن العربية الوسيطة جاءت نتيجة تغيرات اجتماعية واقتصادية للمجتمع العربي، منذ الفتوحات الأولى، وأن أثر غير العرب من اليهود والنصارى مهم في هذا الشكل اللغوي، فهذه العربية الوسيطة -حسب فوك كما ذكرنا- نتجت عن اللغة المستعملة في المجتمعات اليهودية والمسيحية خارج المجتمع العربي الخالص، وهؤلاء ليس لهم علاقة بالبدو أو لغة البدو (اللغة الفصحى)، فقد استخدمت هذه المجتمعات منذ البداية عربية عامية تأتي في مرحلة بعد الفصحى ترجمها المترجم الفرنسي بمصطلح فرنسي هو (Post-Classique)^(٣٠) أي ما بعد الفصحى، ويتضح من هذا التصور التاريخي لهذا الشكل اللغوي لدى فوك.

تتضح الرؤية التاريخية في تصور فوك حينما يذكر أن سلوك العربية وتحولها من الفصحى إلى العربية الوسيطة يؤكد السلوك نفسه الذي انتهجته اللغات السامية الأخرى في تحولها منذ فترة طويلة

سالفه، ويتضح أيضاً من جعله النصوص اليهودية المسيحية العربية ذات قيمة كبرى في تاريخ العربية، فحسبه هذه النصوص تعين على متابعة تركيب اللغة التحليلية التي سلكتها اللهجات العامية من يومنا هذا حتى مرحلة الأدب العربي المكتوب بأيدي مؤلفين مسلمين، والتي كانت لغتهم بصيغة لغوية مثالية فصيحة.

ولكن رغم النهج التاريخي الذي يحاول أن يرسيه فوك، إلا أنني مع يوشع بلاو حينما يذكر أن النظر إلى العربية الوسيطة بوصفها مرحلة وسطى (Intermediate Stage) ما بين العربية الفصحى والعربية المولدة غير مفهوم على نحو ملائم، حتى أكثر المطبوعات الحديثة اهتماماً والخاصة بتطور العربية، وهو كتاب فوك: العربية الذي عالج قضية العربية في العصور الوسطى لا يعود بفائدة في هذا المضمار؛ ذلك أنه لا يعطي اهتماماً كبيراً للعربية الوسيطة فقد خصص لها فصلاً واحداً من كتابه العربية من ص ٥٧ إلى ٦٢، واعتمد على مصادر ثانوية فقط، وهي لا تغني^(٣١)، وأنا في تصوري أن مفهوم العربية الوسيطة - سواء أكان عند فلايشر أم فوك - لم يؤسس تأسيساً مفصلاً، إلا أننا لا ننكر رؤيتهما التاريخية، وأن استخدامهما المصطلح كان بدلالة تاريخية تدل على مرحلة وسطى بين العربية الفصحى واللهجات المولدة، ويتضح هذا تماماً.

أما أكثر المهتمين بهذا التنوع اللغوي فهو الأستاذ يوشع بلاو الذي نجد لديه اهتماماً موسعاً بهذا الشكل اللغوي، والذي تُخصص الصفحات التالية لتوضيح رؤيته التي تباينت مفاهيمها في المرحلة الأخيرة من بحوثه عن المرحلة الأولى.

ثالثاً: المرحلة الثانية: إسهامات بلاو :-

يصف المستشرق الألماني فولفديترش فيشر يوشع بلاو بأنه الباحث الكبير في هذا المجال^(٣٢)، ويتأكد ذلك لنا من خلال العدد الكبير من البحوث التي خصصها بلاو للعربية عامة وللعربية الوسيطة خاصة، وأبدأ هنا بعرض تصوره من بدايته في الكتاب الذي ألفه في عام ١٩٦٥^(٣٣)، وهو: The Emergence and Linguistic Background of Judaeo- Arabic, A Study of The Origins of Middle Arabic: النشأة والخلفية اللغوية لعربية اليهود، دراسة في أصول العربية الوسيطة.

في هذا الكتاب يذكر بلاو أن ما يعرف بالعربية الوسيطة Middle Arabic هو نتيجة لغوية للفتوحات العربية الكبيرة أثناء القرن السابع الميلادي، وهذه الفتوحات غيّرت تاريخ العرب تماماً، وظروفهم الاجتماعية وطريقتهم في التفكير، ومن ثم فقد أثرت في لغتهم^(٣٤).

ويذكر أيضاً أن قبل هذه الفتوحات وأثناء الجاهلية حتى بداية ظهور الرسالة المحمدية كان العرب يعيشون في عزلة تامة عن العالم الخارجي، ويشير بلاو إلى أن هذه العزلة تقدم تفسيراً لظاهرة وجود الملامح والسمات القديمة السامية في اللغة العربية بشكل قوى إذا ما قورنت باللغات السامية الأخرى كاللغة الكنعانية واللغة الآرامية رغم ظهور اللغة العربية بعد هذه اللغات بمئات السنين^(٣٥).

ثم يذكر بلاو أن الفتوحات العربية الكبيرة قد غيرت البناء اللغوي بشكل كامل، فقد امتزجت لهجات القبائل الشرقية والعربية وأصبحت غير واضحة كلهجات قبائل مختلفة مجمعة معاً في معسكر حربي، وظهر تنوع من العاميات الجديدة أتى من تأثير لهجة محلية حدثت من اختلاط كل العاميات القديمة، وهناك عامل حاسم هو اتصال العرب بالشعوب الأخرى ذات الثقافات الأكثر تقدماً في البصرة والكوفة، فقد بدأ عدد كبير من سكان هذه المدن في تعلم العربية والتحدث بها، ولكنهم كانوا يتحدثون العربية بشكل غير صحيح باستثناء فئة خاصة منهم، فالتغيرات/ الانحرافات التي حدثت في الصيغ اللغوية العربية القديمة، لم تكن قاصرة على تغيرات عارضة فقط؛ ولكنها أحدثت تأثيراً بالغاً في المظهر الفعلي للغة، ليس في الأصوات فقط، ولكن في بنية اللغة^(٣٦).

ويُفرق بلاو بين العربية الوسيطة (Middle Arabic) والعربية المولدة/ الجديدة (Modern Arabic)، فالوسيطة نقلت لنا نصوصاً أدبية اختلطت فيها العناصر الفصيحة مع غيرها من العناصر، وكان لها أهمية ثقافية، بينما العربية المولدة/ الجديدة تتمتع بدور ثقافي أقل، ولم تقدم لنا أدباً حقيقياً بالمعنى المعروف للكلمة، بالإضافة إلى أن المناهج اللغوية لكلا النوعين من العربية مختلفة تماماً، فبينما ملامح العربية الوسيطة توجد في النصوص التي تزدهي بالعناصر الفصيحة/ الكلاسيكية مع العناصر المصححة خطأ نجد أن اللهجات العربية المولدة/ الجديدة يتم دراستها بكل سهولة من خلال الحياة اليومية^(٣٧).

يذكر بلاو أيضاً أن العربية الوسيطة شاعت بين سكان المدن الأصليين، في نهاية القرن الأول الهجري، إلا أن تحديد تاريخ هذا التطور مسألة غير واضحة، إلا أن هناك بردية تشير إلى أن بداية هذا التطور منذ سنة ٨٧هـ، هذه البردية مكتوبة بعربية فصيحة إلا أنها تحتوي على انحرافات عن الفصحى، وهي مكتوبة باليونانية والعربية، والنص العربي فيه يبين لنا غياب النهايات الإعرابية^(٣٨).

ويقول بلاو إنه يبدو أن العربية الوسيطة انتشرت من الطبقات الدنيا إلى الطبقات العليا داخل مجتمع المدن في فترة قصيرة، ومنذ بداية القرن الثامن الميلادي بدأ زحف العربية الوسيطة حتى وصل إلى الوثائق الرسمية^(٣٩).

ومن هنا فقد بين بلاو دلالة المصطلح في تصوره -آنذاك- وحدد الفترة التي ظهر فيها هذا التنوع، وكان قد ذكر في بحث له نُشر في عام ١٩٦١م^(٤٠)، وهو بعنوان The Importance of Middle Arabic Dialects for The History of Arabic: أهمية اللهجات العربية الوسيطة في تاريخ العربية، أقول قد ذكر فيه أن أهمية اللهجات العربية الوسيطة تتمثل في كونها الحلقة المفقودة بين العربية الفصحى واللهجات العربية المولدة/ الجديدة (The Missing Link Between Classical Arabic, and Modern Arabic Dialects) والتفاعل بين العربية الفصحى القديمة واللهجات العربية الوسيطة تقريباً في المرحلة اللغوية نفسها، فمثلاً اللغة العبرية واللغة الآرامية في تطورها مرت هذه

اللهجات عبر بعض التغيرات التي أثرت في اللغات السامية القديمة في مراحلها المبكرة، ومن هنا فإن البحث في طبيعة العربية الوسيطة ربما يكون ذا دلالة عظيمة للفهم الأكمل للغات السامية القديمة^(٤١).

تبدو الرؤية التاريخية واضحة في تصورات بلاو لتاريخ العربية وشقيقتها الساميات، وتأتي - حسب أهمية العربية- الوسيطة كمرحلة في تاريخها، لها سماتها اللغوية، ويذكر بلاو في بحثه المعنون بـ The Importance of Middle Arabic For The Understanding of Neo- Arabic: أهمية العربية الوسيطة لفهم تاريخ العربية المولدة/ الجديدة، أنه يمكن تقسيم التاريخ اللغوي للغة العربية إلى مرحلتين: العربية القديمة، وهي مميزة يميل نحو النوع اللغوي التأليفي، والعربية المولدة، وهي مميزة بميلها إلى النوع التحليلي. والمهم في مقال بلاو هذا أنه يذكر فيه أن الثغرة الموجودة بين العربية القديمة والعربية المولدة يمكن صُنع جسر لها من خلال المادة اللغوية المبكرة، وهذه المادة -حسب بلاو- موجودة فيما سماه بالعربية الوسيطة، تلك اللغة التي كُتبت بها نصوص محتوية على سمات لغوية تنتمي للعربية الفصحى (وما بعد الكلاسيكية) وسمات من العربية المولدة، والملاحم ذات التصحيح الزائد، وحجم هذه العناصر يتنوع من نص إلى آخر^(٤٢)، ونصوص العربية الوسيطة -حسب بلاو- مهمة لإعادة بناء بداية العربية المولدة، وإعادة بناء تاريخي مميز ومفهوم للعربية المولدة^(٤٣).

هذه الرؤية التاريخية التي تأخذ مفهوم العربية الوسيطة نحو مفهوم تاريخي واضح نجدها في بحث لبلاو عنوانه: Classical Arabic, Middle Arabic, Middle Arabic Literary Standard, Neo - Arabic, Judaeo - Arabic and Related Terms, العربية الوسيطة، العربية المولدة، وعربية اليهود والمصطلحات المتصلة بها^(٤٤).

ففي هذا البحث نجده ينحو نحوًا متباينًا عن السابق، على الرغم من أنه ينحو نحو اتجاه تاريخي، ذلك لقوله إنه لمألوف عندي التمييز بين نوعين من العربية المولدة: الطبقة الأقدم منهما عادة ما تسمى العربية الوسيطة، بينما الطور اللاحق يشير إلى اللهجات العربية المولدة/ الجديدة، ولا يوجد مبررات/ اعتبارات فوق لغوية (Extra - Linguistic) إذا ما وضعنا مصطلح العربية الوسيطة على النوعين، ومع هذا فإن العربية الوسيطة واللهجات العربية المولدة/ الجديدة تمتلك كل منهما دلالة ثقافية مختلفة؛ ذلك أن الثوابت اللغوية للهجات العربية أثناء القرون الأولى للإسلام عندما نشأت العربية الوسيطة كانت تبدو مختلفة عن الذي كان موجودًا آنذاك، بالإضافة إلى أن المناهج الحديثة التي طبقت على هذين النوعين من العربية المولدة تؤكد اختلاف كل منهما تمامًا^(٤٥).

هنا يجعل من العربية الوسيطة واللهجات العربية المولدة نوعًا واحدًا رغم الفروق التي ذكرها، فيضعها تحت مسمى العربية المولدة/ الجديدة (Neo - Arabic)، وهذا صحيح في نظري، وسوف يتضح ذلك آنفاً، ثم يكشف عن بعض السمات الخاصة بالعربية الوسيطة؛ فيذكر أن دراسات العربية الوسيطة لم

تبقى على مصادر مكتوبة بعربية وسيطة عامية خالصة (Pure Middle Arabic Vernacular)، بل جاءت من خلال منتخبات متنوعة من ملامح العربية الوسيطة، بمعنى أنها من نصوص تمتزج فيها الملامح الفصيحة مع ملامح التصحيحات الزائدة/ الخاطئة (Pseudo - Correct Features)^(٤٦). ويذكر بلاو أنه يريد تسمية هذه النصوص بالعربية الوسيطة الأدبية المعيارية (Middle Arabic Literary Standard)؛ ذلك أنه في حدود معرفتنا -حسب بلاو- لا يوجد نصوص مكتوبة بعربية وسيطة عامية خالصة، ويذكر أن السبب في ذلك أن المؤلفين قصدوا الكتابة بالعربية الفصحى، لكن نتيجة لجهلهم أو إهمالهم جاءت كتاباتهم بالعربية الوسيطة، فلامح التصحيحات الخاطئة متغلغلة في نصوصهم بدرجة ما، ولذا برز نوع من النصوص التي نسمي تنوعها اللغوي بالعربية الوسيطة الأدبية النموذجية^(٤٧).

إذن العربية الوسيطة جاءت على أيدي مؤلفين أرادوا الكتابة بالفصحى، ولكنهم لم يكونوا قادرين على تمثيل الفصحى بكل قواعدها، وإن أضاف بعضهم نوعاً من المؤلفين كأسماء بن منقذ الأديب المعروف المتمكن من الفصحى، وكتب بها، إلا أنه اتجه في مؤلف له نحو هذا الشكل اللغوي المسمى بالعربية الوسيطة، (وسوف نوضح ذلك فيما بعد)، ولذا جاء هذا الشكل اللغوي مشكلاً بلامح فصيحة ولامح مولدة وتصحيحات خاطئة، هذا التنوع يسميه بلاو بالعربية الوسيطة الأدبية النموذجية؛ ذلك أنها جاءت على أيدي مؤلفين منهم من كتب بها أدباً وترجمات؛ مثال ذلك ألف ليلة وليلة، والتي جاءت في كثير من نصوصها ناحية نحو هذا الشكل.

ويزيد بلاو الأمر توضيحاً فيذكر أن العربية الوسيطة الأدبية النموذجية تحتوى في مجموعها على سلسلة من المستويات ممزوجة دون حدود من عناصر العربية الوسيطة والفصحى، ومع ذلك تقسم تقسيماً عاماً إلى ثلاثة أنواع رئيسية؛ هي كالآتي:-

١- نوع من العربية الوسيطة المفصحة Classicized Middle Arabic.

٢- عربية وسيطة شبه فصيحة Semi- Classical Middle Arabic.

٣- نوع ممتزج من العربية الفصحى والعربية الوسيطة^(٤٨).

ثم يحاول بلاو تقريب مفاهيمه بمفاهيم الألماني فولفد يتريش فيشر، فيقول إن العربية الممزوجة بالعربية الوسيطة ربما تسمى بعربية ما بعد الفصحى (Post - Classical Arabic) كما هو موضح عند فيشر، فهذا النوع -حسب بلاو- ملائم لما هو موجود عند فيشر بهذا المصطلح، ومن جهة التحقق من العربية الوسيطة فإنها الأكثر ملائمة للحديث عن العربية الفصحى الممزوجة بالعربية الوسيطة^(٤٩).

كما أن بلاو في البحث نفسه يشير إلى أن دراسة العربية الوسيطة في الغالب تعتمد على عربية المسيحيين وعربية اليهود، فهي مناسبة للتحقق منها في تعريفها بأنها عربية المسيحيين أو عربية اليهود، تلك اللغة المكتوب بها نصوص كتبها مؤلفون مسيحيون أو يهود، أو كل نص مكتوب بأيدي مسيحيين أو

يهود حتى عندما يوجه إلى الجمهور العام الذي يشمل المسلمين أيضاً، فهي تلك النصوص التي تكون عناصر العربية مألوفة فيها كثيراً، والتي تقدم الأداة الرئيسة للتحقق من العربية الوسيطة (٥٠).

تعريف واضح هنا للعربية الوسيطة يعتمد على كون العربية الوسيطة ليست مرحلة تاريخية؛ وإنما شكل لغوي جاء على أيدي مؤلفين مسيحيين ويهود، ويزيد الكلام وضوحاً حينما يذكر أن عربية اليهود ظاهرة اجتماعية خاصة للعربية الوسيطة، وهنا يبتعد بلاو بمفهوم العربية الوسيطة عن المفهوم التاريخي لها، ويذكر أن اليهود شكلوا جماعة دينية وثقافية واجتماعية متجانسة مستعملة للخط العبري حتى في الكتابات التي يكتبونها بالعربية، لها ملامحها الخاصة التي تجعل من عربية اليهود على العموم شبيهة بالفروع الأخرى للعربية الوسيطة وظاهرة اجتماعية خاصة (٥١).

إذا كان بلاو في هذا البحث الأخير يبتعد عن مفهوم العربية الوسيطة كمرحلة تاريخية ويعرفها بكونها نصوصاً تنتمي لبيئات لغوية معينة ناطقة بالعربية أو مستخدمة لها، كعربية اليهود وعربية المسيحيين، ولعل ذلك جعل بعض الباحثين ومنهم بلانك الذي يذكر أن بلاو يستخدم مصطلح العربية الوسيطة Middle Arabic بشكل عشوائي للإشارة إلى فترة تقع بين العربية القديم والعربية المولدة، وأسلوب يقع بين الفصحى والعامية (٥٢). والحقيقة أن بلاو نفسه وهو عالم في هذا المجال قد أشار إلى فوضى المصطلحات، بل إنه أشار أنه استخدم مصطلح العربية الوسيطة (Middle Arabic) بداليتين مختلفتين: الأولى بمعنى نوع لغوي من العربية يتعارض مع العربية القديمة، وتنعكس اليوم من خلال اللهجات الحديثة، وبدلالة لغة مختلفة من نصوص عربية اليهود وعربية المسيحيين ومسلمين أيضاً تحتوي على العربية الفصحى وعناصر التصحيح الزائد (٥٣).

وقد كتب بلاو أيضاً في بحث له نشر في عام ١٩٨١م بعنوان: The State of Research in The Field of Linguistic study of Middle Arabic = حالة البحث في مجال الدراسة اللغوية للعربية الوسيطة، أقول كتب بلاو في هذا البحث ما يفيد انزعاجه من فوضى المصطلحات، وكذلك طرح مصطلحات بديلة لحل هذه الفوضى المصطلحية في مجال دراسة العربية الوسيطة، وذكر أن مصطلح العربية الوسيطة غير واضح تماماً، وأن بعض الباحثين استخدمه للإشارة إلى العناصر العامية التي تتغلغل في نصوص عربية القرون الوسطى، وآخرون يشيرون به إلى مجموع من العناصر العربية النموذجية والعامية التي تتسم بها هذه النصوص، وبعض آخر يستخدمه بدون اختلاف مع الداليتين السابقتين، ومن ثم يعرض بلاو لاستخدام مصطلح العربية الوسيطة العامية (Middle Arabic Vernacular) ليشير به إلى العناصر العامية في نصوص عربية العصور الوسطى، ولتحديد لغة هذه النصوص التي تشتمل العربية الفصحى والعامية (٥٤).

وهذا كله يؤكد على أن مصطلح العربية الوسيطة جاء من خلال استخدامات المستشرقين في مرحلة بلاو وبلانك وغيرهما - حسب ما يذكر هاري - بدلالات متعددة تؤكد مدى التضارب في استخدام هذا المصطلح، الذي يؤكد هاري أنه استخدم في هذه الدراسات - وكما وضعنا نحن في الصفحات السابقة - ليشير إلى أشكال لغوية أربعة يوجزها هاري في الآتي:-

- ١- اللغة المحكية لهذه المرحلة، أي مرحلة اللهجات العربية الوسيطة.
 - ٢- نوع لغوي من العربية المولدة (New Arabic).
 - ٣- العناصر اللهجية في كتابات العربية الوسيطة.
 - ٤- كتابات العربية الوسيطة نفسها، التي تحتوى على عناصر لهجة وعناصر من العربية الفصيحة، وملاحم التصحيحات الزائدة ومحاولات معايرة هذه التصحيحات الزائدة/ الزائفة^(٥٥).
- وإذا طبقنا هذا على كتابات بلاو سنجد الدلالة الأولى منتشرة في كتاباته أو منها في بحثه B, 1981, A وكذلك في كتاب له نشر في عام ٢٠٠٢م عن العربية الوسطى المبكرة: A Handbook of Early Middle Arabic يقول في تصديره الفقرة التالية:

Middle Arabic is the missing link between classical arabic and Modern Dialects, and the proper linguistic understanding of both depends in large measure on its study^(٥٦).

وترجمة هذه الفقرة هي أن العربية الوسيطة هي الحلقة المفقودة بين العربية الفصحى واللهجات المولدة/ الجديدة، وأن الفهم اللغوي المميز لكل منهما يعتمد بشكل كبير على دراستها.

واضح أن هذه الفقرة تؤكد الدلالة التاريخية كما جاءت في الدلالة الأولى لهذا المصطلح كما وضح هاري، وتأتي الدلالة رقم (٢) عند هاري من خلال بحث لبلاو يذكر فيه It is customary to distinguish two types of Neo- Arabic, Its older layer is Usually called Middle Arabic, whereas Its late stratum is referred to as modern arabic dialects^(٥٧).

وترجمة هذا: إنه لمألوف التمييز بين نوعين من العربية المولدة، الطبقة الأقدم منها عادة ما تسمى بالعربية الوسيطة، بينما الطور اللاحق يشير إلى اللهجات العربية المولدة.

ومعنى هذا النص أن العربية الوسيطة هي الطبقة الأقدم من العربية المولدة، وكلام هاري عن هذه الدلالة صحيح كما هو في نصوص بلاو، أما الدلالة الثالثة، والتي ذكرها هاري وهي أن مصطلح العربية الوسيطة بمعنى العناصر اللهجية في كتابات العربية الوسيطة، وهذا نجده في استخدام بلاو التالي:

The study of Middle Arabic, The vernacular preserved mainly in Jewish and Christian documents, needs no Justification^(٥٨).

وترجمة هذا: لسنا في حاجة لمبرر من أجل دراسة العربية الوسيطة، تلك العامية المحفوظة بشكل رئيس في الوثائق اليهودية والمسيحية.

أما الدلالة الرابعة وهي كون مصطلح العربية الوسيطة دالاً على أن كتابات العربية الوسيطة تحتوى على عناصر لهجية وعناصر من العربية الفصيحة، وملامح التصحيح الزائف، ونص بلاو التالي يؤكد ذلك:

The linguistic structure of Middle Arabic texts is quite intricate, being characterized by The coexistence of (Classical and Postclassical) Old Arabic, (Vernacular) Neo – Arabic; further of Pseudocorrect (including Hyper – correct and Hypo – Correct) elements, which arose through the authors, vain attempt to use correct classical arabic, the language of prestige, and Avoid vulgar Neo – Arabic^(٥٩).

ترجمة هذا النص هي: البنية اللغوية لنصوص العربية الوسيطة معقدة تماماً، كونها متسمة بوجود (العربية الفصحى وما بعد الفصحى) العربية القديمة، و(المولدة) العربية الجديدة (أناك في العصور الإسلامية الأولى، مع التصحيح الناقص)، والتي تبرز من خلال مؤلفين؛ إذ يحاولون محاولة عقيمة لاستعمال عربية فصحى صحيحة، لغة المكانة، ويتجنب استعمال العربية العامية تلك العربية المولدة.

ومن كل ذلك نستنتج التعدد الدلالي لمصطلح العربية الوسيطة Middle Arabic كما هو مستعمل عند بلاو وكما وضحنا من خلال نصوصه، وهذا يؤكد اضطراب أو فوضى المصطلح، وربما نلتمس له العذر؛ ذلك أنه قد اقتحم مجالاً وعرأ، حاول أن يجد فيه حدوداً لبنيته وهويته فكان المجال واسعاً، ويضم نصوصاً غزيرة، ولكن الحقيقة الواضحة في كتابات بلاو في هذا المجال في أنه بدأ البحث عن سبل الوصول إلى الحلقة المفقودة التي توصل العربية القديمة بالعربية المولدة، ولذا وجد ضالته في نصوص العربية التي تنتمي إلى كتاب يهود ومسيحيين، هذه النصوص تنتمي ملامحها - حسب ما وضحنا - إلى العربية المولدة، وملامح من الفصحى، وكذلك تنسم بالتصحيات الزائفة.

هناك اضطراب اصطلاحي واضح، وتعدد للمصطلحات المهمة أحياناً داخل مجال البحث في تاريخ العربية والعربية الوسيطة على الأخص، ولعل هذا كان سبباً أن يكتب المستشرق الإنجليزي أ. شفتيل (Shivtiel) بحثاً بعنوان: The Maze of Arabic = متاهة العربية، ويخلص بعد عرض تصور بلاو إلى أنه عندما نحاول إتباع تقسيم بلاو للعربية لا يمكن أن نتخلص من الشعور بأن التمييز المقترح من قبل بلاو لأنواع العربية تمييز سطحي^(٦٠).

ويذكر شفتيل أيضاً أن تصوير بلاو للعربية الوسيطة مرفوض تماماً من قبله؛ ذلك أن شفتيل يرى أن بعض الظواهر الفردية التي تتصل بالعربية الوسيطة يمكن مقارنتها إذا تتبناها جيداً إلى السمات

الأسلوبية، لذا - فحسب شفتيل - فإن استخدام أشكال نادرة من العربية الكلاسيكية/ الفصحى بصورة متكررة من قبل كاتب نص ينتمي إلى العصور الوسطى ربما يعكس بالضرورة تجاهله لاستخدام شائع أو غير شائع قدر ما يعكس رغبته الشديدة في استخدام أسلوب منمق يقوم على صيغة غير مألوفة وكلمات فريدة^(٦١).

ولعل ما يقوله جروم لنتان (J. Lentin) مهم في سياقنا هذا؛ ذلك أنه يرى أن مصطلح العربية الوسيطة (Middle Arabic) غامض، لأن تاريخ استعماله يتضمن معاني متعددة لمصطلح (Middle) (توسط تاريخي، أم توسط لغوي اجتماعي، أم اختلاط/ مزيج لغوي)^(٦٢). وسوف نرى في المرحلة الحالية ومن بداية بحث فيشر - في ظننا - والذي نشره في ١٩٩١م أنه قد توسعت الرؤى، ويذكر لنتان أن التنوع في الرؤى في هذا المضمار ناتج عن تنوع في الرؤى في تاريخ اللغة العربية ذاتها، ويشير إلى أن مصطلح (Middle) في تاريخ أية لغة يستعمل ليشير إلى مرحلة تاريخية، لكن الأمر مختلف مع العربية، ويذكر أنه من خلال فحص أغلب نصوص العربية الوسيطة القديمة التي وصلت لنا، وأدى ذلك إلى إعادة بناء وجهة النظر هذه، ومنذ ذلك الوقت افترضنا أن الازدواجية اللغوية العربية (Arabic Diglossia) وجدت حقيقة في الأزمنة القديمة، بصورة لا تختلف بقوة/ جوهرياً عن الطريقة التي تبدو بها في المراحل اللاحقة^(٦٣).

وهذه الرؤية أكثر وضوحاً في مقال إجناسيو فراندو History: of Arabic = تاريخ العربية، يقول فيه أن مصطلح العربية الوسيطة مصطلح يدل على تنوع مستعمل في كل النصوص التي تحتوى على انحرافات عن نحو العربية الفصحى، ومن هنا فهذا المصطلح لا يشير إلى مرحلة خاصة من تاريخ اللغة العربية كما هو دال في تاريخ الإنجليزية Old, Middle, Modern English، وإنما ليس كذلك، فالنصوص التي ربما توصف كعربية وسيطة موجودة من السنوات الأولى للعصر الإسلامي حتى اليوم الحاضر، وحتى بعض الصيغ الشفوية يمكن أن ترى كعربية وسيطة، إنه لمن المهم أيضاً أن نلاحظ أن العربية الوسيطة لا تحتوى على تنوع منفصل من اللغة^(٦٤).

كما يذكر فراندو أن هذا المصطلح لا يشير إلى مرحلة تاريخية بين العربية من جهة واللهجات الحديثة من جهة أخرى؛ ذلك أن الحقيقة من وجهة نظره - أن بعض نصوص العربية الوسيطة تنطبق على المستوى اللغوي الأعلى، وكذلك على المستويات الأخرى حتى التنوع الأدنى^(٦٥).

هذه الرؤى الجديدة لنصوص العربية التي يصفونها بأنها تشكل عربية وسيطة فحصت برؤى جديدة، هذه الرؤى ابتعدت في غالبيتها عن كونها مرحلة تاريخية من العربية، وأصبح مصطلح العربية الوسيطة كما يقول المستشرق الهولندي كيس فرستيخ من الخطأ أن نفهم أي دلالة زمنية/ تاريخية له؛ ذلك أننا سوف نرى فيما بعد أن الأخطاء الموجودة في نصوص عربية معاصرة تشبه تلك الموجودة في

نصوص العربية الوسيطة في المرحلة الكلاسيكية ^(٦٦). ويذكر أيضاً أن بعض الباحثين يرى العربية الوسيطة تنوعاً لغوياً مستقلاً/ منفصلاً من اللغة، بمعنى أنه تنوع خاص من العربية يقع ما بين الفصحى واللغة العامية، لكن هذا لا يتماشى مع الطبيعة الواقعية لتلك النصوص ^(٦٧).

هذه الرؤى الجديدة فحصت نصوص العربية الوسيطة، وقدمت فرضيات علمية أرى من الأوفى أن تحلل وتقدم للقارئ العربي كمرحلة مهمة متطورة لتحليل هذه النصوص من جانب، ومساهمة في تحليل تاريخ اللغة العربية وتنوعاتها من جانب آخر.

رابعاً: المرحلة الأخيرة: تطور مفهوم العربية الوسيطة:-

سوف أعرض هنا محلاً لعدد من الفرضيات/ التصورات الاستشراقية التي جاءت في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين، أحاول في اختياري أن أعرض لأهمها وأكثرها انتشاراً.

وأبدأ بعرض تصور المستشرق الألماني فولفد يتريش فيشر.

رؤية فيشر:-

يتبنى الأستاذ فيشر رؤية خاصة، حيث يرى أنه لا توجد فترة زمنية بين وجود البنية الصوتية والصرفية والتركيبية للفصحى واللهجات العربية المولدة، حتى تقوم كمرحلة وسيطة تسمى بالعربية الوسيطة، وبهذا فإنه يرى أن الملامح الفصيحة الموجودة في هذه النصوص (تحت الدراسة) يجب أن ترى لغة عربية مولدة/ جديدة تماماً (Pure Neo- Arabic)، فلو أهملنا الصيغ ذات التصحيح الزائف في هذا الصدد فإنه كما أعتقد فإنه ليس هناك ملمح صوتي أو صرفي أو تركيبى في نصوص العربية الوسيطة إلا ويوجد في اللهجات العربية المولدة/ الجديدة أيضاً ^(٦٨).

ويذكر فيشر إلى أنه كان من نتيجة المناقشة أن بلاو قد غير رأيه وبدأ في الحديث عن اللهجات العربية المولدة المبكرة بدلاً من العربية الوسيطة، ويذكر فيشر نص بلاو الذي ترجمته أنه "الآن أفضل أن أسمى العناصر العامية (Vernacular Elements) الموجودة في نصوص عربية اليهود وعربية المسيحيين (وأحياناً في كتابات المسلمين) العربية المولدة المبكرة، وتبقى العربية الوسيطة كمصطلح عام للغة هذه النصوص، والتي تتعاقب فيها ملامح العربية الفصحى والعربية المولدة وعناصر التصحيح الزائف ... " ^(٦٩).

يذكر فيشر تعقيباً على نص بلاو هذا، أن الآن أصبح مصطلح العربية الوسيطة الذي كان مستعملاً كمرحلة خاصة في تاريخ اللغة العربية أصبح تعبيراً دالاً على نوع من النصوص محدد بطريقة لغوية - اجتماعية، وقد اقترح فيشر أن نطلق اسم العربية الوسيطة على كل النصوص المكتوبة بأيدي مؤلفين غير قادرين على التعبير بمستوى فصيح باللغة الفصحى، أو الذين لم يقصدوا ذلك ^(٧٠). ويشدد

فيشر على فحص المستويات اللغوية المختلفة النحوية والأسلوبية، وتحليل الظروف الاجتماعية التي عاشها مؤلفو هذه النصوص، وكنتيجة لهذا الفهم اللغوي الاجتماعي يلاحظ فيشر أن نصوص العربية الوسيطة لم تكن منجزة في العصور السالفة فقط؛ بل إنها مكتوبة في عصورنا كنصوص عربية وسيطة حديثة العهد، يوجد فيها النوع نفسه من الانحرافات عن العربية الفصحى^(٧١).

ويشير فيشر إلى أن دور النشر الآن في العالم العربي لديها مصحح لغوي تكمن مسؤوليته في التدقيق اللغوي، النحوي، والأسلوبي، كما أن لدى الكتاب العرب - حسب زعمه - صعوبات في ملاحظة كل القواعد المعقدة لنحو العربية الفصحى، ويذكر كذلك أن العناصر العامة لا تبتعد تمامًا عن قصد برغم عدم وقتها، ويتضح هذا في القصص القصيرة والروايات بخاصة، والتي غالبًا ما يفضل المؤلفون أن يجعلوا الحوارات بلغة عامية تقريبًا^(٧٢).

فلكي نحسم ما نوع العربية الوسيطة الذي يمثل نوعًا معينًا فإن فيشر يقترح الإجراءات الآتية من التحليل اللغوي: الأول يجب التحقق من: إلى أي مدى المؤلف ملّم بالقواعد النحوية للعربية الفصحى، وما إذا كان المؤلف قادرًا بكفاءة على استعمالها بدقة، فإذا ثبتت قدرته - حسب زعم فيشر - فإنه يجب أن نصنف الصيغ المنحرفة عن اكتسابه النحوي الفصيح كأخطاء نتجت نتيجة للإهمال، فهذا النوع من النصوص يجب أن يستثنى من العربية الفصحى، أما إذا وجدنا أن المؤلف قادرٌ على الكتابة بالفصحى وقواعدها الأساسية، لكنه لا يراقبها دائمًا على محمل الجد، بالإضافة إلى عدم تأكده من بعض القواعد، فإننا يجب أن نصنف أخطاءه على اعتبار أنها كتبت بناءً على جهله أو عدم تأكده^(٧٣).

فمثل هذه النصوص هي - حسب فيشر - نوعيًا من العربية الوسيطة، لكننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الصيغ المنحرفة التي استعملها المؤلف عن عمد، والتي تشغل الكلام المباشر خاصة، حيث تكون التعبيرات العامة فيها أكثر من المستويات اللغوية الأخرى^(٧٤). ويرى فيشر أنه من خلال تحليل نصوص العربية الوسيطة بهذه الطريقة فإنه لا ضير من إحصاء الانحرافات، بل والصيغ الصحيحة أيضًا، فبالنسبة إلى تقييم الصيغ المنحرفة وتناسبها اللغوي تحتاج إلى أن نعرف إلى مدى تردد الانحرافات وعلاقتها بالصيغ الصحيحة، فنتبع هذه الخطوط يمكن تأسيس ما يمكن أن يسمى بالصورة النحوية (Grammatograph) لنص ما، وإمكانية صنع صورة نفسية لشخص ما، وحسب فيشر بمثل هذه الصورة النحوية يمكن ملاحظة/ توضيح المستويات المختلفة للعربية الوسيطة، فبقدر ما نعتمد على معرفة المؤلف للعربية الفصحى من جهة، وتنوعه اللغوي الأم كعنصر من التداخل من جهة أخرى، فضلًا عن ذلك فإنه يؤخذ في الاعتبار المستوى اللغوي والأسلوبي المسلك من قبل المؤلف، والمتوقع من قبل القراء أو السامعين وفقًا للموضوع^(٧٥).

ويتخذ فيشر من المنهج الذي عرضه طريقة لبحث مادة كتاب: الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، الذي حققه الألماني هانز فير H. Wehr، وأعتقد محققه أنه نص نمطي من العربية الوسيطة،

ومؤلف الكتاب يراه فيشر يؤلف بشكل حسن بقواعد العربية الفصحى (صرفاً ونحواً) ^(٧٦)، ويخلص من تحليله للمظاهر اللغوية للكتاب، بأن الكاتب كان على وعي بالنظام الصرفي للعربية الفصحى، بالرغم من أنه يظهر عدم الدقة في بعض الحالات، أما بالنسبة للمفردات فهو غير حريص إزاء استخدام تعبيرات عامية تتفق مع الأسلوب الشعبي الذي يتوافق مع الموضوع، ومن هنا يجب أن نعد العديد من الصيغ المنحرفة عن الفصحى في النص أخطاءً جاءت نتيجة لعدم حرص الكاتب لأنه أثبت قدرته على الكتابة بالعربية الفصحى، فلو كان يريد تصحيح تلك الأخطاء لكان قادراً على ذلك، فما السبب إذن من وجهة نظر فيشر؟.

لما كان النص موجهاً إلى العوام الذين لا يجيدون العربية الفصحى النقية، فإنه قد تراجع عن هذا العمل الشاق وهو الكتابة بالفصحى، واتجه إلى التعبيرات العامية التي لم يستطع تجنبها؛ لأنه استعملها بنية تقليد الديالوج المستعمل في اللغة المحكية في الواقع ^(٧٧).

ويتساءل بعد هذا فيشر هل نصنا نص ينتمي إلى العربية الوسيطة بالمعنى المحدد المعطى سلفاً؟ يجب فيقول أعتقد أننا يجب أن نفضل تسميتها عربية فصحية غير صحيحة، بأسلوب عامي، بعناصر عربية عامية في حواراتها، وهذا يجعل فيشر يزعم أن هذا النص يمثل فصحية خاصة وليست نموذجية/ معيارية Specific Classical Arabic Substandard ^(٧٨).

ما نلاحظه على رؤية فيشر هو أنه يرفض كون العربية الوسيطة مرحلة زمنية، بل إن بلاو - كما يقول فيشر - عدل من رؤيته القائمة على كونها مرحلة زمنية ^(٧٩)، وتحليل فيشر قائم على تحليل مستمد من علم اللغة الاجتماعي الذي يرى أن مستويات اللغة بقدر كونها طبقية فإن لكل منها وظائف محددة، فتنتمي الفصحى إلى مكانة عالية لها وظيفتها، وكذلك الأسلوب الممزوج من مستوى فصيح ومستوى عامي له دلالاته اللغوية الاجتماعية أيضاً، ومن هنا فإن فيشر يحلل نصوص الوسيطة التي يجدها قديماً وحديثاً، أي تنطبق على نصوص قديمة ونصوص فصيحة.

فكرة توظيف المستويات اللغوية (وهو موضح تماماً في الدرس اللغوي الاجتماعي منذ فترة طويلة) واضحة عندما يحلل فيشر نصاً من الكتاب الذي حلله، فخلص إلى القول بأنه لما كان النص موجهاً إلى العوام الذين لا يجيدون العربية الفصحى النقية، فإنه قد تراجع عن هذا العمل ... كما أنه يوحى - أي فيشر - بأنّ التعبيرات العامية في النص جاءت مستعملة بنية تقليد الديالوج المستعمل في اللغة المحكية في الواقع.

في الحقيقة عبر فيشر ^(٨٠) بنصوص العربية الوسيطة التي تصبح بمفهوم فيشر مختلطة (Mixed) إلى أدوات رحبة في علم اللغة الاجتماعي، ويتقدّم البحث في هذا المضمار خطوة جديدة على يد فيشر؛ ذلك لأنه اختلف في تحليله عن بلاو، وسوف نجد الرؤية اللغوية الاجتماعية تسود هذا المجال على يد لغويين مستشرقين.

رؤية بنجامين هاري:-

يتطور مفهوم العربية الوسيطة من خلال رؤية هاري؛ ذلك أنه يرى هذا الشكل اللغوي وفق نظرة كاملة للغة العربية تتسم هذه النظرة بالتباين مع رؤية بلاو وهدفه، ويتأكد ذلك حينما نرى هاري يزعم أن العربية قد مرت بتعدد الأشكال اللغوية لفترة زمنية كبيرة، ويرى أن نموذج التعدد اللهجي/ اللغوي (Model of Multiglossia) يتوافق مع اللغة العربية، فهذا النموذج يمثل نظاماً متعدد التنوعات اللغوية ضمن متصل لغوي (Continuum) ويرى أننا نعالج في هذا المجال تنوعين لغويين يقفان على طرفي هذا المتصل الذي يشكل من تنوعات مختلفة بينهما، ويرى أنه يمكننا أن نطلق على الطرف اليسار تنوع (أ) وهو يمثل الطرف الأدبي، والطرف اليمين تنوع (ج) (وهو اللهجات المحكية) والتنوع (ب) من الوسط^(٨١).

ويذكر أن تنوع (أ) هو العربية الفصحى، وهو التنوع الأدبي، أما التنوع (ب) فيشير إلى المستوى الذي استخدم في كتابات العربية الوسيطة، والتي تمثلت في: عناصر اللهجات، والعربية الفصحى، وكذلك سمات من التصويب اللغوي الزائف، والتنوع (ج) يمثل اللهجات المحكية^(٨٢). ومن هنا فإن الكتاب الذين استخدموا العربية الوسيطة - حسب هاري - قد كتبوا بالتنوع (ب) وتكلموا بالتنوع (ج)، على الرغم من أن بعض هؤلاء المؤلفين كانوا قادرين على استعمال التنوع (أ) وهو العربية الفصحى، إلا أنهم لم يستعملوه غالباً في الكتابات التي وجهوها للعوام، وإن كان هذا التنوع (العربية الفصحى) قد أثر بالتأكيد في التنوعين اللغويين (ب) و (ج)، ومن هنا فإن التنوع (أ) كان جزءاً من الصورة الكلية للغة العربية في العصور الوسطى، وإن لم يكن العربية الوسيطة، بمعنى أن العربية الوسيطة لم تكن معروفة بمرحلة تاريخية (Historical Period) فقط؛ لكنها مستوى لغوي (Linguistic Level) أيضاً^(٨٣).

ويذكر هاري نقطتين مهمتين: أولهما أن كثيراً من الكتاب الذين استخدموا العربية الوسيطة كانوا يهوداً أو نصارى لم يتأثروا بالعربية الفصحى/ النموذج (Ideal of al-arabiyya) (ذلك لكونهم غير مسلمين) قد تركت عناصر عامية في كتاباتهم، أما ثاني النقطتين، فهي أن بلاو لاحظ أن بعض المؤلفين الذين كتبوا بالعربية الوسيطة، كانوا يحاولون في واقع الأمر أن يكتبوا بالعربية الفصحى (التنوع أ)، لكن بدرجات متفاوتة من النجاح، ولهذا فإننا - حسب هاري - يمكننا أن نجد في كتاباتهم محاولاتهم الزائفة لإتباع الدقة اللغوية^(٨٤).

ويذكر هاري بعد استعراضه للمصطلحات المستخدمة لتنوع العربية الوسيطة بأنها تتسم بالتضارب^(٨٥)، وأن مصطلح العربية الوسيطة مصطلح غير ملائم ومضطرب^(٨٦)، ولذا يقترح أن يطلق على التنوع (ب) مصطلح العربية الوسيطة الأدبية المكتوبة (Letarary Written Middle Arabic)،

على أن يكون واضحاً أن هذا التنوع اللغوي قد احتوى بعض سمات العربية الفصحى، وعناصر لهجية، وصيغ من التصحيحات الزائفة، بالإضافة إلى محاولات لمعايرة هذه الصيغ، ولابد أن نضع في اعتبارنا - حسب هاري - أن التنوع اللغوي (ب) وليس (أ) كان هو التنوع المستخدم في أغراض كتابية في العربية الوسيطة^(٨٧).

ويقترح أن يطلق على التنوع اللغوي (ج) مصطلح العربية الوسيطة العامية المنطوقة (Dialectal Spoken Middle Arabic)، وهذا التنوع لم يكن إلا تنوعاً منطوقاً^(٨٨).

ثم يذكر أنه ينبغي أن يستخدم مصطلح (العربية الوسيطة) بمعنى مفاده الإشارة إلى كل وجوه اللغة التي سادت مرحلة العربية الوسيطة، وليس للإشارة إلى التنوع اللغوي (ج) فقط، ولا للدلالة على عناصر لهجية موجودة في التنوع اللغوي (ب) ولا للإشارة إلى العربية المولدة، ولا للدلالة على التنوع اللغوي (ب) فقط، لكنه يرى أنه لابد لهذا المصطلح أن يستخدم للإشارة إلى التنوعين اللغويين (ب) و (ج) وبقية التنوعات اللغوية التي تنحصر بينهما، ذلك أن العربية الوسيطة قد شملت التنوع (ب) (العربية الوسيطة الأدبية المكتوبة) والتنوع (ج) العربية الوسيطة العامية المنطوقة^(٨٩).

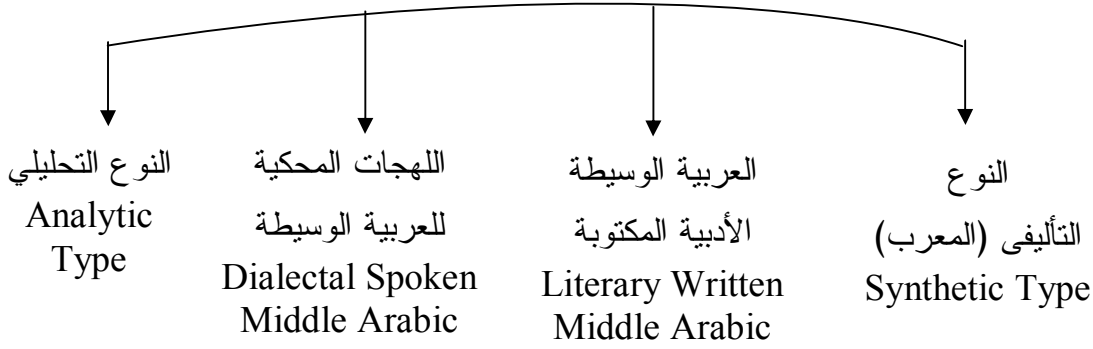
وحول طبيعة نصوص العربية الوسيطة الأدبية المكتوبة يذكر هاري أن بلاو يميز بين النصوص التي تكثر فيها السمات اللهجية (والتي يطلق عليها العربية الوسيطة غير المعيارية (Middle Arabic Substandard)، والأخرى التي تقل فيها السمات اللهجية وهي العربية الوسيطة المعيارية (Middle Arabic Standard)، ويذكر هاري أنه يرى أن التنوع اللغوي (ب) والتنوع اللغوي (ج) يمثلان طرفي متصل لغوي/ كنيثوم فمن الواضح أن بعض النصوص تميل نحو التنوع (ج)، ومن ثمّ تظهر فيها صيغ عامية أكثر، بينما تتجه بعض النصوص الأخرى نحو التنوع (أ)^(٩٠).

ويرى هاري أن بنية العربية الوسيطة تحتوى على العربية الوسيطة الأدبية المكتوبة والعربية الوسيطة العامية المنطوقة، إضافة إلى المتصل اللغوي بينهما، ومن ثم فهي تحتوى على تغيرات لغوية كبيرة في البنية اللغوية^(٩١). ويذكر أن العربية الوسيطة تختلف عن الفصحى، فالتنوع اللغوي (ب) والتنوع (ج) يتسمان بسمات تحليلية، فهما غير معربين، فقد وصل التغير اللغوي إلى جميع التنوعات اللغوية السائدة في العربية وليس لهجات العربية في العصور الوسطى، وابتعد (ب) و (ج) عن الإعراب، بالرغم من أن (ب) كان أقل تشبّعاً بالسمات التحليلية من التنوع (ج)، ويمثل هذا بوناً شاسعاً بين موقف العربية القديمة واللهجات المنطوقة التي رافقتها في العصور الوسطى^(٩٢).

ويذكر هاري أيضاً أن الموقف اللغوي المتمم بالتعددية اللهجية/ تعدد المستويات اللغوية (Multiglossic Situation) الكائن في العربية الوسيطة/ العصور الوسطى يختلف عن العربية الحديثة، فاللهجات العربية من النوع اللغوي التحليلي (Analytic)، بينما التنوع اللغوي (أ) العربية الأدبية

الحديثة، أو كما تسمى أحياناً بالعربية الحديثة النموذجية (Middle Arabic Standard) مازالت من النوع التآلفي (Synthetic Type)، وإن لم يكن يماثل تأليفية العربية الفصحى، أما التنوع (ب) في سياق المستويات اللغوية المستعملة في العصر الحديث فطبيعته مختلفة جداً عن العربية الوسيطة والتي تسمى باللغة الوسطى، ويستخدم محكياً بصورة كبيرة في وسائل الإعلام، ويمكن أن يكون مكتوباً أيضاً (و غالباً ما يكون ذلك في الخطابات وفي المراسلات الشخصية)، لكنه ليس التنوع اللغوي المستخدم في الأدب كما في حالة التنوع (ب) في العصور الوسطى^(٩٣).

ويتصور هاري أنّ فكرة المتصل اللغوي/ الكنتينوم مفيدة في هذا المضمار؛ حيث تأتي التنوعات اللغوية على طرفي متصل لغوي، وهذه التنوعات بعضها متسم بالإعراب وبعضها تحليلي، وليست إعرابية أو تحليلية بصورة صريحة، ويصنع متصلاً لغوياً على الصورة الآتية^(٩٤):-



هكذا وصف هاري الموقف اللغوي للعربية الوسيطة من حرس المنص السعوي/ أو السلسلة اللغوية المتصلة، والتي يشتمل الموقف اللغوي فيها على تنوعات لغوية متباينة، حيث تضم السلسلة من آخر الطرفين متنوعين أحدهما الفصح المعرب، وهو المستوى الأعلى، والآخر التحليلي غير اللهجي، وهو الأدنى، وبينهما أشكال لغوية تضم الأدبية المكتوبة واللهجات المحكية، كل هذا وفق تصوره الذي يرى أن العربية في العصور الوسطى لها تفردا التركيبى الفريد الذي يجعلها متميزة عن العربية القديمة والعربية الحديثة^(٩٥).

كما أنه جعل السلسلة المتصل لغوياً/ الكنتينوم مسطرة له قاس بها التنوع (ب)، وهو الذي يشتمل على سمات لغوية من الفصحى لهجات من العصور الوسطى والعصر الحديث، وإن زعم أن التنوع (ب) في العصرين مختلف.

على أية حال جاء وصف هاري متطوراً للعربية الوسيطة عن الذين سبقوه بتطبيقه فكرة الكنتينوم أو المتصل اللغوي، حاول من خلالها وصف العربية في العصور الوسطى والحديثة ليجد أن هذه الفكرة

صالحة للتطبيق على الموقف اللغوي في العصور الوسطى والحديثة أيضاً، ليصل من ذلك إلى عدد من النتائج والاقتراحات:-

- العربية الوسيطة لم تكن مرحلة تاريخية؛ وإنما مستوى لغوي استخدمه بعض الكتاب اليهود والنصارى الذين لم يتأثروا بالعربية الفصحى.
- طبق فكرة السلسلة المتصل اللغوي (الكنيتيوم)، واقترح تسمية المستوى (ب) وهو وسط المستويين (أ) و (ج) ونعته بالعربية الوسيطة الأدبية المكتوبة، وشدد على كون هذا التنوع اشتمل على بعض سمات العربية الفصحى، وعناصر لهجية، وصيغ من التصحيحات الزائفة.
- التنوع اللغوي (ب) والتنوع (ج) يتسمان بسمات لغوية تحليلية على عكس الفصحى التي تتسم بالسمات التأليفية، ومنها الإعراب.
- على الرغم من أن هاري يعيب على بلاو وغيره في استخداماتهم لمصطلح العربية الوسيطة (Middle Arabic) بدلالات غير ملائمة ومضطربة، إلا أنه استخدم المصطلح نفسه بدلالات إن لم تركز كثيراً فيما يقول سوف تقع في الاضطراب في عملية الفهم، فهو يقترح أن يكون هذا المصطلح لتنوع لغوي وسيط بين الفصحى والتنوع العامي، إلا أنه يستخدمه بدلالة أخرى أكثر شمولاً تتضح من نصه الآتي:

(At the time That Middle Arabic was widely used (tenth-fifteenth centuries), variety a can be considered classical Arabic. In the context of middle Arabic, this variety was not often employed; many authors (especially jews and Christians) did not even have a solid mastery of it. For the purposes of our investigation, variety A, as stated above, is not part of middle Arabic, since middle Arabic should be defined by linguistic level in addition to historical period) ^(٩٦).

وترجمة هذا النص هي: في الوقت الذي كانت فيه العربية الوسيطة مستعملة بكثرة (ما بين المرحلة من القرن العاشر حتى الخامس عشر الميلادي) كان التنوع اللغوي (أ) يمكن اعتباره العربية الفصحى، في واقع العربية الوسيطة هذا التنوع لم يكن مستعملاً كثيراً، فكثير من الكتاب (خاصة اليهود والنصارى) لم يكونوا متقنين له، وكما ذكرنا آنفاً فإن التنوع (أ) (العربية الفصحى) لم يكن جزءاً من العربية الوسيطة؛ ذلك أننا يجب أن نعرف/ نحدد العربية الوسيطة بمستوى لغوي بالإضافة إلى مرحلة تاريخية.

ومن ثم يتأكد لنا أن مصطلح العربية الوسيطة Middle Arabic عند هاري يعرف بمستوى/ تنوع لغوي، وكذلك مرحلة تاريخية ^(٩٧).

على أية حال يتعدد الباحثون الذين يتناولون العربية الوسيطة والباحثون من المستشرقين خاصة، ومن هؤلاء الفرنسي بيبير لارشيه P. Larcher.

رؤية لارشيه للعربية الوسيطة:-

ينتقد لارشيه الذين يرون العربية الوسيطة مرحلة تاريخية بين العربية الفصحى والعربية المولدة؛ ذلك لأنه يرى عدم وجود مرحلة من العربية الأدبية وسيطة بين الفصحى والعربية المولدة^(٩٨)، ويتساءل هل العربية الوسيطة هي لغة طبقة؟، الجدير بالذكر أنه يزعم أن الفصحى ليست سمة تاريخية، وإنما لها سمة لغوية - اجتماعية، فهي - حسب - تنوع لغوي ذو مكانة، وظهر في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي^(٩٩)، وهي معتبرة على أنها تنوع مفلتر/ مصفي، وأنها منتقاة، وأن العربية الشعرية المشتركة (التي كتب بها الشعر القديم) لم تكن إلا أسطورة اتخذت كمقدمة للعربية النموذجية^(١٠٠).

كما يذكر أن الفصحى ليست لغة أحد، وأنها لا تقابل بالعامية كلغة للبعض مقابل لغة للجميع، فالعامية - حسب - لغة للجميع، ففي الواقع المزدوج اللغة في العربية، لم يكن الأمر المحدد للاستعمال اجتماعيًا، وإنما في وظيفة الاستعمال، ولا إلزام باستخدام الفصحى على المتكلمين إلا بمعرفة القراءة والكتابة، ويستشهد في ذلك بمصطلحي الجاحظ في كتابه: البيان والتبيين: خاصة، وعامة^(١٠١). ويذكر كذلك أن بلانك في تعليقه على بحث لبلاو وذلك في عام ١٩٦٧م، أثار انتباه بلاو أنه استعمل مصطلح العربية الوسيطة بداليتين مختلفتين، ومن هنا يرى أنه قد تحول البحث في هذه القضية من الدراسة التاريخية إلى الدراسة اللغوية الاجتماعية أو على حد تعبيره (De l'histoire à la Sociolinguistique)^(١٠٢)، وبذلك يزعم لارشيه في بحث آخر أن بلاو هو اللغوي الذي صنع مفهومًا للعربية الوسيطة مر من المفهوم التاريخي إلى المفهوم الاجتماعي^(١٠٣).

وتتلخص رؤية لارشيه في كونه يؤثر الرؤية التي ترى تاريخ العربية بالنموذج المزدوج اللغة (Modele Diglossique)، فتاريخ العربية - حسب - تتابع من الازدواجيات اللغوية من أرض/ مكان إلى آخر، قبل الإسلام كان بين اللهجات العربية والعربية الشعرية المشتركة، ثم بعد الإسلام العربية المشتركة جاءت المشتركة الشعرية والعربية القرآنية التي كانت الأساس للعربية الفصحى، ومن ثم جاءت ازدواجية لغوية بعد الإسلام مكونة من العربية الفصحى مقابل العربية المشتركة العسكرية المدنية (Koine Militaro-urbaine)، في تتابع أصبحت العربية المشتركة الشائعة على ألسن عساكر الجيش وداخل المدن الأساس للهجات الحديثة، وكانت العربية الفصحى أساسًا للعربية النموذجية الحديثة، أما الازدواجية اللغوية العربية الحديثة/ في العصر الحديث فجاءت من الفصحى مقابل اللهجات العربية الحديثة^(١٠٤). ومن ثم يخرج لارشيه من تصوره لتاريخ اللغة العربية هذا إلى أنه بناء على تلك الحالة فإن افتراض العربية الوسيطة هي الحلقة/ الرباط التاريخي بين تنوعين للعربية هو في الحقيقة رؤية لنمطين مختلفين متناقضين بالمعنى المنطقي للمصطلح مع الوضع اللغوي المتسم بالازدواجية اللغوية، كوجود واقعي/ أي لهذين التنوعين اللغويين، فترى غالبًا كتنوعين من النوع اللغوي نفسه^(١٠٥).

ويخلص في بحثه هذا الذي خصصه للعربية الوسيطة إلى أنه من خلال بلاو المفهوم اللغوي الاجتماعي للعربية الوسيطة الذي سيطر تأتي من خلاله صعوبة تفسير المعطيات؛ وذلك أن أغلب المستعربين يرون فرضية مفادها أن العربية عرفت وضعاً لغوياً ذا ازدواج لغوي منذ ما قبل الإسلام (وإذا لم تكن تعرفها فإنها قد عرفت بعد الإسلام بقرن واحد)، وبهذا التصور - حسب لارشيه - فإنهم يتركون مكاناً صغيراً جداً للعربية الوسيطة تاريخياً، ومن هنا فإن بلاو نفسه يعطى اليوم لمصطلح العربية الوسيطة دلالة ثقافية أساسية^(١٠٦).

يستشهد لارشيه على موقفه هذا بما ذكره فرستيج من أنه سيكون من الخطأ أن تعطى أي معنى/تضمن تاريخي (Chronological Connotation) لمصطلح العربية الوسيطة^(١٠٧)، وكذلك يقول أوينز إن العربية الوسيطة في الأساس بناء تاريخي أسلوبى (Historic Stylistic Construct)^(١٠٨)، لينتهي لارشيه من ذلك إلى سؤال مفاده لماذا نستمر في استعمال مصطلح العربية الوسيطة (Middle Arabic)؟ فاستعمال هذا المصطلح بهذه الدلالة في الحقيقة استعمال مضلل، ففي واقع الأمر فإن استعمال هذا المصطلح كان في بدايته لم يكن يتضمن تاريخي، لكنه في الحقيقة إشارة تاريخية (Denotation Historique) في النهاية لتحديد تقويم لتغيرات لغوية اجتماعية، ومن هنا فالواجب الحديث عن استعمال مصطلح عربية مختلطة (Mixed Arabic) في الإنجليزية وفي الفرنسية، بمعنى أن يصطلح عليها بهذا المصطلح أو كما ذكر أن تكتب (Arabe Moyen) بالفرنسية^(١٠٩).

ثم يذكر إنه إذا كان هذا الانزلاق حاصلًا فإنه يمكن القول بأنها أي العربية الوسطى هي الخطأ في العربية الفصحى^(١١٠)، ويستشهد في ذلك بما ذكره فرستيج في تعريفه للعربية الوسيطة بأنها: "الاسم الجامع لكل النصوص التي تحتوى على أخطاء في نحو العربية الفصحى"^(١١١). ليحاول أن يؤكد على رؤيته الراضة لرؤية المصطلح بالمضمون التاريخي، وكذلك اقتراحه تسمية هذا التنوع اللغوي الموجود قديماً وحديثاً بالعربية المختلطة (Mixed Arabic)، وكان قد قوض المفهوم نفسه بالرؤية التاريخية التي ترى تاريخ اللغة العربية عبارة عن ازدواجيات لغوية متتابعة، ومن ثم يضيق مكان ما سماه بعض الباحثين بالعربية الوسيطة.

رؤية جونفر ميجدل للعربية الوسيطة:-

تعددت اهتمامات ميجدل بالعربية الوسيطة، ويمكن التعرف على آرائها من خلال كتابها. Mixed Styles in Spoken Arabic in Egypt: والأساليب المختلطة في العربية المحكية في مصر، وفيه تطبق مفاهيم لغوية اجتماعية، على أية حال سوف تتضح رؤيتها من خلال ما سوف نوضحه من كتاباتها، والتي تركز كثيراً على العربية الوسيطة أو حسب تعبيرها: اللغة الوسطى^(١١٢). وهى تقف عند مصطلح (Middle Arabic) وتشير إلى أن مفهومه جاء مرتبطاً في البداية باللسانيات التاريخية^(١١٣)، لكن في

السنوات الحديثة لم تعد تشير إلى ذلك المفهوم التاريخي (باعتبارها مرحلة بين العربية القديمة واللهجات المولدة)، وإنما لتشير إلى أسلوب لغوي متمم باختلاط المستوى الفصيح بالملاح العامية، وتشير إلى قول بلاو بأن مصطلح العربية الوسيطة يستعمل ليشير إلى لغة مختلطة من نصوص العصور الوسطى، وتشير إلى تعريف بلاو في مقال له بعد سنوات من السابق تشير إلى تعريفه النهائي للعربية الوسيطة بأنها لغة النصوص التي تتعاقب فيه باستمرار العربية النموذجية والعربية المولدة وعناصر من التصحيح الزائف، في درجات متفاوتة^(١١٤)، وتعقب على تعريف بلاو هذا فتقول بأن تعريفها للعربية الوسيطة ليس على اعتبارها ظاهرة من العصور الوسطى، وإنما العربية الوسيطة يمكن أن توجد في العصر الحاضر، كما تشير إلى أن هناك مناقشة من خلال الباحثين في العربية الوسيطة أصبح هؤلاء من خلالها يرحبون بالمادة اللغوية المحكية المعاصرة كونها تدخل في إطار العربية الوسيطة، وبوجهة النظر اللغوية الاجتماعية في هذا الحقل^(١١٥).

وتذكر أنها تعي أن الأساس العام في دراسة المستويات/ الأساليب المختلطة (Mixed Styles) في العربية، سواء المادة المكتوبة أو المحكية، في العصور الوسطى أم الحديثة^(١١٦)، تتجه لوضع منهج قائم على علم اللغة الاجتماعي في دراسة الموقف اللغوي واحتكاك المتكلمين في الموقف اللغوي المعاصر، وتطبق هذا المنهج في أكثر من بحث من بحوثها، ومن هذه البحوث بحثه: Features of Luga Wusta- Mixed Discourse in Spoken Arabic in Egypt = ملامح اللغة الوسطى - النص المختلط في العربية المحكية في مصر، تشير فيه إلى أن اللغة الوسيطة - حسب تعبيرها - وسطى، أو عربية مختلطة، وهذه كلها مفاهيم تغطي مجالاً واسعاً لإنتاج لغة من سلسلة متصلة/ كنتينوم من أساليب/ مستويات عربية تشير به إلى سلسلة متصلة من المستويات اللغوية (Diglossic Continuum). ويتضمن مفهوم هذا الكنتينوم عند مجدل أن المتكلمين يضعون أنفسهم في مساحات/ مدى كبير من سلسلة متصلة لغوياً/ كنتينوم، مفاد هذه السلسلة أن اختياراتهم للسمات اللغوية الموجودة في ذخيرتهم اللغوية يأتي وفقاً للموضوعات، فاختياراتهم اللغوية منظمة وفقاً لأعراف وتقاليدهم مجتمعهم، ولكي يتلائم استعمال اللغة مع السياقات المتعددة.

وتذكر مجدل أنها تلتزم بقوة استعمال هذا المصطلح لتوافقه مع أي مجتمع لغوي عربي؛ وذلك أن المجتمعات اللغوية تقريباً متعددة التنوعات اللغوية بطريقة أو أخرى^(١١٧).

ومن ثم فإنّ مجدل تركز على أمرين مهمين: وذلك أن العربية الوسيطة مصطلح يتضمن نصوصاً عربية معاصرة بالسمات اللغوية التي تشترك مع النصوص اللغوية في العصور الوسطى، والتي تحتوي على عناصر لغوية فصيحة وعامية وملاح التصحيح الزائف، وهذا يأتينا من قولها إن الأساس

العام النموذجي لدراسة العربية الوسيطة محكية ومكتوبة من العصور الوسطى والحديثة^(١١٨). وهذا ما يتوافق في هذا الموضع مع المستشرق الألماني فولفد يتريش فيشر في تصوره للعربية الوسيطة.

كما أنها تركز على كون العربية متعددة المستويات اللغوية في أي مجتمع عربي، ومن ثم تقترب من رؤية بنجامين هاري^(١١٩) في هذا الأمر، ومن خلال هذين الأمرين تتأكد الرؤية التي ترى أن مفهوم العربية الوسيطة يتعدى المفهوم القديم الذي يراه دالاً على كونه يشير إلى النصوص العربية في العصور الوسطى، وهذه النصوص تحتوي على ملامح لغوية نصيحة ومولدة وتصحيحات زائفة، أقول إن هذا المفهوم الثابت في دراسات بلاو يتأكد تجاوزه إلى رؤية ترى أن مفهوم العربية الوسيطة - كما عند مجدل ومن قبلها فيشر وغيرهما - تشتمل على مواد لغوية حديثة وليس من العصور الوسطى فقط.

ويبقى أن أعرض لرؤية ثلاثة من الباحثين كان تحليل كل منهم عميقاً ومهماً في دراسة نصوص العربية الوسيطة، وهم جروم لنتان وجمال الدين كلوغلي وكيس فرستيچ، وأبدأ برؤية لنتان.

رؤية لنتان:-

يرى جبروم لنتان (J. Lentin) بأنه من خلال تحليل/ فحص معظم نصوص العربية الوسيطة القديمة التي تناولناها قادتنا إلى إعادة النظر في وجهة النظر في هذه القضية، فمنذ ذلك الوقت نفترض أن الازدواجية اللغوية كانت موجودة في الأزمنة القديمة حقيقة بصورة لا تختلف فعلياً عن الطريقة التي تبدو في مراحل لاحقة^(١٢٠).

وهنا يقترب من رؤية لارشيه الذي يدعي أن العربية مرت بازدواجيات لغوية متتابعة في كل مراحلها، على أية حال يرى جروم لنتان أنه ليس هناك سبب مقنع في إدعاء أن ما يُسمى بالعربية الوسيطة لم يظهر مع المرحلة المبكرة الموثقة (Earliest Documented Period)، وبالطريقة نفسها، فإنه عادة ما يتحدث عن العربية الوسيطة كمرحلة وسيطة فقط كما عند بلاو، لكن ليس هناك سبب مقنع إلى إرجاع هذا التنوع إلى هذه الفترة/ المرحلة، ويرى أن نصوص العربية الوسيطة كثرت في الحقيقة في المراحل اللاحقة فعلى الأقل حتى عصر النهضة التي تبدو أنها مطروحة في استعمال كتابي واسع^(١٢١).

ويرى أنه مهما كانت التحديدات التاريخية فإنه يمكن أن نشير بالعربية الوسيطة إلى لغة عدد من النصوص العربية المميزة لغوياً (ومن ثم أسلوبياً Stylistically) وطبيعية مختلطة Mixed Nature، وكتجمع من ملامح لغوية نموذجية وعامية مع نوع ثالث ليس نموذجياً ولا عامياً، ولكي نكون أكثر دقة فإن العربية الوسيطة تتضمن كل المستويات المكتوبة/ الطبقات المكتوبة من اللغة التي يمكن أن تعرف على كونها لا تنتسب إلى العربية الفصحى ولا إلى العربية العامية، وأنها تبدو كوسيط أو تنوع متعدد الأشكال، ومعطى من تداخل تنوعين قطبيين (Two Polar Varieties) في سلسلة متصلة لغوياً/ كنتينوم (Continuum)، لهذا السبب فإنها اكتسبت ملامحها المميزة^(١٢٢).

ويذكر لنتان أنه إذا كانت العربية الوسيطة تشير إلى تنوع (إلى تنوعات) من العربية المكتوبة، فإن السبب في ذلك عدم وجود أي شاهد مباشر لأي تنوع عربي مختلط شفوي/ محكي قبل العصر الحديث، لكن لطبيعة الاختلاط اللغوي في العربية الوسيطة تبرز كثير من التشابهات لما هو يمكن أن يكون موجوداً الآن في بعض التنوعات المختلطة المحكية (المثبتة بالكتابة أحياناً في حالة الخطب السياسية، وفي مناقشات البرلمان، أو في المحاكم القانونية) بهذه الرؤية - حسب لنتان - فإنه لا شيء يمنعنا نظرياً، ومن خلال الطبيعة الخاصة للغة المحكية والمكتوبة التي تأخذ مكاناً في تفسير/ ووصف العربية الوسيطة المكتوبة في فترة ما قبل العصر الحديث على كونها ينتسب إليها مجموع كبير يمكن أن يسمى بالعربية المختلطة (١٢٣).

وحول نصوص العربية الوسيطة يذكر لنتان أنها لغة عدد كبير جداً من النصوص منها: ما هو نقوش، ووثائق أرشيفية عامة أو خاصة متماثلة (وهي معظم المخطوطات القديمة على ورق البردي)، ووصف الرحلات، والأحداث التاريخية، والعلمية (مثل الطبية والطبيعية) والمعاهدات والكتب الفقهية والدينية أو الكتابات الفلسفية والصوفية، والآداب الجميلة تنتمي إليها، ليس الأدب الشعبي فقط بل إن لغة ألف ليلة وليلة أيضاً والعديد من النصوص من الأدب التعليمي (مثل أعمال عز الدين التتوخي ت٣٨٤هـ/ ٩٩٤م)، وقد يعتقد شخص ما أن لغة نصوص اللغة العربية الفصحى (وتشمل الكتاب المشهور الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (٣٥٦هـ/ ٩٢٧م) والذي غالباً ما يُعدل/ يقيس من قبل الناشرين، ويمكن نسبته إلى حد ما إلى اللغة العربية الوسيطة، فحسبه فإنه في العصور الوسطى بعض الأعمال الأدبية كانت مكتوبة بالعربية الوسيطة، مع مقدمة وخاتمة بالعربية الفصحى الأدبية (١٢٤).

ويرى أن هذا الوصف/ العرض - يقودنا إلى إعادة النظر في الفكرة المكتسبة والتي تتصور أن العربية الوسيطة لغة المؤلفين الذين لا يتقنون العربية الفصحى كفاية، ولذا فإن مستواهم كان هذا المستوى اللغوي...، لكن يلاحظ أن كثيراً من الكتاب ترك لنا أعمالاً مكتوبة بكل من العربية الفصحى الصافية وأعمالاً مكتوبة بالعربية الوسيطة، ومن ثم يخلص لنتان من هذا إلى أن حال هؤلاء الكتاب يمكن أن يلغي فكرة كون هؤلاء الكتاب غير قادرين على الكتابة بالعربية الفصحى (١٢٥).

كما يخرج أيضاً ببعض الفرضيات منها أن اختيار هؤلاء الكتاب للكتابة بالعربية الوسيطة لم يكن اعتباطياً (Arbitrary)، ويحتمل أنه كان لاعتبارات أخرى، منها طبقة جمهور القراء الذي يوجهون لهم الكلام، كما يفترض شيئاً آخر وهو أن بعض الكتاب كانوا يتوجه نحو العربية الوسيطة أكثر من العربية الفصحى الأدبية، اللغة التي لا يشعرون براحة في استعمالها، ويعطون أفضلية للعربية الوسيطة، ولوجهة النظر هذه ينبغي أن نلاحظ أن العربية الوسيطة سهلت لكل من الكتاب والقراء (وللأمين الذين كانوا يستمعون للنصوص وهي تقرأ عليهم) الوصول إلى الثقافة المكتوبة (Written Culture) (١٢٦).

ورغم أنى أتصور أن لنتان يبالغ في تفضيل الكتاب للعربية الوسيطة إلا إذا كانوا يهودًا أو نصارى، لكن بالفعل وجدت كتابات لأسامة بن منقذ الأديب المعروف بلغة تنتمي إلى العربية الوسيطة. وحول تقييس العربية الوسيطة يذكر لنتان أنه يوجد في كل النصوص المكتوبة بالعربية الوسيطة بغض النظر عن تبايناتها عدد كبير من السمات المشتركة أو عمليات مشتركة عامة بخاصة فيما يتعلق بالسمات (ليست نموذجية أو عامية) ^(١٢٧)، ويرى أنه من المستحيل وصف العربية الوسيطة بكونها الاستعمال الشاذ (Wild Use) للغة، بل على النقيض من ذلك تجد استعمالات راسخة تمامًا كسلاسل أسلوبية (Stylistic Hierarchies) بين التنوعات اللغوية، كما أن هذه الأداة اللغوية صيغت وأتقنت من خلال قرون بالتعامل مع الازدواجية اللغوية التي أسهمت في خلود التقاليد القديمة (التي تشتمل على الأمور الكتابية) التي رفضت من خلال المعيار الفصحى، واقترح تغييرها بأخرى حديثة، ومن ثم فإن العربية الوسيطة بقيت وسيلة حية للتواصل، تزداد غنى بملاح جديدة مع كل مرحلة زمنية ^(١٢٨).

ويرى لنتان أننا نلاحظ اختلافات وفقًا للمكان والزمان والطوائف، فمن حيث المكان فإن العربية الوسيطة ونصوصها تتأثر بمعجم العربية الفصحى وفي النحو بشكل أقل، وأن الاختلاف بين النصوص يأتي وفقًا للخلفية اللهجية للكاتب، لكن هناك حقيقة مهمة هي أن السمات اللهجية متوازنة (Parallel)، يجب أن نضيف أنه على الأقل بعض السمات اللهجية تتماثل مع معيار ما، بمعنى أنهم اقترضوها من لهجات ذات مكانة عالية (Prestigious Dialects)، وهذا يشير إلى أنه لا يمكن دائمًا تفسير ذلك على أنه صادر مباشرة من لهجة النساخ، لكن على كونه من اللهجة السائدة المحيطة بالسياق الاجتماعي والسياسي، ويضرب مثالاً لذلك بتأثر اللهجات التي كانت لها مكانة ثقافيًا أو تتمتع بتقليد أدبي له مكانة (مثل التقليد الأندلسي في شعر الغناء في شمال أفريقيا)، أو تحت تأثير شخصي مهم خاص (مثل تأثير سعديا أو ميمون في عربية اليهود)، فكل هذه الأسباب يرى لنتان أنه ليس ممكنًا دائمًا بخاصة في حالة النصوص العامية التحديد الحقيقي للمنطقة الجغرافية للنصوص ومؤلفيها، وإنه من الصعب أيضًا تحديد العربية الوسيطة المحلية المشتركة الموجودة مثلاً كلغة مشتركة في النصف الثاني من الألفية الأولى من الهجرة، التي يعتقد بلاو أنه يمكن تحديدها ^(١٢٩).

وحول زمن هذه النصوص فإن لنتان يرى أن العربية الوسيطة خضعت لتحولات عبر تاريخها الطويل، ف وقعت تحت تأثير تطور اللهجات، أو تطور اللغة الفصحى، لكن هذه التغيرات مازال هناك قصور في دراستها ولم تعرف جيدًا، فيجب ألا نستخف بها؛ لأن لها تقليدًا طويلًا، فالعربية الوسيطة تراكمت/ تجمعت مثل أية لغة أدبية لها تدوين/ مواد لغوية كبيرة مثل العربية الفصحى، فتاريخ العربية الوسيطة مندمج في هذه المواد وأنها فيما يتصل بذلك في متناول المؤلفين، كما أن أي ظاهرة حديثة في هذا النمط غالبًا ترجع إلى أخرى قديمة افتراضيًا ^(١٣٠).

أما الجماعات المستخدمة لهذا الشكل فإن لنتان يذكر أنه يتردد كثيراً أن العربية الوسيطة مرتبطة أكثر باليهود والنصارى أكثر من المسلمين، ذلك أن هذه المجتمعات كانت غير خاضعة أيديولوجياً ولذلك حتى تتطلب الإلتقان/ الامتياز في تعليم اللغة الفصحى وممارستها محكية ومكتوبة، هذه النقطة الأخيرة مشكوك فيها شأن كل الإدعاء، فمن خلال أسباب أخرى يمكن أن تكون نتيجة لتطور دراسات العربية الوسيطة التي كانت في البداية مخصصة أصلاً/ أساساً للنصوص التي بدأت في هذه المجتمعات (كترجمات أو تفاسير لنصوص دينية من اليونانية والسريانية أو العبرية والآرامية)، ومن المحتمل أيضاً أن تكون الحقيقة أن كثيراً من النصوص جاءت من خلال مؤلفين مسلمين تمت دراستها في طبقات معدلة/ مقيسة وفقاً للفصحى، ويذكر أنه يظل حقيقة أن في بعض الحالات يمكن اعتبار العربية الوسيطة المسيحية، والعربية الوسيطة اليهودية تنوعات لغوية خاصة من العربية الوسيطة (١٣١).

ويتساءل لنتان لماذا استطاعت العربية الوسيطة أن تبقى موحدة (Unified) عمراً طويلاً؟ ليجيب قائلاً يمكن أن نذكر سببين رئيسيين: الأول أنها تتشابه مع العربية الفصحى الأدبية، فالعربية الوسيطة كانت وسيلة لتواصل مكتوب في مجالات عديدة للحياة الاجتماعية والثقافية بين مجتمعات مختلفة معينة بها، ولذا قيس/ قعدت لمدى كبير. الثاني يمكن أن نعتقد أن العربية الوسيطة ورثت من خلال تقليد طويل ربما يرجع إلى أزمنة ما قبل الإسلام، كتتنوع من العربية عابر للهجات والمجتمعات، وقد وحد هذا التنوع في الواقع الفعلي، الذي استمر حياً حيث واكب حياة موازية للعربية الأدبية التي قعدت في القرنين الثاني والثالث للهجرة، وأبقوا على السمات القديمة (١٣٢). هذا الزعم من قبل لنتان يؤكد الرؤية التي ترى أن العربية عاشت ازدواجيات لغوية في كل عصورها، وهذا يخالف رؤية أخرى ترى رؤية قريبة من التي تصورها العلماء العرب التي ترى عربية قديمة أتت منها الفصحى ثم العربية المولدة، ويمثل هذه الرؤية عدد من الباحثين في هذا المضمار منهم بلاو وفرستيج (١٣٣).

على أية حال كانت رؤية لنتان (١٣٤) للعربية الوسيطة هكذا، ونرى من خلاله تأسيساً للعربية الوسيطة، ولم يترك أن يفحص وظائف هذا الشكل اللغوي، فيقرر لنتان أن أهمية العربية الوسيطة لا يجب أن نقلل من أهميتها، فكميا هي لغة جزء مهم من الإنتاج المكتوب بالعربية، وثقافياً يجب علينا إعادة النظر في كثير من الحالات، حتى لو أن بعض هذه الحالات تنسب إلى هذه الفئة/ التنوع كما هو الحال بالنسبة لكثير من جمهورهم، ويرى لنتان أنه بخصوص هذا الجمهور فإنه لابد من التأكيد على أن العربية الوسيطة ظلت قروناً هي الأساس وإن لم تكن الوحيدة فقط للإطلاع على جزء من الثقافة المكتسبة، خاصة للأمين، وبهذا المعنى - حسب - فإنه يمكن أن توصف بأنها وسيط ثقافي (Cultural Mediator) (١٣٥).

ويرى لنتان كذلك أنه من وجهة النظر اللغوية فإن العربية الوسيطة ذات أهمية نفيسة للغوي والمؤرخ للغة العربية؛ ذلك أنها تحتفظ بسمات قديمة جداً، فهي تبرهن بالدليل على أنها تزامنت مع

لهجات، وفي الوقت نفسه هي بوتقة تبرز فيها ظواهر لغوية جديدة، والتي ربما تكون قد امتدت إلى اللغة الأدبية كما امتدت إلى العاميات، ويشير إلى أنها تساعدنا في تجنب التأويلات الخاطئة للمفردات والأبنية اللغوية في نصوص العربية الفصحى^(١٣٦).

كما يشير إلى أن وظيفة التنوعات الوسيطة أغفلت سواء أكان من العرب أو المستعربين؛ ذلك لأن سببه المكانة الكبيرة التي عليها العربية الفصحى، وإلى أسباب النزعات التطهيرية والنخبوية (Purism and Elitism) التي مورست ضد كل ما ليس منتمياً للغة العربية الفصحى، ومع هذا فإن العربية الوسيطة - حسب زعم لنتان - ذات أهمية أساسية لفهم الصحيح لطبيعة وتاريخ اللغة العربية^(١٣٧).

ولعل هذه الأهمية هي التي جعلت هذا الشكل اللغوي ذا أهمية بالغة وجلب عدداً من الباحثين للبحث^(١٣٨) فيه، وتبرز أسماء عدد كبير من الأوروبيين، وتخلو في الغالب من الباحثين العرب ما خلا بعض قليل من العرب أمثال د. مديحة دوس وهي أستاذة للغة الفرنسية في كلية الآداب - جامعة القاهرة و د. عمرو حلمي إبراهيم، وهو كان من قسم اللغة الفرنسية في آداب القاهرة، ولكن استقر في الجامعات الفرنسية، ومن هنا يتضح عدم وجود أي باحث في حدود علمي ينتمي إلى أقسام اللغة العربية في الجامعات العربية، ليؤكد الصورة التي عليها البحث في مجال اللغة العربية، على أية حالة نخرج من عرضنا لرؤية جروم لنتان بالآتي:-

- من خلال دراسته لهذا الشكل اللغوي يؤكد أن الازدواجية اللغوية، كانت موجودة في العصور القديمة للعربية بصورة حقيقية لا تختلف فعلياً عن الطريقة التي بدت عليها في المراحل اللاحقة، ومن ثم فإنه ليس هناك سبب مقنع في إدعاء أن ما يسمى بالعربية الوسيطة لم يظهر في المرحلة المبكرة الموثقة، وأنه ليس هناك سبب مقنع إلى إرجاع هذا التنوع اللغوي إلى مرحلة وسيطة، ذلك أن نصوص العربية الوسيطة كثرت في الحقيقة في المراحل اللاحقة، فعلى الأقل حتى عصر النهضة التي كثرت فيها الكتابات التي تنتمي إلى هذا التنوع بشكل كبير.
- لا شيء يمنعنا نظرياً من رؤية العربية الوسيطة المكتوبة في فترة ما قبل العصر الحديث على كونها ينتسب إليها مجموع كبير يمكن يسمى بالعربية المختلطة.
- يرى من خلال عمله أنه لا بد من إعادة النظر في الفكرة التي تصور أن العربية الوسيطة كانت لغة المؤلفين الذين لا يتقنون العربية الفصحى كفاية، ذلك أن عدداً من الكتاب ترك لنا أعمالاً مكتوبة بكل من العربية الفصحى والعربية الوسيطة، ولم يقف تصوره عند هذا الحد؛ بل يرى أن الكتاب لم يختاروا الكتابة بهذا الشكل (العربية الوسيطة) اعتباطياً، بل يحتمل أنه كان لاعتبارات أخرى، منها فئة جمهور القراء الذين يوجهون لهم الكلام، كما يفترض أن بعض الكتاب كانوا يتوجهون إلى العربية الوسيطة؛ لأنهم لا يشعرون براحة في استعمال الفصحى، وأن العربية الوسيطة سهلت لكل من الكتاب والقراء الوصول إلى الثقافة المكتوبة.

- ويفحص لنتان هذا الشكل من خلال الزمان والمكان والجماعات التي استعملته ليرى أن وظيفة هذا الشكل لا يجب أن نقتل من أهميتها؛ فكمياً هي لغة جزء مهم من الإنتاج المكتوب بالعربية، وثقافياً، من ناحية الجمهور ظلت العربية الوسيطة قروناً الأساس لجزء من الثقافة المكتسبة، وبهذا المعنى فإنه يصفها بأنها وسيط ثقافي، ويذكر أن أهميتها أساسية للفهم الصحيح لطبيعة تاريخ اللغة العربية. وأنقل إلى رؤية أخرى مهمة أيضاً في توضيح طبيعة هذا الشكل اللغوي.

رؤية جمال الدين كلو غلي^(١٣٩).

هناك فقرة مهمة فيما كتبه كلو غلي يقول فيها: "إن المناطق الجغرافية التي قبل استعمالها اللغوي من الناحية العرب والمرحلة الزمنية كانت بالشكل نفسه قد حددت للاعتداد بهما، وهذا يعني أن النحو المكتوب/ المنتج من خلال أعمال النحويين لا يمثل في أفضل الأحوال إلا استعمالاً محدداً بمرحلة معينة من الزمن، وهذا مفهوم، لكنه أيضاً مقيد بمجموعة فرعية من الاستعمالات، وهذا يعني أن هذا النحو لا يمكن أن يعكس بصدق الواقع اللغوي لأي جماعة ناطقة بالعربية في أي مرحلة معينة، ومعناه أن نحو العربية الفصحى/ الكلاسيكية المكتوب/ المنتج من قبل النحويين العرب لا يمكن أن يكون معتبراً على أنه مؤسس من وصف للعربية الفصحى مسموع بأي معنى تاريخي"^(١٤٠).

هذه الفقرة المهمة لفهم فكر لغوي عربي عمل مع لغويين عالميين في الجامعات الفرنسية، وعلى أية حال فإن له تصوراً مهماً لفهم تاريخ العربية، وكذلك العربية الوسيطة التي خصص لها بحثاً منفرداً يذكر فيه أن أعمال بلاو كانت سبباً في الاعوجاج/ الاضطراب الاصطلاحي الذي لحق بهذا المصطلح^(١٤١)، ويتساءل ما الفائدة/ المصلحة من تصور العربية الوسيطة على أنها سلة مهملات (Fourre-Tout) لشيء تاريخي؟ أليس هذا عبثاً علمياً باعتبارها لا تحتوي على مجموعة نصوص مترابطة^(١٤٢). ثم يقول كلو غلي إنه وحتى لو قبلنا بمصطلح العربية الوسيطة على أنه سلة مهملات فإنه يجب لكي نتكلم عنه أن نضيف مفهومه حسب معايير/ مقاييس ثلاثة على الأقل، يجب أن تذكر، منها:

- المعيار التاريخي Le critère historique، إلى d مرحلة مؤرخة يرجح هذا النص في العربية الوسيطة ...

- المعيار الجغرافي Le critère géographique، من أين جاءت نصوص العربية الوسيطة

- المعيار اللغوي - الاجتماعي Le critère sociolinguistique، ما هو الانتماء الاجتماعي والديني لمؤلفي نصوص العربية الوسيطة (ومن المحتمل المخاطبين)^(١٤٣).

ثم يفسر المعيار التاريخي ويذكر أهميتها، ثم يذكر أنه يستطيع بوجهة النظر هذه اختيار تقسيم من ثلاث مراحل: المرحلة القديمة، والتي تبدأ - حسب - مع المخطوطات الأولى من العربية الوسيطة، بمعنى الأكثر قدماً من البرديات في العصور الإسلامية الأولى (في القرن السابع الميلادي) حتى القرن

الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، في هذه الفترة الأولى التي كانت قد بدأ تقعيد العربية فيها^(١٤٤)، ويذكر أن في هذه المرحلة الأولى نرى مادة مهمة من البرديات يرجع أصلها إلى مصر وسوريا، ويزيد عددها بالتدريج ليصل إلى الآلاف في نهاية هذه المرحلة، وهذه النصوص - حسب - وثائق إدارية وتجارية (عقود ...) في غالب الأحيان ثم كتابتها من قبل مسلمين، ثم يقول إنه يدعو إلى إضافة جزء من نصوص مكتوبة من خلال المجتمعات المسيحية في جنوب فلسطين وفي سيناء، ويجب إدراجها في هذه المرحلة من العربية الوسيطة^(١٤٥).

ثم يذكر المرحلة الثانية التي يذكر بأنه يمكن اعتبارها عربية وسيطة للعصر الوسيط (Moyen Arabe Medieval) حسب اعتبار هوبكنز، والتي تبدأ - حسب كلوغلي - من القرن العاشر الميلادي، أي في وقت الوجود المادي والحضور المؤسسي لقواعد النحو العربي، وهذه المرحلة نسبت إليها غالبية نصوص العربية الوسيطة، تنتمي إلى المسيحيين وكذلك اليهود، وكذلك نصوص المسلمين أيضاً، ويذكر منها في مجال الأدب، ومنها سيرة الظاهر بيبرس^(١٤٦)، وكذلك ألف ليلة وليلة، وكذلك سيرة عنترة، وسيرة بني هلال^(١٤٧).

المرحلة الثالثة من العربية الوسيطة عند كلوغلي، وهي مرحلة يسميها العربية الوسيطة الحديثة (moyen arabe moderne)، والتي تبدأ - حسب - مع النهضة الحديثة وهي مستمرة حتى الآن، وينتقد فرستيج الذي يرى أن العربية الوسيطة في عهدنا أخطاء بالنسبة لنحو العربية الفصحى، وهو يذكر أن بهذا الزعم يفرغ هذا المصطلح من كل معنى، أي يمكن أن يتابع الموقف في أن سياق إنتاج النصوص المكتوبة بالعربية، وأنه مستمر في الخضوع اليوم للضغوط الاجتماعية والمادية والثقافية نفسها التي كانت تتحكم في هذا السياق في عهد ما قبل العصر الحديث، ويرى أن فرستيج لا يتردد في فعل الشيء نفسه^(١٤٨).

وينتهي من خلال توضيحه للبعد التاريخي للعربية الوسيطة بأنه من خلال هذه المناقشة في البعد التاريخي لها وتحديداً في تعريفها بأنها النصوص المكتوبة بعربية غير نموذجية (arabe nonstandard) في المرحلتين اللتين تم تحديدهما آنفاً، وتحديد أكثر في المرحلة الطويلة من العربية الوسيطة في العصر الوسيط (médiéval)، ذلك أنه من خلال هذه المرحلة فقط كان هناك وجود للغة شرعية (langue légitime) في البيئة المحيطة وهذا شيء مؤكد^(١٤٩).

وحول البعد الجغرافي للعربية الوسيطة يذكر كلوغلي أن التصنيف الجغرافي لنصوص العربية الوسيطة يعيد إنتاج التقسيمات الكلاسيكية للجغرافية اللغوية لمجال العربية، فهناك نصوص تعود إلى منطقة شبه الجزيرة العربية، وبلاد ما بين النهرين، والشرق الأدنى: مصرية وغربية. وهذا التقسيم يتوافق مع الواقع، وبهذا المعنى نجد بحسب الأصل الجغرافي لنصوص العربية الوسيطة سمات لهجية خاصة

بكل مناطق اللهجات الكبرى^(١٥٠)، هو بهذا يتصور أن نصوص كل منطقة تتحدد وفقاً لسمات لهجية لهذه المنطقة الجغرافية.

أما البعد اللغوي - الاجتماعي فإنه يرى أن المادة الخاصة بنصوص العربية الوسيطة توزع هذه النصوص في ثلاث مجموعات كبيرة بحسب الانتماء الاجتماعي/ الطائفي (appartenance communautaire) للمؤلفين: نصوص عربية وسيطة لمسيحيين ويهود ومسلمين، ويرى أن نصوص العربية الوسيطة لمؤلفين مسيحيين تقدم سمات لهجية أكثر، وهذا ما يتفق مع تصور أن هذه النصوص توضح إشكالية للتاريخ اللغوي^(١٥١).

أما نصوص العربية الوسيطة اليهودية، فهي مكتوبة بالكتابة العبرية، كما أنها تتسم بوجود عدد كبير من الكلمات والتعبيرات المقترضة مباشرة من العبرية، وأن نسبة هذه الكلمات ربما تجعل فهم النص مستحيلاً لغير اليهودي بعيداً عن مشكلة استعمال الألفبائية العبرية، واللافت للنظر أنه في هذا السباق من الاقتراض فإن الكلمة العبرية خضعت غالباً لتكييفات حسب بنية الكلمة العربية^(١٥٢).

أما نصوص العربية الوسيطة المنتمة لمسلمين، فهي - حسب كلو غلي - الأكثر غزارة وتنوعاً، ويشير إلى أن المكون الأكثر أهمية والأكثر خصوصية للعربية الوسيطة المستخدمة من قبل المؤلفين المسلمين في العصر الوسيط هذا التطور في استعمال واسع ومتنوع لهذا النوع من العربية في الكتابات الأدبية، وذلك من خلال مؤلفات متنوعة مثل ألف ليلة وليلة وسيرة بيبيرس^(١٥٣).

ويذكر شيئاً جديرًا بالملاحظة وهو أن بعض المؤلفين يبدو أنهم كانوا يتجهون نحو المستويات المتوسطة عن قصد كبير، وأن لغتهم كانت تتنوع بادئة بالعربية الوسيطة الأكثر قرباً للفصحى مارة بمستويات متوسطة، ويضرب مثلاً باليهودي موسى بن ميمون (ت ١٢٠٤م) الذي ألف كتابه. دليل الحائرين بلغة عربية نموذجية مثل العربية التي يستخدمها المسلمون ومنهم ابن رشد (ت ١١٩٦م)، لكن في المقابل بعض رسائله تجيب عن أسئلة قريبة من الواقع ولذلك كتبها ابن ميمون بلغة قريبة من العربية الوسيطة^(١٥٤)، وكذلك الحال أسامة بن منقذ (ت ١٠٩٥م)، وهو مسلم من عائلة نبلاء تلقى تعليماً مناسباً، وترك لنا مؤلفات مثل (البدیع في نقد الشعر) وغيره، وكتبها بعربية فصحة بينما كتب مذكراته في (كتاب الاعتبار) بنثر ينتمي إلى العربية الوسيطة تشعنا على الدوام باللهجة السورية لهجته الأم^(١٥٥).

وينتهي بقوله كم سيكون ساذجاً شرح انحرافات نصوص العربية الوسيطة عن القاعدة/ المعيار النحوي لمثل هؤلاء المؤلفين على كونها "نقص تعليم لنحو العربية الفصحى"، ولكم هو ملح عرض إشكالية المواد اللغوية للعربية الوسيطة على أسس جديدة^(١٥٦).

ونستنتج من كل ذلك الآتي:-

- يرى كلو غلي أن هناك عبثاً علمياً باعتبار العربية الوسيطة سلة مهملات لكل شيء، باعتبارها لا تحتوى على مجموعة نصوص مترابطة.

- لكي نتكلم على مفهوم العربية الوسيطة فيجب أن نصفه حسب معايير/مقاييس ثلاثة هي: المعيار التاريخي الذي ينتسب له النص، والمعيار الجغرافي، ومن أين جاء النص، ثم المعيار اللغوي - الاجتماعي، والذي يبحث في الانتماء الاجتماعي والديني لمؤلفي نصوص العربية الوسيطة. وفي عرضه للمعيار التاريخي يرى تقسيم مراحل نصوص العربية الوسيطة إلى مرحلة قديمة ومرحلة وسيطة ومرحلة حديثة والتي تبدأ ببداية النهضة الحديثة في العالم العرب. أما البعد الجغرافي فيذكر أن هذه النصوص تنتمي إلى مناطق عديدة منها ما ينتمي إلى شبه الجزيرة العربية ومنها ما ينتمي إلى ما بين النهرين، ومنها ما ينتمي إلى الشرق الأدنى، مصر وما غربها.

والبعد الأخير وهو اللغوي الاجتماعي، فنصوص العربية الوسيطة تتوزع على ثلاث مجموعات كبيرة بحسب الانتماء الاجتماعي/ الطائفي، نصوص عربية وسيطة لمسيحيين ويهود ومسلمين. ويرى كلو على أن بعض المؤلفين يبدو أنهم كانوا يتجهون نحو المستويات المتوسطة عن قصد كبير، وأن لغتهم كانت تتنوع بادئة بالعربية الوسيطة الأكثر قرباً للفصحى ثم تمر بمستويات متوسطة، ثم يذكر أنه من السداجة شرح انحرافات نصوص العربية الوسيطة عن القاعدة النحوية (لمثل هؤلاء المؤلفين) على كونها نقص تعليم لنحو العربية الفصحى. وأنقل إلى مستشرق مهم له إسهامات عديدة في البحث في تاريخ اللغة العربية وكذلك في تحليل ودراسة النحو العربي، وهو كيس فرستيج.

رؤية كيس فرستيج:-

يرى أن علة ظهور النصوص المكتوبة بلغة عربية لا توافق قواعد العربية التي قعدها النحويون العرب وكونها انعكاساً لعامية الكاتب (Vernacular of The Writer) ^(١٥٧). ويذكر فرستيج أن الاسم الجامع لكل النصوص التي تأتي بانحرافات عن النحو الكلاسيكي/ النحو العربي للفصحى هو العربية الوسيطة، ويذكر كذلك أنه سيكون خطأ أن نعطي أي معنى/ تضمين تاريخي (Chronological Connotation) لمصطلح العربية الوسيطة، وأنا سوف نرى عندما نحلل الأخطاء في نصوص حديثة، فهذه النصوص الحديثة تماثل تلك الموجودة في نصوص العربية الوسيطة في العصر الكلاسيكي/القديم ^(١٥٨).

ويذكر فرستيج أن بعض الباحثين يرون العربية الوسيطة كتشعب لغوي مستقل (Discrete Variety) من اللغة، أي نوع خاص من العربية يقع بين العربية الفصحى واللغة العامية، ولكن هذا لا يتطابق مع الطبيعة الحقيقية لهذه النصوص، فأني فرد يريد أن يكتب بالعربية فإن المعيار الفصحى يكون في ذهنه. ومقدار الأخطاء أو البعد عن التنوعات العامية يكون بقدر درجة تعلم المؤلف للنص، ومن ثم

فإن بعض نصوص العربية الوسيطة تعكس خطأ عرضياً Occasional Mistake، بينما في نصوص أخرى تأتي البنية الداخلية للغة في الغالب من العامية، لكن في معظم الحالات التي تأتي العامية متداخلة بقوة في النصوص؛ ذلك أنه لا يمكن أن تُرى على أنها نص لهجي، باعتبار أن هذه النصوص تحتوي على ما يجعلها تقترب من العربية الفصحى حتى ولو وجدت سمات عامية في هذه النصوص (١٥٩).

ويرى فرستيج أن في كل جماعة لغوية يوجد فارق بين اللغة العامية ولغة الكتابة، في الهجاء والمعجم وحتى في البنية لكن في هذه المجتمعات التي يوجد فيها صلة مؤسسة بين المستوى العالي والمستوى الأدنى، وهذا ما يسمى بالازدواجية اللغوية، فإن الفارق بين اللغة المكتوبة النموذجية والكلام العادي المحكي كل يوم كبير جداً.

ويذكر فرستيج أنه إذا كان مستوى التعليم في مجتمع ما منخفضاً فتظل لغة الكتابة محدودة في تمكناها، ويبقى استعمال الوسط الكتابي (Written Medium) في الوقت نفسه تلقائياً متصلاً باكتساب المعيار الكتابي، فلو أن شخصاً أراد أن يكتب بالعربية فإنه ليس له خيار إلا الكتابة بالفصحى/ المعيار الكتابي، لكن المشكلة بطبيعة الحال أن مستوى اللغة النموذجية المكتوبة فوق قدرة معظم الناس، فحينما يبدأون الكتابة بالعربية يرتكبون أخطاء والتي في معظم الحالات متأصلة في كلامهم المحكي (١٦٠). ويذكر فرستيج شيئاً مهماً أن قيمة نصوص العربية الوسيطة محدودة بالنسبة للغوي التاريخي؛ ذلك أن اختلاط اللغة المحكية أو المكتوبة يعتمد على القدرة الشخصية للمؤلف ورغبته فوجود أو غياب ملمح معين لا يخبرنا بأي شيء عن السياق الحقيقي/ الواقعي في العامية إبان كتابة النص (١٦١)، لكنه رغم ذلك يقول فيما بعد، وهذا لا يعني القول بأنه لا يمكن استعمال نصوص العربية الوسيطة كدليل ولكن يجب أن نستخدمها ولكن بحرص (١٦٢).

يقول فرستيج إنّ العربية الوسيطة ليست تنوعاً خاصاً من لغة ولكنها اسم لفئة من النصوص التي تحتوي على انحرافات عن العربية النموذجية الفصحى، أما عندما يكتب اليهود أو المسيحيون بالعربية فإنه من المشروع رؤية لغتهم على أنها تنوع خاص من اللغة العربية، ذلك أن سمتهم في العربية المكتوبة يبقى خاصاً لمجموعة معينة من اللغة ذات معيار/ قياس جديد (١٦٣).

ويذكر أن هناك عربية وسيطة حديثة اعتماداً على تعريف العربية الوسيطة الذي جعلنا نعتبر نصوصاً معاصرة بأسلوب مختلط ضمن ما يسمى بالعربية الوسيطة، وربما يرينا هذا الأسلوب من النصوص المعاصرة على أنه فئة خاصة (Special Category) (١٦٤).

ويرى أن أهم ملمح في كل من النصوص القديمة والحديثة هو اختلافها وتضاربها والذي يؤكد حقيقة أن هذه النصوص ليست مكتوبة بتنوع مستقل من اللغة، فقد تأتي صيغة غير صحيحة في جملة ربما تأتي هي نفسها صحيحة في جملة أخرى من النص، فترتيب الكلم ربما يختلف ما بين نظام العامية

ونظام الفصحى، فالقواعد المتفق عليها في الفصحى ربما تكون مطبقة في جملة ومهملة في جملة أخرى (١٦٥).

على أية حال تأتي رؤية فرستيج لتؤكد على أن مصطلح العربية الوسيطة يعنى تلك النصوص المختلطة من سمات لغوية فصيحة وأخرى عامية، وليست مقيدة هذه النصوص بزمان، فهناك نصوص للعربية الوسيطة قديمة وأخرى حديثة، كما تؤكد رؤيته أن قيمة هذه النصوص بالنسبة لعلم اللغة التاريخي محدودة، ولكن يمكن استعمالها بحذر.

وهذه النصوص بعضها ينتمي إلى جماعات مسيحية ويهودية ومسلمة، ويرى أنه لا يمكن أن نرى العربية الوسيطة تنوعاً خاصاً إلا في حالة مثل حالة اليهود والمسيحيين فعربيتهم تعبر - حسب - تنوع خاص؛ ذلك أن سمتهم في العربية المكتوبة يبقى خاصاً لمجموعة معينة من مستخدمي اللغة ذات معيار جديد.

وبعد أن عرضت لهذه الرؤى الخاصة بنصوص العربية الوسيطة فإنني سوف أعرض من خلال كل ذلك رؤيتي وأسجلها في الصفحات التالية.

خامساً - تحليل رؤى المستشرقين:-

أرى أن الألماني فلايشر ومن بعده فوك وكذلك بلاو في المرحلة الأولى من كتاباته كانوا ينظرون إلى هذه النصوص على أنها تمثل بسماتها مرحلة وسيطة ما بين العربية القديمة واللهجات العربية الحديثة (١٦٦)، ويبدو المنظور التاريخي لدى هؤلاء كان هدفاً للتأريخ للعربية، ويتضح هذا عند يوشع بلاو الذي يذكر في أحد بحوثه أن هدفه من البحث هو التشديد على أهمية نصوص العربية الوسيطة لفهم تاريخي للهجات العربية المولدة، ذلك أنها تضيف جسراً يسد فجوة ممثلة في مئات السنين التي تفصل بداية النوع اللغوي المولد عن اللهجات العربية الحديثة، فنصوص العربية الحديثة - عند بلاو - مهمة لإعادة بناء بداية العربية المولدة وإعادة بناء تاريخي مميز ومفهوم للعربية المولدة (١٦٧).

بلاو نفسه يذكر أن على أي باحث أن يعي الصعوبة في الوصول إلى إعادة بناء تلك العربية المولدة لكي نصل إلى العربية المولدة الأم، ويطبق هذا على مجموعة من الصيغ التي يفترض أنها توصله لذلك للوصول إلى أصل (أيوه) في العامية، فهو يذكر أنها مرتبطة بالصيغة الأقدم (أي والله)، وأن تبادل الصيغ (أي والله) و (أيوا) يعد صحيحاً، والذي يثبت صحة هذا الافتراض أن بعض اللهجات تتطابق مع الصيغة القديمة (أي والله)، ومن هنا يمكن أن نستنتج أن (أي والله وإي والله) من اللغة العربية المولدة المبكرة (١٦٨). كما ينتهي من هذا إلى أن العربية المولدة الأم كقاعدة متطابقة تقريباً مع العربية الفصحى، ولكنها في عدد معتبر من الحالات مختلفتان، وأن العربية المولدة الأم أو العربية المولدة المبكرة أكدت الاختلاف عن الفصحى في عدد من الحالات (١٦٩).

واضح أن بلاو يحاول أن يرسم تاريخاً للغة العربية بمراحلها، لكن هيهات فالدرب صعب ويحتاج إلى كثير من الجهد والعمل الجماعي، إن بلاو وغيره من الباحثين أو كما يقول فرستيج إن معظم دراسات العربية الوسيطة التي تناولت نصوصاً من العصر الكلاسيكي/ القديم؛ ذلك لأن هذه النصوص غالباً ما استعملت كمحاولات لإعادة بناء بداية اللهجات العربية الحديثة، لكن فرستيج يرى أن قيمة هذه النصوص محدودة بالنسبة للمنهج اللغوي التاريخي بسبب طبيعتها المختلطة، ولكنه فيما بعد يرى أنه يجب أن نستخدمها بحذر^(١٧٠).

وربما هذا ما جعل بلاو - كما عرضنا سابقاً - يتراجع ويقرر أن مصطلح/ مفهوم العربية الوسيطة ليس له مدلول تاريخي، ويشير به إلى العناصر العامية في نصوص عربية تنتمي إلى العصور الوسطى، ولتحديد لغة هذه النصوص التي تشتمل على العربية الفصحى والعامية^(١٧١)، لكن يبقى التوجه التاريخي واضحاً أكثر في تناول بلاو للنصوص العربية لمحاولة الإفادة منها في رؤيته لتاريخ اللغة العربية^(١٧٢).

ولعل من أهم الملاحظات التي لاحظناها في عرضنا لرؤى المستشرقين/ الباحثين لمفهوم/ محتوى العربية الوسيطة ونصوصها أن هناك تبايناً في الرؤى حول تاريخ اللغة العربية وتنوعاتها اللغوية فبينما يتضح من خلال لارشيه ولنتان أنهما يريان أن العربية عاشت ازدواجيات لغوية عبر تاريخها اللغوي من الجاهلية، وحتى الآن، فلارشيه يقول إن العربية الشعرية المشتركة (التي كتب بها الشعر القديم) لم تكن إلا أسطورة اتخذت من قبل العرب كمقدمة للعربية النموذجية^(١٧٣)، وأن العربية الفصحى لم تكن لغة لأحد، والعامية لغة للجميع^(١٧٤)، وتاريخ العربية - حسب - تتابع من الازدواجيات اللغوية من أرض/ مكان إلى آخر^(١٧٥)، أما لنتان فإنه يرى أنه من خلال تحليل معظم نصوص العربية الوسيطة القديمة وصلنا إلى تصور يقودنا إلى إعادة النظر في وجهة النظر في قضية هذه النصوص، ومن هنا فهو يفترض أن الازدواجية اللغوية كانت موجودة في الأزمنة القديمة بصورة لا تختلف حقيقية عن الطريقة التي تبدو في مراحل لاحقة^(١٧٦)، ويرى أيضاً أنه ليس هناك سبب مقنع في إدعاء أن ما يسمى بالعربية الوسيطة لم يظهر مع المرحلة المبكرة الموثقة من تاريخ العربية^(١٧٧).

إنّ هذه الرؤية تتعارض مع رؤية فلايشر وبلاو وفيشر وفرستيج لتاريخ العربية، وربما تكون رؤية لارشيه ولنتان قريبة من تصور شفتييل^(١٧٨) الذي كتب مقالة اعترض فيها على تقسيم بلاو لتاريخ العربية، وباختصار فإنّ بلاو وعدداً من المستشرقين مثل فلايشر وفك ونولدكه وفيشر وفرستيج يرون رؤية تكاد تكون واحدة متفقة إلى حد ما مع ما تصوره العرب لتاريخ لغتهم فيرون لغة عربية قديمة جاءت منها العربية الفصحى التي اكتسبت سمات كثيرة منها، وكانت لهجات العرب في الجاهلية وحتى الفتوحات الإسلامية من هذا النوع اللغوي العربي القديم فلما جاءت الفتوحات أحدثت تغييراً اجتماعياً، ومن

ثم حدث تغير لغوي للعربية جاءت من خلاله العربية الوسيطة والعربية المولدة^(١٧٨)، هؤلاء يرون رؤية تكاد تكون واحدة، وهناك رؤية أخرى لتاريخ اللغة العربية يمثلها لارشيه ولنتان وأوينز وشفنيل الذي كتب بحثاً بعنوان: متاهة العربية^(١٧٩)، يرى فيه أن تقسيم العربية إلى كلاسيكية/ فصحي وحديثة ولهجات تقسيم غير مرضي من قبل المستغربين؛ وذلك لأنه تقسيم سطحي لا يعكس الأطوار المختلفة للعربية، سواء أكانت متعاقبة أم متزامنة^(١٨٠)، ويفترض شفنيل أن الحالة التي عليها اللغة العربية في العصر الحديث كانت موجودة في جميع مراحل العربية، فالعربية النموذجية الحديثة - حسب شفنيل - تحتوي على عدد من الكلمات التي تنتمي إلى العربية الفصحى، وعدد صغير من العامية وعدد هائل من الكلمات الأجنبية، وهذا - حسب - مثله مثل العربية الوسيطة عند اليهود، التركيب النحوي والكلمات والتعبيرات من العربية الفصحى واللهجات العربية، وكذلك الكلمات العربية والآرامية^(١٨١).

ويخلص شفنيل إلى أنه يجب أن نفرق بين ثلاثة أنواع أو معايير من العربية التي وجدت في كل جيل أو على الأقل منذ ظهرت العربية الفصحى الأدبية، ويرى هذه الأنواع هي: ١- الفصحى العربية الراقية ٢- النموذجية Standard وهي العربية الوسيطة المكتوبة أو المنطوقة لدى متحدثي اللهجات العربية. ٣- اللهجات المحكية (Colloquial)^(١٨٢).

نلاحظ أن النوع الثاني وهو اللغة العربية النموذجية، وهي تتكون - حسب - من العربية الفصحى، ولكنها تبتعد قليلاً عن القواعد الصارمة، وتتسم بالاستخدامات المستحدثة الناتجة عن تأثيرات أجنبية، فهي في واقعنا اليوم عربية وسيطة؛ لأننا نجد بعض التراكيب فيها تتعارض مع قواعد الفصحى^(١٨٣)، وهذا النوع - كما يتضح من الجدول الذي وضع فيه مراحل العربية - موجود في كل مراحل العربية. ويذكر لارشيه (وهو مع شفنيل في تصوره تقريباً) أن افتراض العربية الوسيطة هي الحلقة/ الرباط التاريخي بين تنوعين للعربية هو في الحقيقة رؤية لنمطين مختلفين متناقضين (بالمعنى المنطقي للمصطلح) مع الوضع اللغوي المتسم بالازدواجية اللغوية كوجود واقعي^(١٨٤).

يتضح من هذا كله أن هناك تبايناً واضحاً بين رؤيتين قائمتين على تاريخ اللغة العربية، ومن ثم نجد الاختلاف في الوظائف التي يرونها تعود على البحث اللغوي من نصوص العربية الوسيطة، بل ووظيفتها في أكثر من بحث - كما عرضنا - ليجد من خلالها أدلة تاريخية لغوية، ولعل بحثه: العربية المولدة المبكرة في نصوص العربية الوسيطة ليؤكد ما نقول، فهو يقول: "وتكمن الأهمية اللغوية لنصوص العربية الوسطى، أي النصوص التي كتبت من خلال نموذج العربية الوسطى أو النموذج الفرعي لها وخليط يختلف من نص إلى نص من عناصر كلاسيكية وعناصر مولدة، في أنها تمكن الباحث اللغوي من بحث العربية المولدة، وحين يجمع الباحث في ذلك ظواهر تتحرف في هذه النصوص عن العربية الكلاسيكية، فإنه يكون قادراً على دراسة الشواهد الأقدم للعربية المولدة^(١٨٥)".

هذه الرؤية لا نجد لها عند الآخرين، بل نجد تصوراً آخر مفاده أن العربية الوسيطة ورثت من خلال تقليد طويل ربما يرجع إلى أزمنة ما قبل الإسلام، واستمر حياً حيث واكب حياة موازية للعربية الأدبية التي قُعدت في القرنين الثاني والثالث للهجرة^(١٨٦)، ومن ثم يزعم لنتان أن العربية الوسيطة ظلت قروناً هي الأساس وإن لم تكن الوحيدة فقط، وبهذا المعنى يراها وسيطاً ثقافياً (Cultural Mediate)^(١٨٧) أما أهميتها فيرى لنتان أنها ذات أهمية نفيسة للغوي والمؤرخ للغة العربية؛ ذلك أنها تحتفظ بسمات قديمة جداً، فهي تبرهن بالدليل على أنها تزامنت مع لهجات، وهي في الوقت نفسه بوتقة تبرز فيها ظواهر لغوية جديدة، كما يذكر أن لها أهمية أساسية للفهم الصحيح لطبيعة وتاريخ اللغة العربية^(١٨٨).

كل من الاثنين يرى تاريخ العربية بشكل مختلف، وتصور من هذا العرض أن الأمر أصبح واضحاً في هذه النقطة المهمة للباحث في تاريخ اللغة العربية.

وأشير هنا إلى أمر مهم آخر ألاحظه في تناولهم لمادة نصوص العربية الوسيطة، فتراهم متباينين في تقييمهم لهذه النصوص، وأظن أن هذا أيضاً يرجع إلى حد كبير لتصور كل منهم لتاريخ اللغة العربية، فتجد فرستيج يرى أن الاسم الجامع لكل النصوص التي تأتي بانحرافات عن النحو الكلاسيكي/ النحو العربي للعربية الفصحى، هو العربية الوسيطة، كما يرى أن علة ظهور النصوص المكتوبة بلغة عربية لا توافق قواعد العربية التي قعدها النحويين العرب، وأنها انعكاس لعربية الكاتب^(١٨٩).

هذا التصور الذي يذكره فرستيج يرفضه جمال الدين كلوغي قائلاً: كم سيكون ساذجاً شرح انحرافات نصوص العربية الوسيطة عن القاعدة النحوية لمثل هؤلاء المؤلفين على كونها نقص في تعلم نحو الفصحى، ولكم هو ملح عرض إشكالية المواد اللغوية للعربية الوسيطة على أسس جديدة^(١٩٠)، كما يرى أن هناك عبثاً علمياً باعتبار العربية الوسيطة سلة مهملات لكل شيء باعتبارها لا تحتوى على مجموعة نصوص مترابطة^(١٩١)، بل إن الأمر يزيد عن ذلك عند لنتان الذي يذكر أن فحص هذه النصوص (نصوص العربية الوسيطة) يقودنا إلى إعادة النظر في الفكرة المكتسبة والتي تتصور أن العربية الوسيطة كانت لغة المؤلفين الذين لا يتقنون العربية الفصحى كفاية، ولذا فإن مستواهم اللغوي جاء بهذا الشكل؛ ذلك أن لنتان يرى أن كثيراً من الكتاب ترك لنا أعمالاً مكتوبة بكل من العربية الفصحى النقية وأعمالاً أخرى مكتوبة بالعربية الوسيطة ومن ثم يخرج لنتان من هذا أن حال هؤلاء الكتاب يمكن أن يلغى فكرة كون هؤلاء الكتاب غير قادرين على الكتابة بالعربية الفصحى^(١٩٢)، بل يذكر أبعد من ذلك أن يقول إن بعض الكتاب كانوا يتوجهون نحو العربية الوسيطة أكثر من العربية الفصحى الأدبية، تلك اللغة التي لا يشعرون براحة في استعمالها، ويعطون أفضلية للعربية الوسيطة^(١٩٣).

فالمادة ترى برؤيتين متناقضتين، فرستيج يراها انحرافات عن الفصحى، ولنتان يراها لغة يرتاح لها بعض الكتاب، وكان لارشيه - كما عرضنا - أن العربية الفصحى ليست لغة لأحد؛ وإنما هو مستوى له مكانة اجتماعية، أما اللهجات/ العاميات فهي لغة الجميع.

وأتصور أن ما قاله لنتان يمكن أن يكون صحيحاً في حالة ما إذا أراد الكاتب أن يؤلف لجمهور أمي، عندئذ تكون الأفضلية لكتابة السير الشعبية والأدب الشعبي عموماً بهذا الشكل اللغوي الوسيط الذي يكون قريباً من الأميين وأنصاف الأميين، لكن لا أظن هذا الكلام يكون صحيحاً في حالة المؤلفين الذين يريدون أن يكتبوا بالفصحى ولكن قدراتهم لا تؤهلهم لذلك، وسوف ندلل على ذلك بنصوص بعد قليل لنؤكد ما نقول.

تأتي رؤية بنجامين هاري لتري رؤية جديدة في هذا المضمار، فهي قائمة على مفاهيم علم اللغة الاجتماعي، ويزعم فيها أن العربية مرت بتعدد الأشكال اللغوية لفترة زمنية كبيرة، وطبق فكرة سائدة في مجال علم اللغة الاجتماعي وهي السلسلة المتصلة لغوياً المسماة بالكنيتوم (Continuum)، ويرى من خلاله أن الواقع العربي يتشكل بتنوعين لغويين يقفان على طرفي هذا المتصل، وتأتي بينهما تنوعات متوسطة، وهو في الحقيقة يعالج نصوص العربية الوسيطة بشكل مختلف؛ ذلك أنه طبق فكرة السلسلة المتصلة التي يقف على طرفيها الفصحى من ناحية والعامية من ناحية أخرى، وتأتي التنوعات المتوسطة بين الطرفين، ومن هنا فهو يرى أن العربية الوسيطة لم تكن معروفة بمرحلة تاريخية، لكنها مستوى لغوي^(١٩٤).

ومن وجهة نظري كان هاري دقيقاً في هذا، فأنا أتصور أن الواقع اللغوي العربي منذ الفتوحات الإسلامية الكبرى حتى الآن وهو يعيش بالشكل الذي وصفه هاري، والتنوعات اللغوية من الفصحى إلى العامي والوسيط بينهما توجد داخل أي مجتمع عربي مدني/ مثقف، وفي تصورنا أن المجتمع العربي في الجاهلية مختلف عن هذا.

وكان دقيقاً أيضاً وأقف معه حينما يقول إنه ينبغي أن يستخدم مصطلح (العربية الوسيطة) بمعنى مفاده الإشارة إلى المستوى المختلط ومستوى اللهجات التي سادت مرحلة العربية الوسيطة/ العصور الوسطى^(١٩٥)، وأظن وقتها سيكون المصطلح واضحاً وتكون تلك النصوص المختلطة من فصحي وعامية مسماة بالنصوص المختلطة ترجمة لمصطلح (Mixed) كما صنعت الأستاذة جونفر ميجدل التي أرتضي تحليلها اللغوي الاجتماعي لهذه النصوص المختلطة، فهي إلى حد كبير تتفق مع رؤية هاري، وإن كانت هي تطبق على مادة من العصر الحديث. كما أنها تتجه لوضع منهج قائم على علم اللغة الاجتماعي في دراسة الموقف اللغوي واحتكاك المتكلمين في السياق اللغوي المعاصر، ومن ثم ترى أن اللغة الوسيطة متوسطة أو عربية مختلطة، وهذا كله مفاهيم تغطي مجالاً واسعاً لإنتاج لغة من سلسلة متصلة/ كنتينوم من مستويات عربية (diglossic continuum)، والمتكلمين يضعون أنفسهم في مدى كبير داخل سلسلة متصلة لغوياً مفادها أن اختياراتهم اللغوية الموجودة في ذخيرتهم اللغوية تأتي وفقاً للموضوعات المتكلم بشأنها، ومن هنا فاختياراتهم اللغوية منظمة وفقاً لأعراف وتقاليد مجتمعهم^(١٩٦).

وكنا قد حللنا تصور هاري للواقع اللغوي المعاصر ورأينا أن كثيراً من الباحثين يؤيدون استخدام فكرة السلسلة المتصلة في وصف الواقع اللغوي العربي، فقد أثبتت هذه الفكرة فعالية كمحاولة لإعادة تحديد معنى الازدواجية اللغوية، وذكرت أن هذه الفكرة ربما تكون صالحة في مجتمع عربي مثقف، وغير صالحة في مجتمع عربي أمي، وهنا أذكر ما قاله البروفيسور جوزيف ديشي إن: المتكلم العربي "المثقف" يستطيع استخدام مجموعات من القواعد اللغوية المتقاربة - على اختلاف بعض عناصرها - وفقاً لحاجته إلى الكلام بلهجته المحلية أو الإقليمية أو باللغة الفصحى الحديثة، وليس ذلك التعدد بالنسبة للناطق بلغة الضاد إلا عملية يومية يراعى بها الظروف والأحوال على نمط المثل القائل إن لكل مقام مقال. كما أنه لا يزال يشعر وهو ينتقل من مستوى لغوي إلى آخر بوحدة اللغة العربية^(١٩٧).

أما بنية نصوص اللغة العربية الوسيطة فيشير البروفيسور بنجامين هاري إلى أنها مختلطة من صيغ فصيحة وأخرى عامية، فهو يرى من خلال السلسلة المتصلة لغوياً/ الكنتينوم أن المستوى (أ) على الطرف الذي يمثل المستوى الفصيح مازال يتسم بسمات الفصحى التأليفية وفيه إعراب، بينما المستوى (ب) أقل تشبهاً بالسمات التحليلية العامية، بينما المستوى (ج) الذي يمثل بوناً/ فرقاً شاسعاً بين العربية القديمة/ الفصحى واللهجات المنطوقة التي عرفها المجتمع العربي في العصور الوسطى^(١٩٨).

هذا الكلام الدقيق من قبل بنجامين هاري لوعيه بطبيعة العربية الفصحى والوسيطه والعامية يأخذنا لتحليل كلام لنتان في هذا المضمار، يذكر لنتان كلاماً نفهم من خلاله أن العربية الوسيطة لغة موحدة، يقول متسائلاً. لماذا استطاعت العربية الوسيطة أن تبقى موحدة (unified) عمراً طويلاً؟ فيجيب قائلاً: يمكن أن نذكر سببين رئيسيين، الأول منهما أنها تتشابه مع العربية الفصحى الأدبية، فالوسيطه كانت وسيلة لتواصل مكتوب في مجالات عديدة للحياة الاجتماعية والثقافية بين مجتمعات مختلفة معنية بها، ولذا قعدت لمدى كبير. الثاني: يعتقد لنتان أن العربية الوسيطة ورثت من خلال تقليد طويل ربما يرجع إلى أزمنة ما قبل الإسلام كتنوع من العربية عابر للهجات والمجتمعات، وقد وجد هذا التنوع في الواقع الفعلي الذي استمر حياً حيث واكب حياة موازية للعربية الأدبية^(١٩٩). ولي أن أتساءل ماذا يقصد لنتان بالعربية الوسيطة التي ورثت من خلال تقليد طويل؟ هل يقصد العربية المولدة (كما كان العرب يسمونها) أو العربية التي تمثلها اللهجات الحديثة، فحديث لنتان يتكلم عنها باعتبارها وريثة لتنوع من العربية قديم، ربما يرجع إلى ما قبل الإسلام، وأن نتساءل إذا ما كان لنتان قد قصد بالعربية الوسيطة التي ورثت العربية المولدة/ التحليلية غير المعربة فهل نصوص العربية الوسيطة مكونة من العربية المولدة (أو الجديدة حسب مصطلحهم (Neo-Arabic) فقط أم أنها مكونة من خليط من الفصحى والعربية المولدة/ العامية؟ ومن هنا فإن هذا الشكل اللغوي لا يمكن أن نتصور أنه موحد - كما ذكر لنتان - فهذه النصوص تختلف في بنيتها وقربها وبعدها عن الفصحى من نص إلى آخر وبنيتها متنوعة.

الشيء الذي أريد أن أذكره هنا أننا لا بد أن نحدد المصطلحات فما يسمى بالعربية الوسيطة أرى أن نتابع ما ذكره هاري ونجعله للمرحلة اللغوية في العصر الوسيط، أما هذه النصوص فلا تمثل تنوعاً لغوياً محدداً، فهي مكونة من عناصر من الفصحى وأخرى من العامية، وتوجد في نصوص فيها تصحيحات زائفة بنوعها الزائد والناقص، ومن ثم فهي ليست تنوعاً لغوياً محدداً، وإنما هي نصوص مكتوبة بتنوعات مختلطة، منها الفصحى ومنها العامي، وأستغرب تلك المزاعم التي ترى هذه النصوص المختلطة لغة موحدة، فهل هي بهذا الفعل لغة موحدة، أعتقد أننا عرفنا هذه النصوص مختلطة ومكونة من تنوعات عربية فصيحة وعامية، وليس لدينا دليل يؤكد أنها محكية في تلك الأزمنة، لكن إذا ما قسنا الواقع الذي كتبت فيه بواقعنا اللغوي الحالي فإننا سوف نرى لها شبيهاً مع نصوص عربية حديثة محكية (خاصة في المستوى اللغوي المستعمل من قبل المثقفين)، وأيضاً مكتوبة، وبهذا يمكن فهم أمر لغة هذه النصوص بالرؤية نفسها التي رآها هاري وميجدل - كما عرضنا سابقاً - وهي نفسها رؤية د. السعيد بدوى.

هذه النصوص التي تنتمي إلى يسميه الباحثون بالعربية الوسيطة يقترب إلى ما وصفه د. بدوى بعامية المثقفين/ مستوى المثقفين بالآتي: "هذا هو المستوى الذي يصل فيه تدهور صفات الفصحى التقليدية إلى حد يصبح معه من غير الممكن أن يبقى داخل حدود - أو من بين درجات - العربية الفصحى. وفي الواقع أننا لو قارنا بين نماذج من أدنى مستوى من "فصحى العصر" ونماذج مشابهة من أعلى مستوى من "عامية المثقفين" أي في النقطة التي يلقي فيها المستويان لو أجرينا مثل هذه المقارنة لوجدنا أن الفرق بينهما في تلك النقطة لا يتعدى وجود صفات محدودة ترجع إما إلى مستوى الفصحى وإما إلى مستوى العامية. وعلى أساس استخدام الواحدة دون الأخرى تتحدد تبعية النموذج نفسه إما للفصحى أو للعامية" (٢٠٠).

هذه الظاهرة يسميها د. بدوى - رحمه الله - بظاهرة التدرج في الصفات، -كما يقول د. بدوى- التي اتخذها الأستاذ الحكيم أساساً فيما أسماه "إيجاد لغة ثالثة" (٢٠١).

يتضح من هذا التشابه الكبير بين اللغة العربية الوسيطة وعامية المثقفين، وهذا ما جعل المستشرق

جونفر ميجدل G. Mejdell في بحثها:

Aspects of Formal Spoken Arabic in Egypt-Lugha Wusta or Lughat Al-Muthaqqafin. A View from the North

= مظاهر تكوين العربية المحكية في مصر - اللغة الوسطى أو لغة المثقفين، رؤية من الشمال،

تقول فيه إن هذا "المستوى اللغوي الذي يلعبه البحث بالخطاب الممزوج، يعرض البحث الأنواع المختلفة من المزج اللغوي الذي ينتج عن الجمع ما بين الفصحى والعامية في العبارة نفسها أو في الحوار نفسه" (٢٠٢)، وباعتبارها لغوية، ومن ثم جاء بحثها ليؤكد على جانبين مهمين لنا هنا الأول أن من نتائج بحثها أن المتحدثين يختلفون فيما بينهم في استخدامهم اللغوي، فهناك من يلجأ إلى نسبة أعلى من التعابير

الفصحى، بينما يلجأ الآخرون إلى مخزون العامية من مفرداتها وتراكيبها الصرفية والنحوية، الثاني: تأكيدها على أن اللغة الوسيطة هي لغة المثقفين^(٢٠٣)، كما أنها تذكر أنه "إن كانت لغة المثقفين أو اللغة الوسطى تقتقد إلى وحدة الكيان اللازمة لاعتبارها نمطاً لغوياً موحداً إلا أن التبادل المستمر الذي يجرى على ألسنة المتحدثين في الحياة اليومية وكذلك من خلال وسائل الإعلام بإمكانه أن يخلق كياناً لغوياً موحداً يعتمد على أسس ومعايير تزداد ثبوتاً مع مرور الزمن^(٢٠٤). هنا نؤكد أن هذا الشكل اللغوي ليس نمطاً موحداً، وأتصور لن يحدث ما تدعيه مجدل هنا؛ وذلك للتباين ما بين الفصحى والعامية وهما الأساس للمادة اللغوية التي تشكل هذا الشكل، كما أن صورته لدى المتحدثين مختلفة كما لاحظت مجدل بالفعل أن المتحدثين يختلفون فيما بينهم في استخدامهم اللغوي.

ونأتي إلى نقطة مهمة في تحليل هذا الشكل، وهى مادته التي نتكلم عنها مجدل فتقول إنها خطاب ممزوج، ثم تقول: "فمن المتوقع أن تنتمي المفردات إلى الفصحى، بينما تنتمي التركيبات النحوية والصرفية إلى العامية مثل هو متبع في معظم الحالات في لغة المثقفين".^(٢٠٥)

وهذا نفسه ما تتشكل منه تقريباً نصوص العربية الوسيطة، ولكن الاثنين ليس نمطاً لغوياً له كيان محدد، وهذا ما نجده واضحاً لدى د.السعيد بدوى حينما تكلم عن الفروق التركيبية بين فصحي العصر وعامية المثقفين، حينما يقرر: "على أننا عندما نقول بوجود التوازي بين جملة فصحي العصر وجملة عامية المثقفين من الناحية التركيبية.... لا ينبغي أن نغفل وجود فارق بين الاثنين - وإن يكن فارقاً شكلاً إلا أنه يعطي مظهرًا مختلفاً للصورة الخارجية لكل منهما. هذا الفارق هو الخلاف الشكلي في النقاط التي تجرى عليها الإعراب بالحروف".^(٢٠٦)، ثم يذكر أن هناك فروقاً بينهما في نظام النفي "فبينما يتم النفي في الفصحى بالطرق التي جاءت كتب النحو على ذكرها نرى النفي في العامية يتبع طرقاً مختلفة عن طريق الفصحى اختلافاً واضحاً"^(٢٠٧)، كما يشير إلى قلة ظهور الجملة الفعلية في عامية المثقفين بالمقارنة مع فصحي العصر^(٢٠٨). إذن هناك فروق بين عامية المثقفين وفصحي العصر، وأن عامية المثقفين تركيبياً لا يمكن أن نصفها بالوحدة؛ ذلك لأنها خليط لغوي من سمات فصيحة وأخرى عامية، ولعل هذا يذكرنا بما ذكره د.محمد العبد معلقاً عما اقترحه الأديب توفيق الحكيم تحت مسمى "اللغة الثالثة"، فينتهي إلى أن "العربية لم تعرف ولن تعرف شيئاً وسطاً أو لغة ثالثة كما يسميها الحكيم، فهي إما فصحي أو عامية ولا شيء غير ذلك. وما يظنه الحكيم هنا لغة ثالثة - وسوف نرى ذلك بالتفصيل في تطبيق نظريته على أعماله المسرحية - لا تجافى قواعد الفصحى، ليس صحيحاً من ناحية، وليس له من الواقع اللغوي الفعلي مكان من ناحية أخرى"^(٢٠٩). ثم يقرر د. العبد أن "اللغة الثالثة التي يراها الحكيم ليست - في حقيقتها - إلا مستوى لغوياً من مستويات العامية، يمكن لنا - بعامية - أن نجعله مستوى عامية المتعلمين ومن دونهم".^(٢١٠)

وأظن أن ما ذكره د. العبد في هذا الأمر لجد صحيح، خاصة فيما يتعلق ببنية ما يُسمى بالعربية الوسيطة قديماً وحديثاً، وأستغرب ما يتصوره جيروم لنتان حينما يقول: لماذا استطاعت العربية الوسيطة أن تبقى موحدة عمراً طويلاً؟ ليجيب قائلاً يمكن أن نذكر سببين رئيسيين، الأول هو أنها تتشابه مع الفصحى الأدبية، فالعربية الوسيطة كانت وسيلة لتواصل مكتوب في مجالات عديدة للحياة الاجتماعية والثقافية بين مجتمعات مختلفة معنية بها، ولذا قيس/ قعدت لمدى كبير، الثاني يمكن أن نعتقد أن العربية الوسيطة ورثت من خلال تقليد طويل ربما يرجع إلى أزمنة ما قبل الإسلام، كتتوع من العربية عابر للهجات والمجتمعات، وقد وجد هذا التتوع - حسب لنتان - في الواقع الفعلي الذي استمر حياً حيث واكب حياة موازية للعربية الأدبية التي قعدت في القرنين الثاني والثالث للهجرة (٢١١).

وهنا أقفُ عند نقطتين مهمتين، الأولى: ألاحظ أن جيروم لنتان يرى لغة نصوص العربية الوسيطة تتوعاً في الواقع الفعلي، كما أنه يراها بقيت موحدة عمراً طويلاً، وهنا أقول هل هذا الخليط الممزوج من سمات متفرقة فصيحة وعامية وغيرهما يسمى نمطاً، ولعل ما ذكرته ميبدل يكفيني للرد، فهي تقول إن هذا الشكل يفتقد إلى وحدة الكيان اللازمة لاعتباره نمطاً لغوياً موحداً (٢١٢)، ومن ثم نعترض على تصور لنتان. الثاني اعتقاده بأن العربية الوسيطة ورثت من خلال تقليد طويل ربما يرجع إلى أزمنة ما قبل الإسلام، كتتوع من العربية عابر للهجات والمجتمعات، وهنا أتساءل هل يريد أن يقول إن العربية الوسيطة هي عامية الجاهلية وما تلاها من عصور؟ وهنا أتساءل أيضاً هل هذا الشكل أو الأشكال التي جاءت عليه هذه النصوص عامية فقط أم أنها خليط من العامية والفصحى وغيرهما من سمات؟

إن الأمور تختلط في ذهن الأستاذ لنتان فلا بد أن يفرق بين اللهجات العامية واللغة الفصحى، والعربية الوسيطة المبنية منهما مع سمات أخرى، ويمكن لكلامه أن يكون صحيحاً إذا كان يقصد اللهجات العامية، فهي موجودة منذ زمن بعيد ككيان لغوي مختلف عن الفصحى في سمات عديدة، أما العربية الوسيطة فليست نمطاً لغوياً موحداً، وسنرى في السطور التالية بعضاً من النصوص التي تنتمي إلى العربية الوسيطة حسب مزاعم دارسيها. سوف نتحقق من كل مزاعم الباحثين الذين تناولوا نصوص العربية الوسيطة قديماً وحديثاً، وهل هي بالفعل كانت موحدة، وأن الناس يفضلونها عن الفصحى، سوف نرى من خلال نصوص مكتوبة قديماً ونصوص حديثة أيضاً.

اخترت نصاً قديماً من ترجمة كتاب الشعر لأرسطو بقلم أبي بشر متى بن يونس القنائي (ت ٣٢٨هـ وينتمي إلى بيئة مسيحية) وإقرار لنتان أن نصوص العربية الوسيطة كبيرة جداً، وتمثلت في كتابات على ورق البردي، وأيضاً في كتابات علمية وفلسفية وآداب جميلة أيضاً (٢١٣)، ومن هنا فإننا سوف نفحص/ نحلل بعضاً من الفقرات التي وردت في ترجمة متى بن يونس لنرى إلى أي الأشكال اللغوية العربية تنتمي هذه النصوص.

نجد في ترجمة متى لكتاب الشعر لأرسطو طاليس ركافة في التعبير، ولننظر إلى قوله: "وهذه التي هي هكذا التي أتى بها الوزن كما أتى بياضه" (٢١٤)، وقوله: "وذلك أنه هو وحده فقط ليس إنما عمل أشياء أحسن فيها لكن قد عمل التشبيهات والحكايات المعروفة بدراما طيفياتا" (٢١٥). أي مستوى من العربية هذا، هل هو عامي أظنه أنه ليس كذلك. ولننظر إلى تركيب الجملة واستخدام الروابط، يقول: "ولذلك صار أهل أدرياس هم متمسكون بالمديح والهجاء" (٢١٦) انظر أيضاً: "والرابعة هي أن الكلام هو مقول" (٢١٧)، إن العربية الفصحى يستخدم فيها ضمير الشأن رابطاً للجملة على نطاق ضيق، لكن متى يبدو أنه توسع في هذه الظاهرة، ونجدها أيضاً عند غيره أيضاً (٢١٨).

ونجده يطرح الإعراب وقواعد الصرف، وقد شاعت هذه الظاهرة في الترجمة (٢١٩)، ومن ذلك قوله: "من حيث كان لهم من جهة شكل ما أن يُعدّون ممن كانوا من شعرائها، وكانوا يُذكرون" (٢٢٠)، وأيضاً "هو أول من أظهر من التشابه الصغار" (٢٢١)، وهذه أمثلة فقط تؤكد كما يذكر د. شكري عباد تأثيره بالعامية في ترك الإعراب. "حتى ليتمكن القول بأن هذه الترجمة كتبت بلغة غير معربة وفي خصائص نحوية أخرى هامة" (٢٢٢)، ويذكر د. عياد كذلك تشيع لديه ظاهرة استعمال جمع المذكر السالم لغير العاقل واستعمال المضارع بمعنى المصدر، وموافقة اسم الموصول للاسم الذي يليه والخلط في وضع الضمائر (٢٢٣)، ومفردات اللغة لديه تشتمل على كلمات عامية أو عربية محرفة وأخرى يونانية وسريانية وفارسية حديثة (٢٢٤). ولعل كل ذلك ما جعل د. عبد الفتاح سليم يسمى عمل متى هذا "جناية متى على العربية المسماة بالترجمة" (٢٢٥)، وأنها "تعد من أكبر الكبائر في هدم صرح العربية" (٢٢٦).

هل أراد متى أن يكتب بالعامية أو بالعربية الوسيطة؟ أم أنه أراد الكتابة بالفصحى ولم يتمكن، أظن أنه أراد أن يكتب بالفصحى ولم تكن قدرته اللغوية وتمكنه بالعربية يقوى على الكتابة الصحيحة بها، ومن ثم أقول: هل يصدق كلام البروفيسور لنتان - من خلال نصوص متى - "إنه من المستحيل وصف العربية الوسيطة كونها الاستعمالات الشاذة للغة، بل على النقيض من ذلك نجد استعمالات راسخة كسلاسل أسلوبية بين التنوعات اللغوية" (٢٢٧).

هل ينتمي إذن نص متى إلى العربية الوسيطة؟ أظن نعم، ولكن لا تصدق عليه مزاعم لنتان وربما تصدق مزاعمه على نصوص أخرى سنوضحها بعد قليل، لكن ترجمة متى بهذه الطريقة يصدق عليها ما ذكره البروفيسور فرستيج: "إن بعض الباحثين يرون اللغة العربية كتشعب لغوي مستقل (discrete variety) من اللغة، أي نوع خالص من العربية يقع بين العربية الفصحى واللغة العامية، ولكن هذا لا يتطابق مع الطبيعة الحقيقية لهذه النصوص، فأى فرد يريد أن يكتب بالعربية فإن المعيار الفصحى يكون في ذهنه، ومقدار الأخطاء أو البعد عن التنوعات العامية يكون بقدر درجة تعلم المؤلف للنص" (٢٢٨)، ويقول أيضاً إن الاسم الجامع لكل النصوص التي تأتي بانحرافات عن النحو العربي للفصحى هو العربية الوسيطة (٢٢٩).

فهذه بالفعل انحرافات عن قواعد الفصحى، وعدم تمكن "متى" من القدرة على الكتابة السليمة، جعل لغته تأتي بهذا الشكل الذي عليه.

أما نصوص أخرى تنتمي إلى هذا الشكل المسمى بالعربية الوسيطة/ المختلطة يصدق عليه قول لنتان وليس قول فرستيج، فما هي هذه النصوص؟ وهي نصوص كثيرة رغب أصحابها الكتابة بشكل يتأرجح بين العامية والفصحى، وهم لديهم القدرة على الكتابة الفصحى، لكنهم رغبوا في هذا الشكل ربما لتوظيف أسلوبه أو أغراض أخرى، من هذا ما كتب قديماً وحديثاً، لكن يشيع هذا الشكل في الصحافة الحديثة، ومنها نصوص سوف نستخدمها هنا تنتمي إلى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين الميلادي، ومن ذلك ما كتبه خالد كساب تحت عنوان بالإنجليزية The Secret بالرغم من أنه يكتب المقال بالعربية وفي صحيفة تكتب بالعربية وهي "الدستور" يقول: "إذا كنت لا ترى غير ما يكشف عنه الضوء .. ولا تسمع غير ما يعلنه الصوت .. وأنت في حقيقة الأمر لا تبصر .. ولا تسمع شيئاً" .. بقين عنب لعم "جبران خليل جبران" يلخصان الهدف الحقيقي من وجودنا على ظهر هذا الكوكب .. الذي لم نجئ إليه سوى لنرى ما لا يشف الضوء عن وجوده ... ونسمع أصداء الكلمات التي قيلت ... مش الكلمات نفسها ... جننا إلى تلك الحياة .. لنرى .. ونتأمل ونتعجب ونفكر .. قبل أنت نتساءل بدهشة .. "ليه؟" (٢٣٠).

يتضح من هذا النص استخدام لغة مختلطة بعضها ينتمي إلى الفصحى والآخر إلى العامية، ولكن لا يمكن أن نقول إن الكاتب ليس لديه القدرة على الكتابة بالفصحى، وإنما أراد شيئاً آخر، وهو توظيف هذه الأساليب دلاليًا، وهذا يشيع عند كتاب شباب آخرين مثل نواردة نجم وغيرها التي تقول في إحدى مقالاتها: "لقد فكرت مرارًا وتكرارًا قبل أن أشرع في كتابة هذا المقال: هل أكتب باللغة العربية الفصحى، أم أكتب بالكلام الشعبي السيلس بتاعنا ده؟ ثم استقر خاطري على أن أتبع نصيحة زينات صدقي وأكتب بالعقل الباطن وبعد ذلك، وكما قال محمد هنيدي، تطلب زى ما تطلب. (٢٣١)" هذه كتابات لها وظائف دلالية مختلفة، ذلك أنه عندما يتغير المستوى اللغوي تتغير معه الوظيفة، وقد حلت د. ريم بسيوني في بحث لها العربية بين دور المتكلم والمستوى/ الكود الذي يختاره، وطبقت هذه المفاهيم على خطبة للرئيس الأسبق محمد حسنى مبارك، ورأت أن المزج والتغير الذي يطرأ على الدور الذي يقوم به المتحدث ويتفاعل معه يكون وفقًا لعلاقته بالمستمع والموضوع (٢٣٢)، ورأت أنه عندما تكلم العامية المصرية كان قد أراد في خطبته التقرب إلى المصريين وجعلهم كالصديق المخلص القديم (٢٣٣)، وأن العلاقة بين تغير الدور والتحول بين المستوى الفصيح المعاصر/ العربية النموذجية المعاصرة وعامية المتقنين محددة في الخطب السياسية، كما أن هذه الطريقة كانت مسلوكة من قبل الرئيس عبد الناصر التي تؤكد لنا على العلاقة بين المتحدث والمستوى الذي يختاره وفقًا للموضوع والجمهور الذي يسمعه، ذلك أن مصر مجتمع لديه ظاهرة الازدواجية اللغوية (٢٣٤).

وهذا الخليط الذي ينتج نصوصاً تتسم بلغة وسيطة قديماً وحديثاً في الحقيقة مرتبط بوظائف أكدتها الظروف الاجتماعية في العالم العربي، ويصدق ما ذكره لنتان حينما يقول: "إن هذه الأداة اللغوية صيغت وأتقنت من خلال قرون من التعامل مع الازدواجية اللغوية التي أسهمت في خلود التقاليد القديمة (التي تشمل على الأمور الكتابية) التي رفضت من خلال المعيار الفصحى، واقترح تغييرها بأخرى حديثة، ومن ثم فإن العربية الوسيطة بقيت وسيلة حية للتواصل تزداد غنى بملاحج جديدة^(٢٣٥)".

ومن هذين النوعين من النصوص (نص متى والنصوص التي تنتمي إلى الصحافة الحديثة) نتأكد أن هناك تبايناً بين المؤلفين، متى يترجم بلغة غير فصيحة، لكنه يحاول أن يكتب الفصحى، وتأتي لغته بهذا الشكل لعدم قدرته اللغوية، بينما نصوص الصحافة الحديثة قد اختار مؤلفوها هذا الشكل اللغوي لوظائف أخرى، ربما للشعور بالراحة في استعمالها، ولسهولة الوصول إلى القراء الذين تمثل لهم بعض التعبيرات حميمة وقرباً، في مجتمع لديه توظيف للمستويات اللغوية الفصيحة والعامية.

وفي ختام بحثي هذا الذي حاولت أن أقدم فيه رؤى الباحثين الغربيين/ المستشرقين لمفهوم العربية الوسيطة، وقد رأينا لديهم تبايناً في المفاهيم، وفي مناهجهم التي حللوا بها نصوص العربية الوسيطة، أناشد اللغويين والباحثين العرب الالتفات إلى البحوث التي يكتبها المخلصون من المستشرقين للإفادة بها وترجمتها للقارئ العربي، كما ألقت نظرهم إلى المادة اللغوية المسماة بنصوص العربية الوسيطة لبحثها بمنهج لغوي حديث في إطار توضيح تاريخ اللغة العربية عبر عصورها المختلفة. على أنه يجب التأكيد على الأخذ بما وضعه بنجامين هاري الذي أكد على أنه يجب التفريق بين العربية الوسيطة باعتبارها دالة على هذه النصوص التي تنتمي إلى شكل لغوي استخدم قديماً وحديثاً، وبين اللغة العربية المستخدمة في العصر الوسيط، وهذا تفريق علمي مهم حتى لا يضطرب الباحثون في استخدام المصطلحات.

سادساً: المصادر والمراجع:-

(أ) العربية:

- أرسطو طاليس (٢٠١٢م) في الشعر، ترجمة أبى بشر متى بن يونس القنائي، تحقيق د. شكري عياد، طبعة المركز القومي للترجمة بالقاهرة.
- د. أمين، منتصر: مصطلحات التصحيح الزائف في نصوص العربية الوسيطة، تحت الطبع.
- د. بدوى، السعيد محمد ١٩٧٣م: مستويات العربية المعاصرة في مصر، طبعة دار المعارف بمصر.
- د. بعلبكي، رمزي: ١٩٩٠ك: معجم المصطلحات اللغوية، الطبعة الأولى، طبعة دار العلم للملايين بلبنان.
- بلاو، يوشع: ٢٠٠٥م: العربية المولدة المبكرة في نصوص العربية الوسطى، ترجمة د. سعيد بحيرى ضمن كتاب: "دراسات في العربية"، طبعة مكتبة الآداب بالقاهرة.
- التوحيدى، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أ. أحمد أمين وأ. أحمد الزين، طبعة مكتبة الحياة ببيروت- لبنان.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق أ. عبد السلام هارون، دار الجيل-لبنان. د ت.
- د. جدامي، عبد المنعم السيد أحمد (٢٠٠٧م): تصور المستشرقين يوشع بلاو وكيس فرستيج للعربية الفصحى على ضوء تحليلات اللغويين العرب القدماء، منشور كملحق في المجلد العشرين من رسالة المشرق التابعة لمركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة.
- _____ (٢٠١٣م): الازدواجية اللغوية في العربية ومقارباتها العربية والاستشراقية، من إصدارات كرسي د. عبد العزيز المانع، جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية.
- _____ (٢٠١٤م): تصور المستشرق بنجامين هاري للواقع اللغوي العربي الحديث، بحث منشور بمجلة كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، ع ٧٣، ص ص ٥٩ - ١٠٠.
- _____ : اعتراضات المستشرق شفتيل على تقسيم المستشرق يوشع بلاو لتاريخ اللغة العربية، بحث قُبل للنشر بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة.
- د. الحموز، عبد الفتاح (١٩٩٢م): تراكيب ابن رشد الفلسفية اللغوية، بحث منشور بمجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد السابع، العدد الأول، ص ص ٢١١ - ٢٧٨.
- د. خليل، حلمي (١٩٨٥): المولد في العربية، دراسة في نمو اللغة العربية وتطورها بعد السلام، الطبعة الثانية، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، لبنان.
- ديم، فرنر (١٩٨٣م): حول اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية واللغة العربية الأم، بحث منشور بمجلة الأبحاث (الجامعة الأمريكية ببيروت) السنة ٣١، ص ص ٢٥ - ٣٦.
- د. ديشي، جوزيف (١٩٨٣م): مساهمة في تحديد مفهوم الكفاءة والمهارات الانتقالية في تعلم اللغة العربية كلغة أجنبية، بحث منشور في:

Raja, T, Nasr(ed) 1983, L'enseignement de l'arabe aux adultes en Europe, 14 colloque, AIMAV, Bruxelles.

- د. سليم، عبد الفتاح (٢٠٠٥-٢٠٠٦م): موسوعة اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، الطبعة الثانية، طبعة مكتبة الآداب.
- د. العبد، محمد (١٩٨٩م): اللغة والإبداع الأدبي، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة.
- د. العجمي، فالح شبيب (١٩٩٤م): أبعاد العربية، الرياض.
- د. عياد، شكري (٢٠١٢م): كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، طبعة المركز القومي للترجمة بالقاهرة.
- فرستيج، كيس (٢٠٠٣م): اللغة العربية، تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ترجمة د. محمد الشرقاوي، طبعة المشروع القومي للترجمة بالقاهرة.
- فوك، يوهان (٢٠٠١م): العربية الوسيطة، ترجمة د. حمزة الزيني ضمن كتابات لعدد من المستشرقين تحت عنوان: دراسات في تاريخ اللغة العربية، طبعة دار الفيلس الثقافية بالملكة العربية السعودية.
- _____ (٢٠٠٥م): العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة د. عبد الحليم النجار، طبعة الدر المصرية السعودية للطباعة.
- _____ (٢٠٠٦م): الدراسات العربية في أوروبا حتى القرن العشرين، ترجمة د. سعيد بحيرى ود. محسن الدمرداش، طبعة دار الشرق بالقاهرة.
- فيشر، فولفديترش (٢٠٠٥م): العربية الحديثة ولهجاتها، ترجمة د. سعيد بحيرى ضمن كتاب دراسات في العربية، طبعة مكتبة الآداب بالقاهرة، ص ٢١١-٢٤٢.
- د. قدور، أحمد محمد (١٩٩٤م): مفهوم العربية المولدة عند يوهان فك في كتابه العربية. بحث منشور بمجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٤٦ لسنة ١٩٩٤م، ص ١٠٥-١٢٨.
- كساب، خالد: مقال بجريدة الدستور، العدد ١٩٣ بتاريخ ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٨م، ص ١٩.
- نجم، نواره، مقال: يوميات عقلي الباطن في السجل المدني، بجريدة الدستور، العدد ٢٣٢، بتاريخ ٢٦ أغسطس ٢٠٠٩م، ص ١٦.

(ب) الأجنبية:-

- Bassiuney, R, 2002: The Relationship between speaker's Role and Code Choice, In Al-Logha, 3m May, 2002, PP. 77-100.
- Bousofara – Omar, N, 2006: Neither third Language Nor middle Varieties but Diglossic Switching, in ZAL, 45, PP: 55- 80.
- Blau, J, 1981 A: The Emergence and Linguistic Background of Judaeo-Arabic. Jerusalem.

- _____ 1981, B: The State of Research in the Field of the Linguistic Study of Middle Arabic, in Arabica, T: 28, F: 2-3, PP. 187- 203.
- _____ 1988: Studies in Middle Arabic and Its Judaeo-Arabic Variety. Jerusalem.
- _____ 2002: Handbook of Early Middle Arabic. The Hebrew University of Jerusalem.
- _____ 2003: The Importance of Middle Arabic for the Understanding of the History of Neo-Arabic, In Lentin, Jet Lonnet, A (eds): Melanges David Cohen, Paris, PP. 111- 117.
- _____ 2008: On Some Middle Arabic Literary Standards, In Lentin, J et Grand' Henry, J (eds): Moyen arabe et varietes mixtes de l'arabe á travers l'histoire, Louvain-La-Neuve, PP. 73- 86.
- Corriente, F, 1975: Marginalia on Arabic Diglossia and Evidence thereof in Kitab Al-Aghani, in Journal of Semitic Studies, 20: 36- 61.
- Ferrando, I, 2007: History of Arabic, In Versteegh, K(ed): Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics vol: z, Brill, Leiden –Boston, pp: 261- 268.
- Fisher, W, 1991: What is Middle Arabic, Semitic Studies in honor of Wolf Leslau, (ed) Alan. S, Kaye, vol: 1, PP: 430- 436. Wiesbaden: O, Harrassowitz.
- _____ 2006: Classical Arabic, in Versteegh, K, (ed): Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics, Vol: 1, PP. 397- 405, Brill, Leiden- Boston.
- Fuck, J, 1955: "Arabiya, Recherches sur l'histoire de la langue et du style arabe. Traduction Claude Denizeau, Librairie Marcel Didier, Paris.
- Hary, B, 1989: Middle Arabic, Proposals for New Terminology. In Al- Arabiyya, 22, PP: 19- 36.
- _____ 1992: Multiglossia in Judeo- Arabic, Leiden: E.J. Brill.
- _____ 1996: The Importance of the Language Continuum in Arabic Multiglossia. In Elgibali, A(ed): Understanding Arabic, Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi, the American University of Cairo Press, PP: 69- 90.
- _____ 2007: Hypercorrection. In Versteegh, K(ed): Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics, vol: 2, PP: 275- 279, Brill, Leiden- Boston,
- Holes, C, 1993: The Uses of Variation: Study of the Political Speeches of Gamal Abd Al- Nasir, in Eid, M and Holes, C(eds): Perspectives on Arabic Linguistics V, PP. 13- 45, John Benjamins: Amsterdam/ Philadelphia.
- Kouloughli, D, E, 2004: Le texte arabe du roman de Baybars: Premier survol du corpus électronique, Arabica, 51/1-2: 121- 143.
- _____ 2007: L'arabe, Paris "Que sais- je?" Presses Universitaires de France.
- _____ 2008: Moyen arabe et questions connexes. in [http://cle.ensish.fr/1195829205054/0/fiche article](http://cle.ensish.fr/1195829205054/0/fiche%20article).
- Larcher, P, 2001: Moyen arab et arabe moyen. Arabica, 48 (4): 509- 78.
- _____ 2003: Review of: Joshua Blau, A Handbook of Early Middle Arabic, the Hebrew University, Jerusalem, in Arabica, T: L, 4, PP. 547- 554.

- Lentin, J, 2003, Varietes d'arabe dans des Manuscrits syriens du Roman de Babars et histoire du texte, in Jean- Claude Garcian (ed): Lectures du Roman de Baybars, Editions Parenthèses, Paris, PP. 91- 111.
- _____ 2008,A: Middle Arabic. In Versteegh, K(ed): Encylopedia of Arabic Language and Linguistics, vol: 3, pp. 216- 224.
- _____ 2008,B: Moyen arabe et varietes mixtes de l'arabe: Premier essai de bibliographie, in Lentin, J et Grand' Henry, J (eds): Moyen arabe et varietes mixtes de l'arabe á travers l'histoire, Louvain-La-Neuve.
- Mejdell, G, 2000: Aspects of Formal Spoken Arabic in Egypt-Lugha Wusta or Loughat al-Muthaqqafiin, A View from the North, in Al-Logha, 2, PP. 7- 27.
- _____ 2002: Features of luga wusta-mixed discourse in Spoken Arabic in Egypt. in Youssi, A et Alii (eds): Actes des Premiers journees internationales de dialectologie arabe de Paris, Rabat: Amapatrll, PP. 317-328.
- _____ 2006: Mixed Styles in Spoken Arabic in Egypt. Brill: Leiden-Boston.
- _____ 2008: Middle Arabic across Time and Medium/ Mode, some Reflexions and suggestions, in Lentin, J et Grand' Henry, J (eds): Moyen arabe et varietes mixtes de l'arabe á travers l'histoire, Louvain-La-Neuve., PP. 355-372.
- Owens, J, 1998: Case and proto-Arabic. Part:1, in BSOAS, 61(1): 51- 73.
- _____ 2006: A Linguistic History of Arabic. Oxford University Press.
- Shvitiel, A, 1991: The Maze of Arabic. In Kaye, A (ed): Semitic Studies, vol: 2, Otto Harrassowitz: Wiesbaden, PP: 1435- 1442.
- Versteegh, K, 1997: The Arabic Language, Columbia University Press, New York.

الهوامش:

(*) أشير في البداية إلى ظاهرة منتشرة لدى الباحثين في تاريخ العربية، وهي كثرة المصطلحات مما يسبب الاضطراب، ولا بد حينما أعرض لتصوراتهم أن يكون هناك صدى لتعدد المصطلحات وتباينها أحياناً فيما بينهم، وفوق كل ذلك حدثتها بالنسبة للقارئ العربي، وليكن القارئ الكريم واعياً لكل ذلك.

(^١) الجاحظ: البيان والتبيين ج ١ ص ١٤٦.

(^٢) ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون ج ١ ص ٤٩١.

(^٣) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج ١ ص ١١٥ - ١١٦.

(^٤) كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة متى بن يونس القنائي ص ٣٧.

(^٥) السابق ص ٣٥.

(^٦) السابق ص ٦١.

(^٧) د. السعيد بدوي: مستويات العربية المعاصرة في مصر ص ٤٥.

(^٨) انظر تفصيلات أكثر في كتاب د. السعيد بدوي: مستويات العربية المعاصرة في مصر ص ٦٧ - ٦٨.

وأشير هنا إلى التحليل القيم الذي قام به د. محمد العبد لما سمي باللغة الثالثة، مركزاً على الحوار بهذا المستوى عند توفيق الحكيم، وخلص إلى ملحوظات مهمة في هذا المضمار، منها أن مفهوم الحكيم للفصحى والعامية يشوبه لبس خطير، ذلك أن العربية - حسب د. محمد العبد - في تاريخها الطويل لم تعرف لا الفصحى ولا العامية مستوى لغوياً واحداً، فضلاً عن الاختلاف اللغوي التاريخي من عصر إلى عصر، هناك اختلاف داخلي آخر بين لغة الشعر ولغة النثر. وإذا صرفنا النظر عن لغة الشعر لخصوصيتها رأينا للغة النثر مستويات أخرى عدة، وتصبح هذه المستويات في العربية الحديثة أكثر بروزاً، فهناك فصحي التراث الأدبية التي نراها في كتابات طه حسين والعقاد وأحمد أمين وتوفيق الحكيم، وهناك فصحي المؤلفات العلمية والكتابات الفكرية، وهناك فصحي لغة الصحافة وجمهرة المتقنين، وهناك الفصحى الفنية الميسرة في السرد الروائي والحوار الدرامي كالتي نراها عند الحكيم وغيره من كتاب الرواية ومسرح الفصحى، فالمسألة - حسب د. العبد - ليست مسألة أنواع مختلفة؛ وإنما هي مسألة مستويات لغوية وأسلوبية داخل لغة واحدة، هي الفصحى ذات النسيج الفصيح والجارية على قواعد الإعراب ونظام التركيب في العربية الكلاسيكية، ثم يذكر د. العبد أن العامية - بالمثل - تتعدد بتعدد البيئات الجغرافية فيما نسميه اللهجات المحلية، التي تختلف فيما بينها صوتياً وصرفياً ونحوياً، ولا تتفق هذه اللهجات إلا في أنها جميعاً ذات نسيج لغوي ونظام تركيبى يختلف عن الفصحى. واللهجة الواحدة مستويات مختلفة كذلك. انظر كتاب د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص ٢٤٠ - ٢٤١.

(^٩) د. السعيد بدوي: مستويات العربية المعاصرة في مصر ص ٤٣.

(^{١٠}) يوهان فوك: العربية ترجمة د. النجار ص ١٢٢.

وأشير هنا إلى أن ترجمة د. النجار لهذا المصطلح قد سببت خطأ كبيراً عند الباحثين العرب، ومنهم كما رأينا د. السعيد، وكانت الترجمة مسئولة عن عدم توضيح الفكرة كما في نص فوك، ودليل ما أقول أن د. أحمد محمد قدور في بحثه عن العربية المولدة عند يوهان فوك في كتابه "العربية" يقول في ص ١١٣ من بحثه: "يبدأ فوك" تاريخ العربية المولدة" حين انتقلت العربية بعد وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم) مباشرة عن طريق الفتوحات في العهد الإسلامي الأول إلى خارج حدودها القديمة في مواطن لغوية أجنبية (انظر كتاب فوك ص ١٧)، ويلاحظ أن هذا التحديد يخالف ما أجمع عليه علماء العربية القدامى الذين جعلوا "المولد" مرتبطاً بالدلالة اللغوية الناشئة من ظهور أجيال محدثة غلب عليها اختلاط الأعراق. وقد حددوا بداية لهذا المولد أنها تتأخر عن التاريخ الذي افترضه (فوك) بنحو قرن ونصف؛ إذ جعلوا سنة (١٥٠هـ) حداً فاصلاً بين الفصحى والمولد على صعيد المدن التي كثر فيها الاختلاط والتزاوج فهذا الذي ارتآه فوك يخالف دلالة "المولد" لغة؛ لأن هذه الدلالة لم تكن قد ولدت على الأجيال الجديدة حين خرج العرب بعد وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم) من الجزيرة مباشرة، ولأن شيوع الظواهر المولدة في القرن الأول لم يكن، بشهادة اللغويين المتشددين، يتجاوز أمثلة من اللحن أو الخطأ الذي لم يتعد كونه ظواهر فردية"، ثم ينتهي د. قدور في ص ١١٥ إلى أنه "لن يستقيم المفهوم الذي بني عليه الكتاب عندي ما لم يتم التخلي عن كلمة "العربية" في مصطلحه "العربية المولدة"، انظر مدى المشكلة التي سببها المترجم بترجمة مفهوم العربية الوسيطة بالعربية المولدة، ولعل د. حلمي خليل كان الأسبق للتعرض لهذه المشكلة من د. قدور، فهو يذكر في كتابه: المولد في العربية، حينما يناقش يوهان فوك في مفهوم للعربية المولدة، ولم يكن فوك أصلاً صاحب المصطلح ومفهومه مختلف جداً، ولذا كان

لابد من التأكد من الأصل أولاً، وذلك حينما يعقب على مجموعة السمات التي وصف بها فوك العربية الوسيطة وترجمها المترجم بالعربية المولدة، وينتهي د. حلمي خليل قائلاً: "ومن هذا كله نخرج بعدة حقائق مهمة عن خصائص العربية المولدة، كما تصورها فوك، نحن إذاً أمام لغة عربية مولدة لها من الخصائص اللغوية، سواء في الصوت أم الكلمة أم التركيب أم الدلالة، ما تتميز به عن العربية القديمة، فهل وجدت حقاً لغة بهذه الخصائص المميزة في حياة العربية؟ الواقع أن يوهان فوك كان موفقاً في تتبع معالم التطور اللغوي للعربية خلال القرون الخمسة الأولى من حياتها، إلا أنه وقع في خطأين نتج عنهما قوله بوجود عربية مولدة تختلف عن العربية القديمة وخاصة في التركيب..." ص ٤٥١.

وهنا نلاحظ أن مفهوم العربية الوسيطة، كما عند المستشرق فوك، لم يصل بالترجمة عند د. النجار، وقد كان المصطلح الذي نقله به د. النجار سبباً في مشاكل عدة.

ويلاحظ أن عدم وجود أبحاث في تاريخ العربية وعدم وجود تواصل قوي في فترة د. النجار، وهي حقبة خمسينيات القرن العشرين، كان سبباً في الاضطراب الاصطلاحي الواضح في الترجمة.

وحتى لا يصل الأمر بنا إلى جلد الذات فإنني أذكر ما قاله المستشرق الألماني ثرنر ديم في مضمار المصطلحات في مجال البحث في الساميات واللغة العربية، فيقول: "إن من المشكلات المنهجية التي يواجهها علماء الساميات واللغة العربية بصورة خاصة مشكلة المصطلحات العلمية، وهي مشكلة ذات جوانب متشعبة، فهناك مفاهيم لغوية أطلق على كل منها أكثر من مصطلح"، ثم يقول: "ترى بعض العلماء الأوروبيين المحدثين قد وضعوا مصطلحات أخرى لا تؤدي المعنى الدقيق، ومن ناحية أخرى، تتبّع في بحوث العلماء الأوروبيين مصطلحات غير واضحة وغير محددة تحديداً دقيقاً..." انظر بحثه: حول اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية واللغة العربية الأم ص ٢٥.

(¹¹) Fück, J, Arabiya, Traduction Parc- Denizeau, P.87.

(^٢) د. سعيد بحيري في ترجمته لكتاب: دراسات في العربية لمجموعة من المستشرقين ص ٢٤٥.

(^٣) د. فالح العجمي: أبعاد العربية ص ١٧٨.

(^٤) د. حمزة المزيني في ترجمته لمجموعة من البحوث الاستشرافية، وذلك في كتاب: دراسات في تأريخ اللغة العربية ص ٦٣.

(^١) د. فالح العجمي: أبعاد العربية ص ١٧٨.

(^٢) مستشرق ألماني ولد في ١٨٠١م وتوفي في ١٨٨٨م، وكان أستاذاً للغات الشرقية، ودرس في جامعة ليبنرج^٢، انظر حول حياته وأعماله: يوهان فوك: الدراسات العربية في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين، ص ص ٢٨٥ - ٢٩٠.

(¹⁷) Fischer, W, 1991, P.431.

(¹⁸) Ibid, p.431.

(¹⁹) Ibid, p.431.

(²⁰) Owens, J, 2006, P.41.

(²¹) Kouloughli, DJ, 2008, P.2.

(²²) Larcher, P, 2001, P.585.

(²³) Kouloughli, DJ, 2008, P.2.

(^٥) اعتمدت هنا على الترجمة الفرنسية لكتاب فوك وهي المتاحة لي، انظر: Fück, J, 1955, P.87.

(²⁵) Ibid, p.87.

(²⁶) Ibid, p.88.

(²⁷) Ibid, p.91. وترجمة د. النجار ص ١٢٦.

(²⁸) Ibid, p.96. وترجمة د. النجار ص ١٣٠.

(^٤) فوك: العربية الوسيطة، مقال ترجمه د. المزيني ص ٦٧.

(³⁰) Fuck, J, 1955, P.88.

(³¹) Blau, J, 1988, P.61.

(³²) Fischer, W, 1991, P. 431.

(^٢) سوف أعتمد على الطبعة المتوافرة لي من هذا الكتاب، وهي الطبعة الثانية التي طبعت في عام ١٩٨١م.

(³⁴) Blau, J., 1981, A, P. 10.

(³⁵) Ibid, P. 10.

(³⁶) Ibid, P. 2.

(³⁷) Ibid, P. 3.

(³⁸) Ibid, P. 4.

(³⁹) Ibid, P. 6.

(^{٤٠}) اعتمدت على الطبعة التي طبع فيها هذا البحث ضمن كتاب بلاو ١٩٨٨.

(⁴¹) Blau, J., 1988, P.61.

(⁴²) Blau, J., 2003, P.111.

(⁴³) Ibid, P. 117.

(^{٤١}) اعتمدت على نشرة ضمن كتاب بلاو ١٩٨٨.

(⁴⁵) Blau, J., 1988, P.256.

(^١) مصطلح Pseudo- Correction حسب هاري في بحثه 2007, P. 276 يضم تحته عددًا من المصطلحات، منها Hypercorrection الذي يمثل نوعًا من التصحيح الزائد (Pseudo - Corrections)، وهذان المصطلحان يترجمهما د. رمزي بعلبكي بتصحيح زائد/ مفرط، حزلة، لحن اشتقائي، وهو حسب محاولة واعية يقوم بها المتكلم لمحاكاة اللغة النموذجية أو اللغة الغالبة أو اللغة الثانية تقضي إلى صيغة غير صحيحة تسمى صيغة التصحيح الزائد، انظر د. بعلبكي - معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين ص ٢٣١، وص ٤٠٨.

ويشير بنجامين هاري -في مقاله عن التصحيح الزائد (Hypercorrection) نفسه السابق- إلى أنه نوع من التصحيح اللغوي، وهو نتيجة لكون المتكلمين أو الكتاب يرغبون في التكلم أو الكتابة بتنوع لغوي أكثر حظوة اجتماعية (More Prestigious Variety) ولتجنب الصيغ المشوهة، ويذكر أن ظاهرة التصحيح الزائد ليست عادة في كل اللغات، لكنها لها أهمية خاصة في العربية؛ لأن الواقع اللغوي العربي متعدد المستويات اللغوية (Continuuglossic Situation)، ولأن هذه الظاهرة آلية (Mechanism) للتغيير اللغوي في كل اللغات، ويذكر هاري أن العربية تستخدم كنموذج صحيح للتصحيات اللغوية الزائدة الشائعة؛ لأنه تاريخيًا قد تمتعت العربية الفصحى بمكانة عالية مقارنة بالعاميات العربية، ومن ثم يخلص هاري إلى أن المكانة الاجتماعية تؤدي دورًا مفتاحيًا في تحديد التحليلات الأساسية لإنتاج التصحيحات الزائدة. انظر Hary, B, 2007, P. 275- 276. ونخلص من هذا أن التصحيح الزائد/ المفرط جاء نتيجة عدم معرفة كافية لدى المؤلفين بقواعد اللغة العربية، ومن هنا فإن عدم المعرفة يأتي نتيجة تصحيح أو تغيير بعض التراكيب مما لا تحتاج أصلاً إلى تصحيح، لنصل في بعض الحالات إلى صورة لغوية غير مصححة تصحيحًا زائدًا أو ليست مصححة بصورة كافية في حالات أخرى. انظر بحث د. منتصر أمين عبد الرحيم: مصطلحات التصحيح الزائد في نصوص العربية الوسيطة، تحت الطبع.

وينتهي بنجامين هاري إلى كون التصحيحات الزائدة وهو ما يسميه بـ Hypercorrection يحتوي على صيغ لا تتماثل مع قواعد المستوى الفصحى، بمعنى أنها تستعمل داخل هذا المستوى في سياقات تركيبية مختلفة، ولا ينفي هذا كون هذه الصيغة منتمية لهذا المستوى اللغوي، ويذكر هاري من أمثلة هذا النوع أمثلة من عربية يهود مصر في القرن السادس عشر الميلادي، منها (وطلب منهم مبلغ ميه وخمسون ألف...) يذكر هاري أن صيغة (خمسون) من هذه العبارة تصحيح زائد، ففي لهجة الكاتب وهي عربية اليهود المصريين يستعمل المتحدثون بها صيغة (بن) للجمع في جميع الحالات، ولكن الكاتب استعمل هنا (ون)؛ لأنه يعلم أن العربية الفصحى تستخدم هذه الصيغة، ولكنه فشل في استعمالها استعمالاً صحيحًا. أما النوع الثاني من التصحيح فيسميه هاري بالتصحيح الناقص (Hypocorrection)، ومن أمثله -حسب هاري- من عربية المسيحيين (عيد إليه الرسول ثانية) يشير هاري إلى أن معنى الفعل (عيد) أرسل ثانية، وقد أراد الكاتب استعمال الفعل في صيغة البناء للمجهول، وهي صيغة غير مستخدمة في لهجته التي يتحدثها، وبالتالي جاء استخدامه للفعل في صيغة غير صحيحة حسب قواعد الفصحى، ويذكر هاري مثالاً آخر من هذا النوع وهو من عربية اليهود -حسب هاري- و(هم باقيون)، فقد أراد الكاتب أن يتفصح فاستخدم صيغة (باقيون)، وهي غير صحيحة وفقاً لقواعد العربية الفصحى، فالصحيح (باقون) انظر حول ذلك كله مقال هاري التالي Hary, B, 2007, P. 276- 277.

ويذكر المستشرق الإنجليزي شفتيل أن التصحيحات تنجم عن جهل الكاتب بالقواعد اللغوية، ورغبته الأكيدة في تقليد المستوى الفصحى الذي يتصف بالقواعد الفصيحة، لكن شفتيل يرى أن هناك بعض الحالات من هذه التصحيحات تمثل صيغاً لهجية، وليست تشويهاً لقواعد العربية الفصحى؛ مثل

الصيغ الموحدة مثل (أبوك - أخوك) فليس بالضرورة رؤية هذه الحالات على أنها تشويه متعمد لقواعد الفصحى؛ بل على كونها صيغاً موحدة تم قبولها داخل اللهجات بوصفها أشكالاً مباحة، انظر حول هذا Shvitiel, A 1991, P. 1438. وعلينا أن ننوه هنا إلى أن هذا المصطلح والمصطلحات المتعلقة به كلها دالة على التصحيحات التي تمثل سمة من سمات العربية الوسيطة، وارتبطت تلك المصطلحات بالبحوث الاستشراقية في هذا المجال.

(⁴⁷) Blau, J., 1988, P.256- 257.

(⁴⁸) Blau, J., 1988, P. 257.

(⁴⁹) Ibid, P. 257.

(⁵⁰) Ibid, P. 257.

(⁵¹) Ibid, P. 258.

(⁵²) Hary, B, 1989, P. 19-20.

(⁵³) Blau, J., 1981, A, P. 215.

(⁵⁴) Blau, J., 1981, B. 187.

(⁵⁵) Hary, B, 1989, P. 20.

(⁵⁶) Blau, J., 2002, P. 9.

(⁵⁷) Blau, J., 1988, p .256.

(⁵⁸) Ibid, P. 61.

(⁵⁹) Blau, J., 2008, P. 73.

(⁶⁰) Shvitiel, A., 1991, P. 1436.

(⁶¹) Ibid, P. 1438.

(⁶²) Lentin, J, 2008, P. 215.

(⁶³) Ibid, P. 215- 216.

(⁶⁴) Ferrando, A, 2007, P. 265-266.

(⁶⁵) Ibid, P. 266.

(⁶⁶) Versteegh, K., 1997, P. 114. وترجمة د. محمد الشرقاوي، ص ١٣٠

(⁶⁷) Ibid, P. 114. وترجمة د. الشرقاوي، ص ١٣٠

(⁶⁸) Fischer, W, 1991, P. 432.

(⁶⁹) Ibid, P. 432.

(⁷⁰) Ibid, P. 432-433.

(⁷¹) Ibid, P. 433.

(⁷²) Ibid, P. 433.

(⁷³) Ibid, P. 434.

(⁷⁴) Ibid, P. 434.

(⁷⁵) Ibid, P. 434.

(⁷⁶) Fischer, W, 1991, P. 434.

(⁷⁷) Ibid, P. 436.

(⁷⁸) Ibid, P. 432.

(⁷⁹) Ibid, P. 432.

(¹) كما أن فيشر أكد رؤية مهمة وهي أنه من الناحية اللغوية لا يمثل الانتقال من العربية القديمة إلى العربية الحديثة إلا خطوة تطور وحيدة، بحيث إنه يجب أن نلحق كل صيغ المفردات الواردة في نصوص العربية الوسيطة بالعربية الحديثة انظر مقاله: العربية الحديثة ولهجاتها، ترجمة د. سعيد بحيري، وهو ضمن كتابه: دراسات في العربية، ص ٢٢٥. وحول رؤية فيشر لتاريخ العربية انظر بحثه الآتي: Fischer, W, 2006, PP. 397- 405.

(⁸¹) Hary, B, 1989, P. 21.

وأشير هنا إلى أن ما طرحه هاري في هذا البحث جزء من رؤية لغوية كاملة للواقع اللغوي العربي، وقد عرضه هاري في بحثين هما: A) Hary, (B, 1992. (B) Hary, B, 1996.

وانظر بحثنا: تصور المستشرق بنجامين هاري للواقع اللغوي الحديث.

(⁸²) Hary, B, 1989, P. 22.

(⁸³) Ibid, P. 22-23, P. 28.

(⁸⁴) Ibid, P. 23.

(⁸⁵) Ibid, P. 27.

(⁸⁶) Ibid, P. 29.

(⁸⁷) Ibid, P. 28.

(⁸⁸) Ibid, P. 28.

(⁸⁹) Ibid, P. 29.

(⁹⁰) Ibid, P. 29.

(⁹¹) Ibid, P. 30.

(⁹²) Ibid, P. 32.

(⁹³) Ibid, P. 33.

(⁹⁴) Ibid, P. 35.

(⁹⁵) Ibid, P. 35.

(⁹⁶) Hary, B, 1989, P. 28.

(¹) يذكر هاري في بحث آخر من بحوثه أنه في هذا السياق المتضارب في استعمال هذا المصطلح، فيكون من المفيد أكثر أن نستعمل مصطلح العربية الوسيطة للإشارة إلى: ١- طور تاريخي Historical Phase من بدايته في المرحلة الإسلامية الأولى حتى القرن الثامن. ٢- مستوى لغوي اجتماعي يحتوي على تنوع مختلف من العربية النموذجية والعاميات. ويرى أن هذا مهم؛ ذلك أنه في تاريخ اللغة العربية في العصور الوسطى فقط، وجد سياق/ واقع لغوي كانت فيه نصوص أدبية مكتوبة بتنوع لغوي مختلف من العربية النموذجية والعامية، بالإضافة إلى عناصر أخرى. انظر بحثه التالي: Hary, B, 1992, P. 52.

(⁹⁸) Larcher, P, 2001, P. 582- 583.

(⁹⁹) Larcher, P, 2007, P. 258- 259.

(¹⁰⁰) Ibid, P. 260.

(¹⁰¹) Ibid, P. 593.

(¹⁰²) Ibid, P. 598.

(¹⁰³) Larcher, P, 2003, P. 547.

(¹⁰⁴) Larcher, P, 2001, P. 589.

(¹⁰⁵) Ibid, P. 589.

(¹⁰⁶) Ibid, P. 604- 605.

(¹⁰⁷) Versteegh, K, 1997, P. 114.

(¹⁰⁸) Owens, J, 1998, P. 224, N. 21.

(¹⁰⁹) Larcher, P, 2001, P. 605.

(¹¹⁰) Ibid, P. 605.

(¹¹¹) Versteegh, K, 1997, P. 114.

(¹¹²) Mejdell, G, 2002, P. 317.

(¹¹³) Mejdell, G, 2008, P. 355.

(¹¹⁴) Blau, J., 1981, A. P. 25.

(¹¹⁵) Mejdell, G, 2008, P. 358.

(¹) انظر كتابها: Mixed Styles in Spoken Arabic in Egypt, Leiden- Boston, 2006.

(¹¹⁷) Mejdell, G, 2002, P. 3017.

وحول هذه المفاهيم انظر بحثي: تصور المستشرق بنجامين هاري للواقع اللغوي العربي الحديث المنشور بمجلة كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ج ٧٣ - مايو ٢٠١٤، ص ٥٩ - ١٠٠.

(¹¹⁸) Mejdell, G, 2008, P. 370.

(^٢) أشير إلى أن هناك من الباحثين العرب الدارسين في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية من يرى رؤية قريبة من هذا، ومن هؤلاء الباحثة نعيمة بوصفارة - عمر، في بحثها: Neither Third Language Nor Middle Varieties but Diglossic Switching، لا لغة ثالثة ولا تنوعات وسيطة؛ بل تحولات متعددة المستويات. في هذا البحث - وكما هو ظاهر من العنوان - ترفض فرضية اللغة الثالثة والتنوعات اللغوية الوسيطة، وتقول بأنها حاولت في هذا البحث إعادة النظر في طبيعة ما اصطلح عليه باللغة الوسيطة، (Middle Language) أو التنوعات الوسيطة للعربية Intermediate Varieties of Arabic، وقدمت - حسب زعمها - وجهة نظر جديدة في تحليل ظاهرة خليط الفصحى واللهجات، وأنها حاولت ربط دراسة هذا التنوع اللغوي بمشكلات نظرية أكبر في مجال إنتاج اللغة، ومعالجتها من خلال توضيح طبيعتها اللغوية على ضوء النموذج اللغوي المقدم من مايرس - أسكوتن Myers- Scotton المسمى (Matrix Language Frame Model)، والذي يهدف أساساً إلى تفسير التقييد البنيوي/ التركيبي بتغيير/ تبديل الشفرة (Code Switching) انظر بحثها Bousofara - Omar, N, 2006, P. 77. وتبديل الشفرة أو التحول اللغوي (Code Switching) بمعنى تحول المتكلم من "شفرة" بالمعنى الذي يستعمل في علم اللغة الاجتماعي إلى أخرى خلال الكلام، وقد يشمل هذا التحول من لهجة إلى أخرى كالتحول من العامية إلى الفصحى وبالعكس، أو من لغة إلى أخرى (كالتحول من الفرنسية إلى الإنجليزية - انظر معجم المصطلحات اللغوية للدكتور رمزي بعلبكي، ص ٩٦).

وتشير الباحثة كذلك إلى أن إعادة النظر في اللغة الثالثة والتنوعات الوسيطة على ضوء نموذج البنى النحوية لتبديل الشفرة/ المستوى اللغوي يبرهن على أن تبديل المستويات اللغوية ليس عشوائياً، بل إنه منظم وقابل للتنبؤ به. انظر بحثها السابق. P. 77.

(¹²⁰) Lentin, J, 2008, P. 216.

(¹²¹) Ibid, P. 216.

(¹²²) Ibid, P. 216.

(¹²³) Ibid, P. 216.

(¹²⁴) Ibid, P. 216.

(¹²⁵) Ibid, P. 216- 217.

(¹²⁶) Lentin, J, 2008, P. 217.

(¹²⁷) Ibid, P. 217.

(¹²⁸) Ibid, P. 217.

(¹²⁹) Ibid, P. 217- 218.

(¹³⁰) Ibid, P. 218.

(¹³¹) Ibid, P. 218.

(¹³²) Ibid, P. 218.

(^٢) حول هذا المضمار انظر بحثي: اعتراضات المستشرق شفتيل على تقسيم المستشرق يوشع بلاو لتاريخ اللغة العربية، بحث قبل للنشر بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(^٤) يأتي عمق هذا البحث في هذا المضمار لكونه خصص عددًا من بحوثه في هذا المضمار، أحدهم عن تحليل التنوعات اللغوية في مخطوطات سيرة الظاهرة بيبرس انظر بحثه التالي Lentin, J, 2003, PP. 91- 111

(¹³⁵) Ibid, P. 219.

(¹³⁶) Ibid, P. 219.

(¹³⁷) Ibid, P. 219.

(^٤) يتضح الاهتمام الجديد بالعربية الوسيطة من خلال المؤتمرات العلمية التي قامت حول البحث في هذا المضمار، ومن هذه المؤتمرات المؤتمر الذي عقد في لوفان في مايو ٢٠٠٤، وآخر في أمستردام، وطُبعت أعمال هذين المؤتمر ولكي نتأكد من هذه الأهمية انظر البيولوجرافيا التي صنعها جروم لنتان عن البحوث المكتوبة عن العربية الوسيطة ونشرت في أعمال المؤتمر الأول المنعقد في لوفان. انظر Lentin, J, 2008. (^١) جمال الدين كلوغلي: وُلِدَ في ١٩٤٧م وتوفي في ٢٠١٣م جزائري ودرس وعمل في الجامعات الفرنسية وله كتابات مهمة في اللسانيات العربية، وقد كتب عددًا من الكتب والبحوث في اللغة العربية عمومًا، وكتب كتابًا مهمًا وصغير الحجم، ونشرته المكتبة الفرنسية المسماة بـ — Que sais – Je? = ماذا أعرف، وهو بعنوان L'arabe، خصص منه صفحات عن العربية الوسيطة انظر Kouloughli, Dj, 2007, P. 94- 99.

(¹⁴⁰) Kouloughli, Dj, 2008, P.5.

(¹⁴¹) Ibid, P. 20.

(¹⁴²) Ibid, P. 21.

(¹⁴³) Kaulougli, Dj, 2008, P.21.

(¹⁴⁴) Ibid, P. 22.

(¹⁴⁵) Ibid, P. 22- 23.

(^٤) كانت سيرة الظاهر بيبرس موضع بحث من قبل البروفيسور كلوغلي، يشير في نهاية بحثه إلى أنه تنوع من العربية الوسيطة، وأنها تنوع للغة أنتجت/ جاءت من خلال أنصاف أميين (Semi – Analphabètes). انظر بحثه التالي Kouloughli, Dj, 2004, P. 141.

(¹⁴⁷) Kaulougli, Dj, 2008, P.23.

(¹⁴⁸) Ibid, P. 24.

(¹⁴⁹) Ibid, P. 24.

(¹⁵⁰) Ibid, P. 25.

(¹⁵¹) Ibid, P. 26.

(¹⁵²) Ibid, P. 27.

(¹⁵³) Ibid, P. 28.

(¹⁵⁴) Ibid, P. 29.

(¹⁵⁵) Ibid, P. 29 – 30.

(¹⁵⁶) Ibid, P. 30.

(¹⁵⁷) وترجمة د./ محمد الشرقاوي، ص ١٢٩. Versteegh, K., 1997, P. 114.

(¹⁵⁸) Ibid, P. 114.

(¹⁵⁹) وترجمة د./ محمد الشرقاوي، ص ١٣٠. Ibid, P. 114- 115.

(¹⁶⁰) Ibid, P. 115.

(¹⁶¹) Ibid, P. 117.

(¹⁶²) Ibid, P. 117.

(163) Ibid, P. 121.

(164) Ibid, P. 126.

(165) Ibid, P. 126.

(٢) ونجد أيضًا مصطلح العربية الوسيطة بدلالة تاريخية ولغوية عند كورينتي، يقول كورينتي لقد حاولت في مقال عن الحمل الوظيفي للإعراب أن أقص الفارق التاريخي والتركيب بين العربية القديمة ذات الطابع التألفي والعربية الوسيطة ذات الطابع التحليلي، ويذكر أيضًا أن شمال الحجاز وسوريا وجنوب بلاد الرافدين هي المناطق الأولى التي سقطت فيها علامات الإعراب وأصبحت قليلة الحمل الوظيفي، وهذا كان بداية لظهور العربية الوسيطة Middle Arabic انظر بحثه التالي Corriente, F, 1975, P. 39-40.

(167) Blau, J., 2003, P. 117.

(168) Blau, J., 1981 - 1982, P. 231- 232.

(169) Ibid, P. 233.

(170) Versteegh, K., 1997, P. 117.

(171) Blau, J., 1981, B, P. 187.

(١) حول هذا انظر بحثي: اعتراضات المستشرق شفتيل على تقسيم يوشع بلاو لتاريخ العربية، بحث قُبل للنشر بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(173) Larcher, P, 2001, P. 582- 583.

(174) Ibid, P. 593.

(175) Ibid, P. 589.

(176) Lentin, J, 2008, P. 216.

(177) Ibid, P. 216.

(٢) انظر حول هذا البحثين التاليين: ١- د. عبد المنعم السيد جدامي: تصور المستشرقين يوشع بلاو وكيس فرستيج للعربية الفصحى على ضوء تحليلات اللغويين العرب القدماء ص. ص ٥٥ - ٩٠.

٢- د. عبد المنعم السيد جدامي: الازدواجية اللغوية في العربية ومقارباتها العربية والاستشراقية، ص ٥٤ - ٧٦.

(١) يأتي بحث شفتيل معنوناً كالاتي: The Maze of Arabic وقد ترجمته بالاشتراك، وسوف يُنشر - إن شاء الله قريباً-، ولي بحث بعنوان: اعتراضات المستشرق شفتيل على تقسيم يوشع بلاو لتاريخ اللغة العربية، قُبل للنشر بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(180) Shvitiel, A 1991, P. 1435.

(181) Ibid, P. 1439.

(182) Ibid, P. 1440.

(183) Ibid, P. 1439.

(184) Larcher, P, 2001, P. 589.

(٢) يوشع بلاو: العربية المولدة في نصوص العربية الوسيطة، ص ٢٤٥.

(186) Lentin, J, 2008, P. 218.

(187) Ibid, P. 219.

(188) Ibid, P. 219.

(189) Versteegh, K., 1997, P. 117.

(190) Kaulougli, Dj, 2008, P.30.

(191) Ibid, P. 21.

(192) Lentin, J, 2008, P. 216- 217.

(193) Ibid, P. 217.

(194) Hary, B, 1989, P. 22-23.

(195) Ibid, P. 29.

(196) Mejdell, G, 2002, P. 317.

(٢) جوزيف ديشي: مساهمة في تحديد مفهوم الكفاءة التخاطبية والمهارات الانتقالية في تعلم اللغة العربية كلغة أجنبية، ص ٥٥.

(198) Hary, B, 1989, P. 32.

(199) Lentin, J, 2008, P. 218.

(١) د. السعيد بدوى: مستويات العربية المعاصرة في مصر، ص ١٤٨.

(٢) السابق، ص ١٤٨ - ١٤٩ وحول تركيب هذا المستوى يذكر د. السعيد أنّ صوراً من التعبير في عامية المتقنين تجرى قولها التركيبية على سنن مشابهة لما تجرى عليه القوالب التركيبية لفصحى العصر، ص ١٧١.

(202) Mejdell, G, 2002, P. 7.

(203) Ibid, P. 7.

(204) Ibid, P. 7.

(205) Ibid, P. 7.

(١) د. السعيد بدوى: مستويات العربية المعاصرة في مصر، ص ١٧٣.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، ص ١٧٤.

(٤) د. محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص ٢٤١.

(٥) السابق، الصفحة نفسها.

(211) Lentin, J, 2008, P. 218.

(212) Mejdell, G, 2000, P. 7.

(213) Lentin, J, 2006, P. 216.

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ترجمة أبي بشر منى بين يونس القنائي، ص ٣٩.

(٢) السابق، ص ٤١.

(٣) السابق، ص ٣٥.

(٤) السابق، ص ٥٧.

(٥) يشير د. عبد الفتاح الحموز إلى وجود هذه الظاهرة في كتابات ابن رشد، يقول د. الحموز "تشيع في الكلام الرشدي هذه المسألة على الرغم من كون هذا الضمير مسبقاً بآخر مستتر أو ظاهر متصل" انظر: د. الحموز: تراكيب ابن رشد الفلسفية اللغوية ص ٢٢٢.

(١) د. عبد الفتاح سليم: موسوعة اللحن في اللغة مظاهره ومقاييسه، ص ١٧٠.

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ترجمة أبي بشر متى بن يونس، ص ٤٧.

(٣) السابق، ص ٤٣.

(٤) د. شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ١٨٢.

(١) السابق، ص ١٨٢.

(٢) السابق، ص ١٨٠.

(٣) د. عبد الفتاح سليم: موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره ومقاييسه، ص ١٧٦.

(٤) السابق، ج ١، ص ١٢٠.

(227) Lentin, J, 2008, P. 217.

(228) Versteegh, K., 1997, P. 114. وترجمة د./ محمد الشرقاوى، ص ١٣٠.

(229) Ibid, P. 114.

(١) جريدة الدستور العدد ١٩٣، ٢٦ نوفمبر ٢٠٠٨، ص ١٩.

(٢) نواره نجم: يوميات عقلي الباطن في السجل المدني، مقال بجريدة الدستور، العدد ٢٣٢، ٢٦/ أغسطس ٢٠٠٩، ص ١٦.

(²³²) Bassiouney, R, 2002, P. 77.

(²³³) Ibid, P. 86.

(²³⁴) Ibid, P. 99.

وأشير هنا أن هناك دراسة مهمة في هذا المضمار للمستشرق الإنجليزي كليف هولز اتخذ من خطب عبد الناصر مادة لتحليل وظيفة التحول اللغوي ووظائفه في الخطاب السياسي. انظر : Holes, C, 1993, P.36-38

(²³⁵) Lentin, J, 2008, P. 217.

إِمَّا وَأَمَّا في العربية

دراسة تطبيقية في السياق القرآني

فاطمة محمد علي عمر

مقدمة:

اختلف علماء العربية القدامى والمحدثون في طريقة تناولهم لحروف المعاني وأثر هذا الاختلاف عن وجود أكثر من طريقة للتناول في مؤلفاتهم، فمنهم مَنْ رَتَّب حروف المعاني فيما بينها ترتيباً ألفبائياً، ومن أبرز الكتب التي جاءت على هذه الطريقة كتاب "رصف المباني في شرح حروف المعاني"، للمالقي (ت ٧٠٢ هـ)، وكذلك كتاب مغني "الليبيب عن كتب الأعراب" لابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، فقد خصَّصَ لحروف المعاني قِسْماً في كتابه، فأفرد لها النصف الأول، وأولى عناية كبيرة بها فجمع لها مادة ضخمة، ومنهم من رتب حروف المعاني حسب عدد أحرف كل حرف منها، ويسير الترتيب ترتيباً تصاعدياً، من الأحادي إلى الرباعي، فالخماسي وأهم الكتب التي جاءت على هذه الطريقة كتاب "معاني الحروف للرماني (ت ٣٨٤ هـ). ويُعد الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) صاحب كتاب المفصل في النحو أول من رتب حروف المعاني ترتيباً موضوعياً، وتبعه بطبيعة الحال شارح هذا الكتاب ابن يعيش (ت ٦٤٣ هـ) في شرح المفصل، فقد خصص "الزمخشري" القسم الثالث من كتابه هذا، للحديث عن "الحروف". وجاء الحديث عنها في جزأين، الثامن والتاسع، وبدأ الحديث بحروف الجر ثم الحروف المشبهة بالفعل (إِنَّ وأخواتها)، ثم حروف العطف، ثم حروف النفي، وغير ذلك من الحروف الكثيرة، التي تحدث عنها وأسهب في شرحها "ابن يعيش" شارح كتابه، وهناك من تحدث عن حروف المعاني دون منهج محدد، ومن أهم الكتب التي جاءت كذلك، كتاب حروف المعاني للزجاجي (ت ٣٤٠ هـ) وكتاب الأزهية في علم الحروف للهروي (ت ٤١٥ هـ).

وتهدف هذه الدراسة إلى:

- (١) بيان الفرق بين إِمَّا، وَأَمَّا في العربية، ودراسة التركيب اللغوي للجملة عند استعمال إِمَّا وعند استعمال أَمَّا.
- (٢) بيان الاختلاف بين التركيب اللغوي للجملة التي يُستعمل فيها كلا الحرفين على الرغم من التشابه الكبير بين الحرفين من حيث بنائهما.
- (٣) دراسة معاني هذين الحرفين عند علماء النحو والصرف.
- (٤) بيان أثر العناصر النحوية المحيطة بهذين الحرفين في تحديد دلالتهما.
- (٥) الكشف عن معانٍ جديدة لهذين الحرفين من خلال السياق القرآني غير التي حددها النحاة.

(٦) دراسة السياق القرآني الذي استعمل فيه كلا الحرفين دراسة تحليلية.

منهج التحليل:

يقوم المنهج التحليلي لدراسة [إِمَّا وَأَمَّا] في السياق القرآني على عدة أسس، توضح في النقاط الآتية:

- (١) دراسة جملة [إِمَّا وَأَمَّا] عند النحاة في العربية. ودراسة الآراء المختلفة في كلا الجملتين.
- (٢) دراسة معاني [إِمَّا وَأَمَّا] في العربية.
- (٣) قمت بدراسة جملة [إِمَّا] في السياق القرآني، وذكرت عدد المرات التي وردت فيها في القرآن.
- (٤) رتبت السور التي وردت فيها (إِمَّا) على حسب ترتيبها في المصحف في داخل التقسيم الواحد.
- (٥) قمت بتقسيم السياقات القرآنية التي وردت فيها (إِمَّا) على حسب نوع (إِمَّا).
- (٦) قمت بدراسة (إِمَّا) الشرطية والسياق القرآني الذي وردت فيه، و(إِمَّا) للتخيير والسياق القرآني الذي وردت فيه، و(إِمَّا) للإباحة والسياق القرآني الذي وردت فيه، وحددت أيهم أكثر ورودًا.
- (٧) استعنت بكتب التفسير في دراسة تلك السياقات، مثل تفسير القرطبي وتفسير البحر المحيط لأبي حيان الأندلس ومعاني القرآن للفراء.
- (٨) عند دراسة (إِمَّا) في السياق القرآني قمت بعمل جدول يوضح السور وأرقام الآيات التي وردت فيها (إِمَّا) في القرآن.
- (٩) ذكرت بعض النماذج من الآيات عند الحديث عن كل نوع من أنواع (إِمَّا) وقمت بدراسة تحليلية.
- (١٠) ذكرت خلاصة ما توصلت إليه بعد الدراسة التحليلية لكل نوع من أنواع (إِمَّا) في السياق القرآني.
- (١١) قمت بدراسة جملة (أَمَّا) في السياق القرآني، وذكرت عدد المرات التي وردت فيها في القرآن.
- (١٢) قمت بتقسيم التراكيب التي وردت فيها (أَمَّا) في القرآن وقد اعتمد هذا التقسيم على تكرار تراكيب معينة وردت فيها (أَمَّا).
- (١٣) قمت بعمل جدول يبين التراكيب التي وردت فيها (أَمَّا) وعدد كل تركيب في القرآن.
- (١٤) اعتمدت على نماذج من الآيات تمثل كل تركيب، وقمت بدراسة تلك التراكيب دراسة تحليلية واستعنت بكتب النحاة وكتب التفسير.
- (١٥) ذكرت خلاصة بعد دراسة كل تركيب لغوي وردت فيه (أَمَّا).

إِمَّا المكسورة المشددة: (١)

(إِمَّا) حرف من حروف العطف خلافاً لبعض النحويين كأبي على الفارسي وَمَنْ تبعه، فإنه يذهب إلى أنها ليست حرف عطف، لأن حرف العطف لا يخلو من أن يعطف مفردًا على مفرد أو جملة على

جملة، وأنت إذا قلت: "ضربتُ إِمَّا زيدًا وإِمَّا عمرًا" تجدها أول، قبل المعطوف عليه عرية عن العطف وتجد الواو ثانية قد دخلت عليها وهي حرف عطف فلا يجتمع حرفا عطف.

والصحيح أنها حرف عطف وهو نص الصيمري في تبصرته لأنه قال: لا يصح أن تكون الواو عاطفة للكلام لأنه فاسد، لأن الواو مشتركة لفظًا ومعنى، والكلام الذي فيه (إِمَّا) ليس على ذلك بل على المخالفة من جهة المعنى. وهذا الذي ذكره الصيمري هو الحق، وهو ظاهر مذهب سيبويه ومذهب أئمة المتأخرين المحققين. (٢)

- وإِمَّا عاطفة عند أكثرهم، أعني إِمَّا الثانية في نحو قولك "جاعني إِمَّا زيدٌ وإِمَّا عمرو" ولا خلاف أن إِمَّا الأولى غير عاطفة، لاعتراضها بين العامل والمعمول في نحو "قام إِمَّا زيد وإِمَّا عمر" وبين أحد معمولي العامل ومعموله الآخر في نحو "رأيت إِمَّا زيدًا وإِمَّا عمرًا" وبين المبدل منه وبدله نحو قوله تعالى (حتى إذا رَأَوْا ما يوعدون إِمَّا العذاب وإِمَّا الساعة) فإن ما بعد الأولى بدل مما قبلها. (٣)
- واعلم أن (إِمَّا) لا تقع في النهي. لا يجوز أن تقول "لا تضرب إِمَّا زيدًا وإِمَّا عمرًا". (٤)
- وتكون (إِمَّا) جزاء بمعنى "إن" وتكون (ما) زائدة للتوكيد مثل (فإِمَّا ترين من البشر أحدًا فقولي). (٥)

ولإِمَّا خمسة معان:

- أحدها: الشك، نحو "جاعني إِمَّا زيد وإِمَّا عمرو" إذا لم تعلم الجائي منهما.
- والثاني: الإيهام، نحو (وآخرون مُرْجُونَ لأمر الله إِمَّا يعذبهم وإِمَّا يتوب عليهم).
- والثالث: التخيير، نحو (إِمَّا أَنْ تُعَذَّبَ وَإِمَّا أَنْ تَتَّخِذَ فِيهِمْ حُسْنًا)
- والرابع: الإباحة، نحو "تعلم إِمَّا فقهاً وإِمَّا نحوًا".
- والخامس: التفصيل، نحو "إِمَّا شاكراً وإِمَّا كفوراً" (٦)

ويتعلق بـ "إِمَّا" مسائل:

الأولى: في الفرق بين "أو" و"إِمَّا". والفرق بينهما من ثلاثة أوجه الأول: أن "أو" قد تكون بمعنى الواو وبمعنى "بل" عند بعضهم، و(إِمَّا) لا تكون كذلك. والثاني: أن "إِمَّا" لا بد من تكرارها، في الغالب بخلاف "أو" فإنها لا تكرر. والثالث: أن الكلام مع "إِمَّا" مبني من أوله على ما جيء بها لأجله، من شك وغيره، بخلاف "أو" فإن الكلام معها قد يُفْتَح على الجزم، ثم يطرأ الشك أو غيره. ولهذا وجب تكرار (إِمَّا) في غير ندور.

الثانية: قد يُستغنى عن الثانية بـ "أو" كقراءة من قرأ (وإِنَّا أو إِيَّاكُمْ لِمَا عَلَى هَدًى، أو في ضلال مبين) (سبأ: ٢٤) وهو في الشعر كثير (٧)، كقول الشاعر:

وقد شَفَنِي أَنْ لَا يَزَالَ يَرُوْعَنِي خيالك، إِمَّا طارقاً، أو مُغَادِيّاً (٨)

وقد يُستغنى عنها أيضاً بـ "إن" الشرطية، مع " لا " النافية كقول الشاعر:
فإما أن تكون أخى بصدق .: فأعرف منك غثى، من سمينى
وإلا فاطرحنى، واتخذنى .: عدواً، أتقيك، وتتقيني^(٩)
ونصّ النحاس على أنّ البصريين لا يُجيزون فيها إلا التكرار. وأجاز الفراء ألا تُكرر، وأن تُجري
مجرى " أو " وقال الفراء: يقولون: عبد الله يقوم وإما يقعد.

وقال ابن مالك: وقد يُستغنى عن الأولى بالثانية؛ كقول الشاعر: (١٠)
تُهاضُّ بدار، قد تَقَادَمَ عهدُها .: وإما بأموات ألم خيالُها
أى " إما بدار " فحذف إما الأولى وربما استُغنى عن واو " وإما " كقول الشاعر:
ياليتما أُمنا شالت نعامُتها .: إما إلى جنة، إما إلى نار (١١)

وخلصّة ما سبق أن:

- (١) (إما) في الجملة العربية تأتي هكذا:
كلام يسبق إما كذا وإما كذا
الأولى الثانية
- (٢) إما الأولى لا خلاف بين النحويين أنها غير عاطفة.
وإما الثانية فجمهور النحويين أنها عاطفة.
وإما في هذا التركيب لا يُفتتح بها لأنها تتعلق بما يسبقها من كلام.
- (٣) إما لا تقع في النهي.
- (٤) قد تكون (إما) مركبة من (إن) الشرطية وما الزائدة للتوكيد وفي هذه الحالة تكون الجملة هكذا:
إما ثم فعل الشرط ثم جواب الشرط مقترن بالفاء
- (٥) لإما خمسة معانٍ: وهى الشك والإبهام والتخيير والإباحة والتفصيل.
- (٦) تُكرر إما في الجملة العربية بعامة ولا تأتي غير مكررة إلا نادراً.
- (٧) قد يُستغنى عن (إما) الثانية بـ (أو) وقد يُستغنى عنها أيضاً بـ (إن الشرطية)، مع (لا) النافية،
وقد يُستغنى عن الأولى بالثانية، وذلك كله في الشواهد الشعرية.

أَمَّا الْمَفْتُوحَةُ الْمَشْدُدَةُ:

(أَمَّا) حرف بسيط، فيه معنى الشرط وهو بمعنى "مهما يكن من شيء" ولأنه قائم مقام أداة الشرط
وفعل الشرط لذلك يُجاب بالفاء.

تقول: أما زيد فمنطلق، فالتقدير: مهما يكن من شيء فزيد منطلق فحذف فعل الشرط وأداته،
وأقيمت " أَمَّا " مقامهما، فصار التقدير: أما فزيد منطلق، فأخرت الفاء إلى الجزء الثانى، لضرب من
إصلاح اللفظ. (١٢)

وقولهم في ابتداء الكتب والرسائل: أما بعد، فمعناه: مهما يكن من شيء بعد حمد الله فنابت (أَمَّا) مناب أداة الشرط وفعله. (١٣)

و(أَمَّا) المفتوحة المشددة حرف واحد، وهي إخبار ولا يليها إلا الاسم، وتدخل على الابتداء، وهي متضمنة معنى الجزاء، ولا بد لها من جواب بالفاء لأن فيها معنى الجزاء، ويرتفع ما بعدها بالابتداء، إذا لم يقع عليه فعل، كقولك: "أَمَّا زيدٌ فمنطلق"، "زيدٌ مبتدأ و"منطلق" خبره، وأدخلت الفاء لجواب "أما" لأن فيها معنى الجزاء.

ولا تدخل الفاء على خبر الابتداء إلا إذا كان في الكلام معنى الجزاء، كقولك: "الذي يقوم فله درهم"، لأن الدرهم يجب له القيام ولو قلت "زيد فقائم"، أو "زيد فله درهم" لم يجز. لأنه ليس قبل الفاء هاهنا شيء فيه معنى الجزاء، ومثله: "أما طعمك فطيب"، و"أما زيد فقائم". (١٤)

فإن وقع بعد الفاء فعل، يعمل في الاسم الذي بعد "أَمَّا" نصبته به، وزال معنى الابتداء كما يزول في غير هذا الموضع بدخول العوامل، فنقول: "أَمَّا زيدًا فرأيت"، و"أما أخاك فأكرمت".

قال الله عز وجل: (فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ) نصب (اليقيم) بوقوع الفعل عليه. وقال: (وَأَمَّا ثَمُودَ فَهَدَيْنَاهُمْ) فرفع بالابتداء لاشتغال الفعل عنهم بضميرهم. وقد قرأ بعض القراء: (وَأَمَّا ثَمُودَ فَهَدَيْنَاهُمْ) بالنصب. ويُشَدُّ هذا البيت على وجهين، على الرفع وعلى النصب، قال بشرُّ بنُ أبي خازم: (١٥)

فَأَمَّا تَمِيمٌ تَمِيمٌ بَنُ مَرْءٍ .: فَأَلْفَاهُمْ الْقَوْمَ رَوْبَى نِيَامَا

"روبي": الذين استنقلوا نومًا، الواحد: روبان (١٦)

وقال ابن مالك وغيره "أَمَّا، حرف تفصيل. وقال بعض النحويين:

إنها قد ترد حيث لا تفصيل فيه كقولك: أَمَّا زيد فمنطلق.

ولا يلزم تكرير (أَمَّا) خلافًا لبعضهم وهذا ما ذكره المالك في "رصف المباني" فيرى أن التفصيل

لا يكون إلا بتكرار الفصل بينه وبين الأول وهذا غير لازم. (١٧)

وهذا هو رأى الهروي في كتاب الأزهية قال: "أما" المفتوحة مستغنية بنفسها عن التكرير، فإن

كررتها فلعطفك كلامًا على كلام" (١٨).

كما قال الله عز وجل: (فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ، وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ، وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ).

(سورة الضحى الآية ٦، ١٠، ١١)

وَأَمَّا التفصيل فهو غالب أحوالها كما تقدم في سورة البقرة، ومن ذلك (أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ)

(وَأَمَّا الْغُلَامُ) (وَأَمَّا الْجِدَارُ)، وقد يُترك تكرارها استغناء بذكر أحد القسمين عن الآخر، أو بكلام يذكر

بعدها في موضع ذلك القسم، فالأول نحو (يا أيها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نورًا مبينًا

فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَاعْتَصَمُوا بِهِ فَسَيُدْخِلُهُمْ فِي رَحْمَةٍ مِنْهُ وَفَضْلٍ)؛ أي وأما الذين كفروا بالله فلهم كذا

وكذا، والثاني نحو (هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات مُحكمات هُنَّ أم الكتاب وآخر مُتشابهات، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله) أى وأما غيرهم فيؤمنون به ويكلون معناه إلى ربهم. (١٩)

وتأتى (أما) للتوكيد، وقد قل من ذكر ذلك، فلم يشرح ذلك إلا الزمخشري، فإنه قال: فائدة (أما) في الكلام أن تُعطيه فضل التوكيد، تقول: زيد ذاهب، فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت "أما زيدُ فذاهب" (٢٠)

ولـ "أما" أحكام: فمنها أن الفاء بعدها لازمة لا تُحذف إلا مع قول أغنى عنه المحكي به كقوله تعالى (فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم) أى: فيقال لهم أكفرتم. أو في ضرورة شعرية كقول الشاعر:

فأما القتال لا قتال لديكم .: ولكن سيرًا، في عراض المواكب (٢١)

قيل: أو في ندور، كما جاء في "صحيح البخارى": "أما بعد ما بال رجال" أى: فما بال رجال. (٢٢) ومنها أنه لا يجوز أن يفصل بين "أما"، والفاء بجملة، إلا إن كانت دعاء، بشرط أن يتقدم الجملة فاصل بينها وبين "أما" نحو: أما اليوم، رحمك الله، فالأمر كذا.

ولا يلى (أما) فعل، لأنها قائمة مقام شرط وفعل شرط. فلو وليها فعل لُتوهم أنه فعل الشرط. وإنما يليها مبتدأ، نحو: أما زيد فقائم. أو مفعول مقدم نحو (فأما اليتيم فلا تقهر) "الضحى - ٩" أو مفعول بفعل مقدر يفسره المذكور، نحو أما زيدًا فأكرمته. أو ظرف، نحو: أما اليوم فأقوم. أو مجرور، نحو (وأما بنعمة ربك فحدث) "الضحى - ١١"

أو حال، نحو: أما مسرعًا فزيد ذاهب. أو مفعول له نحو: أما العلم فعالم. أو مصدر، نحو: أما ضربًا فاضرب. أو شرط، نحو (فأما إن كان من المقربين فروح) الواقعة: ٨٨، ٨٩.

ومذهب سيبويه أن الجواب في ذلك لـ "أما"، لا للشرط، وحذف جواب الشرط، لدلالة جواب "أما" عليه. ولذلك لزم معنى جواب "أما" عليه. وذهب الفارسي، في أحد قوليه، إلى أن الجواب للشرط، وجواب "أما" محذوف. وقوله الآخر كمذهب سيبويه. وذهب الأخفش إلى أن الفاء وما بعدها جواب لـ "أما" وللشرط معًا. والأصل: مهما يكن من شيء فإن كان من المقربين (فروح . ثم تقدمت "إن" والفعل الذي بعدها فصار التقدير: فأما إن كان من المقربين) فروح، فالتقت فاء أن، فأغنت إحداهما عن الأخرى، فصار "فروح". (٢٣)

- ومنها أن الفاء، الواقعة جوابًا لها، يجوز أن يعمل ما بعدها فيما قبلها وهذا متفق عليه في الجملة. واختلفوا في شرط ذلك. فذهب سيبويه، والمازني، والزمجج، وابن السراج، إلى اعتبار ذلك بأن يقدر حذف "أما" وحذف الفاء. فما جاز أن يعمل فيه، بعد تقدير حذفهما، جاز أن يعمل فيه مع

وجودهما. وما لا فلا. فلذلك منعوا: أما زيدًا فإنني ضاربٌ. وذهب المبرد، وابن درستويه، إلى أن ما بعد "إنَّ" يجوز أن يعمل فيما قبل الفاء. فأجازا: أما زيدًا فإنني ضاربٌ. وقيل: يجوز ذلك في الظرف والمجرور، نحو: أما اليوم فإنني ذاهب، وأما في الدار فإن زيدًا جالس. وأجاز الفراء تقديم معمول ما بعد "إنَّ" على الفاء وفاقًا للمبرد. وزاد أنه أجاز ذلك في "ليت" و"لعل" وكل ما يدخل على المبتدأ. (٢٤) - ومنها أنها قد تبدل ميمها الأولى ياء، فيقال "أيما" وأنشدوا (٢٥) رأْتُ رجلاً، أيما إذا الشمس عارضتُ .: فيضحى، وأما بالعشى فيحصر. وليس من أقسام أمَّا التي في قوله تعالى: (أما إذا كنتم تعملون) ولا التي في قول الشاعر:

أبا خراشة أما أنت ذا نفر .: فإن قومي لم تأكلهم الضبع

بل هي فيهما كلمتان، فالتى في الآية هي أم المنقطعة وما الاستفهامية وأدغمت الميم في الميم للتماتل، والتى في البيت هي أن المصدرية وما المزيدة والأصل لأن كنت، فحذف الجار وكان للاختصار، فانفصل الضمير، لعدم ما يتصل به وجيء بما عوضًا عن كان وأدغمت النون في الميم للتقارب.

وختلاصة ما سبق أن:

(١) (أَمَّا) حرف واحد وهي إخبار، ولا يليها إلا الاسم، وتدخل على الابتداء، وهي متضمنة معنى الجزاء لذلك لا بد لها من جواب بالفاء.

(٢) يرتفع ما بعدها بالابتداء إذا لم يقع عليه فعل مثل "أما زيد فمنطلق".

(٣) إن وقع بعد الفاء فعل يعمل في الاسم الذي بعد (أَمَّا) نصبته به مثل (فأما اليتيم فلا تقهر).

(٤) و(أَمَّا) كذلك للتفصيل كما ورد في سورة البقرة (أما السفينة) فكانت لمساكين (وأما الغلام) و(أما الجدار).

(٥) وتأتى (أما) للتوكيد وقل من ذكر ذلك.

(٦) الفاء بعد (أَمَّا) لازمة لا تحذف إلا مع قول أغنى عنه المحكى به أو في ضرورة شعرية.

(٧) لا يجوز أن يفصل بين (أَمَّا) والفاء بجملة، إلا إن كانت دعاء.

(٨) لا يلي (أَمَّا) فعل، وإنما يليها مبتدأ، أو مفعول مقدم، أو مفعول بفعل مقدر يفسره المذكور، أو ظرف، أو مجرور، أو حال، أو مصدر، أو شرط.

(٩) الفاء الواقعة جوابًا لـ(أَمَّا)، يجوز أن يعمل ما بعدها فيما قبلها وهذا متفق عليه في الجملة واختلفوا في شرط ذلك.

(١٠) قد تبدل ميمها الأولى ياء، فيقال "أيما".

دراسة جملة إِمَّا في السياق القرآني:

وردت (إِمَّا) في القرآن الكريم في ١٧ سورة (٢٦)، وسوف أرتب السور التي وردت فيها (إِمَّا) على حسب ترتيبها في المصحف. وسوف أقوم بتقسيم السياقات القرآنية التي وردت فيها (إِمَّا) على حسب نوع (إِمَّا)،

فتوجد (إِما) الشرطية، (وإِما) للتخيير، (وإِما) للإباحة. وأكثرها ورودًا (إِما) الشرطية. وإِما في السياق القرآني لم تستعمل بمعانٍ جديدة غير التي حددها النحاة.

إِما الشرطية [إِنَّ الشرطية وما الزائدة للتوكيد]

وقبل أن نتحدث عن (إِما) الشرطية في السياق القرآني التي تتكون من (إِنَّ) الشرطية وما الزائدة، لابد أن نتحدث عن (إِنَّ) الشرطية في العربية.

و(إِنَّ) عندما تكون حرفاً للشرط، تجزم فعلين مضارعين، أحدهما هو الشرط والثاني هو الجزاء، هذا هو الأصل فيها وفي أدوات الشرط، وهو الكثير، ثم يجوز أن تدخل على ماضيين فلا تؤثر فيهما لبنائهما وهما في المعنى مستقبليان، ويجوز أن تدخل على ماضٍ ومضارع فيبقى الماضي مبنياً، قال أكثر النحويين، ويكون المضارع إذ ذاك مرفوعاً فلا تؤثر فيه إذا لم تؤثر في الذي يليها، واستشهدوا على ذلك بقول زهير:

وإن أتاه خليل يوم مسألة يقول لا غائب مالي ولا حرم^(٢٧)

ثم قد تدخل على مضارع وماض فتعمل في الأول لأنه مضارع ولا تعمل في الثاني لأنه مبني، وذلك قليل.

وأعلم أن الفاء تدخل في الجواب إن لم يكن بعدها فعل ماضٍ ولا مضارع لازمة، ويجوز دخولها، مع الماضي والمضارع إلا إن كان الماضي (مقترناً) بـ "قد" فتلزم، كقوله تعالى: "وإن يكذبوك فقد كُذبت رسل من قبلك" آل عمران / ١٩٤.

و"إذا" تجري مجرى الفاء في الجواب إلا أنها لا تكون إلا مع الجملة الاسمية غير الطلبية فتلزم كقوله تعالى: "وإن تصبهم سيئة بما قدمت أيديهم إذا هم يقنطون" "الروم/ ١٣٦"^(٢٨) وأعلم أن النحويين اختلفوا في العامل في الفعلين: الشرط والجزاء، فقال بعضهم: إن العامل في الفعلين معاً أداة الشرط، وقال بعضهم: العامل في الشرط الأداة، والعامل في الجزاء الأداة والفعل الأول، وقال بعضهم: العامل في الأول الأداة والعامل في الثاني الأول، ولكل طائفة حجة يطول بسطها هنا. والصحيح أن الأداة هي العاملة في الفعلين معاً، وهو مذهب سيبويه وأكثر النحويين^(٢٩).

إِما الشرطية في السياق القرآني

وردت (إِما) الشرطية في القرآن ست عشرة (١٦) مرة.

الجدول الآتي يبين السور وأرقام الآيات التي وردت فيها (إِما) الشرطية:

السورة	رقم الآية	السورة	رقم الآية
البقرة	٣٨	المؤمنون	٩٣
الأنعام	٦٨	غافر	٧٧

الأعراف	٢٠٠، ٣٥	فصلت	٣٦
الأنفال	٥٨، ٥٧	الزخرف	٤١
يونس	٤٦	الإنسان	٣
الرعد	٤٠		
الإسراء	٢٨، ٢٣		
طه	١٢٣		

ونجد (إِما) الشرطية في مثل:

(١) قلنا اهبطوا منها جميعاً فإِما يأتينكم منى هدى فمن تبع هداى فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون "البقرة آية ٣٨"

"ما في قوله "إِما" زائدة على "إن" التي للشرط وجواب الشرط الفاء مع الشرط الثاني في قوله "فمن تبع"، و"مَنْ" في موضع رفع بالابتداء، و"تبع" في موضع جزم بالشرط. "فلا خوف" جوابه. قال سيبويه: الشرط الثاني وجوابه هما جواب الأول. وقال الكسائي: "فلا خوف عليهم" جواب الشرطين جميعاً. (٣٠)

والنون في يأتينكم نون التوكيد وكثر مجيء هذا النحو في القرآن: فإِما ترين، وإِما ينزغتك، وإِما نذهبن. قال أبو العباس المهدوي وتبعه ابن عطية فقال (فإن) هي للشرط دخلت (ما) عليها مؤكدة ليصح دخول النون المشددة، فهي بمثابة لام القسم التي تجيء لمجيء النون، وهذا الذي ذهب إليه من أن النون لازمة لفعل الشرط إذا وصلت (إن) (بما) هو مذهب المبرد والزجاج، زعماً أنها تلزم تشبيهاً بما زيدت للتأكيد في لام اليمين نحو: والله لأخرجن، وزعموا أن حذف النون إذا زيدت (ما) بعد (إن) ضرورة. وذهب سيبويه والفارسي وجماعة من المتقدمين إلى أنه يجوز في الكلام إثباتها وحذفها وإن كان الإثبات أحسن. (٣١)

والفاء لازمة في جواب الشرط.

(٢) "وإذا رأيت الذين يخوضون في آياتنا فأعرض عنهم حتى يخوضوا في حديث غيره وإِما ينسينك الشيطان فلا تقعد بعد الذكرى مع القوم الظالمين" الأنعام آية ٦٨.

أي إن شغلك الشيطان بوسوسته حتى تنسى النهي عن مجالستهم فلا تقعد معهم بعد الذكرى؛ أي ذكرك النهي. وقال الزمخشري، ويجوز أن يُراد وإن كان الشيطان يُنسيك قبل النهي قبح مجالسة المستهزئين، لأنهما مما تنكره العقول فلا تقعد بعد الذكرى أي بعد أن ذكرناك قبحها ونبهناك عليه (٣٢)

(فإِما) هي إن الشرطية وما الزائدة للتوكيد، ويُنسي فعل الشرط، والنون نون التوكيد، فلا تقعد الفاء لازمة في جواب الشرط وتلاها أداة النهي (لا) وجواب الشرط (فلا تقعد).

وكذلك: "وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحساناً إِذَا بَيَّلْتَ عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولاً كريماً". "الإسراء / ٢٣"

(٣) " وإِذَا يُنْزَغُكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْوِغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ "الأعراف / ٢٠٠"

ونزغ الشيطان وساوسه والنزغ أدنى حركة تكون، ومن الشيطان أدنى وسوسة، ومعنى ينزغُكَ يصيبُكَ وهو فعل الشرط^(٣٣)، والنون للتوكيد، وجواب الشرط فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ والفاء هنا تلاها فعل الأمر. ووردت كذلك فَاسْتَعِذْ في قوله تعالى " وإِذَا يُنْزَغُكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْوِغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ " فصلت / ٣٦.

ومن السور التي وردت كذلك في القرآن وجواب شرط " إِمَّا " جاء فعلاً أمراً بعد الفاء.

(٤) "فَإِذَا تَتَفَقَّهُهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مِنْ خَلْفِهِمْ لَعَلَّهُمْ يَذْكُرُونَ " الأنفال / ٥٧"

ومعنى تتفقهم، تأسرهم أو تلقاهم بحال ضعف تقدر عليهم، وهو فعل الشرط والنون نون التوكيد، وجواب الشرط فشرد بهم وهو فعل أمر جاء بعد الفاء، وهو بمعنى فرقهم فالتشريد في اللغة معناه التفريق.^(٣٤)

وكذلك " وإِذَا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ خِيَانَةً فَانْبِذْ إِلَيْهِمْ عَلَى سَوَاءٍ إِنْ اللَّهُ لَا يُحِبُّ الْخَائِنِينَ " الأنفال / ٥٨.

والمعنى وإِذَا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ بَيْنَكَ وَبَيْنَهُمْ عَهْدٌ خِيَانَةً فَانْبِذْ إِلَيْهِمْ الْعَهْدَ، أى قل لهم قد نبذت إليكم عهدكم وأنا مقاتلكم، ليعلموا ذلك فيكونوا معك في العلم سواء.^(٣٥) فجواب الشرط هو فانبذ إليهم وهو فعل أمر جاء بعد الفاء.

وكذلك " وإِذَا تَعَرَّضْ عَنْهُمْ ابْتِغَاءَ رَحْمَةٍ مِنْ رَبِّكَ تَرْجُوهَا فَقُلْ لَهُمْ قَوْلًا مَيْسُورًا. "الإسراء / ٢٨"

وأحياناً يأتى بعد الفاء جار ومجرور في جواب شرط " إِمَّا "، وهذا نجده في مثل:

(٥) " وإِذَا نُرِيَنَّكَ بَعْضَ الَّذِي نَعْدُهُمْ أَوْ نَتُوفِينُكَ فَاِلَيْنَا مَرْجِعُكُمْ ثُمَّ اللَّهُ شَهِيدٌ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ. " يونس / ٤٦"

قوله تعالى: (وإِذَا نُرِيَنَّكَ) شرط. (بعض الذي نعدهم) أى من إظهار دينك في حياتك، وقال المفسرون: كان البعض الذي وعدهم قَتْلَ مَنْ قَتَلَ وَأَسْرَ مِنْ أَسْرَ بَبْدَرٍ، (أو نتوفينك) عطف على " نرينك " أى نتوفينك قبل ذلك. (فإلينا مرجعهم) جواب (إِذَا)، والمقصود إن لم تنتقم منهم عاجلاً انتقمنا منهم آجلاً^(٣٦)، وكذلك " فاصبر إن وعد الله حق فإِذَا نُرِيَنَّكَ بَعْضَ الَّذِي نَعْدُهُمْ أَوْ نَتُوفِينُكَ فَاِلَيْنَا يُرْجَعُونَ " غافر / ٧٧.

ويأتى بعد الفاء (إنما) في جواب شرط (إِمَّا)، وهذا نجده في مثل:

(٦) " وَإِنْ مَا نُرِيَنَّكَ بَعْضَ الَّذِي نَعْدُهُمْ أَوْ نَتُوفِينُكَ، فَاِلَيْنَا عَلَيْكَ الْبَلَاغُ وَعَلَيْنَا الْحِسَابُ " الرعد / ٤٠.

إن شرطية (وما) زائدة للتوكيد والتقدير: وإن نرينك بعض الذي نعدهم أى العذاب لقوله لهم عذاب في الحياة الدنيا. (٣٧)

نرينك فعل الشرط والنون للتوكيد - نتوفينك معطوف على نرينك، فإنما عليك البلاغ جواب الشرط، وعلينا الحساب معطوفة على عليك البلاغ.

(٧) جاءت (إما) بعد الدعاء ولم يكن لها الصدارة. وهذا نجده فى:

"قل رب إِمَّا تُرِينِي مَا يُوْعَدُونَ (٩٣) رب فلا تجعلني في القوم الظالمين". "المؤمنون / ٩٣، ٩٤" أى يا رب إن أريتني ما يوعدون من العذاب. (فلا تجعلني من القوم الظالمين) أي في نزول العذاب بهم، بل أخرجني منهم، وقيل: النداء مُعْتَرِض، و"ما" شرط فُجِّع بين الشرطين توكيداً، والجواب: "فلا تجعلني في القوم الظالمين"، وكان عليه السلام يعلم أن الله تعالى لا يجعله في القوم الظالمين إذا نزل بهم العذاب، ومع هذا أمره الله بهذا الدعاء والسؤال ليعظم أجره، وليكون في كل الأوقات ذاكراً لربه تعالى. (٣٨).

(٨) وجاء بعد الفاء (إن)، وقد اتصل بها (نا الفاعلين) في جواب الشرط، وهذا نجده فى مثل: "فإِذَا نَذَهَبْنَ بِكَ فَإِنَّا مِنْهُمْ مُنْتَقِمُونَ" (الزخرف / ٤١)، أو "تُرِينِكَ الَّذِي وَعَدْنَاهُمْ فَإِنَّا عَلَيْهِمْ مُقْتَدِرُونَ" (الزخرف / ٤٢)

فإن شرطية وما زائدة للتوكيد، ونذهبن هو فعل الشرط والنون للتوكيد "فإننا منهم منتقمون" جواب الشرط، نرينك معطوف على نذهبن، "فإننا عليهم مقتدرون" جواب الشرط معطوف على جواب الشرط الأول. وقوله تعالى "فإِذَا نَذَهَبْنَ بِكَ يَرِيْدُ نَخْرُجَنَّكَ مِنْ مَكَّةَ مِنْ أَدَى قَرِيْشٍ". "فإننا منهم منتقمون". أو نُرِينِكَ الَّذِي وَعَدْنَاهُمْ" وهو الانتقام منهم في حياتك. قال ابن عباس: قد أراه الله ذلك يوم بدر، وهو قول أكثر المفسرين. (٣٩)

(٩) وجاءت (إما) مع فعل مضمر: في مثل:

" إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا " الإنسان / ٣

أى أيهما فعل فقد بينا له . قال الكوفيون: (إن) ها هنا جزاء، و(ما) زائدة للتوكيد، أى بينا له الطريق إن شكر أو كفر. واختاره الفراء ولم يجزه البصريون، إذ لا تدخل (إن) للجزاء على الأسماء إلا أن يُضْمَر بعدها فعل. وقيل: أى هديناه الرشد، أى بينا له سبيل التوحيد، وهو كما تقول: قد نصحت لك، إن شيءت فاقبل، وإن شيءت فاترك، أى فإن شيءت، فتُحْذَفُ الفاء. (٤٠)

مما سبق نجد ما يأتي:

(١) إِمَّا الشرطية لها الصدارة ولا تأتي بعد كلام أبداً بعامية.

(٢) جاءت (إِما) الشرطية بعد الدعاء ولم يكن لها الصدارة في آية واحدة في القرآن وهي " قل رب إِمَّا تُرِيني ما يوعدون".

(٣) جاء فعل الشرط فعلاً مضارعاً في كل الآيات التي وردت فيها (إِما) الشرطية.

(٤) جاءت نون التوكيد في كل أفعال الشرط في الآيات التي استعملت فيها (إِما)، والنون في فعل الشرط

مع (إِما) عند المبرد والزجاج لازمة، وعند سيبويه والفارسي يجوز إثباتها وحذفها.

(٥) اتصل بفعل الشرط المضارع ضمير المخاطب (ك)، وضمير المخاطبين (كم) كثيراً، واتصل بضمير الغائبين (هم) قليلاً.

(٦) أما جواب شرط (إِما) بدأ دائماً بالفاء، ثم تلاها ما يأتي:

- لا الناهية، مثل "فلا تقعد مع القوم الظالمين".
- فعل أمر، مثل " فشرد بهم"، "فقل لهم قولاً ميسوراً".
- جار ومجرور، مثل " فإلينا مرجعكم".
- إنما، مثل "فإنما عليك البلاغ".
- إنَّ واتصل بها نا الفاعلين، مثل " فإننا منتقمون".
- (٧) جاءت (إِما) مع فعل مضمر، مثل " إِمَّا شاكراً وإِما كفوراً".

إِما للتخيير:

وردت في السياق القرآني ٥ مرات.

(١) (إِما أَنْ تُلقِي وإِما أَنْ نكون نحن الملقين) " الأعراف/ ١١٥"

أدخل (إن) في (إِما) لأنها في موضع أمر بالاختيار. فهي في موضع نصب في قول القائل: اختر ذا أو ذا؛ ألا ترى أن الأمر بالاختيار قد صلح في موضع (إِما). فلما آذنت (إِما) بالتخيير من أول الكلام أحدثت لها (أن). ولو وقعت (إِما وإِما) مع فعلين قد وصلا باسم معرفة أو نكرة ولم يصلح الأمر بالتمييز في موقع (إِما) لم يحدث فيها (أن) كقوله تبارك وتعالى: (وآخرون مرجون لأمر الله إِمَّا يُعَذِّبُهُمْ وإِما يُتَوَبُّ عَلَيْهِمْ)، ألا ترى أن الأمر لا يصلح ها هنا، فلذلك لم يكن فيه (أن). ولو جعلت (أن) في مذهب (كي) وصيرتها صلة لـ(مرجون) يريد أرجئوا أن يعذبوا أو يتاب عليهم، صلح ذلك في كل فعل تام، ولا يصلح في كان وأخواتها ولا في ظننت وأخواتها. من ذلك أن تقول آتيك إِمَّا أَنْ تعطي وإِما أَنْ تمنع. وخطأ أن تقول: أظنك إِمَّا أَنْ تعطي وإِما أَنْ تمنع، ولا أصبحت إِمَّا أَنْ تعطي وإِما أَنْ تمنع^(٤١)

(٢) "وآخرون مرجون لأمر الله إِمَّا يُعَذِّبُهُمْ وإِما يُتَوَبُّ عَلَيْهِمْ والله عليم حكيم" التوبة / ١٠٦.

نزلت في الثلاثة الذين تيب عليهم: كعب بن مالك وهلال بن أمية من بني واقق ومرارة بن الربيع، وقيل: ابن ربيعي العمري ذكره المهدوي. كانوا قد تخلفوا عن تبوك وكانوا مياسر، على ما يأتي من

ذكرهم. والتقدير: ومنهم آخرون مرجون، من أرجأته أى أخرته. ومنه قيل: مرجئة، لأنهم أخروا العمل. "إما يعذبهم وإما يتوب عليهم". (إما) في العربية لأحد أمرين، والله عز وجل عالم بمصير الأشياء، ولكن المخاطبة للعباد على ما يعرفون، أى ليكون أمرهم عندكم على الرجاء لأنه ليس للعباد أكثر من هذا.^(٤٢)

(٣) (إما أن تعذب وإما أن تتخذ فيهم حسناً) "الكهف / ٨٦"

قال إبراهيم بن السري: خيره بين هذين كما خير محمداً فقال: فإن جاءوك فاحكم بينهم أو أعرض عنهم ونحوه. وقال أبو إسحاق الزجاج المعنى أن الله تعالى خيره بين هذين الحكمين، قال النحاس: ورد علي بن سليمان عليه قوله، لأنه لم يصح أن ذا القرنين نبي فيُخاطب بهذا، فكيف يقول لربه عز وجل: ثم يُرد إلى ربه؟ وكيف يقول: فسوف نُعذبه فيخاطبه بالنون؟ قال: التقدير، قلنا يا محمد قالوا يا ذا القرنين. قال أبو جعفر النحاس: هذا الذي قاله أبو الحسن لا يلزم منه شيء. أما قوله: "قلنا يا ذا القرنين" فيجوز أن يكون الله عز وجل خاطبه على لسان نبي في وقته، ويجوز أن يكون قال له هذا كما قال لنبيه محمد: "فإما منا وإما فداء"^(٤٣)، وموضع (أن) كليتهما نصب. ولو رفعت كان صواباً أى فإنما هو هذا أو هذا.^(٤٤)

(٤) "قالوا يا موسى إما أن تلقى وإما أن نكون أول من ألقى" طه / ٦٥ قوله تعالى: (قالوا يا موسى) يريد السحرة. (وإما أن تلقى) عصاك من يدك (وإما أن نكون أول من ألقى) تأدبوا مع موسى فكان ذلك سبب إيمانهم.^(٤٥)

(٥) "فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب حتى إذا أثخنتموهم فشدوا الوثاق فإما منا بعد وإما فداء حتى تضع الحرب أوزارها ذلك ولو يشاء الله لانتصر منهم ولكن ليبلوا بعضكم ببعض والذين قُتلوا في سبيل الله فلن يُضِلَّ أعمالهم". (محمد / ٤)

"فشدوا الوثاق" أى إذا أسرتموهم. والوثاق اسم من الإيثاق، وقد يكون مصدرًا، يُقال: أوثقته إيثاقًا ووثاقًا. وأما الوثاق (بالكسر) فهو اسم الشيء الذي يوثق به كالرباط، قاله القشيري. وقال الجوهري: وأوثقه في الوثاق أى شده، وقال تعالى: "فشدوا الوثاق والوثاق (بكسر الواو) لغة فيه. وإنما أمر بشد الوثاق لئلا يفلتوا. "فإما منا عليهم بالإطلاق من غير فدية، وإما فداء". "ومنا" وفداء" نصب بإضمار فعل. أى إما أن تمنوا عليهم منا، وإما أن تفادهم فداء.^(٤٦)

مما سبق نجد ما يأتي:

- ١- (إما) للتخيير التي وردت في السياق القرآني جاءت مع فعل مضارع مسبوق (بأن) فكان التركيب هكذا: "إما" ثم "أن" ثم "فعل مضارع".
- ٢- جاءت كذلك (إما) مع فعل مضارع غير مسبوق (بأن) فكان التركيب هكذا إما ثم فعل مضارع.

٣- جاء بعد (إِما) للتخيير اسم منصوب بإضمار فعل.

(إِما) للإباحة:

وردت في موضع واحد في السياق القرآني وهو "قل من كان في الضلالة فليمدد له الرحمن مدًّا حتى إذا رأوا ما يوعدون إِما العذاب وإِما الساعة فسيعلمون من هو شر مكانًا وأضعف جنْدًا" (مريم/٧٥). قوله تعالى: (حتى إذا رأوا ما يُوعَدُونَ) قال: "رأوا" لأن لفظ "من" يصلح للواحد والجمع. و"إذا" مع الماضي بمعنى المستقبل، أى حتى يروا ما يوعدون، والعذاب هنا إما أن يكون بنصر المؤمنين عليهم فيعذبونهم بالسيف والأسر، وإما أن تقوم الساعة فيكون مصيرهم إلى النار.^(٤٧)

دراسة جملة (أما) في السياق القرآني:

وردت (أما) في القرآن في ٢٤ سورة^(٤٨)، وقد تكررت تراكيب معينة وردت فيها (أما)، وسوف أقوم بتقسيم هذه التراكيب طبقاً لنوع التركيب.

والجدول الآتي يبين التراكيب التي وردت فيها (أما) وعدد كل تركيب في السياق القرآني.

التركيب	عدده في القرآن
١- <u>أما الذين يليها فعل</u>	١٩
٢- <u>أما من يليها فعل</u>	١٤ مرة
٣- <u>أما يليها اسم</u>	١٣ مرة
٤- <u>أما إن كان (شرط)</u>	٣ مرات
٥- <u>أما إذا</u>	مرة واحدة
٦- <u>أما يليها فعل</u>	مرة واحدة

١ - (أما) الذين يليها فعل، وردت في القرآن ١٩ مرة.

- ونجدها في مثل:

" إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها فأما الذين آمنوا فيعلمون أنه الحق من ربهم وأما الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلاً يُضل به كثيراً ويهدي به كثيراً وما يُضل به إلا الفاسقين". البقرة / ٢٦.

(أما) في هذه الآية شرط ويدل على ذلك لزوم الفاء بعدها، ولو كانت الفاء للعطف لم تدخل على الخبر، إذ لا يعطف الخبر على مبتدئه، ولو كانت زائدة لصح الاستغناء عنها، ولما لم يصح ذلك وقد امتنع كونها للعطف تعين أنها فاء الجزاء.^(٤٩)

نلاحظ هنا في هذا التركيب أن (أما) جاء بعدها اسم موصول للجمع المذكر، ثم جاء بعده فعل ماضٍ اتصلت به واو الجماعة في (كفروا) و(آمنوا).

- وكذلك نجدها في مثل:

" فأما الذين كفروا فأعذبهم عذابًا شديدًا في الدنيا والآخرة وما لهم من ناصرين (٥٦) وأما الذين آمنوا وعملوا الصالحات فيوفيههم أجورهم والله لا يحب الظالمين" (آل عمران / ٥٦، ٥٧)

(فأما الذين كفروا) قيل: يحتمل أن يكون خاصًا، أي كفروا بك وجحدوا نبوتك، والظاهر العموم، ويجوز أن يكون (الذين) مبتدأ، ويجوز أن يكون منصوبًا بفعل محذوف يفسره ما بعده، فيكون من باب الاشتغال. (فأعذبهم عذابًا شديدًا) وصف العذاب بالشدة لتضاعفه وازدياده. وقيل: لاختلاف أجناسه. (٥٠)

[وأما الذين آمنوا وعملوا الصالحات فيوفيههم أجورهم] بدأ أولاً بقسم الكفار، لأن ما قبله من ذكر حكمه تعالى بينهم هو على سبيل التهديد والوعيد للكفار، والإخبار بجزائهم، فناسبت البداءة بهم، ولأنهم أقرب في الذكر بقوله: [فوق الذين كفروا] وبكون الكلام مع اليهود الذين كفروا بعبسى وراموا قتله، ثم أتى ثانيًا بذكر المؤمنين، وقال فأعذبهم في الآية (٥٦) فأسند الفعل إلى ضمير المتكلم وحده ليُطابق قوله: (فأحكم بينكم)، أما في الآية (٥٧) قال: فيوفيههم، بالياء على قراءة حفص، وذلك على سبيل الالتفات والخروج من ضمير المتكلم إلى ضمير الغيبة للتنوع في الفصاحة.

وقرأ الجمهور: فنوفيههم، بالنون الدالة على المتكلم المعظم شأنه، ولم يأت بالهمزة كما في تلك الآية ليخالف في الإخبار بين النسبة الإسنادية فيما يفعله بالكافر وبالمؤمن، كما خالف في الفعل، ولأن المؤمن العامل للصالحات عظيم عند الله، ناسبه الإخبار عن المجازى بنون العظمة.

ويجوز أن يكون: الذين آمنوا، مبتدأ، ويجوز انتصابه على إضمار فعل يفسر ما بعده، ويكون ذلك من باب الاشتغال ما كقوله:

(وأما ثمود فهديناهم) فيمن نصب الدال (٥١).

- وكذلك نجدها في مثل:

" فأما الذين اسودت وجوههم، أكفرتم بعد إيمانكم فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون" آل عمران/

١٠٦.

هذا تفصيل لأحكام من تبيض وجوههم وتسود. وابتدئ بالذين اسودت وجوههم للاهتمام بالتحذير من حالهم، ولمجاورة قوله: وتسود وجوه، وللابتداء بالمؤمنين والاختتام بحكمهم، فيكون مطلع الكلام ومقطعه شيئًا يسر الطبع، ويشرح الصدر. و(أما) هنا حرف شرط يقتضي جوابًا، ولذلك دخلت الفاء في خبر المبتدأ بعدها، والخبر هنا محذوف للعلم به. والتقدير: فيقال لهم: أكفرتم؟ كما حذف القول في مواضع كثيرة كقوله: (والملائكة يدخلون عليهم من كل باب سلام عليكم)، أي يقولون: سلام عليكم. ولما حذف الخبر حذفت الفاء، وإن كان حذفها في غير هذا لا يكون إلا في الشعر. (٥٢)

"وأما الذين ابيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون" (آل عمران/ ١٠٧)

انظر تفاوت ما بين التقسيمين، هناك جمع لمن اسودت وجوههم بين التعنيف بالقول والعذاب، وهنا جعلهم مستقرين في الرحمة، فالرحمة ظرف لهم وهي شاملتهم. وأضاف الرحمة هنا إليه ولم يضيف العذاب إلى نفسه، بل قال: (فذوقوا العذاب) ولما ذكر العذاب علّله بفعلهم، ولم ينص هنا على سبب كونهم في الرحمة.

والمراد بالرحمة هنا الجنة. وجواب (أما) ففي الجنة، والمجرور خبر المبتدأ، أي فمستقرون في الجنة. وهم فيها خالدون جملة مستقلة من مبتدأ وخبر، لم تدخل في حيز أما، ولا في إعراب ما بعده. دلت على أن ذلك الاستقرار هو على سبيل الخلود. وقيل جواب (أما) ففي الجنة هم فيها خالدون، وهم فيها خالدون ابتداء وخبر، وخالدون العامل في الظرفين، وكرر على طريق التوكيد لما يدل عليه من الاستدعاء والتشويق إلى النعيم المقيم.^(٥٣)

- ونجدها كذلك في مثل:

"فأما الذين شقوا في النار لهم فيها زفير وشهيق" (هود/ ١٠٦)

"وأما الذين سعدوا في الجنة خالدين فيها مادامت السموات والأرض إلا ما شاء ربك عطاءً غير مجذوذ" هود/ ١٠٨.

قال الضحاك ومقاتل والفراء: الزفير أول نهيق الحمار والشهيق آخره، ورؤى عن ابن عباس أيضاً. وقال ابن السائب: الزفير زفير الحمار، والشهيق شهيق البغال.^(٥٤)

ففي الآية (١٠٦) أما هنا حرف شرط يقتضي جواباً، ولذلك دخلت الفاء في خبر المبتدأ بعدها، والخبر هنا (ففي النار) شبه جملة في محل رفع خبر.

أما الآية (١٠٨) فأما فيها شرط، والذين مبتدأ تلاه فعل مبني للمجهول، والخبر هو شبه الجملة (ففي الجنة).

وأما الذين يليها فعل، نجدها كذلك في مثل:

"فأما الذين آمنوا، وعملوا الصالحات فهم في روضة يحبرون" (الروم/ ١٥)

الروضة، الأرض ذات النبات والماء، والروضة مما تعجب العرب، (يحبرون): يسرون. حبره: سره سروراً، وتهلل له وجهه وظهر له أثره.^(٥٥)

أما هنا شرط، لذلك دخلت الفاء في خبر المبتدأ (فهم في روضة)، والخبر هنا جملة اسمية في محل رفع.

مما سبق نجد أن:

جملة (أما) الذين يليها فعل، كانت فيها (أما) حرف شرط يقتضي جواباً، ولذلك دخلت الفاء في خبر المبتدأ بعدها دائماً.

والذين هي المبتدأ أما الخبر فكان أحياناً جملة فعلية فعلها مضارع أو شبه جملة أو جملة اسمية في أحيان أخرى.

٢ - (أما) مَنْ يَلِيهَا فَعَلْ:

وردت ١٤ مرة في القرآن، ونجدها في مثل:

قال (أما) مَنْ ظَلَمَ فَسَوْفَ نَعَذِّبُهُ ثُمَّ يُرَدُّ إِلَىٰ رَبِّهِ فَيُعَذِّبُهُ عَذَابًا نَّكَرًا" (الكهف/٨٧)

و(أما) مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُ جِزَاءٌ حَسَنٌ" (الكهف/٨٨)

لما خير الله ذا القرنين بين تعذيب الكفار ودعائهم إلى الإسلام، اختار الدعوة والاجتهاد في استمالتهم. فقال: أما من دعوته فأبى إلا البقاء على الظلم وهو الكفر هنا بلا خلاف فذلك هو المعذب في الدارين.

وأتى بحرف التنفيس في (فسوف نعذبه) لما يتخلل بين إظهاره كفره وبين تعذيبه من دعائه إلى الإيمان وتأبيه عنه، فهو لا يعاجلهم بالقتل على ظلمهم بل يدعوهم ويذكرهم فإن رجعوا وإلا فالقتل.

وأما مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ مَا يَقْتَضِيهِ الْإِيمَانُ فَلَهُ جِزَاءٌ حَسَنٌ^(٥٦).

وقرأ حمزة والكسائي وحفص ومحمد بن جرير (فله جزاء) بالنصب والتثوين وانتصب (جزاء) على أنه مصدر في موضع الحال أي مجازى؛ كقولك: في الدار قائماً زيد. وقال أبو علي قال أبو الحسن: هذا لا تكاد العرب تكلم به مقدماً إلا في الشعر.

وقيل: انتصب على المصدر أي يجزى (جزاء) وقال الفراء: ومنصوب على التفسير والمراد بالحسنى على قراءة النصب الجنة. وقرأ باقي السبعة (جزاء الحسنى) برفع (جزاء) مضافاً إلى (الحسنى). قال أبو علي جزاء خلال الحسنه التي أتاها وعملها، أو يراد بالحسنى الحسنه والجنة هي الجزاء، وأضاف كما قال دار الآخرة و(جزاء) مبتدأ وله خبره.^(٥٧)

و(أما) في الآيتين السابقتين للتفصيل، "أما مَنْ ظَلَمَ ... وأما مَنْ آمَنَ ..."، وما بعد (أما) مبتدأ والخبر في الآية ٨٧ (فسوف نعذبه) دخلت عليه الفاء، والخبر في الآية ٨٨ (فله جزاء الحسنى) دخلت عليه الفاء كذلك.

- وجملة (أما) مَنْ يَلِيهَا فَعَلْ، نجدها كذلك في مثل:

"فَأَمَّا مَنْ تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَعَسَىٰ أَنْ يَكُونَ مِنَ الْمُفْلِحِينَ" (القصص/ ٦٧) أخبر بأن مَنْ تَابَ مِنَ الشَّرِّ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا، فإنه مرجو له الفلاح والفوز في الآخرة، وهذا ترغيب للكافر في الإسلام وضمان له للفلاح. ويقال: إن عسى من الله واجبة.^(٥٨)

وأما في هذه الآية للتفصيل، وَمَنْ بَعْدَهَا مَبْتَدَأٌ، وخبره جملة فعسى أن يكون من المفلحين، ودخلت الفاء على الخبر.

- ونجد جملة (أما) مَنْ يليها فعل كذلك، في مثل:

"فأما مَنْ طغى (٣٧) وآثر الحياة الدنيا^(٣٨) فإن الجحيم هي المأوى" "النازعات/ ٣٧، ٣٨، ٣٩"
"وأما مَنْ خاف مقام ربه ونهى النفس عن الهوى (٤٠) فإن الجنة هي المأوى (٤١)" (طغى):
تجاوز الحد في عصيانه، وآثر الحياة الدنيا على الآخرة، وهي مبتدأ والعائد على مَنْ من الخبر محذوف
على رأي البصريين، أى المأوى له، وحسن حذفه وقوع المأوى فاصلة. وأما الكوفيون فمذهبهم أن "ال"
عوض من الضمير. وقال الزمخشري: والمعنى فإن الجحيم مأواه.
"وأما مَنْ خاف مقام ربه" أى مقامًا بين يدي ربه يوم القيامة للجزاء، وفي إضافة المقام إلى الرب
تفخيم للمقام وتهويل عظيم واقع من النفوس موقعًا عظيمًا. قال ابن عباس: خافه عندما همَّ بالمعصية
فانتهى عنها.^(٥٩)

و(أما) في الآيتين السابقتين للتفصيل أو الشرط، و(مَنْ) مبتدأ وخبره جملة (فإن الجحيم هي
المأوى) في الآية (٣٩)، وفي الآية الثانية يكون الخبر جملة (فإن الجنة هي المأوى)، وفي كلا الآيتين
دخلت الفاء على الخبر.

وجملة (أما) مَنْ التي يليها فعل وتكون (أما) للتفصيل وللشرط، ومَنْ مبتدأ، والخبر تدخل عليه
الفاء نجدها كذلك في الآيات الآتية:

"أما مَنْ استغنى فأنت له تصدى" "عبس/ ٥"

"وأما مَنْ جاءك يسعى (٨) وهو يخشى (٩) فأنت عنه تلهى" "عبس/ ٨، ٩، ١٠"

وكذلك "وأما مَنْ أوتى كتابه وراء ظهره (١٠) فسوف يدعوا ثبوراً (١١)" "الانشقاق / ٦، ٧"

مما سبق نجد أن:

جملة أما مَنْ يليها فعل، كانت (أما) للتفصيل، ومَنْ مبتدأ والخبر كان جملة اسمية أو فعلية، دخلت
عليها الفاء وتلا الفاء (سوف) في بعض الآيات.

جملة (أما) إن كان وردت ٣ مرات في القرآن: نجدها في مثل:

"فأما إن كان من المقربين (٨٧) فروح وريحان وجنة نعيم (٨٩)"

"وأما إن كان من أصحاب اليمين (٩٠) فسلام لك من أصحاب اليمين (٩١)"

وأما إن كان من المكذبين الضالين (٩٢) فنزل من حميم" (الواقعة/ ٩٢، ٩٠، ٨٧)

أما وهي في تقدير الشرط، وإن كان من المقربين، وإن كان من أصحاب اليمين، وإن كان من
المكذبين الضالين شرط، وإذا اجتمع شرطان، كان الجواب للسابق منهما، ولذلك كان فعل الشرط ماضٍ
للفظ، أو مصحوبًا بلم، وأغنى عنه جواب أما، هذا مذهب سيبويه. وذهب أبو علي الفارسي إلى أن الفاء
جواب إن، وجواب أما محذوف، وله قول موافق لمذهب سيبويه. وذهب الأخفش إلى أن الفاء جواب لأما،
والشرط معًا.^(٦٠)

والأصل: مهما يكن من شيء فإن كان من المقربين [فروح، ثم تقدمت "إن" والفعل الذي بعدها، فصار التقدير: فأما إن كان من المقربين] ففَرَّوْح. فالتقت فاءان، فأعنت إحداهما عن الأخرى، فصار "فَرَّوْح".^(٦١)

ونلاحظ هنا كذلك أن (أما) فصل بينها وبين الفاء جملة شرط في "إن كان من المكذبين و"إن كان من أصحاب اليمين" و"إن كان من المكذبين الضالين".

(أما) يليها اسم:

ووردت ١٣ مرة في القرآن، ونجدها في مثل:
"وأما ثمود فهديناهم فاستحبوا العمى على الهدى فأخذتهم صاعقة العذاب الهون بما كانوا يكسبون"
فصلت/١٧.

(وأما ثمود) قرأ الجمهور: بالرفع ممنوع من الصرف؛ وابن وثاب، والأعمش، وبكر بن حبيب: مصروفًا. وقرأ: ثمود بالنصب ممنوعًا من الصرف، والحسن، وابن أبي إسحاق، والأعمش: ثمودًا منونة منصوبة. وروى المفضل عن عاصم الوجهين، (فهديناهم)، قال ابن عباس وقتادة، والسدي: بينا لهم.^(٦٢)
وثنودُ، رُفِعَ بالابتداء لاشتغال الفعل عنهم بضميرهم^(٦٣)، والخبر جملة فهديناهم وقد دخلت الفاء على خبر المبتدأ.

أما ثمود مَن نصبها على أنها مفعول به مقدم منصوب بالفتحة الظاهرة، و(أما) هنا للتفصيل.
- ونجدها كذلك في مثل: "فأما ثمودُ فأهلكوا بالطاغية" "الحاقة/ ٥"
(أما) هنا للتفصيل، (ثمود) مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة، (فأهلكوا) قرأ الجمهور: (فأهلكوا): رباعيًا مبنياً للمفعول، (والطاغية) أى بطغيانهم.^(٦٤) وخبر المبتدأ هو جملة (فأهلكوا) وقد دخلت عليه الفاء.
- ونجدها كذلك في مثل: "وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطبًا" "الجن / ١٥"
(أما) كذلك هنا للتفصيل، القاسطون، مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الواو لأنه جمع مذكر سالم، "والقاسط: الظالم"^(٦٥) وخبر المبتدأ جملة (فكانوا لجهنم حطبًا) وقد دخلت الفاء على الخبر.
ونلاحظ هنا أن (أما) جاء بعدها اسم مُعرف بال جمع مذكر سالم، وجملة الخبر بدأت بفعل ناقص وهو الفعل (كان) وقد اتصل به واو الجماعة.
ونجدها كذلك في مثل:

- "فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث" "الضحى / ٩، ١٠، ١١"
أما هنا للتفصيل، "(اليتيم) مفعول به نُصِب بوقوع الفعل عليه"^(٦٦) (فلا تقهر) قال مجاهد: لا تحتقره. وقال ابن سلام: لا تستزله. وقال سفيان: لا تظلمه بتضييع ماله. وقال الفراء: لا تمنعه حقه، والقهر هو التسليط بما يؤذى. (وأما السائل): ظاهره المستعطي (فلا تنهر) أى تزجره.^(٦٧) ونلاحظ هنا أن الفاء دخلت على لا الناهية التي دخلت على الفعل المضارع لتعبر عن النهي عن قهر اليتيم ونهره. أما

الفاء دخلت على لا الناهية التي دخلت على الفعل المضارع لتعبر عن النهي عن قهر اليتيم ونهره. أما (أما بنعمة ربك فحدث) نلاحظ أنه جاء جار ومجرور بعد أما، ودخلت الفاء على فعل أمر. "قال مجاهد والكلبي: معناه بث القرآن وبلغ ما أرسلت به. وقال محمد بن إسحاق: هي النبوة. وقال آخرون: هي عموم في جميع النعم. وقال الزمخشري: التحديث بالنعم: شكرها وإشاعتها".^(٦٨)

نلاحظ مما سبق أن:

جملة (أما) يليها اسم، كانت فيها (أما) للتفصيل، وما بعدها جاء مرفوعاً (مثل أما ثمود) أو منصوباً (مثل وأما اليتيم فلا تقهر)، وما بعد (أما) جاء اسماً مُعرفاً بال (اليتيم - القاسطون). وجاء اسماً مجروراً كذلك (أما بنعمة ربك). ودخلت الفاء على جملة الخبر. أما يليها فعل: وردت مرة واحدة في القرآن: ونجدها في:

"قل الحمد لله وسلام على عباده الذين اصطفى الله خير أما يُشركون" "النمل / ٥٩" وقوله: (الله خير أما يشركون": استفهام فيه تبييت وتوبيخ وتهكم بحالهم، وتبنيه على موضع التباين بين الله تعالى والأوثان؛ إذ معلوم عند من له عقل أنه لا شركة في الخيرية بين الله تعالى وبينهم، وكثيراً ما يجيء هذا النوع من أفعال التفضيل حيث يعلم ويتحقق أنه لا شركة فيها وإنما يذكر على سبيل إلزام الخصم وتبنيه على خطأ مرتكبه. والظاهر أن هذا الاستفهام هو عن خيرية الذوات، ف قيل: جاء على اعتقاد المشركين حيث اعتقدوا في آلهتهم خيراً بوجه ما، وقيل: في الكلام حذف في موضوعين، التقدير: أتوحيد الله خير أم عبادة ما يشركون؟

فما في أم ما بمعنى الذي . وقيل: ما مصدرية، والحذف من الأول، أي أتوحيد الله خير أم شرككم؟ وقيل: خير ليست للتفضيل، والظاهر أن خيراً أفعال التفضيل، وقرأ الجمهور: تشركون، بتاء الخطاب؛ والحسن، وقتادة، وعاصم، وأبو عمرو: بيان الغيبة.^(٦٩) ف (أما) هنا للاستفهام وجاء بعدها فعل مضارع وقد اتصلت به واو الجماعة.

أما إذا: وردت مرة واحدة في القرآن

ونجدها في:

"وأما إذا ما ابتلاه فقدر عليه رزقه فيقول ربي أهانن" "الفجر / ١٦"

أما فيها معنى الشرط وبعدها مضمر تقديره: فأما إذا هو ما ابتلاه، وفيقول خبر عن ذلك المبتدأ المضمر، وابتلاه معناه: اختبره، أيشكر أم يكفر إذا بسط له؟ وأيصبر أم يجزع إذا ضيق عليه؟^(٧٠)

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسة (إِمَّا وَأَمَّا) في السياق القرآني دراسة تحليلية، واقتضى ذلك دراسة (إِمَّا وَأَمَّا) في العربية. فبدأ البحث بمقدمة تبين كيف اختلف علماء العربية القدامى والمحدثون في طريقة تناولهم لحروف المعاني. وجاء بعد ذلك الحديث عن الهدف من الدراسة ثم منهج التحليل في الدراسة، وقد انتهى البحث بعد دراسة (إِمَّا) في العربية إلى ما يأتي:

(١) (إِمَّا) في الجملة العربية تأتي هكذا:

كلام يسبق (إِمَّا) كذا وإِمَّا كذا

الأولى الثانية

(٢) (إِمَّا) الأولى لا خلاف بين النحويين أنها غير عاطفة، ولم يتحدث عنها أكثر النحويين، وهناك رأي يقول أن ما بعدها بدل مما قبلها.

(٣) (إِمَّا) لا يُفتتح بها لأن الكلام معها مبني من أوله على ما جيء بها لأجله من شك وغيره.

(٤) تأتي (إِمَّا) مركبة من (إِنْ) الشرطية وما الزائدة للتوكيد، وفي هذه الحالة تكون الجملة هكذا.

(إِمَّا) ثم فعل الشرط ثم جواب الشرط مقترن بالفاء.

(٥) لـ (إِمَّا) خمسة معان: وهى الشك والإبهام والتخيير والإباحة والتفصيل.

(٦) تكرر (إِمَّا) في الجملة العربية بعامة، ولا تأتي غير مكررة إلا نادراً .

(٧) قد يُستغنى عن (إِمَّا) الثانية بـ(أو) وقد يُستغنى عنها أيضاً بـ(إن الشرطية)، مع (لا) النافية، وقد

يُستغنى عن الأولى بالثانية وذلك في الشواهد الشعرية.

(٨) أما (إِمَّا) في السياق القرآني فقد جاءت للشرط وللتخيير ولالإباحة. وهذا يعني أنها لم تُستعمل

بمعان جديدة غير التي حددها النحاة.

(٩) (إِمَّا) الشرطية كانت أكثر وروداً في القرآن الكريم.

وبعد الدراسة التحليلية لجملة (إِمَّا) الشرطية في القرآن اتضح ما يأتي:

- (إِمَّا) الشرطية لها الصدارة ولا تأتي بعد كلام أبداً بعامة.

- جاءت (إِمَّا) الشرطية بعد الدعاء ولم يكن لها الصدارة في آية واحدة في القرآن وهى " قل رب إِمَّا تُريني ما يوعدون".

- جاء فعل الشرط فعلاً مضارعاً في كل الآيات التي وردت فيها (إِمَّا) الشرطية.

- جاءت نون التوكيد في كل أفعال الشرط في الآيات التي استعملت فيها (إِمَّا)، والنون في فعل

الشرط مع (إِمَّا) عند المبرد والزجاج لازمة، وعند سيبويه والفارسي يجوز إثباتها وحذفها. (يأتينكم

- يُنسينك - ينز غنك - تتقنهم).

- اتصل بفعل الشرط المضارع ضمير المخاطب (ك) وضمير المخاطبين (كم) كثيراً، واتصل بضمير الغائبين (هم) قليلاً.
- جواب شرط (إِما) بدأ دائماً بالفاء، ثم تلاها ما يأتي:
- لا الناهية، مثل " فلا تقعد مع القوم الظالمين".
- فعل أمر، مثل " فشرّد بهم"، " فقل لهم قولاً ميسوراً".
- جار ومجرور، مثل "فإلينا مرجعكم".
- إنما، مثل " فإنما عليك البلاغ".
- نا الفاعلين، مثل "فإننا منتقمون".
- جاءت (إِما) الشرطية مع فعل مضمر، مثل "إِما شاكراً وإِما كفوراً".
- (١٠) (إِما) للتخيير التي وردت في السياق القرآني جاءت دائماً مع فعل مضارع مسبوق (بأن) فكان التركيب هكذا:
- إِما، ثم أن، ثم فعل مضارع. مثل إِما أن تلقى وإِما أن نكون نحن الملقين"
- وجاءت كذلك (إِما) للتخيير مع فعل مضارع غير مسبوق (بأن) فكان التركيب هكذا: إِما ثم فعل مضارع، مثل " إِما يُعذبهم وإِما يتوب عليهم والله عليم حكيم".
- جاء بعد (إِما) للتخيير اسم منصوب بإضمار فعل، مثل: "فإِما منا بعد وإِما فداء".
- (١١) وردت (إِما) للإباحة قليلاً جداً في القرآن، فقد وردت مرة واحدة، وجاء بعد (إِما) الأولى وبعد (إِما) الثانية اسم مُعرف بال "إِما العذاب وإِما الساعة".
- (١٢) وبعد دراسة (أَمَّا) في العربية وجدت ما يأتي:
- (أما) حرف واحد وهي إخبار ولا يليها إلا الاسم، وتدخل على الابتداء وهي متضمنة معنى الجزاء، لذلك لا بد لها من جواب بالفاء.
- يرتفع ما بعدها بالابتداء إذا لم يقع عليه فعل مثل "أما زيد فمنطلق".
- إن وقع بعد الفاء فعل، يعمل في الاسم الذي بعد (أما) نصبته به مثل (فأما اليتيم فلا تقهر).
- و(أما) كذلك للتفصيل كما ورد في سورة البقرة (أما السفينة فكانت لمساكين (وأما الغلام) (وأما الجدار).
- وتأتى (أما) للتوكيد وقل مَنْ ذكر ذلك.
- الفاء بعد (أما) لازمة لا تُحذف إلا مع قول أغنى عنه المحكى به، أو في ضرورة شعرية.
- لا يجوز أن يفصل بين "أما" والفاء بجمله، إلا إن كانت دعاء.

- لا يلى (أَمَّا) فعل، وإنما يليها مبتدأ، أو مفعول مقدم، أو مفعول بفعل مقدر يفسره المذكور، أو ظرف، أو مجرور، أو حال أو مصدر، أو شرط.
- الفاء الواقعة جواباً لـ (أَمَّا)، يجوز أن يعمل ما بعدها فيما قبلها وهذا متفق عليه في الجملة واختلفوا في شرط ذلك.
- (أَمَّا) قد تُبدل ميمها الأولى ياء، فيقال "أَيُّمَا".
- (١٣) ووجدت بعد دراسة (أَمَّا) في السياق القرآني ما يأتي:
- عدد السور التي وردت فيها (أَمَّا) في القرآن أكثر من عدد السور التي وردت فيها (إِمَّا).
- قد تكررت تراكيب معينة وردت فيها (أَمَّا) وكانت تلك التراكيب متنوعة.
- أكثر تلك التراكيب المتكررة وروداً كان:
- (وَأَمَّا الَّذِينَ يَلِيهَا فَعَل)
- (وَأَمَّا مَنْ يَلِيهَا فَعَل)
- (وَأَمَّا يَلِيهَا اسْم)، أَمَّا التراكيب الأخرى فلم ترد إلا قليلاً.
- (١٤) بعد دراسة تركيب (أَمَّا) الذين يليها فعل، وجدت أن (أَمَّا) حرف شرط يقتضى جواباً، ولذلك دخلت الفاء في خبر المبتدأ بعدها دائماً، والذين هي المبتدأ، أَمَّا الخبر فكان أحياناً جملة فعلية فعلها مضارع أو شبه جملة أو جملة اسمية في أحيان أخرى.
- (١٥) أَمَّا تركيب (أَمَّا مَنْ يَلِيهَا فَعَل) كانت فيه (أَمَّا) للتفصيل وَمَنْ مبتدأ والخبر كان جملة اسمية أو فعلية، دخلت عليها الفاء وتلا الفاء (سوف) في بعض الآيات.
- (١٦) أَمَّا تركيب (أَمَّا يَلِيهَا اسْم)، كانت فيه (أَمَّا) للتفصيل، وما بعدها جاء مرفوعاً (مثل أَمَّا ثَمُودُ)، أو منصوباً (مثل وَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ)، وما بعد (أَمَّا) جاء اسماً مُعرِّفاً بال (اليتيم - القاسطون)، وجاء اسماً مجروراً كذلك (أَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ) ودخلت الفاء على جملة الخبر.
- (١٧) أَمَّا تركيب (أَمَّا يَلِيهَا فَعَل) كانت فيه (أَمَّا) للاستفهام، وجاء بعدها فعل مضارع وقد اتصلت به واو الجماعة (أَمَّا يُشْرِكُونَ).
- (١٨) جاء بعد (أَمَّا) شرط قليل " فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنَ الْمُقْرَبِينَ".
- (١٩) جاء بعد (أَمَّا) إذا قليلاً (وَأَمَّا إِذَا مَا ابْتَلَاهُ فَقَدَرَ عَلَيْهِ رِزْقَهُ).

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١ - إسماعيل أحمد عمارة وعبد الحميد مصطفى السيد: معجم الأدوات والضمائر في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، ط(٢)، ١٩٨٨م.

٢ - أبو حيان الأندلسي (ت ٧٥٤هـ): البحر المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

- تفسير البحر المحيط - الموسوعة الإسلامية - موقع التفاسير:

<http://www.altafsir.com>

٣ - الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي): كتاب معاني الحروف - تحقيق د/عبد الفتاح إسماعيل شلبي - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة. وكذلك طبعة دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط(٢)، ١٩٧٥م.

٤ - الفراء أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧ هـ): معاني القرآن، ط دار عالم الكتب - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٥٥م، والطبعة الثانية ١٩٨٠م.

٥ - القرطبي: تفسير القرطبي - الموسوعة الإسلامية - موقع التفاسير:

<http://www.altafsir.com>

٦ - المالقي: أحمد عبد النور المالقي (ت ٧٠٢هـ)، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تحقيق: أحمد محمد الخراط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، (د ت).

٧ - المبرد أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ): المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، ط المجلس الأعلى للشيءون الإسلامية، القاهرة، ١٣٨٨هـ.

٨ - المرادي (الحسن بن قاسم): الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، (د ت).

٩ - الهروي (علي بن محمد النحوي الهروي): كتاب الأزهية في علم الحروف، تحقيق عبد المعين الملوحي، ١٩٩٣م.

١٠ - ابن هشام الأنصاري (ت ٧٩١هـ): مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق: المبارك حمد الله، ١٩٦٤م.

١١ - ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب - بيروت، (د ت).

الهوامش:

- (١) انظر في (إمّا): المقتضب ٢٨/٣، والجنى ٥٢٨، ٥٢٩، وابن يعيش ٨ / ٩٧.
- (٢) رصف المباني: ١٠٠.
- (٣) مغنى اللبيب: ٧١، ٧٢.
- (٤) الأزهية: ١٤٢.
- (٥) السابق: ١٤٢.
- (٦) رصف المباني: ٧٢.
- (٧) الجنى الداني - المرادي / ٥٣١.
- (٨) الأخطل. الهمع ٢ / ١٣٥.
- (٩) المتقّب العبدى: ديوانه ٢١١ - ٢١٢ والمغنى ٦٣، والجنى الدانى / ٥٣٢.
- (١٠) ديوان الفرزدق: ٦١٨، والمغنى ٦٣، والجنى الداني ٥٣٣، ٥٣٣.
- (١١) سعد بن قرط: المغنى / ٦٢، والجنى الدانى / ٥٣٣.
- (١٢) الجنى الدانى / ٥٢٢، ٥٢٣. وانظر كذلك: رصف المباني / ٩٧، ٩٨.
- (١٣) رصف المباني / ٩٨.
- (١٤) الأزهية في علم الحروف - الهورى / ١٤٤.
- (١٥) بشر بن أبي خازم: شاعر جاهلي من بني صعصعة (الأزهية في علم الحروف / ١٤٥).
- (١٦) الأزهية / ١٤٥.
- (١٧) رصف المباني / ٩٧، ٩٨ وكذلك الجنى الدانى / ٥٢٢، ٥٢٣.
- (١٨) كتاب الأزهية / ١٤٦.
- (١٩) مغنى اللبيب / ٦٨، ٦٩.
- (٢٠) مغنى اللبيب / ٦٩.
- (٢١) الشاعر هو الحارث بن خالد المخزومي. ديوانه / ٤٥ والمغنى / ٥٨.
- (٢٢) أخرجه البخارى في ٣٤ من كتاب البيوع وانظره برواية أخرى من صحيح مسلم ١١٤٢ (الجنى الدانى / ٥٢٤).
- (٢٣) الجنى الدانى / ٥٢٦.
- (٢٤) الجنى الدانى / ٥٢٦ / ٥٢٧.
- (٢٥) البيت لعمر بن أبي ربيعة: ديوانه / ٩٤ والمغنى ٥٧، الجنى الدانى ٥٢٧.
- (٢٦) معجم الأدوات والضمائر: أحمد عمارة وعبد الحميد مصطفى السيد، (٨٩، ٩٠).
- (٢٧) رصف المباني / ١٠٤، الأزهية / ٣٢، الجنى / ٨٣، المغنى / ١٧.
- (٢٨) رصف المباني / ١٠٥.
- (٢٩) المرجع نفسه / ١٠٧.
- (٣٠) القرطبي - ج ١ / ٣٢٧.
- (٣١) البحر المحيط - أبو حيان الأندلسي ج ١ / ١٦٧، ١٦٨.
- (٣٢) البحر المحيط ج ٤ / ١٥٣.
- (٣٣) القرطبي / ج ٧، ص ٣٤٧.
- (٣٤) القرطبي / ج ٨، ص ٣٠. وانظر كذلك: معاني القرآن ج ١ / ٤١٤.
- (٣٥) القرطبي / ج ٨، ص ٣١. وانظر كذلك: معاني القرآن ج ١ / ٤١٤.
- (٣٦) القرطبي / ج ٨، ص ٣٤٨.

- (٣٧) القرطبي / ج٩، ص ٣٣٣.
- (٣٨) القرطبي / ج ١٢، ص ١٤٧.
- (٣٩) القرطبي / ج ١٦، ص ٩٢.
- (٤٠) القرطبي / ج ١٩، ص ١١٨، وكذلك معاني القرآن - الفراء / ٢١٤.
- (٤١) معاني القرآن - الفراء / ٣٨٩. وانظر أيضاً: القرطبي / ج ٧، ص ٢٥٩.
- (٤٢) القرطبي / ج ٨، ص ٢٥٢.
- (٤٣) القرطبي / ج ١١، ص ٤٥.
- (٤٤) معاني القرآن - الفراء / ١٥٨.
- (٤٥) القرطبي / ج ١١، ص ٢٢١.
- (٤٦) القرطبي / ج ١٦، ص ٢٢٥.
- (٤٧) القرطبي / ج ١١، ص ١٤١.
- (٤٨) معجم الأدوات والضمائر في القرآن - إسماعيل أحمد عمايره، عبد الحميد مصطفى السيد / ٨٨، ٨٩.
- (٤٩) معنى اللبيب / ٦٧.
- (٥٠) البحر المحيط، المكتبة الشاملة ج ٣ / ٢٥٥، ٢٥٦.
- (٥١) البحر المحيط: ج ٣ / ٢٥٦.
- (٥٢) البحر المحيط: ج ٣ / ٣٤٧.
- (٥٣) البحر المحيط: ج ٣ / ٣٤٨.
- (٥٤) البحر المحيط، المكتبة الشاملة ج ٦ / ٤٥٦.
- (٥٥) البحر المحيط، المكتبة الشاملة ج ٩ / ٧٣.
- (٥٦) البحر المحيط: ج ٧ / ٤٨٩.
- (٥٧) البحر المحيط ج ٧ / ٤٩٠. وانظر كذلك أقوال أخرى في قوله تعالى (فله جزاء الحسنى) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
- (٥٨) البحر المحيط، ج ٩ / ٣١.
- (٥٩) البحر المحيط، ج ١٠ / ٤٣.
- (٦٠) البحر المحيط، ج ١٠ / ٢١٧. وانظر كذلك الجنى الداني / ٥٢٥، ٥٢٦.
- (٦١) الجنى الداني / ٥٢٦.
- (٦٢) البحر المحيط، ج ٩ / ٤٤٨.
- (٦٣) كتاب الأزهية / ١٤٥.
- (٦٤) البحر المحيط، ج ١٠ / ٣٢٦.
- (٦٥) البحر المحيط، ج ١٠ / ٣٥٨.
- (٦٦) كتاب الأزهية / ١٤٥.
- (٦٧) البحر المحيط: ج ١٠ / ٤٩٥.
- (٦٨) البحر المحيط، ج ١٠ / ٤٩٥.
- (٦٩) البحر المحيط، ج ٨ / ٤٨٤.
- (٧٠) البحر المحيط، ج ١٠ / ٤٧٩.

دراسات نقدية

- جدل الحب والحرب في الشعرية العربية : كامل الصاوي.
- دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية : سميرة الرومي - أسماء الرماح.
- ذخيرة النص وثقافة المتلقي : دراسة تطبيقية : شاذلية سيد محمد السيد

جدل الحب والحرب في الشعرية العربية

ملاحم تأصيلية وقراءة في قصيدة: (نقطة من دم المحارب الحزين)

للشاعر محمد علي شمس الدين

كامل الصاوي

بين يدي البحث:

من نافلة القول أن المجتمع العربي - منذ الجاهلية - مجتمع ذكوري، يرتكز على الفحولة، والرجل فيه هو صاحب الحضور الفاعل الذي يرسم مسيرة الحياة. ولأن المجتمع العربي ذكوري الملامح فإنه عاش تجاه المرأة ما يمكن تسميته بثقافة الاستحواذ أو الامتلاك للمرأة. ولعل القول المأثور الذي يربط بين (الأنثى) و(المتاع) يحمل كمًّا من نظرة العربي للمرأة في إطار يجعلها متاعاً ومتعة للرجل. بل يطول الأمر بالبحث - وليس هذا هدفه - إذا ما راح ينبش في اللغة والذاكرة العربية معا عن هذه النظرة. يمكننا القول سريعاً - وصولاً إلى الفكرة - إن المجتمع العربي الجاهلي، في ظل غياب سلطة مركزية، سيطر عليه نوع من الاستبداد صارت القوة فيه، ولا شيء آخر، هي الفيصل في أمور كثيرة ومن ضمنها المرأة. ولعل قول "عبدة بن الطبيب" ¹ يكشف جزءاً غير يسير من هذه النظرة؛ إذ يقول:

تذري حواشيه جيداء أنسة
تغدو علينا تعطينا فنصفدها
في صوته لسماع الشرب ترتيل
تلقى البرود عليها والسرابيـل

فالقول يكشف عن حال الرجل الذي يلقي على الأنثى برودها وما تتسربل به بعد متعته بها. وليس قول عبدة بمفرد في باب، بل أوردناه لأنه يرد في سياق نص قال فيه الشاعر قبل قوله ذاك:

إن التي ضربت بيتاً مهاجرة
فعد عنها لا تشغلك عن عمل
بكوفة الجند غالت ودها غول
إن الصبابة بعد الشيب تضليل

فإذا ما كان "عبدة" يقول قوله هذا بعدما نهاه شبيهه عن الصبابة كما يوحي قوله، أدركنا أن "عبدة" لا يتكلم، إنما يتكلم لا شعوره. ولا نبالغ إن قلنا إنه ليس لاشعور فرد بل لاشعور جماعة وأمة ارتضت ذاك بناء كامناً في أنسجة دماغها.

وإذا كنا قد أشرنا إلى ذكورية المجتمع العربي فإننا لا نملك تحديداً لهيمنة المرحلة الأبوية الذكورية على العقل العربي. ولكن - قياساً على تحول الإنسانية من الأمومية إلى الأبوية - لا بد أن العقل العربي تحول بناؤه إلى الذكورية ضمن الشعوب التي تحولت إلى ذلك. وفي هذا السياق يستعين البحث بالطبيب تيزيني الذي يستنتج "أن إحدى سمات الذهنية الأسطورية العربية عموماً - ومن ضمنها الجزيرية - نسبة إلى الجزيرة - كمنت في (ذكورة) الآلهة الكبرى المجسدة لها"².

لكن السمة الخاصة بالعربي هي نمطية الرؤية، وأخذها بعدا من التمدد والديمومة. وربما نفهم من هنا سطوة الرؤية الأولى وتناسلها في رؤى اللاحقين؛ وذلك ما تشهد عليه النظرة إلى اللغة مثلا حيث يكمن صوابها في قول السابق، وعلى اللاحق أن يكون حافره على حافر الأول. وكذلك تشهد عليه تشكلات تالية: كالذي نجده في الشعر العربي من تحديد عموده الشعري بما يجسد انحيازها لما رسمته مخيلة السابق وعلى اللاحق أن يعبر كما عبر السابق فقط.

هذا على المستوى السطحي. أما إذا ما رحنا نتأمل بعيدا حول الظاهرة التي نحن بصدد بحثها وهي العلاقة بين الحب والحرب، فيمكننا العودة إلى الأسطورة بوصفها "مادة البناء الأساسية والصيغة العامة للفكر العربي وآفاقه الأولى"^٣. وفي هذا الإطار تلقانا "الزهرة" التي هي الشكل العربي الجزيري لـ "عشتار" الإلهة البابلية. وننقل هنا رؤية "طيب تيزيني" الذي نرى فيها إشارة مهمة وعميقة الدلالة في موضوعه الحب والحرب. فهو يرصد: طابعا مزدوجا لكوكب الزهرة الإلهة الجزيرية المقابل لعشتار، والوليد الإلهي لإلهي: القمر "المقة" أو "سين"، والشمس، فـ "الزهرة" عند عرب الجزيرة إله للخصب والحب والجنس، وهي في ذلك مواز لعشتار البابلية. أما الوجه الآخر البارز للزهرة فيتمثل بكونها إلهة للحرب. ويشير "تيزيني" إلى أن ظهور الزهرة يحدث قبل شروق الشمس بثلاث ساعات؛ أي في الوقت الذي كان يُعتمد إشارة لبدء العمل الحربي. لكنها؛ أي الزهرة إلهة للحب كذلك. وهنا نلاحظ علاقة عميقة، وفي غاية الطرافة بين الحب والحرب. ويضيف تيزيني ما نصه: "ولعلنا نضيف أن العمل الحربي يمثل على هذا الصعيد وجها من أوجه القوة البشرية، مثله في ذلك مثل العمل الجنسي، وهنا نفهم أن المرأة ظلت تمثل قيمة جنسية على غاية الأهمية والحساسية والخطورة في الذهنية العربية"^٤.

نحن إذن أمام ظاهرة متأصلة وعميقة في الذهن العربي. وحيث إن الشعر "ديوان العرب ومستودع حكمهم" فلنا إذن أن نعي تجذر الظاهرة شعرا، وثقافة.

إن الأدب بعامة، والشعر بخاصة هو موضوع تجربة فردية خاصة. ولكن الشاعر لا يقول نفسه فحسب، بل هو ينتجها في استخدام الكلمات أيضا؛ أي ينتجها في اللغة وباللغة. وهذه - أي اللغة - ليست ملكا خالصا للفرد، وإنما هي مستودع الوعي الثقافي الجمعي الذي يشكل به وفيه رؤيته للعالم. على أنه إذا ما يممنا الوجه شطر الشعر العربي الجاهلي فإننا نراه قد شكل الأصول الأولى للثقافة العربية على مستوى وعيها - إن جاز التعبير - سواء في الاعتماد عليه في بناء فروع ثقافية مثل: نحو العربية، وعروض شعرها، والبلاغة.... إلخ مما يُعد الوقوف أمامه نافلة. كذلك شكل أساسا لصراع ثقافي بين العرب وأغيارهم. ولعل في صنيع الجاحظ المعتمد على الشعر أساسا للوقوف في وجه الشعوبية، ولتأسيس ميزة عربية، ما يفي بالغرض في إشارتنا تلك^٥.

تلك إشارة إلى دور الشعر في بناء الثقافة العربية. وقد أطلقنا على هذا الدور - من باب المجاز - أنه دور تأسيس الوعي الثقافي. لكن البحث حين يكون في حضرة شعر مثل الشعر الجاهلي فإن الأجدر هو النظر إلى دور تأسيس الروح الثقافي، أو الوجدان العام، الذي يتداخل فيه الوعي واللاوعي الجمعيان على حد سواء. وفي هذا السياق يرى البحث: أن الشعر الجاهلي قد شكل الأصول الأولى لنفسه؛ أي أنه صاغ بامتياز تقاليد القصيدة الشعرية العربية، التي عبرت مئات السنين، وشكلت ما يشبه الطقس الفني الثابت، على الرغم من بعض محاولات الخروج على هذا الطقس. ونظرا للمكانة التي احتلها الشعر الجاهلي في قائمة الأشكال المكونة للثقافة العربية، فإن بعض الرؤى التي أسسها هذا الشعر قد تجاوزت مجرد كونها غرضا من أغراض القول الشعري إلى حيث الدخول في نسيج الثقافة العربية، والضرورة بنية من بنياتها، ورؤية من رؤاها العامة المتحركة أحيانا في السلوك الفردي وفي رؤية العربي لعالمه. ويعالج البحث هنا إحدى الرؤى المهمة التي أدت دورا جليا في سياق رؤية العالم، أو بالأجدر يعالج إحدى "تيمات الشعر الجاهلي"؛ وهي ("تيمة" الحب والحرب)؛ حيث تحولت فكرة الربط بين "الحب والحرب" إلى فكرة عابرة للأفراد، وإن كان نصها الشعري - بطبيعة الحال - لا يتجسد إلا عبر الفرد المنتج، أو المعيد إنتاج الفكرة شعريا.

على أن ثمة إشارة مهمة يشير إليها البحث -تماشيا مع غرضه الأساس- وهي أن البحث لن يناقش "تيمة الحب والحرب" في الشعر الجاهلي بوصف ذلك هدفا في حد ذاته، أو هو منتهى الأمر وذروة سنامه، وإنما الأساس هو الانطلاق من الشعر الجاهلي، بوصفه أساسا للتيمة، ولتشكلاتها، في نصوص عربية لاحقة. وإذ ينتهي بالبحث المقام في الشعر العربي الحديث، فإنه يكون قد وصل لما يراه هدفه الأساس، وهو كمون التيمة في أنسجة دماغ الثقافة العربية - إن جاز التعبير - ومن ثم استدعاء الشاعر الحديث لها، إذا وجد في حضورها عونا على رؤيته.

على أن ما يشكل ثراء وقيمة للبحث ليس نقل دلالة "التيمة" كما عناها/قصدها الشاعر القديم، بل رصد تغير الدلالة إلى حد التضاد تماما مع ما عناه العربي القديم منها. وهذا يجعل التيمة ذات بعد ثقافي حيث تتحول وتتغير مع السياق التاريخي والاجتماعي للعربي في مسيرته. وهذا ما سوف نلقاه حين نحل استخدام "الشاعر محمد علي شمس الدين" لهذه التيمة في قصيدته "نقطة من دم المحارب الحزين" التي قدم فيها رؤية مأساوية تتضح بالعجز العربي. وهي رؤية تغاير ما عناه الشاعر العربي القديم من خلال هذه التيمة (على الأقل في أصولها الأولى) حيث نجد - كما سيوضح القسم التالي من البحث - رؤية فارس قادر على امتلاك الأنثى، وامتلاك غيرها، من خلال سيفه وحربه.

أولاً: ملامح تأصيلية من تشكلات جدلية الحب والحرب في الشعر العربي القديم:

(١ / ١)

إن النص الشعري لامرئ القيس يطرح جدلية في غاية الأهمية طرفها الأول: كونه النص الأكثر نضجاً، الذي استعار العديد من الشعراء منجزاته من بعده. أما طرف الجدلية الثاني فهو أن هذا النص - على اكتماله الفني - هو النص الأقدم من المتاح الشعري الجاهلي، وفي هذا ما يشير - منطقاً لا نصاً - إلى استعارة امرئ القيس منجزات شعرية سابقة عليه. ومن هنا فإننا وإن لم نملك إلا خيار البدء بنص امرئ القيس، إلا أنه ينبغي النظر إلى ذي النصوص على أنها ممثلة امرأ القيس وسابقه. ومن ثم فروية امرئ القيس ليست رؤية شاعر فرد بقدر ما هي رؤية شاعر شكل شعره قنطرة العبور لما هو سابقه إلى ما تلاه.

ليبدأ البحث إذن بتأصيل الفكرة من بوابة امرئ القيس أو قنطريته الشعرية، إن جاز التعبير. وبالطبع سنقف أمام اليسير من شعره؛ وتحديدًا أمام ما يثبت تجذر الفكرة في شعره. فذاك غرض البحث هنا. وفي هذا الإطار نقرأ قول امرئ القيس^٦:

هصرت بغصن ذي شماريخ مَيَّال	فلما تناز عنا الحديث وأسمحت
ورُضْتُ، فذَلَّتْ صعبة أي إذلال	وصرنا إلى الحسنى، ورق كلامنا
عليه القتام سيئ الظن والبال	فأصبحت معشوقاً، وأصبح بعلمها
ليقتلني، والمرء ليس بقتال	يغط غطيظ البكر شد خناقها
ومسنونة زرق كأياب أغوال	أيقنتني والمشرقي مضاجعي
وليس بذي سيف، وليس بنبال	وليس بذي رمح؛ فيطعنني به
كما شغف المهنوءة الرجل الطالي	أيقنتني وقد شغفت فؤادها
بأن الفتى يهذي وليس بفعال	وقد علمت سلمى وإن كان بعلمها

إنه من اللافت للنظر أن امرأ القيس يقدم نفسه (كما في نصوص كثيرة له) طالب لذة، يبحث عنها أنى كانت، وأنها بوصلته التي تُسير خطاه. امرؤ القيس إذن هنا في ساحة المرأة، وليس في ساحة أخرى. بل إن هذا الجزء الذي استله البحث من قصيدته الطويلة، التي مطلعها: (ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي) يأتي في سياق الفرع الذي أصاب الشاعر، والذي سيتحدث عنه، ويكاد يسيطر على جل القصيدة؛ إثر اتهام "بسباسة" له بأنه لم يعد مجيداً في ساحة اللهو:

ألا زعمت بسباسة اليوم أنني كبرت، وألا يُحسن اللهو أمثالي

هنا يستفز هذا الاتهام أو يفجر ما استطاعت فحولة الشاعر استهلاكه من نساء. ويسيطر ذلك على رؤية القصيدة كلها. امرؤ القيس إذن يحدد معركته في مدار أنثوي خالص، أو هو في مواجهة امرأة.

وتبدأ مغامرته في ساحتها عبر فعل القول أو الكلام؛ فيبدأ الكلام معها آخذاً سمت الرفض والممانعة من جانب المرأة، عبر استخدام الشاعر صيغة (تتازعنا) التي تشي بأن الحديث به أمشاج من الرفض والاختلاف، وأن المتكلمين ليسا على اتجاه واحد في الإرادة والرغبة. ثم شيئاً فشيئاً يخفت صوت الرفض والاختلاف وتتحاز رغبة المرأة قليلاً نحو رغبة الشاعر، وأيضاً عبر استخدام الشاعر الفعل "أسمحت" الذي يدل هنا على أن الفاعلية للمرأة. وعلى الرغم من خروج الشاعر من دائرة القول إلى شيء من الفعل عبر قوله: (هصرت بغصن ذي شماريخ ميال) فإنه سرعان ما يعود لدائرة القول ثانية؛ إذ يأتي فعله هذا متبوعاً برقة القول من كليهما: (ورق حديثنا). المغامرة إذن تبدأ عبر الكلام، وإن كانت لا تنتهي فيه. على أنه من اللافت للنظر أن مقدمات مثل هذا اللقاء تتصاعد، وتتنامى عبر الكلام من (تتازعنا) حتى توحيد صيغة التضام عبر قوله: (وصرنا إلى الحسنى، ورق كلامنا). لكن الشاعر الذي جعل رقة الكلام هدفاً وغاية، إذا به يقفز خياله إلى مساحة أخرى تتناقض تماماً دلالة الرقة، أو إن شئنا منطق الأشياء قلنا إن الرقة كانت مقدمة نقيضها، إذ الأمر متعلق بترويض المرأة، والهيمنة عليها. وربما يصبح ذلك مفهوماً في إطار ما يراه علماء النفس من أن العلاقة بين الرجل والمرأة تتطوي في أكثر حالاتها حميمية على بعض من السلوك العدواني من الرجل صوب المرأة^٧. وهو ما تحمله دلالة تعبير الشاعر: (فرضت، وذلت صعبة أي إذلال). لكن على البحث تأمل تعبيرات الشاعر. فهو إذ يفخر بالامتلاك بعد الصد والتمنع، يستعمل الفعل "رضت"، ومعلوم أن الترويض إذا كان فعلاً موجهاً صوب المرأة - هنا - فإنه هو في الأصل للفرس الجامح. وكما أشرنا منذ قليل فإن ما يترتب على الترويض هو الخضوع؛ وذلك وفق ما يوحي الاختيار اللغوي للشاعر "ذلت صعبة أي إذلال". وهذا مما يجعل الترويض منتقلاً من دلالة العلاقة الخاصة بين الفارس وفرسه، وهي علاقة تحمل وداً، إلى دلالة العدائية الواصلة حد الشماتة بمن أذل وامتلأ؛ أي المرأة. إلى هنا يبدو الأمر مقبولاً بل منطقياً؛ ما دامت المرأة جسداً وروحاً هي ساحة معركة الشاعر. وإذا كان الشاعر - كما أشرنا - تحمل تعبيراته حساً عدائياً تجاه المرأة؛ فإن مشاعر المرأة تجاه الشاعر تبدو مناقضة لمشاعر الشاعر تجاهها؛ إذ هي عشق خالص، كما يوحي بذلك قول الشاعر: (فأصبحت معشوقاً...).

اللافت للنظر هنا هو أن ذكر الشاعر للترويض يستدعي حضور الفرس. ومن نافلة القول: أن استدعاء الفرس لا يتم معزولاً عن الفروسية والحرب؛ فيقفز خيال الشاعر ليعيش معركة حقيقية؛ إذ يستحضر طرفاً - لا بد أن يكون غائباً تماماً في تلك اللحظة! ففي اللحظة التي غدا فيها معشوقاً؛ تأتي صورة (الآخر)؛ أي الممثلة الحقيقي لهذه المرأة "بعلها" الذي أصبح "عليه القتام، سيء الظن والبال". إنها علامات الهزيمة والانكسار! وكأن حضور "البعل" هنا قد جاء ليكمل صورة امرئ القيس ذاته، التي اعترأها العنف الذكوري المفاجئ؛ فتصاعد فعل الشاعر من ترويض المرأة وإذلالها إلى التشفي بمن تستظل "اجتماعياً" بظله؛ أي البعل.

إذا كان الشاعر قد استعمل إزاء المرأة الفعل "رضت"، وأشار البحث إلى العلاقة الرابطة بين المرأة والفرس في هذا الفعل، وإذا كان البحث قد أشار أيضا إلى أنه يمكن أن يكون الفعل "رضت" قد استدعى لدى الشاعر صورة الفارس؛ فإنه طبقا لمنطق التداعي الذي يحكم الشعر، حيث "تكتسب الأفكار/ الكلمات ملكة استدعاء بعضها البعض" - على حد تعبير "كوليردج"^٨ تأتي الكيفية التي قدم بها "امرؤ القيس" صورة البعل المغدور. إنه يقدمه بالتعبير (عليه القتام)؛ أي مغبرا علاه الغبار. ومن نافلة القول: أن الغبار واحد من علامات المعركة في الذهن العربي؛ كما يكشف ذلك مثلا قول الشاعر كما يرويهِ ابن الأعرابي في (لسان العرب)^٩:

وقتل الكماة وتمتيعهم بطعن الأسنة تحت القتم

وكان امرأ القيس كان يمهّد بذلك للآتي، الذي هو معركة متخيلة؛ ينهزم فيها غريمه بلا نزال أو حرب، أو كأنه وقد كسب معركة الحب إذ امتلك المرأة، وشغف فؤادها حبا؛ فطبعي أن يكون ذلك مؤديا إلى كسب معركة الحرب.

لقد أشار البحث إلى إحياءات عدوانية إزاء المرأة التي يروي امرؤ القيس أنه ملأ قلبها وشغفها حبا. ومن المدهش أن يصاحب ذلك الشعور شعور الإحساس العدائي ذاته، وحس الشماتة نفسه، اللذان يوجدان تجاه العدو. فامرؤ القيس يقدم صورة البعل غريما مزدوج الانكسار: بين الخارج (عليه القتام) والداخل (سيء الظن والبال). بل كأنه يقدمه محاصرا بداخله وخارجه؛ فيكمل قائلا: (يغط غطيّط البكر شد خناقه). فإذا ما كانت الفحولة فكرة وصورة مستوحاة من الجمل؛ فإن البعل المطعون في فحولته قد صيّرهُ الشاعر جملا شداً عليه الخناق. وحينئذ لا يكون من مخرج للرجل/ البكر سوى أن يفكر بقتل غريمه "الشاعر" الذي سلبه فحولته. ولكن امرأ القيس يقدم غريمه المهزوم مسلوب القدرة على القتل: (والمرء ليس بقتال...). وهنا تستقر مخيلة "امرؤ القيس" على تقديم ذاته و"البعل" في إطار ثنائية ضدية: فالبعل الذي هو "ليس بقتال" يأتي في مقابله "امرؤ القيس" مالكا من أدوات الحرب ما يكفل له النصر. على أنه من المدهش حقا هنا هذا التعبير الذي ساقه الشاعر تعبيرا عن امتلاكه أدوات الحرب، إذ يقول:

أيقنّني والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فامرؤ القيس يريد القول: إنه مالك أدوات حربه، لكن الكيفية التي يقول بها ذلك تبدو مدهشة حقا. فالمشرقي والرمح كلاهما مضاجعان لامرؤ القيس؛ وكأن (المضاجعة) التي جعلته يكسب معركة الحب هي نفسها - وإن اختلف الضجيجان - أداة حمايته أمام الغريم. المضاجعة علامة انتصاره في معركة الحب، والمضاجعة أيضا علامة انتصاره في معركة الحرب. يبدو أن عبارة "الانتصار مضاجعة" جملة صالحة وملخصة للمعركتين معا !

ويواصل الشاعر بعد ذلك سلب غريمه أدوات حربه فيقول:

وليس بذى رمح فيطعنني به وليس بذى سيف، وليس بنبال

يحتاج البحث إلى الإشارة إلى الأبعاد النفسية التي تمثلها فكرتا: المضاجعة، والطعن في معركة الحرب، وهما الفكرتان أو النتيجة التي يصل بها الشاعر إلى انتصاره في معركة الحب. فإذا كان الطعن منطقيا في معركة الحرب، فإن المضاجعة هي ما نقله الشاعر من سياق الحب إلى سياق الحرب. ويبدو أن البحث لا يحتاج إلى معاناة ليثبت أن المعركتين "معركة الحب" و"معركة الحرب" هما معركة واحدة في ذهن امرئ القيس. بل لا نبالغ إذا قلنا إن الشاعر يخوض معركة الحرب بآلية معركة الحب "المضاجعة".

وإذا كان منطقيا أن ينزع الشاعر عن غريمه القدرة على قتله عبر سلبه أدوات القتل (ليس بذى رمح...!)؛ فإن السبب الأخير الذي يتوصل به الشاعر في إثبات عجز هذا البعل عن قتله يبدو مدهشا حقا، بقدر ما يبدو لا منطقيا أيضا؛ إذ يفاجئنا الشاعر بقوله:

أيقتلني وقد شغفت فؤاها كما شغف المهنوءة الرجل الطالي

فتعلق المرأة عاطفيا بغير زوجها يبدو سببا كافيا لأن يُقبل الزوج المغدور على قتل العشيق، إن لم يكن استرداداً للمرأة التي جمح بها الهوى، فعلى الأقل انتقاما لما شعر به الزوج من مهانة. لكن امرئ القيس يقلب منطق الأشياء، إذ يجعل شغفه قلب المرأة هو النسيج الحامي له من خطر القتل! يبدو أن الحب وامتلاك المرأة لدى امرئ القيس يشكل ملاذا ومأوى، وبيت حماية - إن جاز لنا هنا استعارة التعبير من "جاستون باشلار"^{١٠} - مما يدفع البحث ثانية إلى التأكيد أن معركة الحب هي الأساس عند امرئ القيس، بل هي أداة انتصاره في معركة الحرب إن حدثت. على أنه من الشائق الإشارة هنا إلى ما يمكن أن يسميه البحث "التشكيل بالابل وعالمها" في معركتي امرئ القيس. فلقد وقف البحث أمام تقديمه البعل المهزوم (بكرا شد خناقه)، وها هو يمتاح من المعين ذاته؛ إذ يقدم امرأة والهة بالحب فلا يكون أمام الشاعر إلا تقديم قلبها على هيئة ناقة أصابها جرب؛ فغطى صاحبها جلدتها بالقار؛ فتجد "للنساء لذة مع حرقة" كما يقول أبو علي القالي^{١١}. هذه اللذة المصحوبة بحرقة؛ هذا الألم اللذيذ، يتشابه لدى المرأة العاشقة والناقة المهنوءة. وكون امرئ القيس استطاع أن يحدثه لدى المرأة فذلك كفيل وضامن يجعل الغريم غير قادر على قتله. أمّا ألم الجمل المشدود الخناق فليس له لذة تصحبه. إن صورته هي نفسها صورة الغريم الذي لا يملك إمكان صنع اللذة؛ ومن ثم فالحريّ بهما الهزيمة والموت. لا يملك الجمل الذكر خلاصا من خناقه المشدود، ولكن الناقة المهنوءة لا تريد خلاصا مما هي فيه من لذة. أترى كانت البداوة والفحولة مهيمنتين على ذهن امرئ القيس لاوعيا، بقدر ما ستهيمن لاحقا في ساحة الوعي الثقافي على ذهن كل من الخليل بن أحمد في صناعة علم العروض، وعلى الأصمعي في طرحه فكرة الفحولة في الشعر؟^{١٢} سؤال يعي البحث أن مجاله هو التداخل بين حالي الوعي واللاوعي إزاء تأسيسات الثقافة العربية. لكنه على أية حال سؤال جدير بالمناقشة، وإن كان هنا ليس المجال المثال.

على أنه ينبغي على البحث ألا تفوته الإشارة إلى العلاقة بين بداية هيمنة امرئ القيس على المرأة، في معركة الحب وبين نهاية ما انتهى إليه خيال الشاعر في المعركة ذاتها. فقد ابتدأ الشاعر معركته عبر الفعل "رضت"، والذي - كما أشار البحث- يفتح مجالاً للعلاقة - في ذهن امرئ القيس، وربما غيره من الشعراء - بين المرأة من ناحية، والفرس من ناحية أخرى. هكذا كانت البداية في هذا النص لدخول عالم المرأة، أما النهاية فقد أتت - كما أشار البحث- في صورة حذف للتكرار، بصورة (الناقة المهنوءة). ومن نافلة القول: أن المرأة حال الإلماح لها بالفرس عبر الفعل "رضت" والتصريح بأنها "ناقة"، وإن كانت مهنوءة، إلا أن العلاقة بين العالمين (الفرس، والناقة) هي أن كليهما محل لفعل الوطء، مما يطرح قضية أخرى حول صورة المرأة في الثقافة العربية من أنها الأدنى، والموجودة لتكون في الأسفل. وإن كان ذلك ليس هم البحث هنا، إلا أن الرؤية هذه تطرح نفسها، وإن بصورة مغايرة عبر قول امرئ القيس^{١٣}:

نواعم يتبعن الهوى سبـل الردى	يقلن لأهل الحـلم ضل بتضلال
صرفت الهوى عنهن من خشية الردى	ولست بمقلي الخلال ولا قال
كأنني لم أركب جواداً للـلـذـة	ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل	لخيلي كـري كـرة بعد إـجـفال
ولم أشهد الخيل المغيرة بالضحي	عى هيكل عبل الجزازة جوال
سليم الشطى، عبل الشوى، شنج النسا	له حجابات مشرفات على الفال

فامرؤ القيس - هنا - وعلى عادته في تقديم المرأة، وقد آتى جمالها أكله، فتنصرت، أنثى مطهمة بأنوثتها يقدم هؤلاء العذارى المجتمعات: جودا "وجودهن مجتمعات"، وجمالاً، ويبالغ في رسم جمالهن من حيث كونه جمالاً مقتحماً، يقتحم ذوي الألباب، فينزع منهم العقول، ويخلع عنهم رزانتهم، بل إن جمال هؤلاء الفتيات يشكل دافعاً لأن لا يتحمله أي شخص، إذ يقع تحت تأثير جمال كهذا، فيندفع بفعل إغواء الجمال صوب سبيل الهلاك.

امرؤ القيس الحالم باللذات، والذي يشكل الجمال له حلماً وإغواء دائماً، يغير عادته؛ فلا يستسلم للإغواء، ولا يندفع في سبيل الهلاك مدفوعاً بهذا الجمال. بل على العكس يرى -هنا- أن في الهوى مقتلاً، عليه تجنبه. ولا يعني البحث هنا إلا صورة امرئ القيس أمام ذاته هو، فهو إذ صرف هواه يحدث ذاته فيراها - كما يقول -:

كأنني لم أركب جواداً للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

إن على البحث أن يربط هذا القول "لم أركب جواداً للذة" بما سبق طرحه في النص السابق عندما وقف البحث أمام جمالية الفعل "رضت" رابطاً دلالة المرأة بدلالة الفرس، عبر ذلك الفعل. فهو هنا يفقد مؤقتاً الرغبة ومعها القدرة على امتلاك أي من حسنات المشهد؛ فيكون ذلك معادلاً في "جوانيته" لعدم

ركوبه جوادا للذة. المرأة والجواد عند امرئ القيس بيت متعة ولذة. وإذ ينتقل الشاعر إلى حال إحساس أخرى تعادل إحساسه الآن بعد امتلاك الحسان، فيكون كأنه لم يحضر مجلس شراب عامرا بأنس الرفاق؛ فإن خياله سرعان ما يعود ثانية إلى الخيل في معركة الحرب، حيث تتحقق المتعة بالخيل شهودا ورؤية "لم أشهد الخيل المغيرة بالضحي...". وكأنه يهندس الكون ليكون صالحا لرؤية جليلة عبر استدعائه وقت الضحي، المساعد على الرؤية. ثم ينتقل من الرؤية "رؤية الخيل" إلى ركوبها؛ وذلك ما يوحي به قوله: (على هيكل عبل الجزاة جوال) حيث يفتح لفعل الركوب أقصى امتداداته - إن جاز التعبير - وذلك عبر وصفه الفرس بأنه "ضخم وجوال". خلاصة ما يريد البحث إثباته - هنا - أمران متعاقبان: أولهما متعلق بمعركة الحرب؛ فكأن حضور الشاعر ساحة الحرب، على جواد ضخم، مبرر كاف لامتلاك الأنثى، والثاني متعلق بمعركة الحب؛ فكأن امتلاك الأنثى لديه في حال جمالها الطاعي معادل لركوب جواد، ولكنه ركوب للذة.

على أن البحث (أمام هذا الربط المدهش بين ركوب الجواد، وحضور المرأة في أقصى حالات جمالها) لا يستطيع مقاومة إغواء إعادة النظر في مقولة "يونس بن حبيب الضبي"، والتي اشتهرت عن امرئ القيس وذاع أمرها وهي عبارة: (أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب...)^٤ إذ يغامر البحث هنا بشيئين: أولهما أن مقصد "يونس" من عبارته ربما لا يكون مقتصرًا على ما فهم منها، وهو ركوب الخيل؛ بل من الممكن أن يتعداها إلى المرأة أيضا. أما الشيء الثاني فهو ضرورة إعادة قراءة صورة الفرس في شعر امرئ القيس في ضوء قراءة صورة الأنثى، حيث كثيرا ما يتبادل الكائنات في شعر امرئ القيس الدلالة والمغزى.

(٢/١)

إن ما يراه هذا البحث هو أن موضوعة "الحب والحرب" فكرة كامنة في الدماغ العربي، ويأتي النص الشعري تجليا للفكرة في حيز القول والظهور. والبحث قد وقف أمام امرئ القيس بوصفه شاعرا لا يمكن تجاوزه، بحال من الأحوال؛ إذ هو متجاوز كونه شاعرا قوالا إلى كونه شاعرا مؤسس رؤى يُعاد إنتاجها من بعده. إلا أن علينا أن نقرر ما سلفت الإشارة إليه من أن امرأ القيس في تناوله موضوعة "الحب والحرب" إنما يبدأ بالحب، الذي هو غايته الأولى ومحور رؤيته للعالم، ثم تأتي موضوعة الحرب تابعة، أو على الأدق خادمة لفكرة الحب. فالوزن النسبي للحرب في شعر امرئ القيس خفيف جدا إذا ما قيس بالنقل الذي يحتله الحب في شعره.

"عنتر بن شداد" شاعر عربي آخر تمثل موضوعة الحرب والحب في شعره قيمة كبرى، وإن كانت ظروفه، وما أحاط بنشأته، جعله يبدأ بالحرب؛ ليقف من خلال ما يحققه فيها على عتبات الأنثى. ويكمن الخلاف الأساس بين "عنتر" و"امرئ القيس" في أن عنتره يستطيع أخذ المرأة بوصفها ثمرة من ثمرات

سيفه على الحقيقة، في حين أن "معركة الحب لدى امرئ القيس" لا تتجاوز كونها نصا شعريا مقولا، أما في الحقيقة فإن امرأ القيس ربما يكون هو نفسه التحقق الفعلي لما رمى به بعل "سلمى" في النص الذي حلله البحث من كونه ليس بذي سيف، وليس بذي رمح، وليس بنبال. امرؤ القيس مجرد طالب لذة، ومجانب طريق الحرب، على الرغم من كونه مؤسسا مهما للفكرة في الذهن العربي.

من نافلة القول: أن حضور المرأة في ساحة حرب "عنترة" أمر بدهي. ومن الممكن في هذا الإطار الارتكان إلى السهل الشائع من الأقوال المباشرة سواء أكانت للشاعر أم عنه، مثل قوله^{١٥}:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحالة سابح	نهد، تعاوده الكمأة مكلّم
طورا يجرد للطعان، وتارة	يأوي إلى حصد القسي، عرمرم
يُخبرك من شهد الواقعة أنني	أغشى الوغى، وأعف عند المغنم

يمكننا القول تعليقا على هذا النص: بأن حب "عنترة" "عبلة" إلى جانب كونه حضورا للمحبوبة في جوانية الشاعر لحظة يغشى الوغى ويغشاه، فكأنه باستحضارها، إنما يقدم أوراق اعتماده فارسا لديها. لكن ذلك ليس كل ما تغياه عنترة، بل إن الحرب وعبلة كليتهما هما دفاع عن قضية، أو على الأقل رتق صدع نفسي داخل عنترة ذاته. فرغم قسوة الحرب وخطرها لم تكن أبدا الحروب هي معاناة الشاعر ولا النصر فيها هدفا في ذاته. فالنصر لدى عنترة يعد وسيلة لسواه. فقد كانت الحرب كالحب في كونهما وسيلة الدخول في نسيج قبيلة تتكره. ومن الممكن القول هنا: بأن قبول عبلة عنترة حبيبا كان لا يقل أهمية عن الانتصار في الحرب، ليس من باب ترف الحب - إن كان الحب ترفا - بل قبول عبلة عنترة يعني دخوله القبيلة من باب الحب والمرأة، بوصف عبلة منتمية إلى القبيلة (هاجس عنترة وحلمه)، تماما مثل دخوله القبيلة من باب احتياجها إليه فارسا. هنا يكون الحب عند عنترة معركة بالمعنى الكامل للمعركة؛ ومن ثم لا وجود لامرأة إلا عبلة، بل نستطيع فهم مغزى قوله: (أن لا أريد من النساء سواها)^{١٦}.

من المدهش أن كل الذي قاله البحث صحيح بل مباشر وسطحي أيضا، وأن عنترة لا مجال عنده للترف الذي عايناه عند امرئ القيس. لكن البحث يغامر بأن هذا الكلام صحيح إذا ما كان همه مناقشة مجرد حضور موضوعة "الحب والحرب". ولكن الهدف الأساس هو البحث عن روح الموضوعة وتشكلاتها. ومن ثم ينبغي الإجابة عن سؤال: هل عنترة تتجلى قوته فارسا في ساحة الحرب، وأما معركة الحب فهي ساحة عفة لا تعتريه فيها ذكورة الفارس؛ ليحقق فروسيته في حضرة المرأة كما كان الحال عند امرئ القيس؟

حسب البحث للإجابة عن هذا السؤال أن نتأمل قول عنترة^{١٧}:

إن تغدفي دوني القناع فإنني طب بأخذ الفارس المستلثم

هنا نقول إن اللاشعور خذل عنترة، فهو في ساحة امرأة، استترت عنه. هنا تعادلت المرأة / الحبيبة والفرس العدو، فليس الحديث هنا عن امرأة تستتر؛ بل باستتارها عنه أهاجت لديه حس الذكورة، واستحضرت لديه روح الفارس؛ فصارت الحبيبة عدواً ! إنه هنا لم يستطع تقديم نفسه طبا بأن يجعل المرأة تتهاوى بين يديه حبا، بل استدعى أنه يمكنه أخذ فارس تغطي بالحديد والدروع، بكل ما يستدعيه هذا الأخذ من انتهاك للجسد. هنا نقول: أليس هذا القول مشابهاً في الروح لقول امرئ القيس، الذي أشار إليه البحث: (ورضت فذلت صعبة...)؟ صحيح أن عنترة لم يفعلها، لكن إذا كانت المرأة قد فجرت في ذهنه صورة الفارس العدو، ألا يكون ذلك مشابهاً بصورة ما لما ذهب إليه فرويد "من اعتبار الجنس نوعاً من تحقق العنف الكامن، والمكبوت داخل الرجل"؟ يبدو أن عنترة لا يبعد كثيراً في لا وعيه عن امرئ القيس.

ولعل بيتاً آخر إن قرأناه لعنترة دل على هيمنة موضوع الحب والحرب بتشكلها غير المباشر، الذي يفرضه اللاوعي. فإذ نقراً قوله^{١٨}:

وحليل غانية تركت مجدلاً تمكو فريسته كشدق الأعم

فببساطة شديدة عنترة هنا يحكي عن وجوده في ساحة الحرب، وكيف أنه سدد لفارس ما طعنته النافذة؛ التي سقط على إثرها مجدلاً مقتولاً. لكن الكيفية التي يقول بها عنترة ذلك تبدو غريبة نوعاً ما. فهو يعرف الفارس بحليلته، وهي ليست حليلة عادية، إنها حليلة مطهمة بجمال طبيعي "غانية"؛ أي أنه في ساعة القتل وانتهاك الجسد تتوارى قليلاً صورة المقتول، لتحل محلها صورة المرأة، التي تستظل بظل ذلك الفارس. أترى يقول لنا خيال عنترة: إن هذه الحليلة الجميلة التي اعتاد هذا الفارس التمتع بجسدها، ها هو جسده المتمتع بها والمعتلي لها مضرع منتهك؟ أترأه يرد انتهاكاً بانتهاك؟ أم أن خيال عنترة هنا لا يبعد كثيراً عن خيال امرئ القيس حيث يقدم كل منهما صورة (الغريم) بأنه غير جدير بـ (اللذة) التي تمنحها المرأة التي يملكها؟ !

إذا ما كان البحث قد أشار إلى الانتقال الخفي لدى عنترة "جوانياً" من ساحة الحرب إلى ساحة الحب والمرأة؛ كما اتضح في بيته (وحليل غانية..)، والانتقال الخفي أيضاً من ساحة الحب والمرأة إلى ساحة الحرب؛ كما اتضح في قوله: (إن تغدفي دوني القناع...) فإن انتقالاً ظاهراً من ساحة الحب إلى الحرب، أو بعبارة أدق تعامله مع المحبوبة التي هيمنت عليه بمنطق أنها فارس تمكن منه، يتجسد في قوله^{١٩}:

إذ تستبيك بذى غروب واضح عذب مقبله لذيق المطعم.

فحضور الحبيبة هنا حضور مغلف بروح الحرب؛ عبر قوله "تستبيك"؛ أي تأسرك. ومن نافذة القول: أن الأسر يستدعي جوانياً الحرب. على أنه ثمة أمران ينبغي على البحث الإشارة إلى وعيه بهما: الأول أن فكرة أسر المرأة الرجل بجمالها فكرة مطروقة في الشعر العربي، وليست بحال من الأحوال

ابتكارا من عنتره. أما الأمر الثاني فهو أن هذا الأسر المعبر عنه بالفعل (تستبيك) هو أسر محبب. لكن البحث ينبغي له ألا يغفل أن الشاعر وهو يتحدث عن قتله حليل الغانية قد استخدم تعبيراً عن الطعنة القاتلة قوله: (كشـدق الأعلم)، وأن استخدامه ذا التعبير كان دلالة على اتساع الطعنة ووضوحها للعيان. هذا من ناحية، ومن أخرى استخدامه (الشـدق) الذي هو أيضاً متعلق بـفم البعير. هنا نكون أمام فموين كلاهما جالب متعة، متعة الفارس المنتشي بقتل عدوه (شـدق الأعلم) ومتعة المحب المنتشي بسلب حبيبته إياه بـ(ذي غروب واضح)، بل إنه من الشائق أن "شـدق البعير" قد جعله عنتره مُعلماً بالدم المُسال منه، وأن فم الحبيبة سيجعل له الشاعر اتساعاً وهيمنة على المكان؛ إذ يتسع حضور فم الحبيبة؛ بحضور الرائحة الفواحة مما يشبه به الفم؛ إذ يكمل قائلاً^{٢٠}:

وكأن فارة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفاً، تضمن نبتها غيث قليل الدمن، ليس بمعلم

لا يريد البحث الخروج عن مساره فيحل صورة السيولة في الفموين: "الدم من شـدق الأعلم" و"الغيث من الروضة المعادلة لفم عبله"، لكننا نشير فقط إلى تخفي عنتره لهاثاً وراء رغبة لا يستطيع بها تصريحاً، وهي رغبة أن يمتلك الحبيبة امتلاك الجسد لا امتلاك القلب. وإن قراءة لتعبيرات ستأتي في إكمال صورة الفم / الروضة مثل: البكر - الحرة - خلا - الذباب الغرد كشارب مترنم - والأهم من كل ذلك تلك الصورة المدهشة التي شبه بها ذباب الروضة حال جذله ونشوته، بأنه^{٢١}:

هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجزم

فنحن أمام تلميحات الاحتكاك، وانحناء الأجزم، وحضور النار والقدح بمغزاهما الجنسي^{٢٢}. كل ذلك يجعلنا نقول إن عنتره لا يبوح، لكن شعره يبوح لا شعوريا بإيحاءات رامزة. بل إن عنتره في هذا النص يبدو متخفياً بقناع الذباب الغرد - إن جاز التعبير.

ومن ثم فالبحث يرى ضرورة إعادة قراءة شعر الحرب والفروسية عند عنتره من الباب الخفي، ونعني به قراءته بوصفه بوح اللاشعور بالمكبوت الجنسي. ولعل ذلك يثري الفكرة الخاصة بأن المجتمع يوفر التصور أو الرؤية ثقافياً، وأن إنتاجها نصاً يتم طبقاً للمنى، والرؤية الفردية.

إن المجتمع الجاهلي قدم التصور الأعلى للفكرة، بغض النظر عن وجودها في ثقافات أخرى من عدمه؛ لكن الشعراء اختلفوا قوة ومرونة حسب أحوالهم الفردية.

(١ / ٣)

لا يفوت البحث الإشارة إلى شاعر يمكن القول بصدده: إنه اجتمعت فيه [حياتياً] صيغتا "امرئ القيس" و"عنتره" في آن. ذلك الشاعر هو "عامر بن الطفيل" الذي جمع الوسامة، والسيادة، والغنى، ومعها كانت فروسيته التي تعادل بل تفوق أحياناً فروسية عنتره، وإلى جانب كل ذلك اشتهر عنه -على مستوى

السيرة لا النص - تهتكه بالنساء^{٢٣}. وكان طبعيا أن يتوقع البحث مجيء شعره مفعما بمعركة الحب، مثلما هو مفعم بمعركة الحرب. لكن المدهش أن شعر "عامر" أتى خاليا من معركة الحب، بل إن ذكر المرأة فيه جاء نادرا على وجه العموم. وذلك يطرح قضية مهمة، ليس بصدد عامر فقط، بل بصدد موضوعه الحب والحرب في الذهن العربي. فطبقا لما وقف البحث أمامه، رأينا أن لجوء امرئ القيس للربط بين معركة الحب ومعركة الحرب إنما كان رتقا لصدع نفسي لدى شاعر لا يرى الرجولة أو الفروسية متحققة إلا على جسد امرأة. التيمة إذن عند امرئ القيس ورودها موظف، إلى حد يدفعنا للقول بأن الأمر لدى امرئ القيس هو التشكيل، أو التعبير بالتيمة هذه عن رجولة ربما تكون مسلوبة لديه، أو ضعيفة.

الأمر بالنسبة لعنترة ربما بدا مختلفا بعض الشيء. فعنترة الحاضر في ساحة معركة الحرب باقتدار، لم تضمن له فروسيته التحقق، بل أنكرته القبيلة، ورأت سواد بشرته علامة وميسما على كونه عبدا، وإن اشتد ساعده ساعة تعاني القبيلة. هنا كان عنترة فارسا حقيقيا، لكنه متخذ فروسيته وسيلة لسواها، ليس بلوغ مجد شخصي، فذاك لا يمكن تحقيقه خارج اعتراف القبيلة به ابنا من أبنائها. هل نتجاوز الحقيقة إذا غامرنا بالقول: بأن عنترة كان رجلا على مستوى الجسد والقوة، لكنه كان يحس دائما بأن الرجولة لديه ينقصها اعتراف بها؟ ما أصعب الموقف إذن: رجل امتلك كل أدوات الرجولة، ولكن إحساسه هو بها إحساس ناقص! ولعل البحث قد سبق له الإشارة فيما يتعلق بمعركة الحب عند عنترة؛ إذ وقف أمام عدّ "عبله" - بالنسبة لعنترة - بطاقة هوية، وقنطرة عبور، دخولا من خلالها في جسد القبيلة. لذا علينا أن نعي لم حملت تعبيرات عنترة بعض الاحترام والأسى على من يقتلهم في الحرب، كأن لا شعوره يقول لهم: هذا قدرتي قبل أن يكون قدركم، ولم حضرت الحليلة الغانية في الحرب الحقيقية أيضا؟ إذ ربما كان حضورها — واللاشعور لا يمكن تمييزه في قالب محدد — إلماحا من عنترة إلى أن المعركتين كل منهما تعني الأخرى؟.

الخلاصة إذن أن موضوعه الحب والحرب حاضرة لرتق صدع، ووسيلة إثبات حضور غائب أو مغيب، وإن كنا لا نستطيع في بعض الحالات إنكار دور النظرة العربية بطابعها الذكوري الذي لا يرى المرأة إلا مقتنى من مقتنيات الرجل، وأن جسدها ساحة معركة عليه، وبه، يثبت الرجل أنه رجل.

عامر بن الطفيل رغم كل ما حفلت به سيرته من مثالب - ربما تكون أعدت إعدادا^{٢٤} - كان مالكا من الإحساس بالتحقق الذاتي ما يكفي، ولم تكن رجولته، أو فروسيته بحاجة إلى جسد امرأة/ يحقق فيه انتصاره، فعامر سيد، سودته فروسيته: (فما سودتني عامر عن وراثته...)^{٢٥}، ما حاجة ذا السيد المسود بسيفه إلى المرأة، ليحقق من خلالها إعلان رجولة الكل عارفها؟!

(٤/١)

إذا كانت جدلية الحرب والحب تأسيسا ثقافيا جاهليا، كما أشار البحث، فإن حسب البحث معالجتها، بعدها بنية ثقافية، تصاحب الثقافة في تطورها، وتغيرها، وإن اختلفت تشكلاتها. ولعل ما عُرف به العذريون - حياة ونصا- يجعلنا للوهلة الأولى، نتوقع غياب "موضوعة" الحب والحرب عن شعرهم، أو بعبارة أدق نتوقع أن تأتي أشعارهم خالصة للحب فقط، أما الحرب فطبعهم العذري ينفية تماما عن أرض أشعارهم. ربما يكون ذلك حكما سهلا ومريحا. لكننا قلنا إن الأمر يتعلق ببنية ثقافية، من خصائصها التطور والتغير، أو بالأحرى التحور، أكثر من كونها "مقولا شعريا". ومن ثم فإن المواقف الفردية للشعراء مرتبطة بما هو مخزون في العقل الثقافي للجماعة، أو الأمة؛ ولذا فإن العذريين، الذين أسسوا عالمهم الخاص، إنما كانوا هم أنفسهم ناتج تغير أو تطور أصاب عقل هذه الجماعة العذرية داخل الثقافة العربية. ولعل هذا ما دفع العديد من الباحثين إلى تناول الظاهرة من هذا المنظور. ونشير هنا إلى رؤية غنيمي هلال، الذي رأى فيها ظاهرة ستؤسس لنشوء الأدب الصوفي، اعتمادا على توظيف الأدب الفارسي للظاهرة العذرية. كذلك نشير إلى الرؤية القيمة للطاهر لبيب الذي رأى فيها ظاهرة رمزية لتحول أصاب جماعة عربية أقيمت على هامش الحياة، وهي رؤية سيلتقي فيها مع "علي البطل" في دراسته القيمة: الغزل العذري، واضطراب الواقع المثال^{٢٦}.

ومع هذا التطور فإن فكرة الحب والحرب ستفرض نفسها؛ بوصفها مكونا ثقافيا، ولكنه سيكون فرضا آخذا نصيبا من التغير. وفي هذا السياق نستطيع رصد ما يخص الشعر العذري في علاقته بموضوعة "الحب والحرب"؛ وهو الخاص بتقديم العذريين أنفسهم منهزمين في معركة الحب، بل متلذذين بهذا الانهزام، كأنه هدفهم الذي يسعون لأجله. ومن هنا يجيء غياب فكرة تحقيق الفروسية على جسد المرأة. أي أن العذريين معنيون أيضا بموضوعة الحب والحرب، ولكن تكاد المرأة تؤدي في شعرهم الدور الذي أداه الرجل في شعر "امرئ القيس" و"عنتر بن شداد". وهذا ما نلمحه بوضوح في قول المجنون^{٢٧}:

وإن حاربت ليلي نحارب، وإن تدنٍ ندنٍ دينها، لا عيب للمتودد

صحيح أن لا حرب حقيقية هنا، حيث لا معركة حب، بل ثمة حرب موجودة افتراضا، ولكن فاعلتها - إن حدثت - هي ليلي؛ أي المرأة، وما الرجل سوى تابع في مثل هذه الحرب. لقد افتخر "امرؤ القيس" ذات حديث عن لذة فقال^{٢٨}:

تخطيت أحراسا إليها ومعشرا على حراسا لو يريدون مقتلي

وكان امرؤ القيس بالطبع يتحدث عن شجاعة تجلب امتلاكا للمرأة، وها هو المجنون لا يفخر بالطبع بشجاعة ولا امتلاك امرأة، لكنه يقول^{٢٩}:

يقولون لي يوما، وقد جئت حيهم وفي باطني نار يشب لهيبها
أما تختشي من أسدنا ؟ فأجبتهم هوى كل نفس أين حل حبيبها
صحيح كما قلنا أن المجنون هنا لا يفتخر، وأن حس الانهزام والاستسلام للقتل بين ظاهر لديه،
لكن الاثنين: امرأ القيس، والمجنون، يسلكان طريق الخطر ناحية المحبوب، وإن كان الأول يفعل ذلك
جرأة واستهانة، أما الثاني فيفعل لكن لا مانع لديه أن يكون جسده أضحية وقربانا؛ من أجل رؤية
المحبيب. وهذا أيضا ما نكاد نقاربه في قول عذري آخر هو "جميل بن معمر"، إذ يقول^{٣٠}:
فليت رجالا فيك قد نذروا دمي وهموا بقتلي يا بئين لقوني
فليست أمنية "جميل" أن يلاقى "بئينة" أو يطمح في امتلاكها، إنما أمنيته في أن يقتله قاتل أهدر دمه
في سبيل بئينة.

لقد وقف البحث أمام سلب امرئ القيس غريمه (بعل سلمى) كل أسلحة الحرب، بعدما جرد قلب
"سلمى" من التعلق بذا البعل؛ وما كان ذلك، كما أشار البحث، إلا ليخرج سليما معافى الجسد، بعدما نال ما
نال من جسد "سلمى". أو بعبارة أدق كان "امرؤ القيس" يعيش حال معركة الحب كاسبا إياها قلبا وحربا
ومن ثم جسدا. أما "قيس بن الملوح" فإنه يحصي ما خلفه الحب فيه فلا نرى سوى الجراح، وأسلحة أدمته
في اختلاف زمانه (ليله، وصباحه)؛ إذ يقول^{٣١}:

أبيت صريع الحب، دام من الهوى وأصبح منزوع الفؤاد من الصدر
رمتني يد الأيام عن قوس غيرة بسهمين في أعشار قلبي وفي سحري
بسهمين مسمومين من رأس شاهر فغودرتُ مُحمرَّ الترائب والنحر

يشير البحث إلى أن صورة المحب المقتول بحبه صورة مطروقة في الشعر العربي قبل العذريين،
ومن ثم فهي ليست من ابتداعهم. لكن الإلحاح والاكتفاء بها مغنم محب من حبه، هو الجديد. وعلى أية
حال فإن غرض البحث هو الوصول إلى أن معركة الحب وارتباطها بمعركة الحرب قائمة وموجودة في
الشعر العذري، ومع الحب يوجد القتل والجرح، وسلاحهما، لكن الاختلاف في اتجاه فعل القتل، واختلاف
فاعله. فالرجل - لدى العذريين - هو المقتول المنتهك، والقاتل إن لم تكن المرأة فأهلها هم الفاعلون. وهذا
وإن أصاب معركة الحب والحرب بعض التغير في شيء من مغزاها الأساس وهو الرجل الفارس في
معركتين: معركة الحرب، ومعركة الحب؛ إلا أن البحث يصل مطمئنا إلى وجود روح الموضوع في
شعر العذريين وإن أصابها تطور مهم؛ حيث انتفى من معركة الحب حس الجموح، وعنف المهاجم، وحل
محلها حس الاستسلام. أو بمعنى أدق تحول المحب من الفاعل وارتضى على يد العذريين دور المفعول.
وإذا ما استعنا بالتحليل النفسي أداة لفهم هذا التحول لقلنا: إن الأنا العذرية انتصر فيها البعد الأنثوي
وتتحى أو كاد البعد الذكوري، وارتضى المحب لعب دور الأنثى^{٣٢}.

(٥/١)

لقد كان الأساس الذي تأسست عليه موضوعة "معركة الحب والحرب" - كما أشار البحث - هو جعل المرأة ساحة يثبت الرجل من خلال جسدها أو امتلاكها فروسيته وقوته. وكما أشار البحث أيضا، فإن ثمة تحولات أو بعبارة أدق تشكلات أخرى للنثيمة - مثلما وقفنا أمام التشكل الذي أخذته في شعر العذريين.

شاعر مهم في تاريخ الشعر العربي أثارت طريقته الشعرية جدلا كبيرا، ذلك أن الناظرين إلى شعره حصروا أنفسهم في سياق ما عُرف بقرب المأثى، وعابوا - استسلاما للسهل القريب - ما رأوه في شعره من غوصه وراء المعاني. ذلك الشاعر هو "أبو تمام".

وفي حديثنا عن مكرورة "الحب والحرب" التي هي غرض البحث، تلقانا قصيدة أبي تمام الأولى من ديوانه، والتي هي في مدح خالد بن يزيد الشيباني، ومنها قوله^{٢٣}:

يا سائلي عن خالد وفعاله	ردُّ فاغترف علما بغير رشاء
انظر وإياك الهوى لا تمكنن	سلطانته من مقلة شوساء
تعلم كم افترعت صدور رماحه	وسيوفه من بلدة عذراء
ودعا فأسمع بالأسنة، واللهي	صُم العدى في صخرة صماء
بمجامع الثغرين ما ينفك من	جيش أزب، وغارة شعواء
من كل فرج للعدو كأنه	فرج حمى إلا من الأكفاء

إن علينا قبل أن نتلمس الرؤية التي قدمها "أبو تمام" أن نقدم بين يدي النص بشيء مما يوضح عمل مخيلة الشاعر. فأبو تمام قد وصل إلى الشعر أو وصل الشعر العربي إليه وقد استوت الرؤية التقليدية على سوقها، وأقام النقاد للشعر المؤسسة التي لا ينبغي الخروج على تقاليدها. لكن الشعر كما هو معروف قول انتخابي يقوم على التداعي الذي يستثمر فيه الشاعر إمكانات اللغة. وربما شكل هذا لشاعر مثل أبي تمام مخرجا صالحا - لا ندعي أنه قصده، بل كان عمل مخيلة - استثمار فيه إمكانيتين: الأولى الطبيعة الصوتية العربية، ونعني بها اشتراك كثير من الألفاظ صوتيا واختلافها دلاليا، وهذا ما أنتج من خلاله محسناته البديعية، وأقام صلة بين العوالم؛ عبر الاشتراك الصوتي والاختلاف الدلالي. أما إمكانية التداعي الأخرى - وهي الواضحة هنا كما سنبين - فقائمة على استدعاء العوالم بعضها في جوانية الشاعر أولا ثم تجليها نصا.

ولكي نفهم هذا أو نوضحه نقول: إن "أبا تمام" في القصيدة، التي استلنا منها الأبيات السابقة، يمدح شخصا هو "خالد بن يزيد الشيباني". وكما جرت العادة فإن من تقاليد المدح العربي الامتداح بالكرم والعطاء، وهو ما يجري عليه "أبو تمام" في مستهل مديحه. لكن ما يعيننا في الشعر هو الكيفية التي يقول

بها الشاعر قوله. "أبو تمام" يحور الوصف بالعطاء، والذي ارتبط بالبحر والماء في الذهن العربي، فيقول واصفا عطاء ذلك الممدوح^{٣٤}:

سِيلَ طَمًا لَوْ لَمْ يَزِدْهُ زَائِدٌ	لَتَبَطَّحَتْ أَوْلَاهُ بِالْبَطْحَاءِ
وَعَدَتْ بَطُونٌ مَنَى مَنَى مِنْ سِيْبِهِ	وَعَدَتْ حَرَى مِنْهُ ظُهُورُ حِرَاءِ
وَتَعَرَّفَتْ عَرَفَاتُ زَاخِرِهِ وَلَمْ	يُخْصَصْ كِدَاءٌ مِنْهُ بِالْإِكْدَاءِ
وَلَطَابٌ مَرْتَبِعٌ بِطِيْبَةٍ وَاكْتَسَتْ	بَرْدِينَ بَرْدٌ ثَرَى وَبَرْدٌ ثَرَاءِ

وباختصار، فإن أبا تمام يربط بين ولاية "خالد" التي كانت على مكة وعطائه المتدفق، الذي يظهر على الأماكن، عبر الطباق الذي اشتهر به الشاعر، واللعب الصوتي بالألفاظ. لكن الأكثر أهمية هنا هو التدرج في التداعي - إن صح التعبير - والذي يعتمد على استدراج صورة الأنوثة والخصوبة؛ فيما يقدم من أماكن. فالبطون تجمع عالمين: بطن الوادي "علاقة المكانية" وبطن المرأة أو الأنثى، الكامنة في استخدامه منى ومنى، وإن كانت الأنثى غير واضح حضورها إلا بعد أن يأتي "الحري" الذي هو موضع الأنوثة والخصوبة، وهنا تأتي علاقة جديدة هي علاقة "التعرف" والتي بها ظلال من علاقة الرجل بالمرأة، إما هوى وإما اتصالاً.

هنا عندما ينتقل الشاعر إلى الصفة الثانية من صفات الممدوح - في الذهنية العربية - وهي صفة الشجاعة؛ فإن كمون الأنوثة في "بطن، وحري" يتجلى أكثر، ويصبح القصد منه واضحاً. فخالد المحارب الشجاع، يوصي الشاعر السائل عنه وعن فعالة، بأن ينظر نظرة بلا "هوى" لنلاحظ أن الهوى ما يزال مسيطراً على جوانية الشاعر^{٣٥}:

انظر، وإياك الهوى لا تُمكنن	سلطانه من مقلة شوساء
تعلم كم افترعت صدور رماحه	وسيوفه من بلدة عذراء

قلنا إن المكان مهيم ظاهرياً على ذهن الشاعر، وجوانياً كان هيمنة المرأة؛ ومن خلاله كانت "بطون منى" و"حري حراء". هنا في الوصف بالحرب والشجاعة ما يزال المكان موجوداً، والمرأة كذلك، لكن الذكورة وامتلاك الأنثى كان هو المدار. فالرماح والسيوف صارت أدوات "افتراع" بكل ما توحىه الكلمة من امتلاك وانتهاك الجسد الأنثوي. وهنا يضيف الشاعر تأكيداً جديداً عبر وصف البلدة أو البلاد الكثيرة، والمفهومة من "كم"، بأنها عذراء. هنا نقول إن الاستدراج الأنثوي قد اكتمل في الصورة، ويواصل الشاعر القبض عليه؛ فيكون الجيش "أزب" والأزب هو المدافع عن العرض، وإن كنا لا نغفل الاستدعاء الصوتي لـ "أزب" وما يمكن أن يوحي به صوتياً، وليس أبو تمام ببريء في هذا الاختيار، وهذا ما يتأكد حين نقرأ البيتين معاً^{٣٦}:

بمجامع الثغرين ما ينفك من	جيش أزب وغارة شعواء

من كل فرج للعدو كأنه فرج حمى إلا من الأكفاء

حيث شبه الجيش بفرج امرأة مصون ومحمي إلا ممن كان كفئاً لها في الوطاء والنكاح. يصل البحث مطمئناً إلى تطور الموضوع "الحب والحرب"، فقد كان الشاعر القديم معنياً بالمرأة؛ وكان يجذب الحرب في سبيل امتلاكها، أي أن الحرب كانت في ساحة الحب خادمة، هنا الحرب بالمعنى الحقيقي هي السيدة، وتأتي المرأة وعوالمها وامتلاكها وافتراضها بغرض إنارة فكرة الحرب الحقيقية. صحيح أن الموضوع انتقلت من مكانها من ساحة الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة، وقامت محلها فكرة الحرب، لكن كل موضع للعدو صار كأنه موضع العفة من المرأة، والنصر في الحرب صار معادلاً لافتراء امرأة. في البدء كانت المرأة تكبر لتصير ساحتها ساحة قتال، وهنا استدقت الحرب - إن صح التعبير - لتصير على كبرها وهولها فرج امرأة يُفتَض.

لقد أوضح البحث أن مديح خالد بن يزيد، وهو مجرد وال من ولاية الخليفة، قد صارت سيوفه ورماحه آلات افتضاض لفروج العدو، في قلب لمعركة الحب لدى أبي تمام. ومن ثم فإن البحث يتلمس الموضوع ذاتها أو قريباً منها، حين يخوض الخليفة حرباً بحجم حرب "المعتصم" الشهيرة وفتح "عمورية". أبو تمام لا يخذل البحث، إذ نقرأ في قصيدته الشهيرة (السيف أصدق أنباء...) قوله^{٣٧}:

أبقيت جد بني الإسلام في صعد	والمشركين ودار الشرك في صعب
أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا	فداها كل أم منهم وأب
وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها	كسرى وصدت صدوداً عن أبي كرب
بكر فما افترعته كف حادثة	ولا ترقى إليها همة النوب
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد	شابت نواصي الليالي وهي لم تشب
حتى إذا مخض الله السنين لها	مخض البخيلة كانت زبدة الحقب

فأبو تمام ينطلق من قاعدة أساسها أن فتح "عمورية" كان صعوداً لبني الإسلام، بقدر ما كان انحداراً، وحطاً للروم. لكن أبا تمام ابن الثقافة التي تقيم للأنساب وزناً خاصاً، يرى كأن الروم ضربوا في أصولهم، عبر قوله: (أم لهم لو رجوا أن تفتدى....)، عمورية أم للروم، هكذا يرى أبو تمام. ومن هنا ينطلق إلى فكرة فداء الروم لهذه الأم، فيكون الفداء من الروم بـ "كل أم منهم وأب". وهنا نلاحظ دالتين للأم: الأولى "الأم المكان"، والثانية "الأم البشرية المعروفة"، والتي يجعلها أي الأم البشرية فداء للأم المكان. ومن الأم البشرية يتداعى لدى الشاعر "الأب" بالدلالة البشرية. هنا يكون خيال أبي تمام قد نحا ناحية دلالة إنسانية (الأم والأب). لكن مركز الصورة هي "عمورية" التي جعلها أما، أي أنثى، فينطلق إلى دلالة أخرى تتعلق بالأنثى. فبعدما كانت عمورية أما، ها هي تتحول عند الشاعر إلى امرأة لا تستتر عن الرجال كأنها متباهية بجمالها، لكن أحداً ممن حلموا بامتلاك امرأة كهذه لم يستطع أن يروض

جموحها؛ فترويضها لكي تُمَتِّك - بوصفها أنثى - قد أعيا كسرى، وكذلك أدمنت صد أبي كرب، كأنه لا الأكاسرة، ولا التتابعة، بما ملكوا كان كفؤا لهذه المرأة، ومن ثم فإنه رغم الجمال وعدم الاستتار، فإن هذه المرأة "عمورية" ظلت بكرا محافظة على ديمومة بكارتها على مر الزمن. هكذا ظلت هذه المرأة من عهد الإسكندر، وربما قبله، أدرك الكل المشيب، وبقيت هي محافظة على جمالها، وبكارتها وصباها. لكن اللافت أن أبا تمام يلمح إلماحا إلى أن هذه البكر المتحدة "عمورية" ستؤخذ بكارتها غصبا، على يد العرب، إذ يقول:

بكر فما افترعته كف حادثة ولا ترقى إليها همة النوب
حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زبدة الحقب
لا يقف أبو تمام عند حد الافتراع، وأخذ البكارة عنوة، بل يبالغ في جعله كارثة ومصيبة تحل على تلك المغتصبة.

هنا نقول إن أبا تمام يستخدم تيمة الحب والحرب، إذ جعل "عمورية" امرأة تفتزع بكارتها غصبا. ولعل هذه الصورة، صورة المدينة / المرأة التي يؤخذ جمالها وبكارتها غصبا مهيمنة على خيال "أبي تمام"، فهي هو يقدم الخراب، الذي حل بعمورية بعد غزوها، فيقول^{٣٨}:

ما ربع مية معمورا يطيف به غيلان أبهى ربي من ربعها الخرب
ولا الخدود وقد أذمين من خجل أشهى إلى ناظر من خدها الترب
فأبو تمام يستحضر هنا صورة "ذي الرمة" الذي ملأت أشعاره في "مية" أو "مي" الآفاق. لطالما وقف ذو الرمة فأكثر الوقوف على الربع الذي سكنته مية. وإذا كان (حسنا في كل عين من تود) فإن ربع "مية" أحلى الأماكن وأحسنها في داخل ذي الرمة. كان ذو الرمة يتلمس ذا الربع، ويرى في كل صورة من صور الفقر التي هو فيها - بعد مغادرة مية له - شيئا يذكره بمية وحبها. كان ذو الرمة إذن عاشقا لهذا الربع قدر عشقه مية ذاتها، وكم حلم بأن ترد له بهجته التي كانت فيصير عامرا بمية. فإذا كانت تلك هي صورة ربع مية وأثره فإن عمورية بخرابها أشهى من ربع مية عامرا لدى ذي الرمة ! فهو إذن؛ أي أبو تمام، يستعير عيني ذي الرمة، وحلمه، ومعهما أحاسيسه، ليقارب صورة اللذة والحميمية التي طالت المسلمين إزاء إخراجهم هم عمورية.

وكأن خيال الشاعر - هنا - لا يقول هذا يكفي ! لذا يعاود القبض على صورة أخرى، صورة الفتاة البكر التي تحمر خدودها خجلا، إن غازلها أحد وتحدث عن جمالها متحدث؛ فتكون عمورية المدماة أرضها، هي خدود البكرى احمرت خجلا. وحيث إنه لا يتغزل متغزل إلا في جميلة، وحيث إن حديث الغزل وإن كان مخجلا للفتاة، فإنه محقق لذة لمتحدثه وسامعته التي ارتج عليها القول فما تستطيع قولاً، لكن خدودها تستطيع الخجل. ثانية يستعير أبو تمام من المحب نشوته؛ ليقارب إحساس المحارب المنتصر.

أفلا يقول البحث مطمئنا إن التيمة تيمة الحب والحرب حاضرة هنا، لكن أبا تمام يستثمرها لصالح معركة الحرب، وتقديم المنتصر مفترعا الأماكن التي غزاها. لقد كانت التيمة أصلا تحمل دلالة نشوة المحب المعادلة نشوة الفارس؛ لكن أبا تمام يقدم من خلالها نشوة المحارب المعادلة نشوة المحب، وعلى أية حال فإن التيمة حاضرة.

(٦/١)

لم يكن غرض البحث في الصفحات السابقة لهاثا أو بحثا عن "تيمة" الحب والحرب بوصفها غرضا في ذاتها، بل كان الغرض الأساس النظر إلى التيمة بوصفها مفردة ثقافية في الدماغ العربي. وحيث إنها تيمة إذن فهي مالكة كونها مكرورة (أي قابلة للتكرار) وكونها ثقافية فهي مالكة أن تُحور ويعبر من خلالها عن مواقف مختلفة؛ أي لا تستهلك الموقف المؤسس لها فحسب، بل تتعداه معبرة عن غيره.

ففي إطار واقع حضاري معين، ومن باب القوة أو التباهي بامتلاكها، عاش العرب حال الوله بالمحوبة بلذة المحارب. وكان ذلك المستهل قائما على تأسيس قوة الذات الفردية، إزاء ما يحب أو يشتهي؛ فعاش المحب حبه - إن واقعا وإن مجازا - من بوابة سيفه.

العذريون - كما أشرنا - كان لهم تحققهم الخاص الذي ملخصه الفناء لذة، أو الرضا بأن يكون المحب ذائبا متلاشيا فيمن يحب. لقد حضرت لديهم معركة الحب، لكنهم ارتضوا الهزيمة فيها، ورأوها غاية حبهم، فكانت ساحة الجسد الذكوري أرض معركة المحوبة، التي كلما آلمت المحب ألذته.

حين تكون الدولة حاضرة قد يتلاشى الفرد، وتصبح حتى الأحاسيس أحيانا قد تم تأميمها لصالح وجود الدولة. وهذا ما لاحظناه عند أبي تمام عندما صارت الحرب حرب الدولة (في بعض الأحيان) فلم تعد إلا مجرد إعادة إنتاج لإحساس المحب بالطبع حال انتصار هذا المحارب. ولا يعني ذلك أن أبا تمام قد ذوّب ذاته وتلاشى إحساسه الفردي بالحب - إن حقيقة وإن طقسا فنيا - بل ما نعينه هو أنه تحدث أحيانا بوصفه شاعرا يحسن الغزل، ولكن حين كان المقام حربا، أعاد إنتاج صورة المحارب بما هو محب، وإن كان الفارس قد صار - بحكم هيمنة فكرة الدولة - فرسانا، والمحوبة صارت أرضا يغزوها المسلمون، وصارت أيضا جيوش العدو فروجا تُفترع.

إن ثمة فكرة مركزية يراها البحث جديرة بأن تكون حاضرة؛ تلك الفكرة هي: إن الفرد - أي فرد - لا يفكر أحيانا، ولكن المجتمع هو الذي يفكر للأفراد، أو بعبارة أدق الأفراد أحوال مجتمع، كما أن المجتمع مجموع أفراد. أو إن كان لنا القياس على العبارة الصوفية الشهيرة: (أحوال الصوفيين مواهب) قلنا (أحوال الأفراد مواهب مجتمعاتهم وأحوالها)، فقد كان العربي القديم ابنا طليقا في مجتمع، قوامه أن هذا الفرد قادر على امتلاك أي شيء بقدر ما يطول سيفه، والأرض أي أرض هي أرض خيمته ما استطاع حمايتها - وحماية قبيلته - بالسيف. من هنا نشأت فكرة حضور السيف حتى في ساحة الحب.

ومن ثم ما كان أبو تمام مستطيعا أن يجوب خياله أرض الصورة ليقنتص صورة جيش له فرج، أو صورة مدن تُفترع، لو كان المجتمع ضعيفا يتوارى من الهزيمة. إذن أحب امرؤ القيس وعنترة بشروط الفروسية، وتحدث أبو تمام عن انتصار في حرب بنشوة المحب ولذته.

تُرى إن تغير الزمن، وتلاشى الشرط، أ يكون حضور "التيمة" حضورا بنكهة فنية أخرى ؟ هذا سؤال جوابه مسعى البحث من تحليل القصيدة التي اختارها استدلالا واختبارا لفكرته؛ وهي قصيدة (نقطة من دم المحارب الحزين).

ثانيا: قراءة قصيدة: نقطة من دم المحارب الحزين^{٣٩}

"محمد علي شمس الدين" ابن مجتمع آخر، بحيث إذا كان لنا القول بأن العربي القديم كان ابن الخيمة، فالعربي المعاصر أقرب لأن يكون ابنا لمخيم. ترى كيف جاءت "تيمة الحب والحرب" عنده، هذا ما سوف نحلل لأجله قصيدته، ولكن قبل القراءة ينبغي علينا وضع النص بين يدي القارئ.

النص

"قصيدة: نقطة من دم المحارب الحزين"

نقطة من دمي على آخر السطر
هذا اعترافي بأن الحروب انتهت
وأن الكلام الذي ما انتهى
سيفتح بابا جديدا إلى الحرب أو للكلام
وأولها كتابة أني أحبك
لكنني رجل شيبته معارك عينيك
ها إنني أجنح الآن للسلم
أو أدعي هدنة واهمة
أؤجل موتي إلى آخر الليل، أو آخر السطر.
قررت أن أختم الموت بالحب، هل أستطيع ؟
سألقي سلاحي إلى عابر ينحني لالتقاط السلاح
أقول: سلاما
وأمنح للعسكري الذي لم يمت
حصيلة ما أكسبتني الحروب من الأوسمة:

بكائي على صاحب مات (هل ينفع الدمع)
أو صورة لانتصاري
وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفايات عن أمه
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وآويت غربته
وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء
**

نقطة من دمي على آخر السطر، هذا ادعائي بأن الحروب
انتهت، وأن الدموع التي أثقلت جفن أمي
تجف بمنشفة الريح شيئاً فشيئاً
وتشربها شمس تموز
لابد أن يشرب الصيف كل الدموع
وأن يُطلق الطير أحلامه
في سماء بلا ساحل
ولا نقطة للجمارك عند اشتباك الغيوم
ولا بد من أن يبدأ العام
من نقطة في سقوط المطر
أول العام
ها قد فتحنا شبابيكنا للطيور الأليفة
وها تأخذ الطير أعشاشها
في ثقب المدارس
أو في شقوق الحوانيت، والأقنية
تعالوا ادخلوا
ولا تجزعوا من عداوات أبائكم
وألغوا على الباب ألعابكم العسكرية
إن في دندنات الصغار، ودندنة البحر
سرا يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء

ولكن هذا الشتاء الذي أثقلت السحائب
لم يستطع غسل حزني
ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا
الشوارع أو في زوايا العيون
وهذي العواصف لم تستطع محو
تتهيدتي في الهواء
* *

نقطة من دمي على آخر السطر أحلم أن الحروب انتهت
فأحزم تبغا كثيرا
وشيثا من الخبز والخمر، أمضي إلى البحر أودعه هم قلبي
وأنس تحت الرمال التي لامست ذات يوم
أصابع رجلك
أو لامست ظهرك النار فيها
وألقاك عند الشواطئ تبكين
والموج يخزن خفق دمائك تحت الرذاذ
وحين تمر خيول من الماء تأتي وتمضي
تتأمين تحت انكسار الزبد
وفوق انكسار البكاء.
* *

نقطة من دمي على أول السطر
(شمس المساكين) تغفو
والبراكين مغلولة في القبور
ولا بد من قول سر دفين:
مرة جاء مروان من غوطة الشام في آخر الليل
ألقى على قبره نظرة
وألقى قليلا من النار فوق العظام
وحين استفاقت مفاتيح أغلاله
وحطمها واحدا واحدا

أوى إلى أمه في الخيام
وأغفى قليلا على صدرها
ولا بد من قول سر دفين:
مرة صار مروان نهرا
ولكنه ضل مجراه فاستوعبته الحقول
وظلت نواعير "حمص" تغنيه حتى الأفول،
وقيل: تولول
قيل بأن النواعير تعلق أحشاءها
ولا تشرب الماء
هل أكشف الآن سرا أخيرا
تقمصت مروان منذ الطفولة
(ومروان طفل عثرت عليه يفتش
بين الخرائب عن شكله
فأطعمته جوع قلبي
وأويت غربته
وعشنا معا نأكل العشب والشوك
أو نرتدي وبر الإبل تحت الخيام
وعشنا معا في الحوانيت
أو في صعاليك وادي الظلام
وأحببته...)
قلت إني أحبك أنت
ولا شيء غيرك
لكن سرا حثيثا يراودني في سطور الكلام
ولما اتكأنا على شرفة اللــــه
أبصرت مروان يهرب مني
ويجنح للخمر، مازجته
وشربنا معا كأسنا المر حتى الجمام
سقطت نقطة من دمي طرف الكأس

فاهتز فيها الذباب

(ومروان لا يشرب دم إخوانه)

ولكنني ملزم أن أقول الحقيقة:

إنه شارب

شارب

شارب من دمي للقرار

وها إن لحمي يُداف على خبزه

ورأسي يُطاف به فوق رمح لأعوانه

وترتاده الطير والسابلة

ولكنني قلت إن الحروب انتهت

وأن الكلام الذي ما انتهى

لن يجر الكلام.

إلى آخر الأرض إنني سأفرغ قلبي

وأسكب بين الحوانيت ما ضمه جسدي من دمائي

وأنصب روعي على شكل مشنقة

أشرب في ظلها القهوة المرة العربية

وداعا

سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي

وداعا

سأدخل في رقصي العصبي الأخير

وداعا

وداعا

و...

د...

ا...

ع...

ا...

(فشمس المساكين آتية)

وأسماءها الحركية تجتاحني

...

وما زلت أزعم أنني أحبك

وأنك أُمي

وزادي

وعكاز قلبي

وطفلي الذي قطرته المرات من ألف عام

وما زلت أزعم أن الحروب انتهت

وأن الكلام الذي ما انتهى

لن يجز الكلام.

تحليل النص

١/٢

ربما يبدو من الطيب الدخول إلى النص من باب العنوان "نقطة من دم المحارب الحزين". يبدأ الشاعر بنقطة من دم، وإذا ما كانت نقطة الدم هذه هي لمحارب؛ أدركنا أن الشاعر يقدم المحارب حال كونه مجروحاً، وأنه يبدأ من جسد المحارب، لكن الجسد المجروح سرعان ما يتعاضد معه الجانب الداخلي؛ فهذا المحارب هو "المحارب الحزين". ونظرة إلى التركيب "المحارب الحزين" نلاحظ أن الشاعر لم يقل "محارب حزين"، بل عرّف المحارب بالحن، وتركيب "المحارب الحزين" يوحي بأن الحزن ليس مؤقتاً، ولا زائلاً، بل هو الحزن المستمر، الذي صار صفة، وميسماً لمحارب مثله.

على أن الأمر سيبدو مدهشاً بالطبع حين نكمل قراءة ما بعد العنوان، ذلك من ناحيتين: الأولى: أن العنوان يوحي بتحول "المحارب" إلى موضوع يتحدث عنه غيره، وهو غير ما سيقاننا في النص. أما الثانية فهي أن البحث أشار إلى أن تركيب الجملة "المحارب الحزين" يوحي باستمرارية حزن المحارب، وعدم انقطاعه، وعندما سنلج للنص سيقاننا النص مكوناً من مقاطع أربعة، كل منها يبدأ بالجملة "نقطة من دمي"، ومعلوم دلالة الرقم "أربعة" الشكلية (اكتمال أضلاع المربع، وكذا الدلالة الزمنية (الفصول الأربعة، ودورانها، واستمراريتها) مما يجعلنا نقترّب أكثر من دلالة الديمومة، وتأكيداً، التي أوحى بها قول الشاعر في العنوان "المحارب الحزين"، وأن الشاعر معني بالمستمر الدائم، فإذا ما كان المستمر والدائم دماً وحزناً كان لنا أن نعي مأساوية العالم الذي يقيمه الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بحديث عن نقطة من دمه، ويأتي الإخبار عن موضع هذه النقطة بأنها على آخر السطر، مما يعني تداخل الجرح "نقطة الدم" وفعل الكتابة "آخر السطر". "الكتابة بالدم" هي مستهل النص، وبداية دخول الشاعر عالم رؤيته. فإذا ما كانت الكتابة هي نقل منطوق أو ملفوظ لغوي إلى حيز رؤية، وإذا ما كانت اللغة دالة الفكر والشعور كان للبحث أن يعي ماهية الشعور والفكر المهيمنين على النص.

يقر الشاعر بأن "نقطة الدم على آخر السطر هي بمثابة اعترافه هو بأن الحروب انتهت. "الحروب مكتوبة بالدماء" جملة عادية، لكن تأملا في القول: (هذا اعترافي بأن الحروب انتهت) يعطي دلالة ربما تكون عكس الاعتراف بنهاية الحرب. فالحرب صراع بين طرفين، لا ينهيها طرف دون الآخر. فالشاعر لم يقل اعترافا غير منسوب إلى أحد، ولم يقل "اعترافا" منسوباً إلى الجمع، بل هو اعتراف المفرد، الذي لا يملك لحرب نهاية. وتزداد إيحائية الحرب اللامهية هذه، حين يستخدم الشاعر "الحروب" بصيغة الجمع في مقابل ذاته هو (المفردة) مما يعظم مساحة الحرب مقابلة بمحدودية الذات. فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن الشاعر دخل النص، متحدثا عن الحرب من باب الهزيمة ازداد وعي البحث بأنها الحرب التي ما تنتهي.

الشاعر دخل الحديث عن الحرب عبر استلهاام فكرة الكتابة، أو عبرها حين جعل الدم يقوم مقام المداد: "نقطة من دمي على آخر السطر" أو أن الكتابة ذاتها - بموضوعها هذا الذي يكتبه - هي والحرب سواء. هنالك يضع مقابل الحروب التي انتهت الكلام الذي ما انتهى. ثنائية ضدية: (حروب منتهية) ضدها (كلام ما انتهى). ظاهر الأمر إذن أن المستمر هو الكلام وحده، لكن الشاعر يستدرك على ذاته بأن هذا الكلام الذي لم ينته بعد سيكون بوابة أو جسرا جديدا تعبر عليه الحرب، أو يعبر عليه الكلام نفسه مجددا. الكلام إذن إعادة إنتاج جديدة للحرب، ولنفسه. وإذا ما كان الإنسان من حيث كونه مالك لغة لا يكف عن استعمال الكلام أفلا يكون الإنسان ذاته هنا لا يكف عن إنتاج الحرب أو استعمالها.

إذا نظرنا إلى هوية الحرب، الآخذة هوية الكلام، وهوية الكلام / الحرب وجدنا الشاعر يكمل قائلا: (وأولها كتابة إني أحبك)

الشاعر لم يقل "وأولها قلبي أني أحبك"، بل قال "كتابة". ومعلوم أن الكتابة أكثر ديمومة واستقرارا وثباتا من الكلام، الذي هو بحكم كونه "موجات في الهواء أو ذبذبات" يتلاشى بمجرد إنتاجه، كما أن الكلام أني لا يمكننا جعل مادته ثابتة راسخة، بل إن تحققه انتقاؤه.

في المقابل، الكتابة توحى بأن ما في النفس استقر كأنه أملى نفسه أو لم يجد الإنسان بدا -أمام رسوخ ما في جوانيته وتأصله- من كتابته؛ فراح يكتب. هنا يلمح البحث أولى العلاقات -في النص- بين الحب والحرب: الشاعر بدأ نصه بنقطة من دم محارب حزين على آخر السطر، وهنا المكتوب -ربما بالدم أيضا- هو الحب، والكاتب هو هذا المحارب الحزين.

لكن الشاعر الذي يلجأ في هذا النص إلى الاستدراك على ذاته، كأنه يؤسس الشيء كي ينفيه، أقر بالحب، وسرعان ما نفاه؛ إذ أكمل قائلاً:

لكنني رجل شبيبته معارك عينيك
ها إنني أجنح الآن للسلم
أو أدعي هدنة واهمة

المحارب الحزين لا يستطيع الاستمرار في الحب إلى آخر الجملة، لكنه يفجر من خلال كلامه العلاقة الكامنة داخله بين الحب والحرب، حين ينقل العالم الدلالي لمفردات هي من حقل الحرب إلى حقل حبه؛ عبر استخدامه: (معارك - السلم - الهدنة). وإذا كانت "نقطة الدم" التي سالت من المحارب لم تجعله يعلن نهايته، فإن الحب ومعارك عيني المحبوبة من المدهش أنهما هما ما يدفعانه إلى أن يعي موته؛ إذ يكمل:

أؤجل موتي إلى آخر الليل أو آخر السطر
وإذا كان تأجيل الموت يعني حتمية وقوعه، فإن الذي يعلن تأجيل الموت الحتمي (وعلى عادته في التأسيس ثم هدم ما أسس) يطالعنا قوله:
قررت أن أختم الموت بالحب، هل أستطيع ؟

إنه هنا لا يؤجل موتاً واقعاً، بل ينتصر على هذا الموت بالحب، وإن كان الشاعر ذاته على غير يقين بقدرته أن ينهي الموت بالحب، لكن التأمل في قوله (أختم الموت) يعيدنا من جديد إلى هيمنة الموت، فجمله (أختم الموت) تعني أنه يعيش الموت حالة كاملة من أولها إلى ختامها. ثمة اكتمال يلقانا في الموت، رغم الإيحاء الظاهر بنهايته.

من الممكن أن يقال إن الأسطر الشعرية الست بدءاً من قول الشاعر: (وأولها كتابة أني أحبك) حتى قوله: (قررت أن أختم الموت بالحب...) ليس بينها وبين الحرب علاقة؛ بل هي تعبير مجازي سبق للشعر العربي - في رحاب المحبوبة - إنتاجه واستهلاكه على مدى عصوره، منذ "امرئ القيس" الذي قال:

أغرك مني أن حبك قاتلي
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي
وأنتك مهما تأمري القلب يفعل
بسهميك في أعشار قلب مقتل

مروراً بالشعر العذري وغيره الكثير في الشعر العباسي والأندلسي وحتى أحمد شوقي، مما يعد بديهة في الشعر العربي لا داعي لمناقشتها. هذا بالطبع صحيح تماماً، إذا كنا نقرأ المقول الشعري بمعزل عن علاقاته في النص، ذلك أن "محمد علي شمس الدين" - هنا - لا يتحدث عن حرب حب مجازية - على ما اعتاد الموروث العربي كما أشرنا - بل المدهش هو أنه فعلاً يتحدث عن الحرب / الحقيقية، إذ نقرأ:

سألقي سلاحي إلى عابر ينحني لالتقاط السلاح

أقول سلاما

وأمنح للعسكري الذي لم يمت

حصيلة ما أكسبتني الحروب من الأوسمة

بكائي على صاحب مات (هل ينفع الدمع ؟)

أو صورة لانتصاري

وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفايات عن أمه

فأطعمته جوع قلبي

وآويت غربته

وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء.

مدهش هذا الانتقال ! أو لم يكن الشاعر - إذ اعترف بنهاية الحرب - عازما أن تكون أولى جمل كتابته هي: (كتابة أني أحبك) مما خلق جوا من هيمنة الحب، وبما يعني أنه من الحرب فرغ ؟ ! فإذا بالشاعر المهزوم من عيني محبوبته سيلقي سلاحه، سلاح الحرب الحقيقية، ويشحن الشاعر متلقيه بشجن لحظة المهزوم حربا لا حبا. وإذا كان الشاعر يوهنا بغسل يديه من أوزار الحرب، فإن نظرة إلى التركيب الذي اختارته مخيلته للتعبير عن إلقاء سلاحه إنما توحى بتورط الشاعر في الحرب من حيث لا يدري. إنه يلقي سلاحه إلى عابر ينحني ليأخذ هذا السلاح. والعابر هو أي إنسان تصادف عبوره لحظة إلقاء السلاح، كأن الشاعر يوحي بأن الإنسان العابر مصادفةً سيلتقط السلاح. ترى هل نحتاج إلى بحث عن وظيفة السلاح - سلاح الحرب - المُلْقَى الملتقط في آن، أم أن إلقاء السلاح بداية حرب لا نهاية لها؟!

وإذا كان الشاعر قد جنح للسلم إزاء معارك عيني محبوبته، والجنوح فعل أو حركة، وإن كان هنا جنوح القلب أو الود صوب السلام، فإنه إذ يذكر السلام في الحرب فإن ذكره له لا يعدو كونه قولاً: (أقول سلاماً). وإذا كان للنص أن يربط هذا (أقول سلاماً) بما سبق للشاعر قوله (... بابا جديداً إلى الحرب أو للكلام) حيث أشار البحث إلى بعض التماهي بين الحرب والكلام، أفلا تكون جملة (أقول سلاماً) تعني عكسها، أي الحرب، خصوصاً إذا ما أعدنا التذكير بما أوحى به جملة (عابر ينحني لالتقاط السلاح). نهاية الحرب إذن خارج الإرادة، بل هي الحرب كامنة في السلام.

من الشائق أن الشاعر - المتقمص مشاعر المحارب - تحاصره الهزيمة واليأس. ومع حصار كهذا، فهو حريص على أن يمنح للعسكري الذي لم يمت حصيلة أوسمته في الحرب. لكن علينا التأمل قليلاً في التركيب: (العسكري الذي لم يمت) فالشاعر سيمنح ما كسب من الحرب للعسكري الذي لم يمت، أي أنه يعرف العسكري ويحدده -هنا- بأنه الذي لم يمت. ألا يعني ذلك أن الجملة تستسر نقيضها: العسكري

الذي لم يمت بالتعبير عنه بهذه الطريقة: العسكري الآخر، غير الموجود، لأنه هو الذي مات. ثمة موت كثير في جملة (الذي لم يمت)! ونفي الموت - هنا - إثباته، أو أن المحارب الذي لم يمت تعني كأنه كان عليه أن يموت، لكنه لم يمت. وهذا ما يؤكد قول الشاعر بعدها مباشرة:

(بكائي على صاحب مات)

الشاعر بدأ قصيدته، أو بالأحرى المقطع الأول منها، برسم صورة داخل المحارب الحزين، وما قرّ في جوانبته، حيث قدم المحارب يقينه هو الداخلي، وحتى "الحب" معلوم أنه حالة داخلية، وأمام ذكره بكاءه على صاحب مات يصر الشاعر على الداخل، لكنه الداخل المشحون باليأس عبر استفهامه الموحى: (هل ينفع الدمع) ما فائدة دمع لا تطفئ حر حزن، ولكنها الوحدة عقب موت الصحاب. هل للبحث أن يربط بين ما ذكره الشاعر من عجز عن الحب؛ حين قرر أن تكون أولى جمل كتابته (أني أحبك) ثم نفى قدرته على الحب ذاته: (شيبتي معارك عينيك - أجنح للسلم - هدنة) وكلها توحى لا بالعجز عن الاستمرارية في الحب فحسب، بل توحى أيضا بأن عجز المحب استسلام لقدر الوحدة. وها هي الحرب لا يذكر الشاعر فيها ممن ماتوا إلا الصحاب. الوحدة هي قاسم بين الحرب إن اشتعلت، والحب إن شنت عيون المحبوبة معاركها، فجنح المحب للسلم، وهادن وابتعد.

لنقرأ إذن جدلا آخر بين الحب والحرب: الحب متعته اشتعال، ولا متعة في الحرب إلا خمودها، لنكون أمام محارب انطفأ مرتين: مرة حين أطفأ اشتعال حب، والأخرى حين اشتعلت الحرب فأكلت الأصحاب، وكلا الفعلين على ضديتهما يقود إلى سبيل واحد: الفرقة والوحدة.

وعلى عادة الشاعر في التأسيس والسلب يؤسس ويسلب ما أسس فاعليته. فقد أسس أول أوسمة الحرب (البكاء على صاحب مات) ثم يكمل قائلا: (أو صورة لانتصاري) ذكرا الصورة دون تفاصيل أو تحديد، بل إن السياق التتابعي للنص الذي وردت فيه الجملة: (صورة لانتصاري) لا توحى إلا بعكس الانتصار، وإلا هل يقدم المنتصر بكاء على صاحب مات علامة على الانتصار؟! إن ورود الجملة بهذه الطريقة توحى بعدم اقتناع القائل نفسه بمدلولها. وهاهو يعطف على صورة انتصاره قوله:

وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفائات عن أمه

فأطعمته جوع قلبي

وأويت غربته

فكأن العثور على طفل يفتش في النفائات عن أمه يجيء به الشاعر مرادفا أو متمما صورة الانتصار. وإذا كانت النفائات بقايا ما استهلك الإنسان، فإن الأم هنا (أم الطفل) صارت بقايا استهلاك نصر أو حرب. ولنتأمل أن الشاعر الذي ذكر عابرا "صورة انتصاره" لا يعيش أية أمشاج لهذا النصر. هذا ما يوحى به تعبيره: (فأطعمته جوع قلبي) حيث لا يعيش الشاعر - فاقد المحبوبة في معركة الحب،

وفاقداً الأصحاب في معركة الحرب - إلا حالة جوع قلب. وعلى عادته في هذا النص يؤسس الإطعام (فأطعمته) ليهدمه وينفيه عبر قوله (جوع قلبي). الجوع صار طعاماً، جملة شعرية، لكنها تتضح بمأساوية، وشجن يناسبان حال المحارب، الموسوم بالحزن. بل إن علينا أن نتأمل أيضاً قوله: (وآويت غربته) وهو الذي ما فتئ يلمح لغربته ووحدته من الحبيبة، والأصحاب.

وبعد كل الذي ذكر عن تجربة حربه يعود إلى عبارة سبق له تكرارها؛ إذ يختتم مقطعه هذا بقوله:

وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء

فإذا ما كانت محصلة حربه هي ما سبق أتراه يستطيع حبا أو غناء؟ يبدو أن الشاعر ليس على يقين من حالته، أو هو نفسه يشكك في استطاعته. فالجملة المكررة: "قررت أن أختم الموت" لا تعني سوى أنه يعيش الموت حالة، أو صفة، فكيف يستطيع الخروج من الموت إلى الحب أو الغناء ؟!

٣/٢

كما ابتدأ الشاعر مقطعه الأول بنقطة من دمه على آخر السطر يبدأ مقطعه الثاني، ولكن مع فارق مهم. فالمقطع الأول كان الشاعر فيه لديه من اليقين ما يعادل حجم الاعتراف بما في يقينه. أما المقطع الثاني فيطالعنا بالشاعر وقد أيقن بعدم يقين ما بداخله؛ إذ يقول:

نقطة من دمي على آخر السطر هذا ادعائي بأن الحروب

انتهت، وأن الدموع التي أثقلت جفني أُمي

تجف بمنشفة الريح شيئاً فشيئاً

وإذا كانت نقطة الدم على آخر السطر في مستهل القصيدة قد تلاها خياران: خيار الحب، وخيار الكلام، فإنه هنا ليس أمامه خيار، بل ضاقت الدائرة شيئاً ما. لم يبق للمحارب إلا التفكير في دموع أمه. دموع الأمهات ثقيلة على القلوب، وحيالها يدخل المحارب في العجز. إنه فقط ينتظر أن تجفها الريح. وكأنني بالشاعر يختار صيغة "الريح" المفردة ليوحي باختياره هذا بجو العذاب المحيط حتى في الكون الخارجي، إذ كما هو معلوم تحمل صيغة "الريح" بتركيبها المفرد، وبميراثها الاستعمالي، شيئاً من العدائية^١. وهذه الريح على عدائها وما تشير إليه من عذاب، تُترك لها دموع الأم لتجفها. بل كأن الشاعر يطيل من عمر هذا العذاب عبر قوله: "شيئاً فشيئاً". لن تجف الدموع إذن دفعة واحدة، ولن يتم التخلص منها مرة واحدة. وإذا كانت صيغة "الريح" تحمل شيئاً من العذاب لا الرحمة، فإن الشاعر يضاعف العذاب والقسوة عندما تجتمع الريح بشمس "تموز" القاسية حرارتها. ونظرة إلى التركيب: (لا بد أن يشرب الصيف كل الدموع) سترى أن هذا الاختيار اللغوي لا يعني نهاية الدمع، أو حتى انتهاء أسبابه مع ادعاء الشاعر بنهاية الحرب، بل يستسر داخله فعل استمرار لدموع الأم، وإن زالت الدموع من على خدها، فهذا بفعل الريح، وشمس تموز، والصيف، أما داخل الأم من الحزن الذي أسال الدمع فإنه موجود، وألمه ذاته موجود.

وانتقالا من الإنسان الموجوع إلى خارجه يورد الشاعر الطير الذي لا بد أن يُطلق أحلامه، حيث لا نرى الطيور منطلقة بلا حدود، بل ترى أمنية أن تنطلق أحلام الطيور. وعلى الرغم من شاعرية التركيب: (أن يطلق الطير أحلامه) فإنه لا أحد منا يدرك ذلك ويراها. (أحلام الطيور) لا تُرى! يبدو أن الشاعر، الذي جعل نقطة الدم على آخر السطر، وجعلها مفتاحا للكلام، لا يتجاوز هنا أيضا الكلام. وعلى الرغم من ذلك فإن تعبيرات الشاعر تحمل إحياءات الواقع / الكابوس لا الحلم، وعلينا تأمل قوله:

وأن يطلق الطير أحلامه

في سماء بلا ساحل

ولا نقطة للجمارك عند اشتباك الغيوم

يوهمنا الشاعر باختيار السماء والأعلى مكانا لأحلام الطير، لكن التأمل يرينا أن الشاعر صعد بالأسفل ليغشى الأعلى، فالسماء بلا ساحل، حيث أثارت السماء في جوانية الشاعر فكرة البحر والقاع، فصار خياله يصنع للسماء سواحل. ومرة أخرى على الرغم من جمال التعبير وشاعريته (سماء بلا ساحل) فإن السماء تخلت عن علويتها وسديمها، وثقلت مادتها فصارت ماء وبحرا.

وإذا ما كانت السماء تحمل في جوانيتها فكرة الانطلاق، فإن ورود السماء والتأكيد على خلوها من (نقطة للجمارك) يعني صعود خيال الشاعر إلى السماء حاملا معه فكرة الحصار لا الانطلاق. إن نقطة الجمارك تقع (عند اشتباك الغيوم). ويتأمل هذا التعبير نرى أن الشاعر يقدم الشيء خاويا مما هو له، فالغيوم إذ تشتبك تحدث الشرارة "البرق" المفجرة للمطر؛ مما يعني مقدم خصب وتوالد وانطلاق، لكنه هنا يجعل الغيوم إذ تشتبك تولد الحصار وعدم الانطلاق. ومن المدهش أن الشاعر الذي قدم اشتباك الغيوم نقطة للجمارك وليس تولد المطر؛ إذا به يتابع قائلا:

ولا بد من أن يبدأ العام

من نقطة في سقوط المطر.

فإذا ما كان المطر لن يجيء؟ فذلك إنما لأن الغيوم إذ تشتبك تولد عكس دلالتها؛ أي اللا مطر. ومن هنا نلمح نفيا لبداية العام رغم أنه ذكره، ومن الشائق متابعة بداية العام إذ تجيء لنرى أي سلب للدلالة:

أول العام:

ها قد فتحنا شبابيكنا للطيور الأليفة

وها تأخذ الطير أعشاشها

في تقوب المدارس

أو في شقوق الحوانيت والأقبية

بداية العام شهادة حزن جديد، إذ هي دلالة النهاية لا البداية، فجملة (الطير تأخذ أعشاشها) جملة دالة بالبناء والإعمار والألفة؛ لكن ما إن نكمل قراءة المكان الذي اختاره خيال الشاعر لتأخذ الطيور فيه أعشاشها يفاجئنا التعبير (ثقوب المدارس...أو في شقوق الحوانيت والأقبية)

مراوغة هي لغة الشاعر عامة، لكن المراوغة تأخذ مداها حين نتوهم أن الشاعر يحل محل ما خلفته الحرب من ثقوب في جدران المدارس وحوائطها أعشاش طيور. وما أن يستقر وعي المتلقي على هذا التصور حتى يهز الشاعر-قليلا- ما تصوره المتلقي، حين ترد عبارة (شقوق الحوانيت والأقبية). فالثقوب في جدار المدارس يمكن تصورها على أنها ما فعلت الحرب، لكن الشقوق أو التشقق لا بد من قراءتها في سياق التداعي الذي هو خاصة الشعر -كما أشرنا- إذ التشقق يأتي متداعيا بعد ذكر المطر، ومعلوم أن غياب الماء يحدث لتشقق الأرض، وهنا يمكن قراءة المطر بلا مطر -إن جاز التعبير- أو أن الحوانيت تتاجر في البوار. وليس بريئا خيال الشاعر حين يذكر "الأقبية" فالقبو مكان يوحى بالقدم وبالحمية، وتشقق القبو هو فقد القبو هويته الحامية، وأما ما يخص قدم الأقبية فإن اللاشعور عاجز عن تصور قبو متشقق. كل الأقبية على قدمها تحتفظ بشيء من طزاجة بنيتها. هل ثمة إيماء خفية هنا إلى أقبية المخابئ التي تكون في الحرب؟! هنا نقول إن دفء الأعشاش وألفتها مفقودة حيث توجد. وهذا ما يتأكد للبحث إذ يكمل الشاعر قائلا:

إن في دندنات الصغار ودندنة البحر
سرا يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء
ولكن هذا الشتاء الذي أثقلته السحائب
لم يستطع غسل حزني
ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا
الشوارع أو في زوايا العيون
وهذي العواصف لم تستطع محو
تتهيدتي في الهواء

لقد بدأ الشاعر بجملة توحى بالبدئية وعدم قبول نقضها، فهي قول أشبه بالحقيقة في عدم قبولها التغير. نعم دندنة الصغار ومحاولتهم الغناء وكذا غناء البحر يحمل أسراراً من الإنسان والطبيعة. هذا السر يتعمق إلى الفرح. لكن الشاعر المغرم بتأسيس شيء كي يهدمه سرعان ما تعاود لعبته الظهور. فهذا السر يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء! وقد يحمل عطف البكاء على الفرح أن البكاء هو بكاء فرح، فكثيراً ما تفر العين بهذا النوع من البكاء. لكن الشاعر قال (سرا يغور) والفعل يغور من إحياءاته الجرح الغائر العميق. إلى هنا والمسألة عادية لا تعدو كونها تداعيات لغة الباحث لا الشاعر. ولكن ما أن نكمل القراءة أو التداعي حتى نعلم انحياز الشاعر للجرح:

ولكن هذا الشتاء الذي أثقلته السحاب

لم يستطع غسل حزني

ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا

الشوارع أو في زوايا العيون

ثانية يشدنا الشاعر صوب لغته، التي تؤسس عالما سرعان ما يحمل نقيضه داخله. فالشتاء مثقل بالسحاب، والسحاب حين توصف بالثقل فإنها لا بد واعدة -ولو من باب الكمون لا التحقق- بالمطر. لكن الشاعر الذي سبق للبحث الإشارة إلى تقديمه مطرا بلا هوية مطر، يشعرنا بالمطر هنا عبر قوله: (غسل) التي تعني تحول السحاب فعلا إلى مطر، لكنه مطر وإن انهمر فأنى له أن يتسلل للداخل لغسل حزن المهزوم. لنربط ذلك بقوله: (هذا الشتاء...) ولنتأمل أنه سبق له أن أمل من الصيف أن يشرب الدموع "دموع أمه". ويبدو أن ما عجز الصيف عنه يعجز عنه الشتاء. يبدو أن عبارة: (الشتاء أقدم الفصول، وأكثرها حزنا) كما يذهب باشلار^٢ صادقة تماما هنا.

وإذا كانت أمطار السحاب - وهذا منطقي - لم تتسلل للداخل لغسل الحزن، فإنها أيضا ما حققت فعلا في الخارج، ولم تغسل الدماء التي في زوايا الشوارع. لكن الشاعر يدهشنا حين ينقل المفردة (زوايا) لتكون قنطرة توحد بين الجامد والحي، للشوارع زواياها، والعيون مثلها. ولنلاحظ أنه لم يحدد العيون بأنها عيون إنسانية، بل تركها مفتوحة، أترى شخصت العيون فجمدت بلا حياة كما الشوارع؟ يبدو أن ذلك صحيح هنا.

الأمطار ابنة السحاب لكن العواصف تصاحبها. ويبدو أن الشاعر كما قدم عجز المطر عن غسل الحزن والدماء يقدم عجز ما يصاحب المطر من عواصف عن محو تهيدة - يبدو أنها قديمة ممتدة - من الشاعر.

العجز إذن ملمح الأشياء في هذا المقطع، والحزن سيد مشاعره.

٤/٢

لقد بدأ الشاعر في مقطعه الأول معترفا بنهاية الحروب، وجاء مقطعه الثاني حاملا ادعاء لا اعترافا بنهاية الحروب. ويطل علينا المقطع الثالث -أيضا موشوما بنقطة من دمه- لكنه يحمل أمنية الحلم بنهاية الحروب. ومن نافلة القول: أن الأحلام بقدر ما هي أمنيات فإنها تعبير عن إفلاس حاضر من دلالة تحقق ما يقف الإنسان عند حدود الحلم به. إن عبارة الشاعر: (أحلم أن الحروب انتهت) إن هي إلا إثبات للحروب أنها لم تنته! ومن الشائق أن الشاعر يواصل حلمه / الهروب؛ فيتهم أنه يعد عدة الحياة، وأنه يعيشها حتى النخاع. وبشيء من تأمل نقرأ -في هذا الشغف لأن يعيش الحياة حتى النخاع- شيئا كثيرا من دلالات الهزيمة، وشيئا أكثر من دلالات الانكسار. تساقط الوجود وتسربه عنوان صالح لهذا المقطع،

وجوانية الشاعر من حيث تريد أن تحلم بعيش ترف للحياة تؤكد الحزن الطافح. الشاعر أو المحارب عاجز حتى عن عيش حلم يقظة. فهو - هنا في حلمه - يخرج للبحر، البحر القديم والبحر بدلالات العمق والماء والجريان وعدم التوقف، البحر رمز للغسل والتجدد. لعل البحر يحقق ما عجزت السحائب عنه! عل البحر قادر على غسل همه! فإن كانت السحائب - كما أشرنا - بما ثقلت من مطر لم تستطع غسل حزنه، فإنه يأوي إلى البحر لا ليغسل ما عجزت الأمطار عنه بل ليودعه هم قلبه. يبدو أن الهموم صارت أمانات تودع، أو أسراراً يؤتمن عليها البحر بما ضم من عمق وقدم. البحر إذن يأوي إليه الشاعر كي يشركه همه، ويبثه ما عجز القلب عن حمله: (أمضي إلى البحر أودعه هم قلبي).

إن الشاعر العربي المعاصر وريث شاعر عربي قديم كثيراً ما طوف فوق الرمال، وكثيراً ما بكى فيها أطلاله، ولكأن الرمل مسكونة بالحنين ومملوءة وجعا عربياً. الشاعر المعاصر - وإن اختلفت الجغرافيا فأوى إلى البحر - فإن للرمل لديه حضور الشجن. هذا ما نقرؤه في قول الشاعر، الذي لم يختار من البحر إلا شاطئ الرمل:

وأندس تحت الرمال التي لامست ذات يوم

أصابع رجلك

أو لامست ظهرك النار فيها

لقد تعودنا في شعرنا العربي استنطاق الرمال بذكرى من عبروا عليها من الأحبة. وعادة ما تكون منمنمات أو أشياء صغيرة مفجرة لكل اللحظات/ الحلم التي طالع فيها المحب هذا المكان الذي سكنته ذات يوم هذه المحبوبة. الشاعر هنا يبدو أنه يستغل "التيمة" - "تيمة الرمل" المفجر بذكريات من عبرن فوقه وسكن فيه - لكن الحبيبة العربية المعاصرة (بفعل الحرب) لم تخلف وراءها طلالاً، ولم تترك أثافي في الربع. فقط لامست، مجرد ملامسة من أصابعها لهذي الرمال. مريرة هي العبارة: (لامست ذات يوم أصابع رجلك)! إنها ما أقامت، وما خلفت، هو فقط مرور عابر، والأقدام عجلت في خطاها، ربما من فزع.

وإذا كان الشاعر القديم قد عاش شجنه الطللي - إن جاز التعبير - عبر جدلية الـ "هنا" والـ "هناك"؛ حيث كان الشاعر القديم يبكي حبيبة غابت من "هنا" لكن غيابها هنا لا يمنع من وجودها هناك، فإن "محمد علي شمس الدين" يبكي حبيبة عربية غائبة هنا وهناك. أترى يضيف المحارب وساما جديداً من حصيلة ما أكسبته الحروب من الأوسمة؟ وسامه الآن مر، مرارة الحبيبة التي أكلتها نار الحرب:

أو لامست ظهرك النار فيها.

لقد كان الشاعر العربي القديم، وإن غابت المحبوبة، وقضى من الذكرى حقها فتذكر، تحضر الحبيبة المغادرة متوجة بجمال ربما منه ثغر باسم، فقد تغيب الحبيبة وتحفظ الذاكرة بذا الثغر في ابتسام

لا يغيب. شاعرنا المعاصر في نصه هذا يستحضر صورة الحبيبة مفعمة بالألم والبكاء، وكأنني بمحمد علي شمس الدين هنا، الذي سبق له أن قدم نفسه باكيا على "صاحب مات"، يقدم الحبيبة هذه المرة داخلة في بكاء العجز والألم، فهي هو يقول إثر ملامسة النار ظهر الحبيبة:

وألقاك عند الشواطئ تبكين

والموج يخزن خفق دمائك تحت الرذاذ

وحين تمر خيول من الماء تأتي وتمضي

تنامين تحت انكسار الزبد

وفوق انكسار البكاء.

لكن الشاعر واقع تحت سطوة فعل بكاء الحبيبة، فيوسع للبكاء مساحات، تحيط الحبيبة وتعم المكان. أو كأنه يملأ المكان بالبكاء كي يعم الحبيبة من حولها ومن تحتها وفوقها. فإذا ما كان همه لقاء الحبيبة تبكي عند شواطئ البحر، فإن موج البحر نفسه يخزن من دماء الحبيبة تحت رذاذه.

لقد ورثت الذاكرة من الحروب صورة خيول تكرر أو تفر. محمد علي شمس الدين وكأنه غشيت ذاكرته صورة الحرب؛ فاستدعت خيولا، لكنها خيول تأتي في إطار صورة الحبيبة التي عمت دماؤها رذاذ البحر؛ من هنا جاءت خيولا من الماء. ولكن الحبيبة نفسها تعيش ألم الحرب؛ فتلوذ مختبئة من هذه الخيول، فتحمل جرحها وما سال من دم منه وتنام من فزع محتمية بما لا يحمي (انكسار الزبد) أو (فوق انكسار البكاء). يبدو أن الشاعر يؤسس جمالية للانكسار؛ كل شيء له انكساره زبدا وبكاء، وقبله وبعده حبيبة منكسرة.

إن البحث بصدد تناول فكرة الحب والحرب في هذا النص. وهنا يتجلى للبحث أن الحرب لم تكن في سبيل الحبيبة أو إثباتا لرجولة، بل الحرب ضيعت الحبيبة، وصارت شاهدا لرجولة عربية مسلوقة؛ رجولة لا تملك إلا أن تطالع الحبيبة ساعة فنائها أو بكائها. والعربي لا يملك إلا التذكار والتأسي على حبيبة، هو أصلا ليس جديرا بها؛ لأنه لا يستطيع حمايتها، كيف يمكن أن يحب إذن؟!

٥/٢

(١ / ٥ / ٢)

لقد قدم الشاعر "نقطة من دمي على آخر السطر" وقد تكررت مرات ثلاثة، صانعة نسقا ثلاثيا، وفي كل مرة "تأتي نقطة من دمي" حاملة دلالة الختام طبقا لقوله: (على آخر السطر). ولم يكن ذا الختام إلا موتا وتحطم قلب، ودموعا منهجرة من عيني أمه. وأخيرا جاء الختام مشحونا بحلم انحل في كابوس ليكرس موت الحبيبة، والعجز عن حمايتها، بل تحول دم الحبيبة إلى مفعم لرذاذ البحر، ومكونا من مكونات زبد الموج؛ على ما في هذه الصورة من دم عربي بلا ثمن، لأنه صار في زبد (قد يذهب جفاء).

في المقطع الرابع من القصيدة ينحل النسق / الختام ليحل محله نسق البدء - إن جاز التعبير - حيث تأتي نقطة الدم في هذا المقطع (في أول السطر) وليس في آخره، مما يعني أن الشاعر سيؤسس ما يمكن تسميته بـ "القرار" أو "ما سوف يأتي" من رؤيته؛ بعدما قدم رؤية "المقابل". ويبدأ الشاعر مقطعه بقوله:

نقطة من دمي على أول السطر
(شمس المساكين) تغفو
والبراكين مغולה في القبور
ولا بد من قول سر دفين
مرة جاء مروان من غوطة الشام في آخر الليل
ألقي على قبره نظرة
وألقى قليلا من النار فوق العظام
وحين استفاقت مفاتيح أغلاله
وحطمها واحدا واحدا
أوى إلى أمه في الخيام
وأغفى زماناً على صدرها

قدم الشاعر عبر "نقطة الدم على آخر السطر" ما يمكن أن نسميه صورة عن ذاته حبا وإحباطا وعجزا. صحيح أنه قدم موت صاحب، ودموع الأم، واحتراق الحبيبة، لكن صاحب والأم والحبيبة ليسوا خارج الذات، إنهم ضمن الداخل الحي منها، ولم تكن دموع الأم أو موت صاحب، أو انهيار الحبيبة إلا مؤسسة عجز الذات وعجز اللحظة.

في هذا المقطع يبدو أن الشاعر (بعد أن وعى ذاته ومحبطاتها) يتطلع إلى ما هو خارج الذات. ولكن يبدو أنه - كما يفرض المقام واللحظة معا - يقدم أبعاضا من الكون والمحيط لحظة تنهار وتتهدم، أو تتحول عما عهد فيها. إنه يقدم الشمس لكنها ليست شمس الكون المضيئة والمتجلية على الجميع. إنه يقدم شمسا خاصة هي للمساكين دون سواهم. ويبدو أن حول المساكين وقوتهم - إذ لا حول لهم - قد انتقلا إلى هذه الشمس؛ فهي شمس تستكين وتغفو، بل الإغفاء فعل حاضر معيش. وانتقالا من الأعلى "الشمس" إلى الأسفل تختار مخيلة الشاعر البراكين. وإذا كانت البراكين تحمل في ذكرها جدل الكمون والثورة والفعل المدمر، فإن الشاعر يقدم البراكين - كما الشمس - موسومة بالعجز؛ فهي (مغולה في القبور). ما زالت المخيلة ترى العمق في البراكين أصلا، لكنه عمق القبور. ويكرس الشاعر العجز في البراكين؛ إذ لا تكتفي مخيلته بكونها براكين في القبور، إنما هي أيضا مغולה فيها.

وإذا ما كان البركان - كما أشار البحث - كمون ثورة، وإن كان الشاعر قد سلبها ذلك، فإنه يقدم بركانه هو الداخلي الذي ينفجر معلنا عما يكتم صدره من أسرار؛ فيعلن أنه
(لا بد من قول سر دفين)

فإذا ما نظرنا إلى هوية ذلك السر لاحظنا أنه يتعلق بمجيء شخص يذكر الشاعر اسمه: "مروان". ويبدو أنه حميم لدى المحارب الحزين، والذي يستعير الشاعر لسانه في النص، وكلنا يعلم أن المجيء فعل حضور، ويحمل في داخله دلالة تحقق الجسد حضورا وتجليا، بل إن الشاعر يقدم هذا المجيء كأنه عادة وتكرار عبر قوله: (مرة جاء...). ويوحي المكان الذي جاء منه "مروان" بألق حضور أيضا؛ فهو قادم من "غوة الشام" بكل دلالة المكان هذا على الخضرة والثمر. الشاعر إذن يؤسس مجيئا يوحي بكل ألق الحضور، لكنه يفاجئنا بأنه يقدم هذا المجيء غيابا؛ وذلك عبر أفعال "مروان" المفعمة بالغياب؛ إذ إنه يجيء منجزا فعلا يكسر كل ما يتوقع الذهن والعقل، إذ (ألقى على قبره نظرة)؛ ونفيا لأي توقع بأن مروان سيقا لنا مثله مثل كثير ممن يهيئون وهم أحياء قبورهم التي سوف تحتوي يوما رفاتهم فإن مخيلة الشاعر تجعلنا نلقاه بعد نظرته على قبره: (ألقى قليلا من النار فوق العظام). فإذا ما كانت النار قد لامست ظهر المحبوبة - في المقطع الثالث - فإن مروان لا يحرق ذاته ببديه، بل يفعم الشاعر فعل الإحراق بدلالات عدائية أكثر حين يحرق "مروان" عظامه. لكن الشاعر يدخلنا جدلية خاصة تتعلق بالفعل "المازوكي" وإيذاء الذات، وكون هذا الإيذاء يشكل خلاصا وتحررا، فما يترتب على ذا الفعل (الذي لا يمكن حدوثه أصلا) هو ما يتجسد في قول الشاعر:

وحين استفاقت مفاتيح أغلاله

وحطمها واحدا واحدا

أوى إلى أمه في الخيام

وأغفى زمانا على صدرها

إن مفاتيح أغلاله تستيق، فيحطمها متخلصا منها، واحدا بعد الآخر. على أننا إن تأملنا التعبير (استفاقت مفاتيح أغلاله) نجد أن الفعل يبدأ من جانب الأغلال نفسها، فهي التي تستيق وليس مروان، وإن كان مروان هو المحطم لها في النهاية. الشاعر يجعل هذه الأغلال كانت حائلة بينه وبين أمه، ذلك أنه عقب تحطيم أغلاله يأوي إلى أمه. وعلى البحث أيضا تأمل تعبيرات الشاعر، فثمة أم للشاعر التقيناها في المقطع الثاني كان ميسمها الدموع. هذه المرة أم مروان موجودة في الخيام، بكل ما يعنيه وجودها في الخيام من عدم الاستقرار، خصوصا إذا ما علمنا أن مروان (جاء من غوة الشام)؛ أي من أرض زراعية، أعلى سمات السكنى فيها البناء والاستقرار وليس الخيام، أترى يضيف الشاعر بهذا صورة للشئات، أم أنه الواقع العربي صار موسوما بالخيام؟ على أية حال يرسو قلق مروان على صدر أمه،

ويستسلم للإغفاء الطويل على صدرها؛ هذا ما نلمحه من قول الشاعر: (وأغفى زمانا على صدرها). أترى صار مجرد الالتحام بالأُم والعودة إلى صدرها محتاجا إلى ثورة، وتحطيم أغلال، أم أن الشاعر يوحي بذلك إلى بساطة أحلامنا (نحن العرب) ومشروعيتها في الآن ذاته، ومع ذلك محال تحقيقها؟ ربما.

(٢ / ٥ / ٢)

لكأن السر ينتج مثيله ! وإذا كان الشاعر قد طالعنا بصورة مروان الذي يلقي على عظامه قليلا من النار منتهيا، أو على الأدق مبتدئا بها؛ فإن الشاعر ينتقل إلى سر جديد، أو تشكل جديد من تشكلات مروان، يختار له الشاعر المقابل الضدي للنار أي "الماء". وعلى الرغم من دلالات الماء -البدهية- على الحياة إلا أن الشاعر يدخلنا عبر الماء في شجن وحزن جديدين. يبدو أن أسرار المحارب كلها محبطات؛ إذ نطالع قوله:

ولا بد من قول سر دفين

مرة صار مروان نهرا

ولكنه ضل مجراه فاستوعبته الحقول

وظلت نواعير حمص تغنيه حتى الأفول

وقيل تولول

قيل بأن النواعير تعلق أحشاءها

ولا تشرب الماء

الشاعر مواصل طريقته - في هذا النص - حيث يقدم وجودا موحيا بالاكتمال، لكنه سرعان ما يهدم هذا الوجود، فـ"مروان": (قد صار نهرا)، ومعلوم دلالة النهر على الجريان، والتجدد، والحياة، فضلا عن كون الماء "الذي يضمه النهر بين ضفتيه، وهو له مجرى" أصل كل شيء حي. لكن الشاعر يسلب النهر، الذي صار "مروان" دلالاته. فإذا كان النهر وجودا مختزلا في الجريان والاستمرارية، فإن المخيلة الحريصة على التأسيس ثم الهدم، تجعله نهرا (ضل مجراه). وإن كان ثمة بديل من ضلال المجرى متشكلا في استيعاب الحقول له، بالطبع بدلالات الحقول على النماء والخضرة والحياة، فإن الشاعر يفاجئنا بأن الماء الذي استوعبته الحقول كأنه ضل ثانية، إذ لا تطالعنا صورة خضرة أو ثمر، بل صورة سواقي حمص أو نواعيرها وهي تغنيه حتى أفوله. الشاعر لا يختار من الماء إلا غيابه ونقصانه، بل كأن المخيلة قد استشعرت دلالة البهجة في فعل السواقي (تغنيه) فحرصت على أن تتحو بالبهجة إلى ضدها، عبر اصطناع رواية أو رؤية أخرى لهذا الغناء، وذلك حين يكمل قائلا: (وقيل تولول). وانحيازنا إلى الولولة لا الغناء لا تنتهي الصورة عند حدود الولولة، على ما فيها من حسرة على مفقود، بل يُضاف لها رواية أو تصور آخر لفعل السواقي عبر قوله:

(قيل بأن النواعير تعلق أحشاءها

ولا تشرب الماء)

فالسواقي لا تشرب الماء، ولا تكون حركة دورانها عبر ما فيها من ماء، بلا تكون حركة الدوران علكا ومضغا لأحشائها، السواقي تستهلك نفسها وتأكل لدنا حيا منها، يبدو أننا بحاجة إلى تخيل لرؤية سواقي تتألم وتتئن.

إن مروان هو الماء الذي ضل، ودخل في أحشاء السواقي، هنالك يكون الشاعر قد قدم "مروان" معتصرا وممضوغا، وسر مروان الدفين وما جناه من كونه نهرا إنما هو ألم واعتصار.

(٣ / ٥ / ٢)

بعدما قدم الشاعر صورتَي مروان، أو سرَّيه عبر الثنائية الضدية: "النار، والماء" وكلاهما تمخض عن ضياع وتبعثر لهذا الموجود الإنساني، ينتقل الشاعر إلى السر الثالث. ومن الشائق أن تشكل مروان فيه سيكون إنسانا، وليس كائنا من كائنات الكون؛ إذ نطالع قول الشاعر:

هل أكشف الآن سرا أخيرا

تقمصت مروان منذ الطفولة

فإذا ما كنا في الشعر نعي أن ضمائر الـ "هو" و الـ "أنت" قد تختفي الذات خلفها، متخذة من مرجعيتها قناعا للتعبير عن رؤية الأنا المتكلمة لعالمها، فإن الشاعر هنا يقدم جسدا واسما هو "مروان". وإذ يتقمص المتكلم - المحارب الذي يستعير الشاعر لسانه - فإن الاثنين (الشاعر والمحارب) هما ذات مروان. ومن ثم فما كان عليه مروان هو عينه ما كان عليه هذا المحارب الحزين، فما الذي تقدمه لنا هوية مروان الجديدة، ذلك ما سوف يلقانا في قول الشاعر:

(ومروان طفل عثرت عليه يفتش

بين الخرائب عن شكله

فأطعمته جوع قلبي

وأويت غريبته

وعشنا معا نأكل العشب والشوك

أو نرتدي وبر الإبل تحت الخيام

وعشنا معا في الحوانيت

أو في صعاليك وادي الظلام

وأحبيته

قلت إني أحبك أنت

ولا شيء غيرك)

التقمص معاشة وإعجاب بمن نعيشه. والذي يعايشه (المحارب الحزين) منذ طفولته هو طفل عثر عليه حين كان يبحث عن شكل له بين الخرائب. والطفل المتقمص كان وقت العثور عليه بلا شكل، ولأذ إلى الخرائب عله يجد شكله فيها. وإذ تمنحه أو لا تمنحه الخرائب شكله فإن هذا الطفل قد اختار الخراب، أو فرض عليه صورة وشكلا له. وإذا كان بدهيا دلالة الشكل على خارج "مروان"، أو ما تلقاه العين منه، فإن داخل مروان لا يقل أسي؛ إذ إن المحارب (أطعمه جوع قلبه). فثمة إطعام ولا إطعام في آن، حيث إطعامه جوع، فإذا ما كان هذا الجوع جوع قلب فإن داخل مروان هو خواء القلب. وكأن الشاعر الذي جعل نصه على لسان محارب حزين وعلى حاله، يريد الإيحاء لنا بأن محارباً مثله، يكون الخراب متأصل فيه منذ الطفولة، وخواء الداخل يعاد إنتاجه. فتقمص مروان منذ الطفولة -طبقاً للتحليل ودلالة النص- هو تقمص الذات لذاتها: خراباً وخواء.

أما إذا ما انتقلنا مع الشاعر إلى عيشة مروان، التي هي عيشة المحارب في الوقت ذاته، رأيناها عيشة شديدة البداوة، إذ طعامهما العشب والشوك، ولباسهما وبر الإبل، تحت الخيام. وهنا نشعر كأن الشاعر-من خلال مروان والمحارب الحزين- يعيد إنتاج معيشة عربي قديم، وذكره الصعلكة يؤكد ذلك. غير أن البحث يرى أيضاً ظلالاً من صورة قيس بن الملوح الذي حوله حبه من الاستقرار إلى تيه البرية، وذلك انكاء على التداعي في الشعر، إذ إن الشاعر سيقم علاقة حب من طرف واحد من المحارب تجاه مروان، مما يدخلنا في رؤية جديدة فحواها: أن المجنون جن على إثر الحب وصار خرب الشكل، أما المحارب الحزين، بوصفه عربياً معاصراً، فإنه جاهز للخراب منذ الطفولة: (تقمصت مروان منذ الطفولة).

علاقة الألفة والود التي يستشعرها المحارب حيال "مروان" تدخلنا في حيرة استبدال المحبوب حال كونه مذكراً بالمحبوب المؤنث، خصوصاً إذا ما أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره من أن ذات المحارب تتقمص ذات مروان. أترى تحب الذات ذاتها أم أنه إمعان في تشطي الذات العربية، الذي يقدمه شمس الدين في ذات تحتوي ذاتها ونقيضها؛ أي المذكر والمؤنث في آن؟ على أية حال مروان يتمرد على حب المحارب له ويهرب للخمر، ومن باب الحب لا يملك ذلك المحارب إلا نزولاً على هوى مروان، وممازجة الخمر لكن الولوج للخمر يقدمه الشاعر ولوجاً إلى الدم. وحيث إن ثمة علاقة أسطورية قديمة بين الدم والخمر فإن الشاعر الذي سبق له أن عاد إلى زمن الصحراء فيما يخص العربي -كما أشار البحث- يعود بهذه الصورة إلى ما هو أبعد. على أن تنامي الصورة لا يقف عند حد شرب دم المحارب بل إن لحمه أيضاً يداق على خبز مروان، وكأن الشاعر يقدم هذا المحارب الحزين مسيحاً جديداً يُشرب دمه ويؤكل لحمه، طبقاً لقول المسيح المشهور لحوارييه وتلاميذه: (كلوا لحمي واشربوا دمي)^{٤٣}. ومادام

الشاعر قد دخل في دائرة القربان الذي يؤدي خلاصا للإنسان فإن الرأس حاضرة بمضمونها، وهذا ما يذكرنا برأس الحسين إذ نقرأ قول الشاعر:

ولما اتكأنا على شرفة الله
أبصرت مروان يهرب مني
ويجنح للخمر، مازجته
وشربنا معا كأسنا المر حتى الجمام
سقطت نقطة من دمي على طرف الكأس
فاهتز فيها الذباب

(ومروان لا يشرب دم إخوانه)
ولكنني ملزم أن أقول الحقيقة
إنه شارب

شارب
شارب من دمي للقرار
وها إن لحمي يداف على خبزه
ورأسي يطاف به فوق رمح لأعوانه

الدم، والمسيح، والحسين، رموز خلاص، وهو ما تنتهي به صورة المحارب الحزين. وإذا كان المسيح أسلمه - رغم علمه بذلك - بعض تلاميذه ورضي بذلك التسليم، وإذا كان الحسين قتل وحزت رأسه وسط تراخ وهروب ممن دعوه لتخليصهم، أترى يريد الشاعر أن يقول إن هذا هو الواقع العربي: الأعداء فيه هم الأهل ومن نحب أحيانا.

على أن ما يوحي بالمسيح ورأس الحسين هنا يجعل موضوعية القراءة تقتضي على البحث العودة كي تربط بين ما سبق تحليله من قول الشاعر: (شمس المساكين تغفو،... والبراكين مغلولة)، ذلك أن المسيح، والحسين كان فعلهما خلاصا للمساكين؛ فالبطولة رفع العبء عن العجزة والمقهورين، وليست إنجازا فرديا لبطل. هنا يكون الشاعر قد انحرف بمعركة الحرب صوب الجموع لا معركة الفرد، وهنا تكون الجماعية لا الفردية هي سمة الحرب التي يضيفها الشاعر، هنا تكون قضية المحارب القديم "عنتره" مثلاً قائمة على الخلاص الفردي؛ أي لم يكن خلاصا لكل عبد في مثل موقف عنتره. الحرب للفارس مجد فردي، والحب بالطبع شعور فردي. هنا الحرب تأكل من لم يدخلها وتتخطف أحبة لا علاقة لهم بها: الحبيبة التي احترقت على شاطئ البحر لم تؤخذ أسيرة، ولم تشارك في معركة، بل كانت في فعل بريء، وأكلتها حرب، وهنا هل من يذهب إلى شاطئ بحر عليه حمل سلاح للدفاع عن حب ؟ أم أنها الحرب تأكل كل شيء ؟ !

(٤ / ٥ / ٢)

بالوصول إلى هذا الحد من الحسرة والأسى، ووعي الواقع / الموت والضياع لا يكون أمام هذا المحارب المنكسر الذي يستعير الشاعر لسانه إلا أن يضع نهايته بيديه؛ إذ لا اختيار أمامه سوى أن يعلن الرحيل بالموت خلاصاً، وهو الذي قرر وحلم بأن يختم الموت بالحب، إلا أنه قدر المهزوم، الذي لا يملك سواه؛ هذا الذي نقرؤه في قول الشاعر:

ولكنني قلت إن الحروب انتهت

وأن الكلام الذي ما انتهى

لن يجر الكلام

وداعاً

إلى آخر الأرض إني سأفرغ قلبي

وأسكب بين الحوائيت ما ضمه جسدي من دمائي

وأنصب روحي على شكل مشنقة

أشرب في ظلها القهوة المرة العربية

وداعاً

سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي

وداعاً

سأدخل في رقصي العصبي الأخير

وداعاً

وداعاً

و

د

ا

ع

ا

فشمس المساكين آتية

وأسمائها الحركية تجتاحني

هكذا ينسج الشاعر "المحارب" خيوط قراره النهائي وهو الوداع، أو على الأدق الفرار من هذا العالم،

مطلقاً كلمة "وداعاً"، وكأنه يلقي ما في يديه ويولي الأدبار، مخلفاً ما يرفضه خلف ظهره. ولما كانت كلمة

الوداع تحمل في داخلها بعدين: الأول: فعل الحركة والرحيل مع ما يستسره القلب من شعور، والثاني: وهو متعلق بالأول، إذ تتطلب الحركة أو الرحيل مكانا أو جهة. وعلى ذلك يختار الشاعر مكانا هو اللامكان في إطار ما عهدناه من الشاعر من التأسيس والهدم، إذ المكان المختار هو: (آخر الأرض) بكل ما تحمله هذه الجملة من حمل دال على النهاية، التي هي ليست نهاية فعل بل نهاية المكان الذي عليه يقع الفعل. وفي حركة ترددية - تجيدها مخيلة الشاعر - تتحرك المخيلة بين أنا المتكلم، خروجاً من داخله إلى كيفية إنجائه وجوده في هذا العالم، فيأتي فعله متسقاً مع "نقطة الدم"، التي طالعتنا في نصه، ذلك أنه يقرر إفراغ جسده مما فيه من دماء، وهنا يكون الدم المفرغ من الجسد ليس موتاً فحسب، بل فعل احتجاج عنيف، ربما يأتي متساوقاً مع ما ذكره البحث حيال ورود ما يوحي بصورتي: المسيح، والحسين، ويحمل ضمن ما يحمل دلالة تتجاوز دلالة الهزيمة إلى العبث وفقدان قيمة الأشياء، ذلك أن دم "المحارب" - حتى وإن كان مهزوماً - لم يفرغ في أرض المعركة.

على أن ذا "المحارب" إذ يفرغ دمه، وتخرج روحه فإن الأكثر تجريداً، وهو "الروح" يتجسد مادياً مرثياً. وإذا كان ذلك اعتيادياً في لغة الشعر، فإن الجسد الذي تأخذه "الروح" يبدو مدهشاً وغريباً، إذ تأخذ الروح هيئة المشنقة، وكأنني بالشاعر يصل بطريقته في تأسيس العالم بغية هدمه إلى أقصى حالاتها. الروح التي هي الحياة وأصل تنفس الجسد وتحركه تأخذ هيئة ما يستلزم الحياة من الجسد. وتتنامى صورة الروح المشنقة، فيجلس تحتها "المحارب" محتسباً القهوة العربية. إن علينا تأمل التعبير (القهوة المرة العربية)؛ إذ تسبق صفة المرارة صفة العربية، وكأن المرارة تقود إلى العربي، أترى القهوة العربية أكسبتها المرحلة مرارتها، أم أن المرارة متأصلة فيما هو عربي؟!.

وإذا كان المحارب قد عاد لإعلان عزمه على الرحيل، ومعه تأخذ كلمة (وداعاً) حظها من التكرار مع كل تأكيد يطلقه لسان المحارب على الوداع، فإن هذا المحارب "المفرغ دمه من جسده، والمفكك الأوصال موتاً" يستخدم الشاعر طريقة كتابة لكلمة وداعاً تناسب حاله؛ وذلك عبر تفكيك الكلمة "وداعاً"، وتقديم كل صوت لغوي من أصواتها على سطر كتابي قائم بذاته. وإذا كان الأصل لكي تتكون المفردة أن تأخذ أصواتها نسقاً وطريقة أساسها اجتماع الأصوات، فالصوت المفرد لا يعني، ولا يعبر، فإن هذا (التمزيق) الشعري للكلمة إنما هو علامة أيقونية على تمزق الذات في هذا الوداع والرحيل.

(٥ / ٥ / ٢)

بعد ما أفرغ المحارب دمه من جسده هروباً أو احتجاجاً، من حال الإفلاس العربي، لكانني به يعي أن الهزيمة في الحرب وما تبعها من هزيمة الحب، لا ينبغي أن تعلن نهاية الحب. هنا تحضر الحبيبة - بعدما كان قد قدمها والنار تلامس الظهر منها - مشكلة سنداً وعونا ووعداً بالعودة من جديد. لكانه يقدم "عشتار، التي أحييت ما مات من جسد تموز"! ففي وسط هذا العالم الخانق لا يكون أمامه إلا العودة للحبيبة لعل الأمل يتحقق في غد، إذ ينهي الشاعر قصيدته، موجهاً خطابه إلى المحبوبة قائلاً:

وما زلت أزعم أنني أحبك

وأنتك أُمي

وزادي

وعكاز قلبي

وطفلي الذي قطرته المرات من ألف عام

وما زلت أزعم أن الحروب انتهت

وأن الكلام الذي ما انتهى

لن يجز الكلام.

من الشائق أن المحبوبة هنا التي يخاطبها الشاعر معلنا لها حبه هي التي صارت ملاذا ومأوى. إن المحب لا يقدم مفردات رجولته التي تعودنا أن يقدمها المحب للمحوبة؛ فقد طغت مساحات الهزيمة وغطت كل شيء. المحب منكسر، ومن ثم لا يخاطب الحبيبة بمفردات طالما ألّفناها في هذا المقام، إذ لا حديث هنا عن جمال امرأة وما فعل الجمال في لب رجل، بل الحبيبة هنا أم وكأن الشاعر يريد أن يأوي إلى صدرها. لقد طالعتنا أم في مستهل النص لا تكف عن البكاء، والشاعر "المحارب" يأمل من الريح والصيف أن يجففا ما انهمر من دموعها، ولكنه هنا يعلن للحبيبة أنها أمه، وكأنه يسألها عونها ومددها. إن على البحث أن يتأمل في التعبير (زادي) الذي يسم به المحارب حبيبته، ومعلوم أن الزاد يوحي بالقلّة وعون الطريق، وكأن الحبيبة قد صارت الزاد وصولاً إلى الغد. فإذا ما ربطنا قوله زادي بقوله: (عكاز قلبي) أدركنا أن المحارب قد خرج من المعركة منكسر القلب، وأن الحبيبة هي التي تلعب دور الحامي والمأوى والجدار الذي يستند عليه القلب المكسور. لكن الشاعر لا يقدم في الحبيبة السند المطلق إذ هي أيضاً ضعيفة تحتاج من يسندها؛ وهي طفل المحارب وخلاصة زمن ممتد من المرات، وكأن الشاعر يقدم المحبين "المحارب وحبيبته" وكل منهما يتكئ استناداً على الآخر. لم يعد المحب إذن هو الآتي عنوة متجاوزاً أحراساً إلى حبيبته، ولا المباهي بفروسية ولا بما أجادت الكف من طعنات، إنما هو حبيب على مقياس المرحلة، حبيب يأمل من حبيبته أن تسند عجزه.

لقد أشار البحث إلى تقديم أبي تمام الانتصار في الحرب مختزلاً في صورة امرأة تفتزع، وتساءل البحث: ترى لو كان أبو تمام ابن مجتمع مهزوم هل كان خياله قادراً على اصطیاد هذه الصورة؟. كان أبو تمام في إبداعه صورته تلك يصف ماعون مجتمعه -إن جاز التعبير- وبالقياص نقول إن محمد علي شمس الدين يصف أيضاً ماعون مجتمعه.

بنهاية تحليل النص يرى البحث أن ثمة إعادة إنتاج لـ "موضوعة" الحب والحرب، وأن هذا الإنتاج جاء في الآن نفسه منتج لحظة أو مرحلة الهزيمة فيها قدر العربي. على أنه من اللافت للنظر أن الموضوعة حين أنتجت في الشعر العربي كان العدو هو الذي تُشن عليه الحرب، وكانت المحبوبة هي التي يتوجه إليها القلب. كلاهما كان معلوما محددًا بسمت الفرد والجهة. أما هنا في النص الذي قمنا بتحليله فقد لاحظنا أثر الحرب: دمار المحبوبة التي لامستها النار، لكن العدو تحول إلى بعض الذات (هذا ما أوحى به تشكلات مروان الحارق عظامه، والشارب دم من يحبه) بل الذات نفسها صارت مدمرة نفسها؛ إذ لا ترى الخلاص إلا خلاصًا من حياتها، وإفراغ ما احتوى الجسد من دمائه، الروح صارت على هيئة المشنقة، والشراب العربي صار مرا، والمسيح المصلوب مرة واحدة صار دمه ولحمه طعام الكل، الحسين يطاف برأسه، الزمن العربي صار بئرا لا نهرا، وفي قاع البئر الدم العربي غطى المساحات وفاض عن حاجة المقتتلين.

المرض ليس فرديا، أعراضه فقط هي التي تتجلى على الأفراد، والأفراد مجموع مجتمع. وفي سياق العدو فيه على هذا السمت يأتي الخلاص خلاصًا من الذات، والحب يصبح ضربًا من المازوكية.

هو الحب والموت في الحرب الخاسرة، وليس هذا النص بيضة ديك الشاعر في هذه الرؤية، إذ تتواتر رؤية في نصوص أخرى. فهذا نصه (أناديك يا ملكي وحبيبي) يلقانا قوله^{٤٤}:

غدا حين يأتي على فرس

مثل زهر القرنفل

وتلوين كفيك من شدة العشق

أو شدة الانكسار

غدا حين يأتي وحيدا

من الحرب أو من غبار السلام

فلا تقفلي الباب

أو تقفلي غرفة للكلام.

فهنا نستطيع فهم قول الشاعر المتحدث باسم مجتمع مهزوم، حين يقول، مفتشا ومتسائلا عن الحب العربي^{٤٥}:

أهذا هو العشق، وا حسرتاه

.....

.....

لا قيس أحب ولا ليلي

عرفت وجهها للمجنون.

الهوامش:

- ¹ طيب تيزيني: الفكر العربي في بواكيره وآفاقه الأولى، ج ٢. دار دمشق. دمشق ط أولى ١٩٨٢، ص ٣٦٧.
- ² السابق، ص ٣٦٧.
- ³ السابق، ص ١٦٣.
- ⁴ السابق، ص ٤٤٥ - ٤٤٦.
- ⁵ حول الجاحظ، واستغلاله الشعر للدفاع عن العرب في وجه الشعوبية، راجع على سبيل المثال: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط ٣ - ١٩٨١ ص ٦٨، ٦٩.
- ⁶ ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، الطبعة ٥، ص ٣٢. ٣٣.
- ⁷ حول السلوك العدواني الكامن في حميمية العلاقة بين الرجل والمرأة، راجع: سيجموند فرويد: ثلاث مقالات في الجنس، ترجمة د: سامي محمود، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، الصفحات: ١١٢ - ١٤٢ - ١٨٨. وكذلك: أ. س. كون: الجنس من الأسطورة إلى العلم، ترجمة منير شحود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا - ط ٢، ٢٠٠١ ص ١١٠.
- ⁸ J. A. Cuddon: A dictionary of Literary Terms. Penguin. p 60
- ⁹ لسان العرب - ابن منظور. مادة (قتم)
- ¹⁰ "بيت الحماية أو المأوى" من التعبيرات الأثيرة، المستخدمة بكثافة لدى جاستون باشلار في كتابه الشهير: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٨٤. راجع على سبيل المثال ص ٣٦، ٣٧.
- ¹¹ أبو علي القالي: ذيل الأمالي: طلب شرح مادة الشعف بالمهملة
- ¹² حول الأصمعي ومبدأ "الفحولة" راجع إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥١، وحول الخليل واعتماده مصطلحات البدوة، نفسه ص ٤٧.
- ¹³ ديوان امرئ القيس ص ٣٥، ٣٦.
- ¹⁴ العبارة شهيرة جدا ومتواترة في كتب الأدب والنقد، على سبيل المثال: ابن رشيق: العمد في صناعة الشعر ونقده، مطبعة السعادة ١٩٠٧ ص ٦٠. وبالطبع الفهم الشائع لها هو: أن امرأ القيس يبلغ غاية البراعة إذا وصف الصيد والركوب.
- ¹⁵ ديوان عنتر، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي ١٩٦٤، ص ٢٠٧.
- ¹⁶ البيت:
- ولئن سألت بذاك عبلة خبرت أن لا أريد من النساء سواها (الديوان ص ٣٠٨)
- ¹⁷ نفسه، ٢٠٥
- ¹⁸ نفسه، ٢٠٧
- ¹⁹ نفسه، ١٩٤
- ²⁰ نفسه، ١٩٥ - ١٩٦
- ²¹ نفسه، ١٩٨
- ²² حول المغزى الجنسي للنار، انظر: جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس - بيروت - ط ١ - ١٩٨٤ - الفصل الرابع والمعنون ب: (النار والجنس) ص ٤٣: ٥٦.
- ²³ حول سيرة عامر بن الطفيل، وتهتكه: ديوان عامر بن الطفيل، برواية أبي بكر بن الأنباري، عن ثعلب، دار صادر - بيروت ١٩٧٩، وخصوصا مقدمة ابن الأنباري ص ٧: ١٢.
- ²⁴ يبدو أن بعض أخبار عامر أعدت إعدادا في فترات لاحقة؛ ردا على موقفه العدائي من الرسول عليه الصلاة والسلام، ولربما كانت منافرة مع " علقة بن علاثة " خير شاهد على التحامل الذي صاحب سيرة " عامر " حول هذه المنافرة: مقدمة ابن الأنباري للديوان ص ٩: ١٢.
- ²⁵ فما سودنتي عامر عن وراثته أبي الله أن أسمو بأمر ولا أب (الديوان ص ١٣).

- ²⁶ حول رؤية غنيمي هلال، انظر: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت، وحول رؤية وتفسير "الطاهر لبیب" انظر كتابه "سوسیولوجیا الغزل العربی (الشعر العذري نموذجاً) ترجمة: مصطفى المسناوي، مطبعة قرطبة – الدار البيضاء. الصفحات: ٦٦-٨٢-٨٣-٨٤-٨٥-١٠٦-١٣٥-١٨٥
- ²⁷ ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد السار أحمد فراج، دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٧٩. ص ١١٧
- ²⁸ ديوان امرئ القيس ص ١٣.
- ²⁹ ديوان مجنون ليلى ص ٧٣.
- ³⁰ ديوان جميل بثينة، دار صادر – بيروت (تقديم: بطرس البستاني) ١٩٦٦. ص ١٢٤
- ³¹ ديوان مجنون ليلى ص ١٥٦.
- ³² حول احتواء المذكر على لاوعي أنثوي في داخل ذكوريته:
- كارل جوستاف يونج: جدلية الأنثى واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية – سوريا ط ١ – ١٩٩٧. ص ١١١ وما بعدها.
- جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٩١. ص ٥٦ وما بعدها.
- ³³ ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام – دار المعارف – القاهرة ١٩٦٤. ص ١٢: ١٥.
- ³⁴ نفسه، ص ١٠-١٢
- ³⁵ نفسه، ص ١٣-١٤
- ³⁶ نفسه، ص ١٥
- ³⁷ نفسه، ص ٤٧-٤٩
- ³⁸ نفسه، ص ٥٦-٥٧
- ³⁹ محمد علي شمس الدين: غيم لأحلام الملك المخلوع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢ – ١٩٨٣. ص ٥٠: ٥٧.
- ⁴⁰ ديوان امرئ القيس ص ١٣.
- ⁴¹ تفرق اللغة العربية في الاستخدام بين الريح والرياح؛ حيث ترتبط الريح بالعذاب، والرياح بالرحمة، ويحقق ذلك مجيء الجمع في آيات الرحمة، والواحد في آيات العذاب كالريح العقيم، و "ريحا صرصرا"، وفي الحديث كان يقول إذا هاجت الريح: (اللهم اجعلها ريحا ولا تجعلها ريحا).
- والعرب تقول لا تلقح الريح إلا من رياح مختلفة. (لسان العرب، مادة: ر. و. ح)
- ⁴² جاستون باشلار: جماليات المكان. ص ٦٣.
- ⁴³ يرد في الإنجيل: "وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز، وبارك، وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي، وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي"، "انجيل متى، الإصحاح ٢٦، العدد ٢٦: ٣٠.
- ⁴⁴ محمد علي شمس الدين: أناديك يا ملكي وحبيبي. دار الآداب – بيروت ط ٢ ١٩٨٤. ص ٣٢.
- ⁴⁵ محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط ٢ ١٩٨٣. ص ٤٥.

دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية

"اللقطة" للمنفلوطي (نموذجاً)

دراسة موضوعية وفنية

سمية الرومي - أسماء توفيق الرماح

مقدمة:

يتميز الأدب بجميع فنونه بدوره الريادي في توجيه المجتمع، وتغيير مسار الانتماءات فيه، وحل المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تمر به.

وفن المقالة له نصيب الأسد في القيام بمثل هذا الدور. ونلمس ذلك في أثر المقالة السياسية، والمقالة الدينية، والمقالة العلمية، والمقالة النقدية، والمقالة القصصية وغيرها من أنواع المقالات. ولعل للأخيرة دوراً متميزاً عن غيرها بأسلوبها الذي يجمع بين فنيين نثرين (المقالة والقصة).

أدرك الكتاب تأثير المقالة على المتلقي وقدرتها على إيصال الأفكار في قالب المقالة القصصية. لذا احتلت المقالة القصصية مكانة مرموقة في علاج المشكلات الاجتماعية، وفي بحثنا هذا سوف نتناول "دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية":

وقد وقع اختيارنا على مقالة قصصية لجعلها أنموذجاً تطبيقياً لإجلاء هذا الدور، وهي بعنوان (اللقطة) للكاتب مصطفى المنفلوطي، وقد شدنا أسلوبه الإيحائي المؤثر الذي عالج مشكلة الزنا بطريقة تظهر قدرته الفنية.

لقد أصبح الفن القصصي ذا أهمية كبرى في الآداب المعاصرة، وهو سيد الأدب المنثور بلا منازع، ويرى بعض النقاد أن مرجع ذلك هو القضايا المختلفة التي يسعى أصحابها للتعبير عنها، فأضحى الإنسان محوراً ولبنتها الأساسية، ومزقت الأكفان عن جوانب خفية ذات علاقة وطيدة بصراعه من أجل البقاء في خضم عالم مادي جموح أحاله جسداً بلا روح، ومهما تعددت الآراء تبقى القصة فناً جميلاً رائعاً، تحيرنا روعته حين تجسد وتورخ فناً لنموذج بشري أو موقف معين، تاركة في النفوس أعماق الآثار.

الدراسات السابقة:

بحث المهتمون بالأدب فن المقالة ومن ذلك كتاب: فن المقالة، لمحمد يوسف نجم وغيره. ولكن لم أقرأ دراسة مماثلة في هذا الموضوع، وكذلك أستاذتي د. سمية الرومي التي اشتركت معها في هذا البحث، وقد شجعتني على هذا الموضوع وأثنت على اختياري له.

فسوف نقوم ببحث دور الأدب في حل المشكلات الاجتماعية، وقد حددنا لهذا البحث المقالة القصصية التي كتبها المنفلوطي بعنوان (اللقطة). وسيلقي البحث الضوء على أسلوب الكاتب ودوره التأثيري في حل مشكلة الزنا وذلك في مبحثين:

• المبحث الأول: الدراسة الموضوعية.

• المبحث الثاني: الدراسة الفنية.

منهج البحث:

سوف نعتمد المنهج الفني في هذا البحث. وسنحاول الإجابة عن السؤالين التاليين وهما:

هل المقالة القصصية بتقنياتها الفنية لها إسهام في حل المشكلات الاجتماعية؟

وهل استطاع المنفلوطي بأسلوبه الفني واختياره لقصة (اللقطة) أن يؤثر في المتلقي تأثيرًا إيجابيًا

يغير من قناعاته حيال هذا الموضوع؟

وللإجابة على هذين السؤالين سوف نتبع الخطة البحثية التالية. لتحديد دور المقالة القصصية في حل

المشكلات الاجتماعية متمثلة في مشكلة اللقطة.

خطة البحث:

• المقدمة.

• تمهيد.

• المبحث الأول: الدراسة الموضوعية.

أولاً: العنوان ودلالاته.

ثانياً: الأفكار التي عالجها في مقالته القصصية.

أ- مشكلة اللقطاء ومصيرهم المؤلم.

ب- مشكلة الأغنياء وعدم إشرافهم بأنفسهم على تربية أولادهم وتسليمهم للمدارس الأجنبية.

ج- مشكلة احتقار المجتمع للإنسان بسبب وضعه الاجتماعي والاقتصادي الذي غالباً ليس له يد في

صناعته.

• المبحث الثاني: الدراسة الفنية.

أولاً: تعريف المقالة القصصية.

ثانياً: أنواع المقالة القصصية.

أ- البنية القصصية الجزئية.

ب- البنية القصصية الكلية.

ثالثاً: خصائص المقالة القصصية.

المقالة القصصية ودورها الاجتماعي الإصلاحي:

وقفات نقدية على مقالة المنفلوطي القصصية (اللقطة):

أ- الأسلوب:

ب- التقنيات الفنية في مقالة (اللقطة).

١-السر د.

٢-الشخصيات.

٣-الحبكة.

٤-لحظة التنوير.

٥-المغزى وعلاقته بتقنية الزمان والمكان.

ج- الخصائص العامة للعناصر القصصية في مقالة (اللقطة):

• الخاتمة.

• وأخير سأذيل البحث بقائمة للمصادر والمراجع.

تمهيد:

سوف أتناول في هذا التمهيد نبذة مختصرة عن كاتب المقالة القصصية وهو مصطفى لطفي

المنفلوطي.

مولده ونشأته:

هو مصطفى لطفي المنفلوطي المولود في بلدة منفلوط المصرية في السنة ١٨٧٧م. كان والده قاضيًا شرعيًا لبلدته ونقيبًا لأشرافها وزعيمًا لأسرته. حفظ القرآن في التاسعة من عمره ثم التحق بالأزهر الشريف حيث أمضى عشر سنوات تلقى خلالها عن مشايخه ثقافة علمية واسعة، وبفضل حبه للأدب والأدباء انصرف إلى تحصيل ما أتيح له منه، فلم يترك ساعة يخلو فيها بنفسه إلا انصرف إلى القراءة فاستطاع أن ينمي ذوقه الأدبي وأن يجمع ثقافة أتاحت له الشهرة التي بلغها في مجال الأدب، حيث أقبل يتزود من كتب التراث في عصره الذهبي، جامعًا إلى دروسه الأزهرية التقليدية قراءة متأملة واعية في دواوين شعراء العصر العباسي مثل أبي تمام والبحتري والمتنبي والشريف الرضي، كما قرأ للكتاب النادرين مثل عبد الحميد وابن المقفع وابن خلدون وابن الأثير، وأكثر من مطالعة الأغاني والعقد الفريد وزهر الآداب وغيرها، وقد أمدته المطالعات العميقة بزيادة ثقافي صقل موهبته في الكتابة الأدبية فكتب مقالاته في الصحف مثل المؤيد حيث نشر مقالات بعنوان نظرات جمعت في كتاب تحت الاسم نفسه على ثلاثة أجزاء.

كان من أبلغ الكتاب في العصر الحديث من حيث رشاقة العبارة ورقة التعبير وتصوير الحوادث تصويرًا حقيقيًا، وهو صاحب القلم البديع الجذاب المتفوق في جميع الأغراض والمقاصد حتى لقب بحق "أمير البيان"، وقد كان لأسلوبه تأثير خاص على النفوس كأنه يكتب بكل لسان ويترجم عن كل قلب.

صفاته وأخلاقه:

عن أخلاق المنفلوطي يقول الأديب الناقد حسن الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي: "إنه كان مؤتلف الخلق، متلائم الذوق، متناسق الفكر متنسق الأسلوب، سليم الفكر وهو إلى ذلك رقيق القلب عفّ الضمير، سليم الصدر، صحيح العقيدة، موزع الفضل والعقل والهوى بين أسرته ووطنيته وإنسانيته".

سياسته:

وقد ذكر محمد عبد الفتاح في كتابه أشهر مشاهير أدباء الشرق: ليس له حزب خاص ينتمي إليه ولا جريدة خاصة يتعصب لها وليس بينه وبين جريدة من الجرائد علاقة خاصة حتى الجرائد التي كان يكتب فيها رسائله لم يكن بينه وبينها أكثر مما يكون بين أي كاتب يكتب رسائله، وكانت له مطلق الحرية في اختيار أي صحيفة يتوسم بأن تنشر آراءه وأفكاره فإن لاقاها في شيء من مبادئها ومذاهبها لاقاها مصادفة واتفاقاً، وإن فارقتها في ذلك فارقتها طوعاً واختياراً.

كان المنفلوطي يرى أن كل المفاصد الأخلاقية تأتي من تقليد الغرب، فيقول: (أصبحت أعتقد أن مفاصد الأخلاق والمدنية الغربية شيان متلازمان، وتوأمين متلاصقان، لا افتراق لأحدهما عن صاحبه)^١

ويترجم المنفلوطي رسالة الأدب معبرا عن الأدب الكاذب بقوله:

(كُنَّا وَكَانَ الْأَدَبُ حَالًا قَائِمَةً بِالنَّفْسِ تَمْنَعُ صَاحِبَهَا أَنْ يُقَدِّمَ عَلَى شَرٍّ، أَوْ يُحَدِّثَ نَفْسَهُ بِهِ، أَوْ يَكُونَ عَوْنًا لِفَاعِلِهِ. فَإِنْ سَاقَتْهُ إِلَيْهِ شَهْوَةٌ مِنْ شَهَوَاتِ النَّفْسِ، أَوْ نَزْوَةٌ مِنْ نَزَوَاتِ الْعَقْلِ، وَجَدَ فِي نَفْسِهِ عِنْدَ غَشْيَانِهِ مِنَ الْمَضْضِ وَالْامْتِعَاضِ مَا يَنْغَصُّهُ عَلَيْهِ وَيُكَدِّرُ صَفْوَهُ وَهَنَاءَهُ.

ثُمَّ أَصْبَحْنَا، وَإِذَا الْأَدَبُ صُورٌ وَرُسُومٌ، وَحَرَكَاتٌ وَسَكَنَاتٌ، وَإِشَارَاتٌ وَتَفَاتَاتٌ، لَا دَخَلَ لَهَا فِي جَوْهَرِ النَّفْسِ، وَلَا عِلَاقَةٌ لَهَا بِشُعُورِهَا وَوُجْدَانِهَا . فَأَحْسَنُ النَّاسِ عِنْدَ النَّاسِ أَدَبًا وَأَكْرَمُهُمْ خُلُقًا، وَأَشْرَفُهُمْ مَذْهَبًا، مَنْ يَكْذِبُ عَلَى أَنْ يَكُونَ كَذِبُهُ سَائِغًا مُهَذَّبًا، وَمَنْ يَخْلِفُ الْوَعْدَ عَلَى أَنْ يُحْسِنَ الْإِعْتِذَارَ عَنْ إِخْلَافِهِ، وَمَنْ يَبْغِضُ النَّاسَ جَمِيعًا بَقْلَبِهِ عَلَى أَنْ يُحِبَّهُمْ جَمِيعًا بِلِسَانِهِ، وَمَنْ يَقْتَرِفُ مَا شَاءَ مِنَ الْجَرَائِمِ وَالذُّنُوبِ عَلَى أَنْ يَحْسِنَ التَّخْلُصَ مِنْ نَتَائِجِهَا وَأَثَارِهَا.

وَأَفْضَلُ مِنْ هَؤُلَاءِ جَمِيعًا عِنْدَهُمْ أُولَئِكَ الَّذِينَ بَرَعُوا فِي فَنِّ ((الآداب العالية)) أَيْ فَنِّ الرِّيَاءِ وَالنِّفَاقِ، وَتَفَوَّقُوا فِي اسْتِظْهَارِ تِلْكَ الصُّورَةِ الْجَامِدَةِ الَّتِي تَوَاضَعُ عَلَيْهَا ((جَمَاعَةُ الظُّرَفَاءِ)) فِي التَّحِيَّةِ وَالسَّلَامِ، وَاللِّقَاءِ وَالْفِرَاقِ، وَالزِّيَارَةِ وَالِاسْتِزَارَةِ، وَالْمَجَالَسَةِ وَالْمَنَادِمَةِ

وَأَمثال ذلك مما يرجع العلم به غالباً إلى صغر النفس وإسفافها، أكثر مما يرجع إلى أدبها وكمالها؛ فكأن الناس لا يستنكرون من السيئة إلا لونها؛ فإذا جاءتهم في ثوب غير ثوبها أنسوا بها وسكنوا إليها؛ ولا يعجبهم من الحسنة إلا صورتها؛ فإذا لم تأتهم في الصورة التي تعجبهم وتروقهم عافوها وزهدوا فيها، أي أنهم يفضلون اليد الناعمة التي تحمل خنجراً، على اليد الخشنة التي تحمل بدرةً، ويؤثرون كأس البلور المملوءة سماً على كأس الخزف المملوءة ماءً زلالاً.

ولقد سمعتُ بأذنيٍّ من أخذَ يعدُّ لرجلٍ من أصدقائه من السيِّئاتِ ما لو وُزَّعَ على الخلقِ جميعاً للوَّتَ صحائفُهُم ثم ختمَ كلامهُ بقولِهِ: وإني على ذلك أحبُّهُ وأجلُّهُ، لأنَّهُ رجلٌ ((ظريف))! وأغربُ من ذلك كُلُّهُ أَنَّهُم وضعُوا قوانينَ أدبيَّةً للمغازلةِ، والمعاقرةِ، والمقامرةِ، كأنَّ جميعَ هذه الأشياءِ فضائلٌ لا شكَّ فيها، وكأنَّ الرذيلةَ وحدها هي الخروجُ عن تلكِ القوانينِ الَّتِي وُضِعَتْ لها، وما عهدنا ببعيدِ بذلكِ القاضي المصريُّ الذي أجمعَ الناسُ في مصرٍ منذُ أيَّامٍ على احتقارهِ وازدراؤه، لا لأنَّهُ لعبَ القمارَ، بل لأنَّهُ تلاعبَ بأوراقِ اللَّعبِ في أحدِ أنديةِ القمارِ، وسَمَّوهُ لصاً دنيئاً، والقمارُ لصوصيَّةٌ من أساسهِ إلى ذُرْوَتِهِ!

مؤلفاته:

كتب المنفلوطي الكتب التالية:

١- النظرات.

٣- تحت ظلال الزيزفون (مجدولين).

٤- الفضيلة.

٥- الشاعر.

٦- العبرات.

٧- أشعار ومنظومات رومانسية كتبها في بداية نشأته الأدبية.

٨- مختارات المنفلوطي.. وهي مختارات شعرية ونثرية انتقاها المنفلوطي من أدب الأدباء العرب في مختلف العصور.

مكانته الأدبية:

لاقت روايات المنفلوطي وكتبه الأدبية شهرة واسعة في جميع الأقطار العربية فطبعت مرات متعددة وتهاافت الناس من كل الأعمار والأجناس على قراءتها.. لكن صاحبها لم يسلم من النقد ومن ألسنة النقاد وأقلامهم إذ انقسم الناس حوله بين مؤيد ومعارض وهذا شأن جميع الكبار في ميادين الأدب والفن والسياسة وغيرها.

وكان الأديب اللبناني عمر فاخوري من أشد الناس قسوة على المنفلوطي، فقد قال: إن مذهبه الأدبي غامض وآراءه في صنعة الأدب مبهمة، وإلى جانب هذا النقد الجارح، اتفق مؤيدوه على أن إنشاءه فريد في أسلوبه، وأن ما كتبه كان له أثر كبير في تهذيب الناشئة أخلاقاً ولغة وسلوكاً، فالدكتور طه حسين يقول إنه كان يترقب اليوم الذي تنشر فيه مقالات المنفلوطي الأسبوعية في جريدة المؤيد ليحجز لنفسه نسخته منها وكان يقبل على قراءتها بكل شغف. وقال عنه العقاد إنه أول من أدخل المعنى والقصد في الإنشاء العربي، وفي أدبه برزت (نزعتة الأصلية للإصلاح، وغيرته الشرقية).^٢

لقد أجمع الذين عرفوا المنفلوطي وعاشروه على أنه متحلٍ بجميع الصفات التي كان يتكلم عنها كثيراً في رسائله وأن أدبه النفسي وكرم أخلاقه وسعة صدره وجود يده وأنفته وعزة نفسه وترفعه عن الدنيا وعطفه على المنكوبين والمساكين ورقة طبعه ودقة ملاحظاته ولطف حديثه إنما هي بعينها كتبه ورسائله لا تزيد ولا تنقص شيئاً.

فالمنفلوطي (ارتقى بالمضمون أو المغزى رقياً أدبياً وخلقياً، اختلف عن السيل الهادر من القصص الرخيص الذي نقله المترجمون أو وضعه المؤلفون)^٣

وفاته:

لم يعمر المنفلوطي طويلاً.. فقد وافته المنية يوم الخميس ١٠ ذي الحجة سنة ١٣٤٢ هـ يوم جرت فيه محاولة اغتيال الزعيم سعد زغلول حيث نجا من تلك المحاولة لكنه جرح جرحاً بليغاً فانشغل الناس بتلك الحادثة ولم يلتفتوا إلى أديب العربية الكبير.

وحين أبلغ سعد زغلول بوفاة الأديب الكبير حزن عليه أعمق الحزن وذرف عليه الدموع السخية. أما أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فقد رثياه في مأتم مهيب أقيم له في وقت لاحق ولحق بهما كثير من شعراء الأقطار العربية في العراق والشام ولبنان فرثوه بأعذب الأشعار وأرق الكلمات.^٤

المبحث الأول:

الدراسة الموضوعية وتشتمل على ما يلي:

أولاً: العنوان ودلالاته.

ثانياً: الأفكار التي عالجها في مقالته القصصية.

أولاً: العنوان ودلالاته:

يعد العنوان (طاقة موجهة، حيث يجسد النص ويبرز واجهته الإعلامية، وقد تكون هذه الطاقة أو القوة إكراهاً أدبياً لإخضاع الجهة المستقبلية)^٥. ويرى جاك دريدا أنه يشبه (الثريا التي تحتل بعداً مكانياً مرتفعاً يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص)^٦.

وعنوان المقالة القصصية التي بين أيدينا "اللقطة" وقد جاء العنوان جملة اسمية تدل على الثبات وعدم التحول مما يدل على أن الفتاة ضلت على حالها ولم تتعرف على والديها في نهاية القصة.

ولم يكن العنوان اسماً لها فقط بل كان وصفاً ملازماً لها أيضاً في جميع أحداث القصة ولم يذكر لنا المؤلف اسماً لها سوى اللقطة مما يحمل شيئاً من الغموض.

إن العنوان (يؤمى إلى أمر غائب في النص وعلى القارئ أن يبحث عنه لاكتشاف البيئة المولدة للدلالة والجديرة بأولية التحليل)^٧.

وقد عكس عنوان المقالة مضمون النص إلى حد كبير، وانطلاقاً من دلالة العنوان واتكاء على اسم الكاتب، وبعض الألفاظ والعبارات السردية من قبيل "مر عظيم من عظماء المدينة بزقاق من أزقة الأحياء، وقف الرجل أمام هذا الموقف المحزن، ما اسمك أيتها الفتاة؟"، يدعونني للقيطة، لا أعرف لي أباً ولا أمّاً". فإن النص قيد الدراسة يعد من المقالة القصصية ذات الطابع الاجتماعي الواقعي، حيث تطرق الكاتب لفتاة لقيطة لا تعرف لها أهلاً ولا يتجاوز عمرها الرابعة عشرة وما عانت من الرجل اللئيم الذي تنبأها، بعد ذلك ظهر رجل عظيم من عظماء المدينة في طريقها وأخذ بيدها، يلي ذلك الأحداث التي حدثت لها في قصر الرجل، وأخيراً النهاية الحزينة لهذه الفتاة اللقيطة. فما الذنب الذي اقترفته هذه المسكينة؟

إن العنوان (اللقيطة) الذي أثبت في سطر العنوان هو قصة متقدمة^٨ تحمل البداية والعرض والنهاية، كل ذلك يحضر في ذهن المتلقي كلما عنت له لفظة اللقيطة التي حملت قصة كاملة الفصول.

وهكذا يبدو لنا أن العنوان والنص - كما يرى جيرار فينيه - يشكلان بنية معادلة كبرى، فالعنوان هو النص. (ويعني هذا أن العنوان عند جيرار فينيه بنية رحمية، تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولد، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، ومجمل أبعاده الفكرية والأيدلوجية).^٩

ثانياً : الأفكار التي عالجها في مقالته القصصية:

أ - مشكلة اللقطاء ومصيرهم المؤلم:

١ - نجد المقالة القصصية التي بين أيدينا تخص الجانب الاجتماعي؛ إذ تذكر مشكلة الفتاة اللقيطة وما تعانيه من ظلم المجتمع والحياة البائسة والحرمان وإحساسها بالضعف والوحدة.

٢ - لجأ الكاتب إلى الرؤية من خلف ليكشف لنا كل شيء في القصة ولا يدع شيئاً مخفياً أو مبهمًا، فجاءت أحداث القصة محبوكة بدقة، ومسبوكة بعناية وحرفية، مترابطة الأجزاء تتميز بتسلسلها المنطقي وترابطها العضوي ارتباط الجلد بالعظم.

٣ - عمل الكاتب على تبيان ما قد تعانيه الطفلة اللقيطة الوحيدة، التي تتلاعب بها أمواج القدر، فتخلفها وحيدة دون من يعولها أو يتكفل بها، فتضطر إلى العمل وتحمل معاملة الآخرين السيئة وظلم المجتمع مقابل أجر زهيد بخس بالكاد يسد رمقها ويؤمن حاجياتها، وقصد إلى إبراز أن من يعاني إحساساً صعباً كالوحدة يؤلمه أن يرى آخر بنفس مرحلته العمرية، ويعيش طفولته بين والديه مدلاً عزيزاً، فيسعى إلى إسعاد نفسه.

كما أكد على أهمية الإيثار ودوره في إسعاد الآخرين وقد وظّف لذلك شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، والزمان والمكان خدماً قصده ورؤيته السردية من الخلف، ونصل إلى إثبات صحة الفرضية وانتماء النص إلى جنس المقالة القصصية ويمكن القول إن الكاتب نجح في كشف ما قد تعانيه اللقيطة في حياتها المجتمعية.. كحزنها المستمر وحياتها البائسة القاسية وشعورها بالوحدة المؤلمة وضعفها واحتياجها لأي يد كريمة تساعد وتُعطيها شيئاً من الحنان.

ب - مشكلة الأغنياء وعدم إشرافهم بأنفسهم على تربية أولادهم وتسليمهم للمدارس الأجنبية:

من المعلوم أنه لا يوجد أب أو أم في الدنيا لا يحب أبناءه ويرغب في العمل لمصلحتهم ولكن من الحب ما قتل؛ فبعض الآباء يفهم خطأ أن الإغراق على الأبناء خاصة من الناحية المادية وتلبية جميع مطالبهم فوراً دون أي تأخير هو قمة العطاء والتثنية الجيدة، ولكن هذا في الحقيقة هو قمة الخطأ؛ فالاعتدال والإعداد الجيد الواقعي للحياة بحلوها ومرها هو ما سيفيد الأبناء حقاً في يومهم هذا وفي غدهم أيضاً. ونظرة واحدة إلى أبناء الأثرياء المدللين تؤكد صحة تلك النظرية، فأغلبهم ليسوا سعداء اليوم بما يغدقه عليهم آباؤهم ولن يكونوا سعداء غداً سواء استمرت ثروات آبائهم أم لا، فالتدليل المبالغ فيه نتاجه الخسارة.

وقد تناول المنفلوطي ذلك وجسده في شخصية ابنة الرجل الثري التي كانت نهايتها مأساوية على الوالد وابنته.

ج - مشكلة احتقار المجتمع للإنسان بسبب وضعه الاجتماعي والاقتصادي الذي غالباً ليس له يد

في صناعته:

المشكلة الحقيقية التي يعايشها اللقيط ليست في قلة المصروف أو المأكل والمشرب، بل هي فقدانه لحنان والديه، فالحالة النفسية والوضع الصعب في حكم المجتمع القاسي عليه تجعله أكثر عدوانية؛ ومن استطاع كفالة هؤلاء فقد نال الأجر والثواب في الدنيا والآخرة !! فاللقيط واللقطة ليس لهم ذنب فيما حدث لهما، فلماذا لا نقف معهم وقفة إنسانية ونتعامل معهم بما أمرنا به ديننا الحنيف؟ والأكثر إيلا ما هو أن هؤلاء مرفوضون من المجتمع وعندما يكبرون يواجهون مصاعب جمة في الحصول على عمل أو في الزواج، كل ذلك بسبب جريمة ارتكبت قبل أن يولدوا.

المبحث الثاني:

الدراسة الفنية ويشتمل على ما يلي:

أولاً: تعريف المقالة القصصية.

ثانياً: أنواع المقالة القصصية.

ثالثاً: خصائص المقالة القصصية.

أولاً: تعريف المقالة القصصية.

عرفت المقالة بأنها نوع من الأنواع الأدبية النثرية، تدور حول فكرة واحدة، تناقش موضوعاً محدداً، أو تعبر عن وجهة نظر ما، تهدف إلى إمتاع القراء بفكرة معينة، أو إثارة عاطفة عندهم، ويمتاز طولها بالاقتصاد، ولغتها بالسلاسة والوضوح، وأسلوبها بالجاذبية والتشويق.^{١٠}

كما أنها تتميز بالطابع الذاتي، وشدة الانفعال، ويتغلب الوجدان بحرارته على رزانة الفكر^{١١}.

وتتميز المقالة القصصية إضافة إلى ما سبق بارتكازها على عنصر السرد والوصف والحوار، حيث يحتاج كاتب المقال إلى تصوير الأحداث تصويرًا يعتمد على السرد الذاتي؛ إذ يقوم بسرد الأحداث على لسانه، ويتجه إلى تسجيل لقطات حية شاهدها ومواقف اجتماعية وإنسانية عاشها، وقد سخط عليها أو تعاطف معها، الأمر الذي يوفر لها الحيوية والفعالية، ويكسبها بعدا واقعيًا يجعل القراء أكثر قربًا منها وأكثر اقتناعًا بها.

إذن فالمقالي عندما ينزع إلى التصوير القصصي تكتسب كتابته اسم "المقالة القصصية"، وهي قريبة من الأقصوصة إلى حد بعيد؛ إذ تقدم حكاية أو جزءًا من حكاية. إن هذه المرونة في شكل المقالة جعلت بعض الآثار الأدبية في مكان ما بين القصة القصيرة والمقالة كثيرة جدًا.

إذن فالمقالة القصصية هي ثمرة تمازج فن المقالة وفن الأقصوصة، فهي تبدو للمتلقي بعد أن هدم الفاصل بين هذين الفنين، وبعد أن امتزجا وانسجما أيما انسجام.

لقد نمت المقالة بصورة عامة والمقالة القصصية بصورة خاصة نموا سريعا في ظل الصحافة التي دفعتها إلى الأمام دفعات إيجابية، فوصلت إلى عدد كبير من القراء، وقد أخذت طرقها إلى القلوب والعقول، وما كان تبني الصحافة للمقالة إلا بسبب تلاؤم فن المقالة بطوله وطريقة معالجته مع النشر الصحفي؛ وأسلوب القص يتفوق على غيره من الأساليب حيث يجتذب القارئ ويمسك بزمامه ويستولي على عاطفته وعقله.

ثانيًا: أنواع المقالة القصصية.

١ - البنية القصصية الجزئية.

تعني المقالات التي لا تشكل فيها البنية القصصية مساحة كبيرة ولا تكون الغاية الأساسية للمقالة، وإنما تأتي لإلقاء الضوء على غاية المقالة كأن تكون أداة شرح وإيضاح واستدلال.^{١٢}

٢ - البنية القصصية الكلية.

هي المقالات التي يشكل فيها الطابع القصصي مساحة كبيرة في فضاء المقالة، ويأتي غاية في نفسه أي أن المقالة كتبت من أجله وهو يهيمن على مضمون المقالة حتى عنوانها.^{١٣} ومقالة المنفلوطي التي بين أيدينا هي من البنية القصصية الكلية.

ثالثًا: خصائص المقالة القصصية.

لقد لاحظ أحد الدارسين أن بعض مقالات المنفلوطي تقترب من الشكل القصصي، فذكر أنه يمكن أن نعد ذلك من قبيل الأقصوصة المقالية، أو "المقالة القصصية" ذلك لأن هذا الشكل المقالي يجمع بين خصائص المقال وسمات الأقصوصة. ففيه من المقال "السرد والمباشرة والتعويل على الفكرة، مع التعليل

والتفسير والتعليق"، وفيه من الأقصوصة "الحدث والحركة والحوار ورسم الشخصية وتصوير المواقف".^{١٤}

والمقالة القصصية تتميز عن المقالة بخاصتين هما:

- ١- أنها أميل إلى الذاتية، فكاتبها يطلق العنان لخواطره ومشاعره، كأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية.
- ٢- أن الكاتب يمزج الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف، فيحدث في الأسلوب ضرباً من التنويع، وبالتالي يخفف من الطابع الذاتي الذي يغلب على المقالة القصصية.^{١٥}

المقالة القصصية ودورها الاجتماعي الإصلاح:

تتوجه المقالة القصصية غالباً إلى المجتمع لوصف الأحوال الاجتماعية، وبما أن المنفلوطي كاتب هذه المقالة القصصية أخذ على نفسه قيادة الإصلاح في المجتمع فإنه سلط عدسته الناقدة لتتبع الخلل الكبير في المجتمع من خلال استنهاض القيم الإنسانية لمحاربة هذا الخلل، والمقالة القصصية وعاء فني يتميز بمرونته التصويرية والتعبيرية التي تمكنه من عرض المشكلة الاجتماعية؛ فهي أداة مثلى تمكن الكاتب من القيام بدوره الريادي في الإصلاح، لذا فإن توظيف المقالة القصصية ضرورة ملحة للإصلاح الاجتماعي، وليست ترفاً فنياً، بل هي قالب فني يسخره الأديب لمواجهة التخلف والجهل ومحاربة الرذيلة، ومواجهة الآثار السلبية الناجمة عن تأثر الشرق بالغرب في الأخلاق، وما سببه من تمييع للغيرة والقيم، وتضييع للفضيلة والحياء، وما تبع ذلك من تبرج واختلاط وسقوط للمرأة في وحل الرذائل. إن هذه الموضوعات وغيرها من أمراض اجتماعية يعد مادة ثرية خصبة لكتاب المقالة الإصلاحيين الذين وضعوا نصب أعينهم هدف التغيير في المجتمع، ولا شك أن مواجهة دعاة التحرر بالأسلوب الأمثل للرد عليهم ومواجهة أفكارهم التخريبية سيقوض هذه الدعوات، ويدحضها بأسلوب مؤثر فعال، فالمقال القصصي يستمد قوته من الفكرة الناضجة التي اقتنع بها الكاتب، ومن القالب الفني الفعال الذي كرسه لعرض فكرته على المتلقي من خلال المشاهد القصصية السردية التي أودع فيها أفكاره الإصلاحية للقضايا الاجتماعية.

ومما ساعد على قوة الأسلوب في مقالة (اللقطة) حيوية القضية وحضورها في المجتمع، وقد أكسب المنفلوطي هذه القضية حيوية من خلال توظيفه للكلمات الموحية والصور الخيالية الرائعة من ذلك قوله: مر عظيم من عظماء هذه المدينة في زقاق من أزقة الأحياء الوطنية في ليلة من ليالي الشتاء، ضرير نجمها، حالك ظلامها، فرأى تحت جدار متداع فتاة صغيرة في الرابعة عشرة من عمرها جالسة القرفصاء وقد وضعت رأسها بين ركبتيها؛ اتقاء للبرد الذي كان يعبث بها عبث النكباء بالعود، وليس في يدها ما تنقيه به إلا أسمال تتراءى مزقها (قطعها) في جسمها العاري كأنها آثار سياط المستبدين في أجسام المستعبدين.. وقف الرجل أمام هذا المشهد المحزن المؤثر وقفة الكريم الذي تؤلمه مناظر البؤس، وتزعج نفسه مواقف الشقاء ثم تقدّم نحوها ووضع يده على عاتقها فرفعت رأسها مرتاعة مذعورة وهمت بالفرار وهي تصيح: لا أعود لا أعود.)

من الواضح حرصه على تنويع الأسلوب بين التقديم والتأخير، والخبر والإنشاء، والوصل والفصل. وقد أدرك المنفلوطي أهمية توفير الجمال في أسلوبه لإمتاع المتلقي فجاء سرده متمسا بلمسات أكسبته الجمالية والتأثير، ولنا مع عناصر القصة التي أثرت في أسلوب المقالة وقفة متأنية. سار المنفلوطي في مقالته وفق ترتيب أظهر براعته الأدبية، حيث جعل المقدمة تمهيدا لخص حياة اللقيطة، وجعله متصلا بالعرض، ومنتهيا بصورة طبيعية إلى الخاتمة والنتائج. وقد ظهر الصدق والعاطفة الحارة في طرحه الذي جمع بين الإمتاع والإقناع ومرجع ذلك حسن اختياره للظاهرة المجتمعية الناتجة من انحراف أخلاقي تعدى حدود القيم والأخلاق بل حدود الإنسانية، ومع أن مشكلة اللقطاء ليست بجديدة إلا أن ملاحظة المنفلوطي الذكية، وعدم تأثره بغيره بأسلوب الطرح والمعالجة، وتأنيه وابتعاده عن إطلاق الأحكام التعميمية، وعدم تسرعه في تقديم النتائج، كل ذلك جعل مقالاته القصصية تؤثر بالمتلقين على كافة اختلاف شرائحهم وميولهم ليقفوا وقفة رافضة ومواجهة للانحراف، والتنبه إلى أثر المدارس الأجنبية في الأجيال التي تتلقى في هذه المدارس الأجنبية قيما لا تمت للبيئة العربية بصلة.

وقفات نقدية على مقالة المنفلوطي القصصية (اللقيطة):

أ- الأسلوب:

أحدث المنفلوطي في جيله تغييرا نوعيا في عالم الكتابة، تبشر بانعتاق الكتابة الأدبية من أسر التقليد والصنعة المتكلفة، فهو تخلص من ركافة الأسلوب الغارق في أحوال التراكمات التركيبية والعامية؛ فوظف الأدب للتعبير عن الواقع الاجتماعي ومعالجته معتمدا على الاقتباس، والإفادة من الأدب الهادف المترجم ونقله في قالب لغوي منفلوطي خاص كان فاتحة القرن العشرين في فن الكتابة الأدبية.

وقد كانت القصة من أبرز أدوات الإقناع عند المنفلوطي في تناوله لمختلف القضايا الاجتماعية في مقالاته الإصلاحية، فقد كتبها، وترجمها. وفي مقالاته جعلها حجة على ما يذهب إليه؛ فما نكاد نقرأ عملاً أدبياً للمنفلوطي يخلو من سرد قصصي، فقد سخر تقنيات القصة من حوار وأحداث وشخصيات لتعبير عن أفكاره الإصلاحية، ومشكلات المجتمع التي كان يبحث عن حلول لها، فيقوم السلوك الاجتماعي ويعالج سلبياته بأسلوب مباشر أحيانا، وبأسلوب قصصي غير مباشر أحيانا.

وتعد الخطابية من سمات هذه المقالة اللفظية، وقد يؤاخذ الناقد المنفلوطي على خطابيته التي جاءت في خاتمته، ولكن برأيي ان عاطفة المنفلوطي الحارة والصادقة في رغبتها الأكيدة في الإصلاح فرضت عليه مد الصوت بالنداء بأسلوب خطابي منبه محفز لمواجهة هذه المشكلة العظيمة: يقول محمد يوسف نجم: (وامتاز المنفلوطي بأسلوبه الخطابي الذي كان تهذيباً لأساليب أمراء البيان في عصور العرب الزاهرة، بحيث تلازم مع حاجات الكتابة العصرية، وقد كان المنفلوطي يفلت من التقيد بتراث السلف في

الصور والقبول، إلا أنه احتفظ ببعض لوازم هذا الأسلوب كالإفراط في الترادف والتوازن، والإسهاب في عرض الأفكار وجلاتها في أزياء مختلفة).^{١٦}

لقد أخذ المنفلوطي على عاتقه هم تحريك الناس نحو الفضيلة، وكان دفع الناس للنهوض والسمو على أنفسهم وشهواتهم مغزى وهدفًا له في كتاباته الأدبية على اختلافها؛ فلا غرابة في بروز الخطابية في مقالاته.

اهتم المنفلوطي بالتحليل النفسي الدقيق للشخصيات القصصية التي تمثل فئات اجتماعية مختلفة، وقد تميز تحليله بالصحة والمصادقية وهذا ناتج عن مطالعته لأحوال الناس ووقوفه على مشكلاتهم حيث تظهر معرفته الثاقبة في طبائع الناس وأخلاقهم.

استطاع المنفلوطي أن يوفر في مقالاته عناصر المقالة؛ حيث جدد في أسلوب عرضه للفكرة الرئيسة التي نقدها والمتمثلة في جريمة (الزنا) النكراء، وما تخلفه من آثار وخيمة في المجتمع، وكذلك جدد في عرضه الفكرة الثانية وهي مسألة التربية الصحيحة للنشء، وقد ذكر رأيه وآراء العقلاء من خلال تسليط الضوء على مشاهد السردية التي عرضها في مقالة قصصية واضحة أفضت مقدماتها وأحداثها التي عرضها إلى نتائج مأساوية وفت بالغرض والهدف من كتاباتها، وقد عالج هاتين المشكلتين بأسلوب ظهرت فيه قدرته على الطرح الجديد الممتع الذي لا يصيب القارئ بالملل.

اهتم المنفلوطي بأسلوبه وقد صب فكرته بقلب قصصي سخر قدراته اللغوية والتصويرية لبث الحياة والواقعية في قصة اللقيطة لإيصال المغزى الذي رمى إليه للوقوف ضد الجرائم الأخلاقية، وقد اتسم أسلوب المنفلوطي بالوضوح والقوة والإمتاع، وكانت فكرة المنفلوطي الاجتماعية المتمثلة بمواجهة الانحراف الأخلاقي واضحة المعالم لديه لا غش على رؤيته في مكافحتها وتقويمها لذا كان تعبيره متوافقًا مع أسلوبه الواضح.

عرف عن المنفلوطي عنايته بجمال العبارة وعدم التكلف، وتجنب التعقيد، وكان يهتم بإثارة العواطف، وقد تناسق ذلك مع طبيعة الموضوعات التي كان يتناولها والتي غلب عليها الطابع الاجتماعي والإصلاحي.

ب- التقنيات الفنية في مقالة اللقيطة:

ترتكز المقالة القصصية على عنصر السرد والوصف والحوار؛ وهذا يدفعنا لإلقاء الضوء على التقنيات الفنية ودورها في المقالة القصصية.

١- السرد:

السرد بنية لغوية تتعلق بحدث حقيقي أو خيالي، أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم^{١٧}.

والسرد لغة: التتابع في الحديث. يقال: سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا كان جيد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه^{١٨} والسرد مصطلح نقدي حديث يعني (نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية).^{١٩} ويعرفه الناقد عدي مدانات بقوله: هو (عرض فني للحادثة أو الواقعة التي اختارها الكاتب، وهو أساس القصة وعمودها الفقري)^{٢٠}.

وقد كان السرد من أهم التقنيات التي اعتمدها المنفلوطي في مقالاته، حيث كان يعتمد في تتبع الفضاء الزمني والمكاني لربط الشخصيات بالخلفية البيئية، وربطها بالحدث من أجل نقله للمتلقى لإقناعه بالرؤية الاجتماعية والفلسفية التي تبناها المنفلوطي وخطط لإيصالها للمتلقى بتقنية السرد، لذا كان يتوخى الدقة اللغوية في مقالاته؛ ذلك أن عماد السرد يتمثل بالتركيبة اللغوية، إن السرد أو الوصف يساعد على التطور في الحدث، ونقل الحدث والمشاعر إلى المتلقي بعد أن يرويها بروح الكاتب وثقافته.^{٢١} لقد اعتمدت مقالة اللقيطة تقنية السرد والمباشرة والتركيز على الفكرة المعقدة بالتحليل والشرح والتقويم، وإضافة إلى ذلك فإن تقنية السرد تبدو في تتبع الحدث والحوار ورسم الشخصية بأحوالها المختلفة التي تخدم الفكرة التي وضعها الكاتب هدفه ومحل اهتمامه.

٢- الشخصيات:

وعندما نعود إلى "اللقيطة" نجد أن الشخصيات قد أدت في القصة دوراً مهماً في تحريك الأحداث وتطورها وجعلها مترابطة متكاملة، ونسج خيوطها والسير بها إلى النهاية عن طريق أفعالها وأقوالها وتحركاتها، من خلال شخصيات رئيسة وهي الفتاة اللقيطة والرجل الكريم والرجل اللئيم الذي تبنى اللقيطة وهناك شخصيات ثانوية مثل ابنة الرجل الكريم وشخصية الحبيب الذي تسبب في بداية العقدة والصراع. وبالإضافة إلى هذه الشخصيات نجد شخصية الوالدين اللذين تسببا في إنجاب هذه الفتاة البريئة وتركها وحيدة تصارع الحياة وآلامها.

وتبنت شخصية الفتاة اللقيطة وشخصية الرجل الكريم قيماً خالصة حميدة مثلتها الفتاة؛ حيث تبنت قيماً كالصبر والتضحية والكفاح والاعتماد على النفس والإيثار. كما تبنى الرجل الكريم قيم الرأفة وحب الخير ومساعدة الآخرين.

اتخذ المنفلوطي الطريقة الإخبارية، وتمثل الأسلوب المباشر الذي يعتمد عليه الكاتب في وصف شخصيات المقالة القصصية، كما يصف الأشياء المتعلقة بها من أوصاف أو تركيبة نفسية أو طريقة تعامل وهكذا. وميزة هذه الطريقة أنها تسرع في تقديم الشخصية للقارئ مما يساعد على فهمها ومعرفتها مبكراً وتوقعه لما يمكن أن يصدر منها، كما يعاب على هذه الطريقة أنها قد تقطع مسيرة التتابع والتدفق في أحداث القصة.

واتبع المنفلوطي الطريقة التحليلية في عرض شخصياته؛ حيث إنه وضح بشكل مبسط كرم الرجل العظيم والقيم الأخلاقية التي تنبأها، ومدى أسى الفتاة وقوة الصبر التي تتحلى بها وعفتها وتضحيتها وخوفها على نفسها من الرجل اللئيم، كما وصف ابنة الرجل الكريم المدللة المتغترسة المتأثرة بالتربية الحديثة.

كما نلاحظ أن المنفلوطي لم يذكر أسماء لشخصياته فهو جاء برجل عظيم نكرة، والفتاة اللقيطة لم يذكر اسمها بما يفتح للمتلقي المجال للإبحار في البحث وراء مدلولات الأسماء. واتخذ المنفلوطي أسلوب الضمير الغائب لسرد القصة.

٣- الحكبة:

اعتمد المنفلوطي في عرضه لفكرته بأسلوب قصصي على عنصر الحكبة، وقد جاءت الحكبة في (اللقيطة) منظمة، فلم يقدم حدثاً على حدث بل جاءت وفق التنظيم الاعتيادي الذي يسير عليه الحدث القصصي في الواقع.

ومصطلح الحكبة يشير إلى (تخطيط) أو حبك شيء على نحو مقصود مخطط، وهو ما يفعله القاص: فهو يحبك خيوط العمل القصصي ليوصل القارئ إلى نتيجة ما. والحدث يكتسب أهميته من خلال الشخصية الرئيسية التي يوظفها القاص تكون مركز الاهتمام أو بؤرة الصراع.^{٢٢}

والمنفلوطي وضع نصب عينيه إيصال فكرته ورؤيته الفلسفية، لذا وظف حبكته الفنية للنهوض بهذا الهدف فجاءت منظمة تسير وفق التنظيم التاريخي الطبيعي للحدث القصصي كما هو على أرض الواقع، فبدأ بعرض القصة من بدايتها، وقدم شخصياته الأساسية (الرجل الغني واللقيطة)، واعتنى برسم البيئة الزمانية والمكانية التي كانت فضاء للحدث الذي بدأت عقده من أول لقاء حيث أدخلنا إلى الحدث القصصي بصورة تدريجية، وقد جعل شخصية ابنة صاحب القصر مؤثرة في نمو شخصية والدها وكذلك شخصية اللقيطة، وقد كان نموها وتفاعلها مع الحدث لا ينبع من ذاتها بل من سرد القاص، وقد طور العقدة بتركيز وسرعة لم تخل برسمه لمعالم الشخصية ظاهرياً، حيث استطاع أن يصعد بجميع الشخصيات إلى اللحظة التي بلغت فيها الحكبة أقصى درجات التكثيف والانفعال عندما وجد الرجل الغني الرسالة التي أرسلها الرجل إلى ابنته للخروج معه في الليل، وقد أشرك الفتاة اللقيطة في الحدث فازدادت العقدة تأزماً ثم بدأت تنفجر الأزمة بعد أن جعلت الفتاة اللقيطة نفسها مكان ابنة صاحب القصر، وقد كان هذا الحدث بداية لإنهاء التوتر، ولكن المنفلوطي يعود ليؤزّم الموقف مرة ثانية؛ فقد جعل الأزمة التي رافقت والد الفتاة تستمر بعد أن انتحرت اللقيطة وظهر ندمه على طرده لها حيث تتشابك الخيوط أكثر من ذي قبل بعد وفاتها؛ إذ تتكشف ابنته على حقيقتها، ثم تتكشف التضحية التي قدمتها الفتاة المسكينة لستر عار ابنته؛ فقد سجل في حله للأزمة وختامه لها الصراع الفكري والعاطفي والديني الذي عاشته الشخوص التي تآزرت للتعبير عن فلسفة المنفلوطي.

وقد جاءت حبكة المنفلوطي حبكة صاعدة^{٢٣} حين أبرز نجاح شخصية اللقيطة في واقعها النفسي والعقلي؛ فقد ألقت بنفسها بعد أن أحست أنها ردت جميل من أحسن إليها.

وكانت حبكتها حبكة نازلة^{٢٤} في ما آلت إليه شخصية صاحب القصر الذي تحطم نفسيا وعاطفيا وعقليا بعد أن جاءت نتيجة تعليمه لابنته وإنفاقه عليها وتضحيتها من أجلها انحرافا وخيانة وتمردا على الفضيلة والعفاف والقيم النبيلة.

استطاع المنفلوطي أن يسمعنا صوته في (اللقيطة)، ويمكن أن نصنفه بأنه (الراوي الكلي العلم)^{٢٥}. لقد كان المنفلوطي ينتقل بين شخصياته ويتحرك معلقا على تصرفاتها محللا لمواقفها من وجهة نظره، مصادرا لصوتها الداخلي في أغلب الأحيان، لذا لم نجد حضورا للمونولوج الداخلي. والمنفلوطي مصلح اجتماعي فلا غرابة أن يصادر صوت الشخصيات، وينطقها بما يراه مناسبا، ومتوافقا مع ما حدده من معلومات أراد أن يوصلها إلى القارئ، ومع أنه عني بإيصال ما حدده من معلومات إلا أن سرده اتسم بإجادة الحبكة الفنية التي حمت عمله القصصي من السرد الإخباري البحت، ويلحظ المتلقي عدم تسليم المنفلوطي لشخصياته زمام السرد، بل تولى ذلك، وشخصية المنفلوطي ومكانته الأدبية والإصلاحية أعطت المتلقي الثقة بطرحه، بل لا يكاد يختلف اثنان على أن تعليقات المنفلوطي وتفسيراته ناتجة عن بنيته العقلية والنفسية التي اتفقت مع شخصياته التي تتفق مع الواقع الاجتماعي.

٤ - لحظة التنوير.

النهاية تفصح عن البداية المجهولة التي أتى بها المنفلوطي؛ ففي النهاية أتى بالعتاب على الوالد القاسي المنتسب في إيذاء براءة طفلة وجعل حياتها حياة بائسة حزينة كسيرة القلب. "قيا أيها الوالد المجهول، الذي قذف بتلك الفتاة البائسة في بحر هذا الوجود الزاخر، أعلمت قبل أن تفعل فعلتك التي فعلت أنك ستبرز إلى هذا العالم فتاة تلاقى شقاءه وآلامه ما لا قلب لها باحتماله؟؟

كما أتى بالنصح إلى جميع الآباء. "ويا أيها الآباء العظماء: إن كنتم تريدون أن تسلموا بناتكم إلى هذه المدينة الغريبة تتولى شأنهن وتكفل لكم تربيتهن فانترعوا من جنوبكم قبل ذلك غرائز الشهامة والعزة والإباء والأنفة حتى إذا رزأكم الدهر فيهن وفجعكم في أعراضهن وقفتم أمام ذلك المشهد هادئين مطمئنين لا تتعذبون ولا تتألمون".

ويا أيها الناس جميعاً: لا تحلفوا بعد اليوم بالأنساب والأحساب، ولا تفرقوا بين تربية الأكواخ وتربية القصور، ولا تعتقدوا أن الفضيلة وقف على الأغنياء وحبائس على العظماء، فقد علمتم ما أضمر الدهر في طيات أحداثه من رذائل الشرفاء وفصائل اللقطاء.

هكذا استطاع المنفلوطي أن يجمع فكرته الرئيسة في نهاية مقالته القصصية وأوقف المتلقي بصورة مباشرة أمام المغزى من هذه المقالة القصصية، وأبرز هدفه من مقالته بأسلوب مباشر، ومع ذلك لم تذهب

هذه المباشرة في الحديث رونق القصة الفني ولم تخل بأسلوبها المؤثر، ولا غرابة في ذلك فقد سطرها فارس من فرسان البيان، ومصلح اجتماعي حمل كلمته الرسائل الهادفة لبناء المجتمع وإصلاحه.

٥- المغزى وعلاقته بتقنية الزمان والمكان:

تركز المقالة القصصية على المغزى، أو وحدة الانطباع، ويجعل كاتب المقالة القصصية المغزى نصب عينيه، ويوليه جل اهتمامه، فهدفه الأول من دمج القصة في مقالته هو الإقناع بالقضية التي يؤمن بها.

والمنفلوطي كانت فكرته الأساسية من مقالته القصصية معالجة مشكلة العلاقات المحرمة، والاهتمام بتربية النشء تربية صحيحة، فجاء عمله القصصي متحدًا مع هذا الهدف، وقد هيمنت عليه هذه الفكرة فتفاعلت عناصره القصصية لخدمتها، ومع اهتمام المنفلوطي بالمغزى ونصه عليه في نهاية مقالته إلا أنه نجح في حماية مغزى القصة من الانفصال عن تقنيات السرد المختلفة التي وظفها لإقناع المتلقي بالمغزى الذي رمى إليه؛ فقد جاء مغزاه منسجماً نابعا من تفاعل مختلف التقنيات الفنية، فخرج بصورة طبيعية، بل إن الناقد الحصيف يمكنه تسليط عدسته الناقدة لقراءة اللقطة من زاوية لم ينص عليها المنفلوطي في خاتمة مقالته القصصية، ومرجع ذلك هو قدرة المنفلوطي الأدبية في تصويره للبيئة الزمانية والمكانية في العمل القصصي، وقد وقفت على دلالة (النهر) المكان الذي اختاره ليكون نهاية (اللقطة) والمتلقي يستطيع أن يبحر في دلالة الزمن، ليس الزمن الفيزيائي التاريخي الذي يحسب بالساعات والسنوات، بل الزمن النفسي أو العضوي الذي يقاس بتفاعلنا مع الزمن التاريخي الذي طواه المنفلوطي بنصف صفحة وهو يحكي بداية مأساة (اللقطة) وأنها بالتقرير والوعظ الذي ختم به العمل القصصي، لكن أثر الزمن النفسي الذي تفاعل مع عمر الضحية المظلومة والبائسة اللقطة ظل ينمو، ويحقق نمواً خارج حدوده الزمنية التاريخية كلما قرأنا هذه المقالة القصصية أو عنت بأنفسنا قصة (اللقطة).

ونستنتج أن الزمان والمكان يشكلان فضاءً تجري فيه الأحداث وتتحرك في ساحته الشخصيات، مؤدية أدوارها متفاعلة فيما بينها.

وقد جرت أحداث القصة في أغلبها ليلاً حيث قابلها الرجل ليلاً، وقرأ الأب الرسالة ليلاً، وقدمت الفتاة اللقطة تضحيتها في الحديقة ليلاً. هذا عن الزمن الحسي، أما الزمن النفسي فقد ظهر اهتمامه به لارتباطه بتنظيم الحبكة، وذلك لأن الزمن النفسي يتيح للقارئ أن يدخل عقلية الشخصية القصصية، ويبدأ بملاحظة الشخصية مع المشكلة أو الموقف^{٢٦}.

وقد ارتبط الزمن الحسي (الليل) بظلامه الدامس مع طبيعة المشكلة الأخلاقية التي أنتجت مأساة اللقطة، وبالتالي اتفق مع الزمن النفسي، وميزة الزمن النفسي في مقالة المنفلوطي القصصية أنه أظهر انفعالات اللقطة، وعواطف الرجل الكريم تجاهه التي شهدت تحولاً وتغيراً من الشفقة والرحمة إلى القسوة والازدراء، ثم إلى الألم والندم في نهاية القصة.

وإذا ولينا وجوهنا شطر الفضاء المكاني، نجد أن القصة حدثت أولاً في زقاق من أزقة الأحياء الوطنية حيث قابل الرجل الكريم الفتاة اللقطة، ثم في القصر وحديقة القصر حيث وقفت الفتاة في موقف التضحية، ثم انتهى بها الحال إلى النهر.

والمفلوطي جعل الزقاق نهاية مرحلة عاشتها اللقطة جاوزت العشر سنوات، وهذه النهاية رسمت ما طواه الزمن من أحداث جلاها الحوار المكثف الذي دار بين الرجل الكريم واللقطة عندما قابلها في الزقاق فلخصت له ما حوت السنوات في إجابتها التي لا تتجاوز خمس العمل السردية، وأما الفضاء الثاني فهو القصر وحديقة القصر، وقد شهد هذا الفضاء المكاني اضطراع الشخصوص وانفعالاتها فيما بينها وفي نواتها، وقد نجح المفلوطي في تقريبه للحدث السردية وجعله ممكناً وقريباً من الواقعية من خلال تفعيل الفضاء الزمني والمكاني وتسخيرهما لحكاية الحدث؛ فقد كان المفلوطي دقيقاً في وصفه للبيئة المكانية؛ ففي الكتاب الذي يحمل موعداً بين ابنة صاحب القصر وعشيقها يقول: (دخل صاحب القصر قصره ليلة من الليالي، فبينما هو صاعد في السلم عثر برقعة ملقاة، فتناولها فقرأ فيها هذه الكلمة: (سيدتي: أنا منتظرك عند منتصف الليل في بستان القصر تحت شجرة السرو المعهودة حبيبك).

المفلوطي في وصفه يرسم ملامح البيئة المترفة التي تجذب الأنظار، بينما نراه عند نقله للحوار بين الرجل الكريم والفتاة اللقطة يظهر تواضعه وعدم تكبره، حيث أجرى على لسانه الحوار التالي: (أيتها الفتاة إني أحسنت إليك، واستغفرتك من يد البؤس والشقاء، فأسأت إليّ بما فعلت، حتى كدت أهلك حزناً وكمداً وألصق بابنتي ذنبك وأحمل عليها عارك، فاخرجي من منزلي، فاللئيم ليس أهلاً للإحسان).

ودلالة الاسم (منزلي) لا يخفى على المتلقي ما تحمله من تواضع وعدم مباهاة، وهو بذلك جعل القارئ يقف على بعد من أبعاد شخصية هذا الرجل الثري الذي لم يؤثر الثراء على شخصيته فيتكبر ويعامل الفتاة معاملة فوقية قائمة على الفروق المادية.

أما الفضاء الثالث الذي شهد نهاية الحدث القصصي فهو النهر الذي يحمل دلالة الاتساع والاحتواء والنقاء والطهارة والحياة والغرق والموت والتلاشي، وقد جعل المفلوطي هذا الفضاء (النهر) يحمل نهاية مأساوية، ولكنها مرضية لشخصية بطلة قصة اللقطة: (فخرجت خائبة تتعثر في أذيالها، حتى وصلت إلى شاطئ النهر، وهناك أخرجت مذكرتها من محفظتها، وكتبت فيها آخر كلمة خطتها أناملها: أحمد الله إني قدرت على مكافأة الرجل الذي أحسن إليّ بستر عاره، وإزالة همه وحزنه). ثم ألقت بنفسها في النهر، وما هي إلا دورة أو دورتان حتى افترق ذلك الصديقان الوفيان: جسمها وروحها، فطفا منهما ما طفا، ورسب ما رسب. وفي صباح تلك الليلة عثر رجال الشرطة على جثة الفتاة الشهيدة، فعرفوها، وعادوا بها إلى منزل سيدها، فبكاهها بكاء كثيراً وندم على ما أساء به إليها من ردها وإزعاجها ثم أمر بدفنها، ولم يبق في يده من آثارها غير حقيبتها.

لقد نجح المنفلوطي في تحميل المكان (النهر) دلالة الطهارة والاحتواء والنقاء، ومع أن الموت والغرق كان معنى ماديا حقيقيا برزت دلالاته في الحدث الواقعي إلا أن المنفلوطي جعله مقبولا لدى المتلقي من خلال سرده الموحى الذي بين أن هذه النهاية كانت مرضية للبطل التي أنهى المنفلوطي حياتها بمصير يشبه مصائر الأبطال، والمنفلوطي أراد هذه النهاية لإخراج مغزاه من مقالته القصصية من خلال تقنيات العمل القصصي الحدث والشخصية المتناسبة به.

إن المكان الذي لم يسهب المنفلوطي في وصفه عايشته الشخصيات والمتلقي معايشة وجدانية وفكرية جاءت من امتزاج استجاباتهم الجمالية وانفعالاتهم بانفعالات الشخصيات القصصية في مواقفها، وقد جاء الزمن الحسي الذي غلب عليه الليل، وكذلك الزمن النفسي الذي اتحد مع المكان باختلاف فضائه وأشكاله جزء لا يتجزأ من حبكة القصة، وفاعلا في تسيير الحدث، وقد أجاد المنفلوطي بإسباغ الوحدة على عمله القصصي مما ساعد على دعم مقالته القصصية بحجاج قصصي خاطب العقل فأقنعه والوجدان فأنزله وأمتعته.

ج- الخصائص العامة للعناصر القصصية في مقالة (اللقطة):

نستطيع تلخيص خصائص العناصر القصصية في مقالة اللقطة بما يلي:

- استطاع المنفلوطي أن يطور من فن الحوار في اللقطة للوصول إلى النهاية المنشودة.
 - خفف من رتابة السرد ووجد في مفرداته الحوارية.
 - ساعد في رسم شخصيات القصة مثل ابنة الرجل العظيم واستطاع أن يجعلها تبدو كاملة الوضوح والحيوية لدى القارئ.
 - اهتم بتصوير عدة مواقف في اللقطة بما يوضح الصراع العاطفي والحالة النفسية مثل: الخوف والكبت واليأس الذي جعل اللقطة تقدم على النهاية المأساوية وهي رمي نفسها في النهر.
 - العبارات التي اتخذها المنفلوطي في مقالته القصصية في الحوار سهلة واضحة نوعا ما، ولم تكن خالية من التلميح أو اللفظ الجذاب.
 - ظهرت النبيرة الخطابية في نهاية المقالة "يا أيها الآباء..." وهذا جانب النصيح والوعظ.
 - يؤخذ على المنفلوطي الإطالة في العبارات الحوارية.
- وقد اتسم أسلوب المنفلوطي بالمباشرة والتقريبية والحضور الشخصي لذا لم نر انفصلاً بين الراوي وشخصية المنفلوطي، بل إنه لم يدع للمتلقي فرصة ليحكم على شخصياته القصصية والأحداث فنراه تدخل وأصدر الأحكام على الشخصيات، فهذا كريم، وهذه ابنته العابثة، وهذه اللقطة ذات الأخلاق الفاضلة وهكذا.

الخاتمة

أحمد الله الذي بحمده تتم الصالحات وتزید النعم. وفي نهاية هذا الدراسة يمكنني إجمال ما أسفرت عنه من نتائج فيما يلي:

١- أدت المقالة القصصية وظيفية نفسية فقد أسهم شرح السارد لنفسية البطلة وما مرت به من أزمات في إقناع المتلقي بوجوب الوقوف ضد الجرائم الأخلاقية.

٢- أسهمت المقالة القصصية إسهامًا متميزًا في حل المشكلات الاجتماعية فقد طرح المنفلوطي مشكلة اجتماعية مهمة وبيّن الأضرار المترتبة عليها، وكيفية الإسهام في حل هذه المشكلة. وقد تمثل حل هذه المشكلة في رصد الواقع الاجتماعي لقضية الطفلة اللقيطة، ورصد معاناتها في مجتمع قاسٍ لا يرحم اضطرت للعيش فيه، وتحمل معاملة الرجل اللئيم القاسية لها، ونواياه الخبيثة لكسر قلب هذه الطفلة البريئة، وقد واجه المنفلوطي هذا الواقع البئيس بعمله الفني الهادف، وكما يرى (والتن ألن) أن القالب القصصي من أكثر الأنواع الأدبية لبث الوعي الأخلاقي، وذلك لأنه يجذب القارئ، وقد استطاع المنفلوطي بأسلوبه الفني واختياره لقصة "اللقيطة" أن يؤثر في المتلقي تأثيرًا إيجابيًا يغير من قناعاته حيال هذا الموضوع فقد وضح المعاناة التي عانتها الفتاة اللقيطة توضيحًا دقيقًا؛ إذ شعرنا أنها أماننا بوصفه الدقيق وتصويره للموقف ببراعة، واستطاع المنفلوطي أن يدمج المتلقي في الحياة المثلى التي يتصورها الكاتب، وتدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار إلى جانب أنها تهبنا من المعرفة ما لا يقدمه أي نوع أدبي آخر، وتبسط الحياة أماننا في سعة وامتداد وعمق وتنوع.^{٢٧}

٣- مزج المنفلوطي المقالة بالقصة؛ فخرجت لنا المقالة القصصية آخذة من القصة جاذبيتها وحيويتها، ومن واقعية الحياة مرارتها وخبرتها، ومن المقالة أسلوب الحث الذي يجعل الفكرة شرارة ومصباحا تضيء الطريق وتأخذ بالأيدي والعقول والنفوس إلى سبل الحرية والخلاص؛ لقد نجح الكاتب في توفير تقنيات القصة والمقالة في مقالته القصصية نجاحًا يظهر تمكنه من فن المقالة القصصية.

٤- أنطق المنفلوطي الشخصيات في مقالته بما يؤمن به من رؤى وما يريده من حلول، وهذا يتوافق مع طبيعة المقالة القصصية التي تتسم بالرؤية الذاتية للكاتب، بعكس القصة القصيرة التي تحقق نجاحا أكبر إذ اتسم طرح الكاتب بالموضوعية.

٥- أن المنفلوطي تدرج في طرحه من المعالجة التعليمية للوضع الاجتماعي بصفة عامة والمعالجة التعليمية للوضع الأسري المتخلخل الذي أوجد مأساة اللقيطة ومأساة تسليم النشء للمدارس الأجنبية لتربي فيهم ما تريد من القيم، وإلقاء الضوء مباشرة على المفاهيم والقيم التي تغيرت على المجتمع، وأخيرا إلى معالجة المغزى الأخلاقي والسلوكي والذي بدا ماثلا من خلال النموذج القصصي الواقعي، إذ يمثل مادة حاجية وإقناعية تدعم ما استخلصه المنفلوطي من نتائج في نهاية مقالته القصصية.

٦- كشف البحث بعض ملامح شخصية المنفلوطي؛ فهو ناقد ومصلح اجتماعي واقعي، تبنى هم الشعب من خلال القصة والمقالة القصصية، وقد وفق في تأهيل أدبه للقبول عند أغلب فئات المجتمع الذي قدم إليه أدبه الموشح بالواقعية في تقديم الحدث والشخصيات المتلبسة بفضائها الزماني والمكاني.

توصية:

أولاً: على المهتمين بالرسالة الهادفة للفن التمرس بفن المقالة القصصية كتابة ونقدا ومقاربة لمتابعة التجديد في الشكل الفني لاستيعاب الموضوعات الثقافية والاجتماعية التي يطمح الأدب لتقديم الحلول الناجحة للإسهام في معالجتها وتقويمها.

ثانياً: لفت أنظار الطلاب في المراحل الثانوية والجامعية لمقالات الإصلاحيين بمختلف أنواعها، والقصصية بصورة خاصة؛ لما تحمله من قيم ومثل تقدم بأسلوب أدبي يجمع بين جمالية الفن وأصالة الفكر.

ملحق:

اللقطة

مر عظيم من عظماء هذه المدينة في زقاق من أزقة الأحياء الوطنية في ليلة من ليالي الشتاء، ضرب نجمها، حالك ظلامها، فرأى تحت جدار متداع فتاة صغيرة في الرابعة عشرة من عمرها جالسة القرفصاء، وقد وضعت رأسها بين ركبتيها؛ اتقاء للبرد الذي كان يعبث بها عبث النكباء بالعود وليس في يدها ما تنقيه به إلا أسمال تتراءى مزقها (قطعها). في جسمها العاري كأنها آثار سياط المستبدين في أجسام المستعبدين.. وقف الرجل أمام هذا المشهد المحزن المؤثر وقفة الكريم الذي تؤلمه مناظر البؤس وتزعج نفسه مواقف الشقاء، ثم تقدّم نحوها، ووضع يده على عاتقها، فرفعت رأسها مرتاعة مذعورة وهمت بالفرار وهي تصيح: لا أعود لا أعود. فلم يزل يمسحها ويروّضها حتى هدأ روعها وعاد إليها رشدها وعلمت أنها ليست بين يدي الرجل الذي تخافه فنظرت إليه نظرة لو أنها اتصلت بلسان ناطق وفم لحدثت عما وراءها من لواعج الأحزان وكوامن الأشجان..

ما اسمك أيتها الفتاة ؟ ؟

لا أعلم يا سيدي..

بماذا ينادونك؟؟

يدعونني اللقطة..

وهل أنت لقطة كما يقولون؟؟

نعم يا سيدي لأنني لم أعرف لي أبا ولا أمّا في الأحياء ولا في الأموات سوى رجل يتولى شأني ويأوبني في منزله وكنت أحسبه أبي فيمتلئ قلبي سرورا به وعطفا عليه فلما رأيت أنه يعذبني عذابا ألما

ويحملني من أثقال الحياة وأعبائها ما لا يحمله الآباء أبناءهم علمت أنني وحيدة في هذا العالم وفهمت معنى الكلمة التي يناديني بها، فألمّ بنفسي من الحزن والألم ما الله عالم به، وكنت كلما مشيت في الطريق ورأيت فتاة صغيرة سألتها ألك أم؟ فتجيبني نعم، ثم تقصّ عليّ من قصص نعمتها ورفاهيتها وعطف أمّها عليها ورأفتها بها ما يزيدني همًا ويملاً قلبي يأسًا، حتى كان يخيل إليّ أنني أذنبت قبل وجودي في هذا العالم ذنبا عاقبني الله عليه بهذا الوجود. بيد أنني صبرت على هذا الرجل وعلى ما كان يكلفني به من التسوّل على قارعة الطريق إبقاء على نفسي وضئًا بحياتي أن تغتالها غوائل الدهر، وكان كلما رأى حاجتي إليه وإلى مأواه اشتطّ في ظلمي ولؤم في معاملتي حتى صار يضربني ضربا مبرّحا كلما عدت إليه عشاء بأقل من المبلغ الذي فرض عليّ تقديمه في كل يوم ولم أزل أصابر وأتحمل منه ما يعجز عن احتماله مثلي برهة من الزمان حتى جاءني الليلة بداهية الدواهي ومصيبة المصائب فقد حاول أن يسلب من بين جنبني جوهرة العفاف التي لم يبق في يدي ما يعزّيني عما فقدته من هناءة الحياة ونعيمها سواها فلم أر بدا من أن أفرّ من بين يديه متسللة تحت جناح الظلام من حيث لا يراني وما زلت أمشي على غير هدى لا أعرف لي مذهبًا ولا مضطربا حتى آويت إلى هذا الزقاق كما تراني فهل لك يا سيدي أن تحسن إليّ مما أحسن الله إليك؟ . وأن تبتاع لي رغيفا من الخبز أتبلّغ بها فقد مرّ بي يومان لم أذق فيهما طعاما ولا شرابا؟؟ .

لم يسمع الرجل من الفتاة هذه القصة المحزنة حتى استقبلها بدموع حارة تتحدر على خديّه انحدار العقد وهي سلّكه فانتثر. ثم أخذ بيدها ومشى بها صامتا واجما يكاد لا يهتدي إلى سبيله حتى بلغ قصره وهناك صنع بها صنع الكريم بأهله وأبلغها من دهرها ما لم تكن تمنّي نفسها بالنزر اليسير منه وما هي إلا أيام قلائل حتى ظهرت في ذلك القصر العظيم فتاة جديدة من أجمل الفتيات وجها وأرقهن شمائل وأكرمهن أخلاقا وأكملهن آدابا لا يعرف عنها الناس سوى أنها ابنة قريب لصاحب القصر مات عنها فخلّفها يتيمة فكان إلى هذا القصر مصيرها ..

وكان لصاحب القصر فتاة من الفتيات اللاتي ربّين التربية الحديثة التي يسمونها التربية العصرية ويريدون منها التربية الإفرنجية فكان كل ما حصلت عليه من العلوم والمعارف والفنون الآتية. الرطانة الأعجمية حتى مع خادمها الزنجي وكلبها الرومي، الولوع بقراءة الروايات الغرامية الفاسدة، البراعة في معرفة أي الأزياء أعلق بالقلوب والأجذب للنفوس، الكبرياء والعظمة واحتقار كل مخلوق سواها حتى أبوها، الأثرة وحبّ الذات حبّا يملأ قلبها غيرة وحسدا حتى أنها لا تستطيع أن تسمع وصفا من الأوصاف الحسنة يوصف به غيرها. وقد رأت الفتاة اللقيطة أصبحت تقاسمها قلب أبيها وقلوب زائراتها من النساء بما وهبها الله من جمال الخلق وحلاوة في الطبع وعذوبة في النفس فأضمرت لها في قلبها من البغض ما يضمّره أمثالها من اللاتي ربّين تربيتها ونهجن في الحياة منهجها فكانت تتعمد الإساءة إليها وازدراؤها

وتأنيبها، والفتاة لا تبالي بشيء من هذا وفاء لسيدها وولي نعمتها، وذهابا بنفسها عن النزول إلى منزلة من يغضب لمثل هذه الهنات حتى حدثت ذات يوم الحادثة التالية.

دخل صاحب القصر قصره ذات ليلة من الليالي فبينما هو صاعد في السلم إذ عثر بورقة ملقاة فتناولها فقرأ فيها هذه الكلمات. سيدتي أنا منتظرك عند منتصف الليل في بستان القصر تحت شجرة السرو المعهودة. حبيبك... فما أتمّ الرجل قراءة الورقة حتى دارت به الأرض الفضاء وحتى لمس قلبه بيمينه ليعلم هل طار من مكانه أم لا يزال باقيا ثم كأنه أراد أن يخفّف ما ألمّ بنفسه من الحزن والقلق فقال: ليت ذلك الموعد مع تلك الفتاة اللقيطة ومن الظلم أن أتعجل باتهام ابنتي قبل أن أقف على الحقيقة فنظر في ساعته فإذا الساعة قريبة.

فرجع أدراجه وما زال يترفق في مشيته وينتقل في الحديقة من شجرة إلى شجرة حتى وصل إلى شجرة اللّقاء فكمّن وراءها ينتظر ما خبأ له الدهر من حدثانها وما أضمر له الغيب في طياتها.. لم تكن الرسالة رسالة الفتاة الوضيعة بل رسالة السيدة الشريفة. وبينما كانت الثانية واقفة في غرفتها أمام مرآتها تختار لنفسها أجمل الأزياء وأليقها بموقف اللّقاء كانت الأولى نائمة في غرفتها نوما هادئا مطمئنا لا تزعجه زوارة الطيف ولا تروّعه أحلام الشباب. لقد تنبّهت من نومها على صوت وقع أقدام سيدها على سلم القصر فأشرفت عليه من حيث لا يشعر بمكانها فعرفت كلّ شيء وعرفت أنّ سيدها سيقف على سرّ ابنته الذي كانت تعالج كتمانها زمنا طويلا وأنه لا بدّ قاتل نفسه في ذلك الموقف حزنا وبأسا فعناها من أمره ما عناها ثم أطرقت برأسها لحظة تتلمس وجه الحيلة في سبيل دفع هذه النازلة وتتطلب المخرج منها ثم رفعت رأسها وقد قررت في نفسها أمرا.

نزلت مسرعة من سلم القصر فرأت الفتاة قد خرجت من باب القصر إلى ذلك الموعد فأدركتها وأمسكت بطرف ثوبها فارتاعت الفتاة والتفتت إليها وقالت لها. ماذا تريدان مني أنتجسسين عليّ. قالت لها. لا يا سيدتي. وأفضت لها بالقصة من مبدئها إلى منتهاها فسقط في يدها وعلمت أنّ أباه قد وقف على سرّها فقالت لها. لا تزعجي نفسك فإنّ أباك لا يعلم أيّتنا صاحبة الرسالة فعودي إلى غرفتك وسأذهب إلى الموعد مكانك حتى إذا رأيته هناك ذهب من نفسه ما كان يخالجها من الشكّ في أمره. ثم استمرت أدراجها حتى وصلت تلك الشجرة وهناك برز الرجل من مكنه واقترب منها حتى عرفها فحمد الله على سلامة شرفه وشرف ابنته. ثم قال لها أيتها الفتاة إنني أحسنت إليك واستغفرتك من يد البؤس والشقاء فأسأت إليّ بما فعلت حتى كدت الليلة أهلك حزنا وكما إذ تصوّرتها ابنتي ولكنه عارك وذنبك فاخرجي من منزلي فاللّئيم ليس أهلا للإحسان. فخرجت خائبة تتعثر في أذيالها حتى وصلت إلى شاطئ النهر وهناك أخرجت مذكراتها من محفظتها وكتبت فيها آخر كلمة خطّتها أناملها.. أحمد الله أني قدرت على مكافأة ذلك الرجل الذي أحسن إليّ بأن سترت عاره وأزلت همّه وحزنه.

ثم أَلَقْتُ بنفسها في النهر وما هي إلا دورة أو دورتان حتى افترق ذلك الصديقان الوفيان جسمها وروحها فطفأ منها ما طفا ورسب منها ما رسب. وفي صباح تلك الليلة عثر رجال الشرطة بجثة الفتاة الشهيدة فعرفوها وعادوا بها إلى منزل سيدها فبكاها بكاء كثيرا وندم على ما أساء به إليها من طردها وإزعاجها ثم أمر بدفنها ولم يبق في يده من آثارها غير حقيبتها فحفظها في صندوقه تذكارا لها..

مرت الأيام تلو الأيام وجاءت الحوادث إثر الحوادث وظهر للرجل من أخلاق ابنته وطباعها وتهتكها واستهتارها ما لم يكن يعرفه من قبل حتى ضاق بأمرها ذرعا وجلس في غرفته في إحدى الليالي يفكر فيما ساق إليه الدهر من خطوبه ورزاياه ثم ألمّ به الضجر فقام إلى صندوقه يفتش فيه عن شيء يتلهم به فعثر بتلك الحقيبة ولم يكن فتحها قبل اليوم ليقراً ما في مذكراتها إذ عثر بتلك الكلمات الأخيرة التي كتبتها الفتاة على شاطئ النهر قبل موتها فما أتى على آخرها حتى عرف كل شيء فسقط مغشيا عليه يعالج من الحزن والألم ما يعالج المحتضر من سكرات الموت وما استفاق من غشيته حتى صار يهذي هذيان المحموم ولبث على هذه الحال بضعة أشهر يمرض ثم يتعافى ثم يمرض ثم يتعافى حتى أدركته رحمة الله فمرض مرضا لم ينقض إلا بانقضاء أجله..

يا أيها الوالد المجهول الذي قذف بتلك الفتاة البائسة في بحر هذا الوجود الزاخر أعلمت قبل أن تفعل فعلتك التي فعلت أنك ستبرز إلى هذا العالم فتاة تلاقى من شقائه وآلامه ما لا قبل لها باحتماله ..

ويا أيها الآباء العظماء إن كنتم تريدون أن تسلموا بناتكم إلى هذه المدنية الغربية تتولى شأنهن وتكفل لكم تربيتهن فانزعوا من جنوبكم قبل ذلك غرائز الشهامة والعزة والإباء والأنفة حتى إذا رزأكم الدهر فيهن وفجعكم في أعراضهن وقفتم أمام ذلك المشهد هادئين مطمئنين لا تتعذبون ولا تتألمون ..

ويا أيها الناس جميعا لا تحفلوا بعد اليوم بالأنساب والأحساب ولا تفرقوا بين تربية الأكواخ وتربية القصور ولا تعتقدوا أن الفضيلة وقف على الأغنياء وحبائس العظماء فقد علمتم ما أضمر الدهر في طيات أحداثه من رذائل الشرفاء وفضائل اللقطاء .

...

تمت

المصادر والمراجع

١. عدنان، خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي دار الشؤون الثقافية العامة ط١، بغداد، ١٩٨٦ م.
٢. ابن منظور لسان العرب مجلد م ٣ مادة سرد.
٣. البحيري، أسامه، مقارنات في السرد العربي، الانتشار العربي، ط ١، ٢٠١٢ م.
٤. حميداي، جميل، "السيموطيقا والعنونة". الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥-عدد ٣ - يناير/ مارس ١٩٩٧ م.
٥. خالفي، حسن، البلاغة وتحليل الخطاب. ط١. لبنان: دار الفارابي، ٢٠١١ م.
٦. عبد الباري، ماهر شعبان، التذوق الأدبي، النظرية والتطبيق، مكتبة المتنبّي. الدمام ط١، ١٤٣٤هـ.
٧. عبد الدايم، صابر وحسين علي محمد، فن المقالة دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الكتب الحديث، القاهرة، ١٤٣٢هـ.
٨. عبد اللطيف، محمد منال. الخطاب في الشعر. ط١. عمان: دار البركة، ١٤٢٤هـ.
٩. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة.
١٠. فائق مصطفى. المقالة القصصية عند مصطفى كريم. www.alitthad.com
١١. القاعود، حلمي، تطور النثر العربي في العصر الحديث، دار النشر الدولي، الرياض ط١٤٢٩هـ.
١٢. قنديل، فؤاد. فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط٢ _ ١٤٢٨هـ.
١٣. كاصد، سلمان. علم النص. ط١. الأردن: دار الكندي، ٢٠٠٣ م.
١٤. كفاي، عطاء، المقالة الأدبية، ط١، دار هجر، القاهرة ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م.
١٥. ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، النظرية والتطبيق، مكتبة المتنبّي. الدمام ط١، ١٤٣٤هـ.
١٦. المبدل، منيرة، المقالة في أدب محمود عارف دراسة موضوعية وفنية، مطبوعات عمادة البحث العلمي، الرياض، ط١، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨.
١٧. الشنطي، محمد صالح، الأدب العربي الحديث، دار الأندلس، حائل، ط٢_١٤١٧هـ..
١٨. مداس، أحمد عمار. السيمياء والتأويل دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته. ط١. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١ م.
١٩. مدانات، عدي، فن القصة وجهة نظر وتجربة، الأهلية للنشر، عمان ط١ / ٢٠١٠ م.
٢٠. مصطفى حسين، أدباء سعوديون، الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع، ط١، ١٤١٤هـ. نقلاً عن www.alriyadh.com
٢١. مصطفى حسين، أدباء سعوديون ط١، الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع ١٤١٤هـ.
٢٢. المنفلوطي، مصطفى لطفي، النظرات ج٣، دار الثقافة، بيروت بدون تاريخ.
٢٣. نجم، محمد يوسف، فن المقالة، ط٤ / ١٩٦٦م - دار الثقافة - بيروت - لبنان.
٢٤. وادي، طه، دراسات في نقدا لرواية، دار المعارف، القاهرة ط٣ ١٩٩٤م.

- 1 - النظرات: مصطفى لطفي المنفلوطي، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ج ٣، ص ٣٩
- 2 - الأدب العربي الحديث. محمد صالح الشنطي _ دار الأندلس، حائل، ط ٢_ ١٤١٧هـ.. ص ٣١٦.
- 3 - تطور النثر العربي في العصر الحديث. حلمي القاعود، دار النشر الدولي، الرياض، ط ١٤٢٩هـ. ص ٢١٣.
- 4 - د. مصطفى حسين، أدباء سعوديون ط ١، الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع ١٤١٤هـ. ص ٤٢ نقلاً عن www.alriyadh.com
- 5 - عبد اللطيف، محمد منال. الخطاب في الشعر. ط ١. عمان: دار البركة، ١٤٢٤هـ. ص ٧٠
- 6 - كاصد، سلمان. علم النص. ط ١. الأردن: دار الكندي، ٢٠٠٣، ص ١٥
- مداس، أحمد عمار. السيمياء والتأويل دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته. ط ١. إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م.
- 7 - مداس، أحمد عمار. السيمياء والتأويل دراسة إجرائية في آليات التأويل وحدوده ومستوياته، ط ١، إربد، الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠١١م. ص ٤٠
- 8 - يعد العنوان من منظور غريماس (قصة متقدمة) تتقدم القصة وتعطينا فكرة مسبقة عنها. انظر حسن خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ط ١، لبنان: دار الفارابي، ٢٠١١م، ص ١٨٢.
- 9 - جميل حمداوي، "السيموطيقا والعنونة". الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥ - عدد ٣ - يناير / مارس ١٩٩٧ م ص ٧٩ - ١١٢.
- 10 - منيرة المبدل، المقالة في أدب محمود عارف دراسة موضوعية وفنية، مطبوعات عمادة البحث العلمي، الرياض، ط ١، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م، ص: ٦٧-٦٨
- 11 - انظر صابر عبد الدايم وحسين علي محمد، فن المقالة دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الكتب الحديث، القاهرة، ١٤٣٢هـ، ص ٢٥.
- 12 - انظر مقال د. فائق مصطفى. المقالة القصصية عند مصطفى كريم. www.alitthad.com
- 13 - انظر مقال د. فائق مصطفى. المقالة القصصية عند مصطفى كريم. www.alitthad.co
- 14 - د. مصطفى حسين، أدباء سعوديون، الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٤١٤هـ. نقلاً عن www.alriyadh.com
- 15 - انظر د. طه وادي دراسات في نقدا لرواية، دار المعارف، القاهرة ط ٣ ١٩٩٤م ص ٦٤
- 16 - فن المقالة / محمد يوسف نجم ط ٤ / ١٩٦٦م - دار الثقافة - بيروت - لبنان ص ٧٨-٧٩
- 17 - أسامة البحيري، مقارنات في السرد العربي، الانتشار العربي، ط ١ - ٢٠١٢ ص ٩١
- 18 - ابن منظور لسان العرب مجلد م ٣ مادة سرد ص ٢١١
- 19 - عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١١٣
- 20 - عدي مدانات - فن القصة وجهة نظر وتجربة - الأهلية للنشر - عمان ط ١ / ٢٠١٠م. ص ٢٧٧
- 21 - فن كتابة القصة، فؤاد قنديل. الدار المصرية اللبنانية، ط ٢ - ١٤٢٨هـ ص ١٧٠
- 22 - انظر النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة ط ١، بغداد، ١٩٨٦ ص ٧٦.
- 23 - الحكمة الصاعدة هي التي تؤكد انتصار الشخصية الرئيسة أو نجاحها (النفسى، العقلى، العاطفى) المرجع السابق ص ٧٨
- 24 - الحكمة النازلة يكون التأكيد فيها على تحطم أو اندحار الشخصية الرئيسة (سواء كان ذلك الاندحار نفسياً أو عقلياً أو عاطفياً). السابق ص ٧٧
- 25 - الراوي الكلى العلم يمكن تعريفه بأنه الراوي الذي يملك حرية الحركة والتنقل بين مختلف عوالم الشخص القصصية، وله القدرة على رؤية ما يراه ويسمعه وحجبه عن القارئ، إضافة إلى ذلك يمتلك الراوي كلى العلم (حرية التعليق على تصرفات الشخص وتفسير تصرفاتهم، ويسمى أحياناً بالراوي (الشامل) أو (المتنقل) أو المتعدد). انظر النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله ص ٨٦
- 26 - انظر النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة ط ١، بغداد، ١٩٨٦ ص ٨١.
- 27 - انظر التنوق الأدبي، النظرية والتطبيق د. ماهر شعبان عبد الباري، مكتبة المتنبى. الدمام ط ١، ١٤٣٤هـ. ص ٤٥٢-٤٥٣

ذخيرة النص وثقافة المتلقي

دراسة تطبيقية في رسائل ابن زيدون

شاذلية سيد محمد السيد

مدخل:

يرُومُ هذا البحثُ الكشفَ عن تلكِ المشاركةِ الفعّالةِ بينَ أقطابِ ثلاثةٍ هي الكاتبُ والنصّ والمتلقي فالنصّ الأدبيُّ عملٌ فكريٌّ ثقافيٌّ يُدعُّه صاحبهُ مُستثمرًا فيه معارفه وأفكاره وثقافته، مُتسلِّحًا بذخيرته اللُّغويّةِ والفنيّةِ والثقافيّةِ بُغيةَ الوصولِ إلى أقصى درجاتِ الإبداعِ والتأثيرِ في مُتلقيه. وهنا يبرزُ دورُ المتلقي في مُمارسته لفعْلِ القراءةِ مُتوسِّلًا بخبراته في التعاملِ مع هذه الذخيرةِ النصّيّةِ فيستخرجُ مكامنَ جمالها ويتفاعلُ معها مُبرزًا أثرها في جمالِ النصّ وإبداعه، فيتحقّقُ التفاعلُ الإيجابيُّ بينَ النصّ ومُتلقيه، ولكي نُتبعَ القولَ بالفعلِ آثرنا التطبيقَ على رسائلِ أبي الوليدِ ابنِ زيدون وهي نصوصٌ أدبيّةٌ تجلّت فيها براعةُ كاتبها وسعةُ أفقه وصلّته الوثيقةُ بالتراثِ فجاءت رسائلُهُ زاخرةً بذخيرةٍ معرفيّةٍ مُتعددةِ الجوانبِ تحتاجُ لقارئٍ فطنٍ يستطيعُ محاورتها مُستعينًا بخبرةٍ موازيةٍ لخبرةِ مُبدعها، ويتحصّلُ من هذا التفاعلِ على معارفٍ يختزنُها في ذاكرته ويستدعيها في مخاطباته فيرتقي بها أسلوبه.

مهاد وتأسيس:

النصّ ومنتجه ومُتلقيه ثلاثيةٌ تعاورتها النظريات والمناهج الأدبيّة والنقدية، وقد تباينت اهتماماتها بها فكان الاهتمام عند بعضها بالكاتب والمنتج حياته وبيئته وخلفيته بوصفه المالك له وصاحب السلطة عليه، وأخرى اهتمت بالنصّ وبنيته وعكفت على تحليلها صوتيًا وصرفيًا ونحويًا ودلاليًا، وثالثة اتجهت صوب المتلقي مستفيدة مما خلفته سواها من آراء ومقترحات، ولا يحتاج القارئ لتاريخ الأدب العربي والباحث فيه والمتتبع للحركة النقدية إلى إنعام النظر ليدرك تلك المكانة التي احتلها المتلقي في نفس مُبدع الأدب بأجناسه المختلفة، وفي نفوس ناقديه من العلماء والأدباء، وقد تجلّت هذه المكانة في أشهر الكتب النقدية كالموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني، وإنّ قراءة سريعة لما كتبه ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني في مؤلفاتهما كفيلة بنزع أي شكٍّ حول عظم هذه المكانة.

وفي نهاية ستينيات القرن الماضي خرجت نظرية جماليات التلقي عند الغربيين من بين ركام من المناهج النقدية والنظريات المتعلقة بتاريخ الأدب وتفسيره ودراسته لتُعلي من شأن المتلقي ليحتل مكان الصدارة من اهتماماتها، ويرجع الفضل في تأطيرها وصياغة تنظيراتها ووضع مقترحاتها للألمانيين ياكوب وإيزر، فالمتلقي حسب هذه النظرية عنصر أساسي في فهم الظاهرة الأدبية ومقوم من مقومات العملية الإبداعية، فهي " تجمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقّيه، استنادًا إلى تجاوبات المتلقي

ورود فعله باعتباره عنصرا فعالاً وحيًا، يقوم بينه وبين النصّ الجمالي تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعاليّة، ثم تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استنادًا إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعي¹.

والنصّ تبعًا لهذه النظرية لا ينفصل عن تاريخ تلقيه وقراءاته التي نتجت عنه، وكذلك فإنّ أنماط التلقيّ ليست ذاتيّة، بل تنشأ من أفق جماعيّ عام²، فالنصّ "لا يصبح أدبيًا إلا إذا استعمل بوصفه أدبيًا عند جماعة من القراء"³، وتعدّ هذه النظرية نظرية توفيقية، حيث كانت "إفرازًا لتراكم نظريّ، علميّ ومنهجيّ، وتركيبًا لاتجاهات وتيارات مختلفة بل متعارضة، وهو الشيء الذي يعكسه غنى الخلفيّة المعرفيّة التي تستند إليها جماليّة التلقيّ (الماديّة التاريخيّة، علم الاجتماع والتحليل النفسيّ) جنبًا إلى جنب مع مبادئ النظرية التواصلية وقواعد السيميوطيقا واللسانيات، هذا بالإضافة إلى الموجه والناظم لكل ذلك والمتمثّل في الفلسفة الظاهراتيّة والتأويليّة الحديثة"⁴. وقد هدفت هذه النظرية إلى خلق علاقة تفاعليّة ومشاركة بين النصّ وقراءه المتعاقبين على قراءته على اختلاف أزمان قراءتهم له.

وقد أسست هذه النظرية لعلاقة تفاعليّة بين القارئ والنصّ من خلال عملية القراءة، فالنصّ "وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وخطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيريّ بالنسبة للنصّ، ومصير النصّ يتحدّد حسب استقبالنا له"⁵.

إنّ النصّ الأدبيّ طاقة كامنة صاغة صاحبه معتمدًا على إرثه الثقافيّ والمعرفيّ بكل أبعاده ومرجعياته وخبرته بطرائق تشكّله الفنيّة، والقارئ (المتلقيّ) الذي ننشده هو الذي يستطيع محاوره هذا النصّ متوسلًا إلى ذلك بخبراته اللغويّة والمعرفيّة مستخرجًا معطياته الكامنة فيه وسادًا لفراغاته، وبناءً على ما سبق من علاقة تفاعليّة بين النصّ ومتلقيه كان اختيارنا لموضوع ذخيرة النصّ وثقافة المتلقيّ، وهو موضوع يجمع بين سلطة النصّ المتمثلة في ذخيرته بكل أبعاده، وسلطة القارئ المتمثلة في ثقافته التي يتسلّح بها في تعامله وتفاعله مع النصّ، ولنتبع القول العمل والتنظير بالتطبيق جاء انتقاؤنا لرسائل ابن زيدون لغايات سنتبدّى أثناء بسط الموضوع ونشره.

مفهوم ذخيرة النصّ:

كلمة ذخيرة في مجالها الدلالي المعاصر استعارة حربيّة، تفيء إلى أصل لغويّ تدور دلالاته حول معانٍ متقاربة، فذخر الشيء واذخره: "خبأه لوقت حاجته"⁶، و"اختاره واتخذه"⁷، و"أبقاه"⁸، "وكلّ شيء اعتدّدته فهو ذخّرٌ لك وذخيرة لك"، والجمع ذخائر⁹ وجميع هذه المعاني تخدم مبتغانا، فالنصّ عمل فكريّ وثقافيّ صاغة منتجه معتمدًا على عدد من الملكات والكفايات التي يمتلكها، ويمكن تلخيص هذه الكفايات في:

الملكة اللغوية: وتعني إنتاج عبارات لغوية متعددة في سياقات ومواقف معينة.
الملكة المنطقية: توظيف معارف قائمة على الاستدلال الاستنباطي أو الاستقرائي أو الاجتماعي.
الملكة المعرفية: استثمار المعارف المنظمة في تأويل العبارات اللغوية المنتجة.
الملكة الإدراكية: إدراك المحيط، واستثمار معارف المحيط في إنتاج العبارات اللغوية.
الملكة الاجتماعية: تعني أن المتكلم على دراية تامة بما يقوله، بل يعرف كيف يستعمل ما يعرفه من جمل ومعارف في سياق تواصلٍ معين^{١٠}.

كل هذه الملكات يستعين بها الكاتب ويمتصّها النّصّ ويذخرها فتنرّسب في فضائه وتجعله زاخرًا بمجموعة من المعارف والقيم والإشارات التي تحتاج لقارئ حصيف يتحاور معها ويفكّ طلاسمها ويُنبي عن مُعماها، وهذه الذخيرة هي ما يُثير القارئ ويدفعه للتفاعل مع النّصّ، وقد أشار إيزر في مقترحاته لنظرية التلقّي لذخيرة النّصّ، "ويقصد بها كل النصوص السابقة التي يمتصّها النّصّ يحاورها، فتنرّسب في فضائه، بالإضافة إلى ما يُحيل عليه من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية، وكل ما له علاقة بالثقافة" التي ظهر منها. وبايجاز إلى ما تُسمّيه مدرسة براغ البنوية "الواقع الذي هو خارج النّص"^{١١}.
إنّ المعاني الكامنة في النصوص ذخيرة ادّخرها الكاتب، تحتاج لمن يسبر أغوارها، فهي كما قال الجرجاني: "كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه وكالعزير المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه ثمّ ما كلّ فكر يهتدى إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كلّ أحد يُفلح في شقّ الصدفه ويكون في ذلك من أهل المعرفة كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فُتحت له"^{١٢}.

والمتلقّي لهذه الذخيرة "يُمثّل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاريّ الشموليّ، والنّصّ هو الملتقى لهاتين الثقافتين، والكاتب صاغ النّصّ حسب معجمه الألسنيّ، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديدًا ومتنوعًا، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، لكن هذا الغائب إنّما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يرغب عن الكلمة التي تظلّ حبلَى بكل تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النّصّ فإنّه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمدّه هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعّاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تنتوّع الدلالة وتتضاعف ويتمكّن النّصّ من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتنتوّع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة"^{١٣}.

إنّ استنطاق النّصّ بهذه الصورة ما هو إلا استحضر للغائب من العناصر الحاضرة فيه، وعملية الاستحضار هذه "تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنّصّ مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهي من ناحية تثري النّصّ إثراءً دائمًا باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، ومن ناحية أخرى تُفيد في إيجاد قراء

إيجابيين يشعرون بأنّ القراءة عمل إبداعيّ، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحسّ الإنسان أنه يقدّم شيئاً إلى النّصّ عن طريق تفسير إشاراتِه حسب طاقة القارئ الخياليّة والثّقافيّة"^{١٤}.

التعريف بابن زيدون ورسائله:

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون ينتهي نسبه إلى بني مخزوم القرشيين، ولد بقرطبة (٣٩٤هـ) وتوفي بإشبيلية (٤٦٣هـ) ونشأ في بيت من بيوت العلم والأدب، ونظم الشعر باكراً، اشتغل بالسياسة وتولى الوزارة وقد جعله أبو الحزم بن جهور سفيراً لدى بعض ملوك الطوائف، ولقبه بذي الوزارتين، وقد كثر حسّاده ومنافسوه، شهدت حياته صراعات عديدة في السياسة والحب والشعر، وسنضرب صفحاً عن تفاصيل حياته التي استفاضت شهرتها، لنأتى بما قاله العلماء عنه بالقدر الذي يخدم ما نحن بصددّه، قال عنه ابن بسام: "كان أبو الوليد صاحب منثور ومنظوم.... ووسع البيان نظماً ونثراً؛ إلى أدب ليس للبحر تدفقه، ولا للبدر تألقه. وشعر ليس للسحر بيانه، وللنجوم الزهر اقتترانه. وحظّ من النثر غريب المباني، شعري الألفاظ والمعاني"^{١٥}. وفي موضع آخر من الذخيرة " فأما سعة ذرعه، وتدفق طبعه؛ وغزارة بيانه، ورقّة حاشية لسانه، فالصبح الذي لا يُنكر ولا يُردّ، والرمل الذي لا يُحصر ولا يُعدّ. أخبرني من لا أدفع خبره من وزراء إشبيلية قال: لعهدي بأبي الوليد قائماً على جنازة بعض حرمه، والناس يعزونه على اختلاف طبقاتهم، فما سُمع يُجيب رجلاً منهم بما أجاب به آخر، لحضور جنانه، وسعة ميدانه"^{١٦}.

ويقول عنه جودة الركابي: "يصفه من ترجموا له بأنه كثير الميل لعلوم العرب وفنون اللغة، فحفظ كثيراً من آثار الأدباء وأخبارهم، وأمثال الشعراء وحوادثهم، ومسائل اللغة... وكانت له ثقافة فلسفية"^{١٧}. وقد كان ابن زيدون من القلة الذين أجادوا فني الشعر والنثر، وهي ملكة قلما تجتمع كما ذكر ابن خلدون "أنه لا تتفق الإجابة في فني المنظوم والمنثور معا إلا للأقل"^{١٨}. ويتمثل نثره في رسائله التي وإن كانت وثيقة الصلة بحياته السياسية ومعظمها موجه للملوك والأمراء إلا أنها من قبيل الرسائل الإخوانية نظراً لما حوته من أغراض خاصة^{١٩}، وهي رسائل "تصور عواطف الأفراد ومشاعرهم، وتعكس جوانب حياتهم الاجتماعية، وتعبّر عن علاقات الأفراد، ومشاعرهم تجاه بعضهم البعض، وما ينعكس على وجدانهم من صروف الدهر ومجريات الأحداث... وهي أفسح مجالاً، وأخصب خيالاً، لا يحدها إلا ذوق الأديب، وأغراضها جمّة، وأساليبها متنوعة"^{٢٠}. وقد قال ابن بسام عن مكانة هذه الرسائل: "فكانت الكتب تنفذ من إنشاء أبي الوليد إلى شرق الأندلس، فيقال: تأتي من إشبيلية كتب هي بالمنظوم أشبه منها بالمنثور"^{٢١}.

ويُشير ابن بسام إلى كثرة الرسائل التي كتبها ابن زيدون إلا أنّ أشهر ما وصل إلينا تاماً أو ناقصاً هو الرسالة الهزليّة التي كتبها على لسان محبوبته ولادة بنت المستكفي ساخرًا من ابن عبدوس،

والرسالة الجدّية التي كتبها من سجنه مستعظفًا أبا الحزم بن جهور، والرسالة البكرية إلى أستاذه أبوبكر مسلم بن أحمد، والرسالة المظفرية إلى المظفر صاحب بطليوس، والعامرية إلى صديقه أبي عامر بن مسلمة، والعبادية الأولى والثانية إلى المعتضد بن عباد صاحب إشبيلية.

الذخيرة المعرفية في رسائل ابن زيدون

سنقتصر في دراستنا هذه على ثلاث رسائل هي الجدّية والهزليّة والبكرية طلبًا للاختصار ونظرًا لشهرة الرسالتين الأوليين ومكانتهما العلمية الأدبية وكذلك للقيمة العلميّة والأدبيّة للرسالة الثالثة رغم قلة شهرتها، وقد اهتم العلماء بالرسالتين الهزليّة والجدّية فكثرت الشروح والحواشي عليهما^{٢٢}، لأنّ ابن زيدون استنفد فيها ذخيرته المعرفيّة بأبعادها المختلفة، فقد كان شخصية موسوعيّة فلم تكن اللغة وحدها المميز لشخصيته، لذا فإنّ القارئ لرسائله لا بد أن يتزوّد بجملة من المعارف ليتسنى له فهم مقاصد عباراته، وسنلخص هذه المعارف مع ذكر شواهدا في تلك الرسائل:

العلوم الشرعية من قرآن وحديث وفقه وأصوله: لم يكن استشهاد بالقرآن في معظمه نصًّا، بل

عمد إلى الاقتباس منه والتصرّف فيه بإيراده ضمن عباراته بحيث لا يُدرك ذلك إلاّ الخبير به كقوله في الهزليّة: "وعبست وبسرت"^{٢٣}، "ذلك بما قدمت يداك"^{٢٤}، "ولتذوق وبال أمرك"^{٢٥}، وفي الجدّية: "ولكل أجل كتاب"^{٢٦}، "ونبأ جاء به فاسق"^{٢٧}، "وهم الهمازون المشاعون بنميم"^{٢٨}، وفي البكرية: "وصبرت حتى يحكم الله لي وهو خير الحاكمين"^{٢٩}، وإنّ القارئ الحصيف للرسائل الثلاث يلحظ أنّ ابن زيدون في الرسالة البكرية لم يعمد للتصرّف في اقتباساته القرآنية كثيرًا، فجاء الاستشهاد نصًّا واضحًا من غير اقتباس، كما في استشهاد على النهي عن اتباع الهوى {وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَىٰ فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ}^{٣٠}، واستشهاد على الشورى قوله تعالى {وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ}^{٣١} واستشهاد على الهرب مما لا يطاق بقوله تعالى: {فَفَرَرْتُ مِنْكُمْ لَمَّا خَفَّيْتُكُمْ فَوَهَبَ لِي رَبِّي حُكْمًا وَجَعَلَنِي مِنَ الْمُرْسَلِينَ}^{٣٢}، وهذا أمر يسهل تفسيره إذا علمنا أنّه في هذه الرسالة يقصُّ على صديقه وقائع محاكمته غير العادلة مقدّمًا الحجج والأدلة المقنعة على بطلان التهم وجور القاضي مما يحتاج لأن تكون حججه نصوصًا واضحة لا تضمين فيها ولا تلميح.

كما وظّف عددًا من قصص القرآن كقصة قارون ويوسف عليه السلام وامرأة العزيز، وآدم وإبليس ونوح وابنه وقارون وطالوت وغيرها، ففي الهزليّة "حتى خيلت أنّ يوسف عليه السلام حاسنك فغضضت منه، وأنّ امرأة العزيز رأتك فسلت عنه؛ وأنّ قارون أصاب بعض ما كنزت"^{٣٣}، وفي الجدّية "وما أراني إلاّ لو أمرت بالسجود لآدم فأبيت واستكبرت، وقال لي نوح: " اركب معنا " فقلت: " سأوي إلى جبل يعصمني من الماء " وتعاطيت فعقرت، وأمرت ببناء صرحٍ لعلّي أطلع إلى إله موسى، وعكفت على العجل، واعتديت في السبت، وشربت من النهر الذي ابتلي به جنود طالوت "^{٣٤}.

ومن اقتباساته الحديثية في الهزلية " لولا أن جرح العجماء جبار"^{٣٥}، واستشهد نصاً في البكرية بحديث "وقد رويت أن حسن العهد من الإيمان"^{٣٦}. وفيها أيضاً "والصلح جائز بين المسلمين"^{٣٧}.

أما الفقه فمنه في الهزلية: " وأن مالك بن أنس مستفتيك"^{٣٨} وما جاء في رسالته البكرية " ثم أظهرت إليه عقداً كان المتوفي - قدس الله روحه ونور ضريحه - قد أشهد فيه أن لا مال له، وأن جميع ما تحيط به الدار التي توفي بُعيد هذا الإشهاد فيها إنما هو للغانية التي في عصمته حاشا دقائق بينها، ومحقرات عينها، ومعلوم أن من أشهد بهذا على نفسه، وتقيّد إلى مثله من لفظه، فمحال أن يخلف عهداً، أو يهلك عن وصية. وسألته الشورى فيما أثبتته من هذا العقد، فلم يُجبني إلى ذلك"^{٣٩}.

التاريخ والسير: إنّ السمة البارزة في هذه الرسائل توظيف الوقائع والأحداث والرموز والشخصيات التاريخية والإسلامية والأدبية وغيرها توظيفاً يخدم غرضه سلباً أو إيجاباً، فهو يوظفها "توظيفاً يؤدي إلى إغناء النصّ ويمنحها أبعاداً غير مباشرة، ويقربها إلى الواجهة والتكثيف الذي هو دعامة من دعائم الرمزية، وقد اصطلح على هذا النوع من الرمز بالرمز الموضوعي"^{٤٠}. من ذلك قوله في الهزلية: " وإياس بن معاوية إنّما استضاء بمصباح ذكائك، وسحبان إنّما تكلم بلسانك، وعمر بن الاثم إنّما سحر ببيانك، وأنّ الصلح بين بكر وتغلب تمّ برسالتك، والحملات بين عبس وذبيان أسندت الى كفالتك، وأنّ احتيال هرم بن سنان لعقمة وعامر حتى رضيا كان عن إشارتك وجوابه لعمر _ وقد سأله عن أيهما كان ينفر _ وقع عن إرادتك، وأنّ الحجاج تقلّد ولاية العراق بجذك، وقتيبة فتح ما وراء النهر بسعدك، والمهلب أو هن شوكة الأزارقة بأيدك "^{٤١}. وقوله: " والله لو كساك محرق البردين، وحلّك مارية بالقرطين، وقلّدك عمرو الصمصامة، وحملك الحارث على النعامة "^{٤٢}. وفي الجديّة: " ونفرت إلى العير ببدر، وانخرلت بثلث الناس يوم أحد، وتخلّفت عن الصلاة في بني قريظة، وأنفت من إمارة أسامة، وزعمت أن خلافة الصديق فلتة، ورويت رمحي من كتيبة خالد "^{٤٣}، وهو في هذا يأخذ من الشخصية والواقعة والحدث التاريخي زبدته تاركا للقارئ استدعاء الأحداث واستكناه مغزاه من إيرادها.

اللغة وفنونها (نحواً وصرفاً وبلاغةً وشعراً): حرص ابن زيدون على إظهار براعته اللغوية في انتقائه لألفاظه وصوغه لعباراته، واستخدامه الفنون البلاغية والمحسنات البديعية، وبناء هذه الرسائل على المجاز فعباراته واستشاداته جلها قائم على المجاز، إضافة إلى السجع الذي هو سمة بارزة في معظم رسائله يقلّ أو يكثر في بعضها، وقد حرص على المزاجية بين العبارات والمعاني، وقد مكّنه من ذلك ثقافته وسعة قاموسه اللغوي، والاستشهاد بالأشعار، ومعرفته بعلماء اللغة وتاريخ الأدب العربي وتوظيف شخصياته ورموزه في إشارات التي لا تكاد تخلو منها عبارة من رسائله، لذا لا نحتاج للتمثيل على ذلك، فكل الرسائل شاهدة على امتلاكه ناصية اللغة وتقننه فيها.

الأمثال: منها: "كل الصيد في جوف الفرا"^{٤٤}، "رضيت من الغنيمة بالإياب"^{٤٥}، "النار ولا العار، والمنية ولا الدنية، والحرّة تجوع ولا تأكل بثدييها"^{٤٦}، "سقط العشاء بك على سرحان"^{٤٧}، "خامري أم عامر"^{٤٨} و"وما يوم حلّمة بسر"^{٤٩}.

الفلسفة والمنطق وعلماء اليونان: في الهزليّة والإنسانية اسم أنت جسمه وهيولاه^{٥٠} وفيها أيضا " وأنّ هرمس أعطى بليّنوس ما أخذ منك، وأفلاطون أورد على ارسطوطاليس ما نقل عنك، وأنك الذي أقام البراهين، ووضع القوانين، وحد الماهية، وبين الكيفيّة والكميّة"^{٥١}.

الطب والكيمياء والأدوية: قوله في الهزليّة: "وأبقراط علم العلل والأمراض بلطف حسّك، وجالينوس عرف طبائع الحشائش بدقة حدسك"^{٥٢} و"أظهرت جابر بن حيان على سر الكيمياء"^{٥٣}.

الفلك: قوله في الهزليّة: "وبطليموس سوى الاضطراب بتدبيرك، وصور الكرة على تقديرك"^{٥٤}. فكل هذه المعارف والعلوم كانت رافداً لابن زيدون ومعينا له في رسائله، وقد قال القلقشندي بعد أن أورد نص الرسالة الهزليّة: " فلولاً المعرفة بالتاريخ والإحاطة بالوقائع والسير والأقاصيص والأمثال السائرة في معنى ذلك لما تأتي للناثر الاقتدار على سبك هذه الوقائع والتلوّيح بمقتضياتها"^{٥٥}.

ثقافة المتلقّي واستحضار الغائب في هذه الرسائل:

أسلفنا القول في أنّ ذخيرة النّص هي كل النّصوص السابقة والمعارف وكل ما يتعلق بالثقافة مما يحتويه النّص ويترسب في فضائه من معانٍ كامنة، وقد اشتملت هذه الرسائل على ذخيرة أجمعنا الحديث عن عناصرها ومقوماتها وهي التي شكلت ثقافة ابن زيدون التي تبرّج بها في كتاباته النثرية، ويأتي دور القارئ في الإبانة عنها واستحضار الغائب منها، فقد جاءت هذه الذخيرة في إشارات رمزية حوتها جمل قصيرة في الغالب، ولا يتأتّى المعنى إلا بالاستحضار الكامل لدلالة الرمز الذي قد يكون شخصا أو واقعة أو مثلا أو بيتا من الشعر، فالرسالة الهزليّة اتسمت بطابع السخرية من ابن عبدوس وقد استخدم ابن زيدون ثقافته هذه في رسم صورة كاريكاتورية مضحكة لابن عبدوس فبدأها بكلام على لسان ولادة جمع فيه رموزا من التاريخ والوقائع واللغة والأدب والطب والفلسفة والفلك تصنع كل واحدة منها لصاحبها عظمة وكبرياء يجعله يشعر بالغرور والانتشاء سيما وأنّ هذه الشخصيات وما اتصفت به بعيدة المطلب، ويستحيل أن يجتمع ما قال في شخص واحد، ثم عاد فخلعها عنه وجردّه منها بألفاظ جارحة مهينة تجعل القارئ يتصور ما يمكن أن يُصاب به ابن عبدوس وهو يقرأ هذه الرسالة، ولا تأتي هذه الصورة في ذهن القارئ ولا يكتمل تصوّرها إلا باستحضار الدلالات القارة في هذا الكم الهائل من الرموز والإشارات التي احتوتها هذه العبارات القصيرة، وقد جاءت عباراتها مسجوعة بفواصل قصيرة متتالية تنبئ عن الحالة النفسية والغضب الذي أصاب ابن زيدون عندما علم بمراسلة ابن عبدوس لولادة واستمالته لها، فالغضب من شأنه أن يرسل الكلام متتابعاً سريعا سرعة أنفاسه وضربات قلبه لحظة

انفعاله، وللقارئ أن يتصور حجم الغضب والكره والغيرة التي أصابت ابن زيدون بدءاً من مقدمته البتراء "أما بعد أيها المصاب بعقله، المورط بجهله، البين سقطه، الفاحش غلظه، العاثر في ذيل اغتراره، الأعمى عن شمس نهاره، الساقط سقوط الذباب على الشراب، المتهافت تهافت الفراش على الشهاب"^{٥٦} فترجم ذلك الغضب في هذه الرسالة التي تنفت عباراتها ودلالات إشاراتها ورموزها سمّاً قاتلاً أصاب ابن عبدوس في مقتل فانقطع عن ولادة عدة سنوات حتى هجر ابن زيدون قرطبة^{٥٧}.

وقد جاء غرض رسالته الجدّية مغايراً فقد كتبها في سجنه مستعظفاً أبا الحزم، وقد اختلطت فيها العواطف والمشاعر بين الرجاء والأمل واللوم والعتاب القاسي والتهديد، ولم تخل من الرموز والدلالات والإشارات التي تحتاج لثقافة تستكنه مراميها، ويبدو للقارئ استماتته في الدفاع عن نفسه وأنه لم يأت جرماً يستحق هذه العقوبة من خلال إشارات ثقافية لها أبعادها فقله : " وما أراني إلا لو أمرت بالسجود لآدم فأبيت واستكبرت، وقال لي نوحٌ : " اركب معنا " فقلت : " سأوي إلى جبل يعصمني من الماء " وتعاطيت فعقرت، وأمرت ببناء صرحٍ لعليّ أطلع إلى إله موسى، وعكفت على العجل، واعتديت في السبت، وشربت من النهر الذي ابتلي به جنود طالوت "^{٥٨}، وقد عمد من اختياره لهذه الإشارات إلى التهوين من شأن جرمه في نفس المتلقّي، وقد اختار كبار الذنوب التي استعظمها الشارع الكريم ليهوّن من شأن جرمه، وكأنّ هذه فقط هي التي يعاقب فيها بمثل ما عوقب به. ويبدو الاضطراب في مشاعره واضحاً، فقد يتوقّع القارئ للوهلة الأولى أنّ الكاتب سيستميت في الاستعطاف والرجاء والثناء ليعفو عنه الأمير إلا أنه بعد أن كال صنوف المديح للأمير في قوله: " وهل لبس الصباح إلا برداً طرّزته بمحامدك، وتقلّدت الجوزاء إلا عقداً فصلته بمآثرك "^{٥٩} إلا أنه خيب هذه التوقعات بعتابه الذي لم يخل من اللوم والمنّ تارة " ومالك لا تمنع مني قبل أن أفترس، وتدركني ولأما أمزق وقد زانني اسم خدمتك، وأنلت الجميع من سباطك، وقمت المقام المحمود على بساطك "^{٦٠} والتهديد بموالة خصومه تارة أخرى: " ولعمري ما جهلت أنّ الرأي في أن أتحوّل إذا بلغتنّي الشمس، ونبا بي المنزل، وأضرب عن المطامع التي تقطع أعناق الرجال، ولا أستوطئ العجز فيضرب بي المثل: خامري أم عامر . وإني مع المعرفة بأن الجلاء سباء، والنقلة مثلة "^{٦١}، ولا يغيب عن ذهن القارئ في تحليل ذلك الحالة النفسية التي يعيشها ومعاناته في سجنه وما لاقاه من سوء معاملة وهو الوزير ابن الوزير، فمشاعره مضطربة بين يأس ورجاء خوف وتهديد، أنفة واستسلام.

أما استحضار الغائب في الأمثال والحكم التي أكثر منها الشاعر فقد أضافت الشحنات المجازية الموجودة فيها بعداً ثقافياً آخر، يُعوز القارئ إلى استنطاق خبراته وثقافته لفهم الدلالات الكامنة فيها ومقاصد إيرادها واستحضار القصّة أو الحادثة المتعلقة بالمثل، فقله في الهزليّة: " فإن قلت جعجة بلا طحن، وربّ صلف تحت الراعدة "^{٦٢} يفهم المتلقّي منه التهديد والوعيد بلا عمل يُرى ونتائج تُلتَمَس،

وقوله في الجديّة " وكل الصيد في جوف الفرا"^{٦٣} يستدعي معه المتلقّي قصة المثل في ذهنه، ويفهم أنه يمدح ويستجدي. وقوله في البكرية: " إذ بلغني أنّك صدر اللائمين لي عليه، ومن أمثالهم: ويل للشجي من الخلي "^{٦٤}، فمع استدعاء قصة المثل ودلالته يفهم المتلقّي أنه يعاتب صديقه أبا بكر على لومه له وانقطاعه عنه، وهو لا يعلم ما جرى في محاكمته.

وملمح آخر من ملامح استحضار الغائب يتبدّى في استعاراته، ومن ذلك عباراته التي زواج بينها معتمداً على السجع وجمال الاستعارة وما فيها من قوة المجاز قوله: "ما كنت لأتخطى المسك إلى الرماد، ولا لأمتطي الثور بعد الجواد" فهو يعتمد على فهم المتلقّي لإشارات العبارة ولا يقصد المسك والرماد أو الثور والجواد المعروفات حقيقة لكنها إشارات حرّة للمفاضلة بين الأشياء والأشخاص يستحضرها القارئ متى ما استخدم الكاتب مثل هذه العبارات. ومنها قوله "وما بسست لك إلا لندر، وما حركت لك الحوار إلا لتحن" فالمغزى من هذه الاستعارة المبالغة في الاستعطاف واستدراار الحنان، ولا شك أنها بهذه الصورة أوقع أثراً في نفس المتلقّي الذي يمتلك ثقافة موازية لثقافة ابن زيدون، لأنّ "المعرفة الخلفية المشتركة ضرورة لاستقبال النصّ كما هي ضرورة لإنتاجه"^{٦٥}

أما استحضار الغائب في استشهاده الشعريّة التي جاء بعضها من قبيل التمثيل الخطابي كما سماه القرطاجني، وهو " الأقاويل التي بهذه الصفة خطابيّة بما يكون فيها من إقناع، شعريّة بكونها ملتبسة بالمحاكاة والخيالات"^{٦٦}، وذلك-كما يرى الغدامي- لأنها جمعت بين صفات الشعر وهي التخيل، وبعض صفات الخطابة وهي الإقناع^{٦٧}، وهذا النوع من الأشعار يحمل إشارات حرّة تمنحها إمكانات دلالية غير محدودة، ولهذا فهي أيضاً تحتاج للمتلقّي المتقف الذي يفهم مراميها سيما وأنّه يأتي بها حججاً لما قبلها، ففي ختام الرسالة الهزليّة: "لتذوق وبال أملك وترى ميزان قدرك:

فمن جهلت نفسه قدره ... رأى غيره منه ما لا يرى"^{٦٨}

فمجيء هذا البيت بإشارته الحرّة في ختام هذه الرسالة يُدرك القارئ منه أنّه ملخّص لمضمونها، فكلّ الأوصاف الواردة فيها هي حقيقة ابن عبدوس التي جهلها عن نفسه ورآها ابن زيدون وأراها لكل من يقرأ هذه الرسالة، ولنا أن نتخيل ما يحمله البيت من معاني الاحتقار والإهانة حين يجهل المرء حقيقة نفسه، أو حين يصورها له الآخرون على غير ما يظن ويعتقد!.

ومن أشعاره التي استشهد بها مستغلاً إشاراتها الحرّة التي يُترك للقارئ استدعاؤها قوله مستعطفاً في الجديّة: "والعتب محمودٌ عواقبه، والنبوة غمرةٌ ثم تنجلي، والنكبة " سحابة صيف عن قريب تقشع " وسيدي إن أبطأ معذور .

فإن يكن الفعل الذي ساء واحداً . . . فأفعاله اللاتي سررن ألوف"^{٦٩}

فهو أبلغ أثرًا في نفس المتلقّي الأول (الأمير) الذي يُقرُّ له ابن زيدون بأفضاله عليه وربما يستدعيها في ذهنه، بل قد يقوى هذا التأثير فينظر للجانب الآخر ويستدعي ما يسرُّ من أفعال ابن زيدون فيهُون عنده ذلك الجرم الذي اغترفه أمامها، ويعضد ذلك ما ذكره بعد هذا البيت: "فليت شعري ما الذنب الذي أذنبت ولم يسعه العفو؟ ولا أخلو من أن أكون بريئًا فأين العدل؟ أو مسيئًا فأين الفضل؟"^{٧٠}

التّناص في رسائل ابن زيدون وثقافة المتلقّي:

يُعدُّ التّناص مفتاحًا لقراءة النّص وفهمه، وعلى القارئ استخراج العناصر اللاواعية فيه، ولا شك أنّ القارئ لهذه الرسائل لا يستطيع الولوج إلى فضائها وفهم مراميها دون هذا المفتاح، فالتّناص هو المكون الأصل للذخيرة الموجودة فيها بلا استثناء، ويكفي من هذا المصطلح (التّناص) أن نعرفه إجمالاً بأنه "مجموعة من النصوص تتداخل في نص معطى"، وعلى هذا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ ابن زيدون قد اعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا في بناء رسائله، التي يحق لنا أن نقول: إنها "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات"^{٧١}، فلا تكاد تخلو جملة من جملته من تناص، وهذا لا يقدح في قدرته الإبداعية، بل يقويها في نفس القارئ والناقد، لأنّه استطاع أن يجمع بين مجموعة من المتناصات لا رابط بينها ووظيفها توظيفًا جعلها وحدة متناسقة لا تتنافر بينها، وقد استخدم كل آليات التّناص اقتباسًا وتضمينًا وإشارات وتلميحات، وهنا يأتي دور المتلقّي في استدعاء المتناصات بما يمتلكه من ثقافة متكاملة متعددة الروافد، سيما إذا علمنا أنّه قد تصرف في جلّ متناصاته للتماشى مع سياق المعنى الذي يريده فيتصرف في الضمائر بحيث ينسبها للمخاطب، فإذا أخذنا قوله: "وهل يجتمع لي فيك إلا الحشف وسوء الكيلة"، ويقتزن علي فيك بك إلا الغدة والموت في بيت سلولية! تعالى الله يا سلم بن عمرو أذل الحرص أعناق الرجال، ما كان أخلقك بأن تقدر بذراعك، وترجع على ظلعك، ولا تكن براقش الدالة على أهلها، وعنز السوء المستثيرة لحتفها، فما أراك إلا سقط العشاء بك على سرحان، وبك لا بظبي أعفر، أعذرت إن أغنيت شيا، وأسمعت لو ناديت حيا". فهو حافل بمجموعة من المتناصات من الأمثال: (حشفا وسوء كيلة، غدة كغدة البعير وموت في بيت سلولية، على نفسها جنت براقش، سقط العشاء به على سرحان، أربع على ظلعك، به لا بظبي أعفر،) ومن الأشعار، قول أبي العتاهية:

تعالى الله يا سلم بن عمرو ... أذل الحرص أعناق الرجال

وقول الفرزدق:

وكان كعنز السوء قامت بظلفها ... إلى مدية تحت الثرى تستثيرها

وقول دريد بن الصمة:

لقد أسمعُ لو ناديت حيا.... ولكن لا حياة لمن تُنادي

ولا شك أنّ لكل مثل قصة ودلالة، ولكل شعر مناسبة ودلالة كذلك يستدعيها المتلقّي ليفهم الغاية التي يتغيها ابن زيدون من إيرادها، ولا بد أن تسنده ثقافته ومذخوره في إرجاع النّص على عناصره الأولى التي شكلته^{٧٢}.

وإذا أنعمنا النظر في هذه المتناصات، نستطيع القول إنّ الهدف من تكتيفها بهذه الصورة ليس إظهار البراعة الأدبية والمقدرة الفنية فحسب، بل راعى فيها المتلقّي كذلك، فهو يختار من المتناصات ما له قداسة في النفوس وإذعان كالقرآن والأمثال والأشعار ذات الحكم، كما راعى ثقافة المتلقّي باستخدامه لآلية التلميح عن طريق الرموز والإشارات، كما في قوله^{٧٣} "وكانه يقول لمتلقيها الأول ومن يأتي بعده" وفيك فطنة".

وإخال أنّ ابن زيدون قد استغل الطاقة الكامنة في كلمات هذه المتناصات فأحسن توظيفها وإعادة صياغتها في حلة جديدة، وهذا يفتح الباب على مصراعيه للمتلقّي ليتفاعل معه ويولد ما تسعفه به ثقافته من دلالات تعينه على إعادة إنتاجه، وإبداع تناص جديد مستفيداً مما منحه له هذه الرسائل من مخزون معرفي متعدد الجوانب، يستطيع استدعائه في كل وقت، وهكذا يُكتب للأدب وللقراءة الاستمرارية والتجدد والتجديد.

وفي ختام هذا التطواف الممتع في أشهر رسائل ابن زيدون، الذي قصدنا منه الإذكار لا الإكثار يتبين لنا تلك المكانة التي تتبوّأها ثقافة المتلقّي في فهم النصوص وتحليلها، وأنّ القارئ الكفء هو الوريث الشرعيّ لتلك النصوص التي تحتوي ذخيرة معرفيّة، تحتاج لمن يستكنه ما تحمله من دلالات، سيما إذا كانت هذه الذخيرة موجّهة للقارئ مختبرة لقدراته، وأنّ خبرة القارئ لا تقل أهمية عن خبرة المنتج في استحضار الغائب واستدعاء المتناصات وما يحيط بها. وأنّ ثراء النّص بذخيرة معرفية متنوعة تعدّ رافداً مهماً لفاعلية القراءة وإثراء للقارئ.

هذا وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع:

- ١- أيوب، عبد الرحمن، جامع النّص، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- ٢- ابن بسام، أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨١م.
- ٣- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة . عبد القاهر الجرجاني قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة : دار المدني، ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م.
- ٤- د جودة الركابي، في الأدب الأندلسي، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ م.
- ٥- خالد، نبيل وأبو علي رباح، نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- ٦- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠ م .
- ٧- خوسيه ماريّا. ب. إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة.
- ٨- ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن، الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر.
- ٩- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.
- ١٠- سمير، حميد، النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعري، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- ١١- طليمات، عبد العزيز، فعل القراءة (بناء المعنى وبناء الذات) مجلة نظريات التلقي (إشكالات وتطبيقات) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣م.
- ١٢- عبد العظيم، علي، ديوان ابن زيدون ورسائله، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
- ١٣- الغزامي، د. عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي جدة، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- ١٤- الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، د.ط، مؤسسة الرسالة، ١٤١٥هـ.
- ١٥- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- ١٦- الفلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق د. يوسف علي طويل، ط١، دار الفكر - دمشق، ١٩٨٧م.
- ١٧- كاظم، نادر، المقامات والتلقي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٣م.
- ١٨- مفتاح، محمد، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.
- ١٩- مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م.
- ٢٠- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، طبعة دار صادر.

٢١- النعيم، د. علي عبد الله، رسائل ابن زيدون الإخوانية-مصادرها وقيمتها الأدبية واللغوية، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، ج٢٤، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.
المواقع الإلكترونية:

1- WWW.lmothaqaf.com/index.php/aaaa/58914.html.

الهوامش:

- ¹ سمير، حميد، النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعري، ط١ ٢٠٠٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٨.
- ² كاظم، نادر، المقامات والتلقي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٣، ص٢٣.
- ³ خوسيه ماريّا. ب. إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ص١٢٠.
- ⁴ طليحات، عبد العزيز، فعل القراءة (بناء المعنى وبناء الذات) مجلة نظريات التلقي (إشكالات وتطبيقات) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣، ص١٥٠.
- ⁵ الغدامي، د. عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، ط١، النادي الأدبي الثقافي جدة، ١٤٠٥/١٩٨٥، ص٧٥.
- ⁶ الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، مادة: زخر.
- ⁷ الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، د.ط، مؤسسة الرسالة، ١٤١٥هـ، مادة: زخر.
- ⁸ ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، مادة: زخر.
- ⁹ ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن، الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر ١٤١٨/١.
- ¹⁰ مقال للدكتور جميل حمدوي بعنوان: (المقاربة التداولية في الأدب والنقد) على الموقع الإلكتروني: WWW.lmothaqaf.com/index.php/aaaa/58914.html
- ¹¹ النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعري ص ٣٤.
- ¹² الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة . عبد القاهر الجرجاني قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة : دار المدني، ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م، ص ١٤١.
- ¹³ الخطيئة والتكفير ص٧٩.
- ¹⁴ الخطيئة والتكفير ص٨٢.
- ¹⁵ ابن بسام، أبو الحسن علي، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق : إحسان عباس، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨١م، ٣٣٦/١.
- ¹⁶ المصدر نفسه ٣٣٩/١.
- ¹⁷ د جودة الركابي، في الأدب الأندلسي، ط٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ م، ص١٦٥.
- ¹⁸ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠ م، ص٤٨٨.
- ¹⁹ النعيم، د. علي عبد الله، رسائل ابن زيدون الإخوانية-مصادرها وقيمتها الأدبية واللغوية، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، ج٢٤، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص١٣٠.
- ²⁰ خالد، نبيل وأبو علي رباح، نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٢٧٥.
- ²¹ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ٣٣٧/١.
- ²² منها: "سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون" لابن نباتة المصري في شرح الرسالة الهزلية، وشرح ابن أبيك الصفدي الرسالة الجدّية تحت عنوان "تمام المتن في شرح رسالة ابن زيدون".
- ²³ عبد العظيم، علي، ديوان ابن زيدون ورسائله، د.ط، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص٦٥٤.
- ²⁴ المرجع السابق نفسه ص٦٧٨.
- ²⁵ المرجع نفسه الصفحة نفسها.
- ²⁶ المرجع نفسه، ص ٦٨٦.
- ²⁷ المرجع نفسه ص٦٩٥.
- ²⁸ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ²⁹ المرجع نفسه ص٧٥٢.
- ³⁰ سورة ص: ٢٦. انظر ديوان ابن زيدون ورسائله ص: ٧٢٣.

- 31 سورة آل عمران: ١٥٩. انظر ديوان ابن زيدون ورسائله ص: ٧٢٩.
- 32 سورة الشعراء: ٢١. انظر ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٣٦.
- 33 ديوان ابن زيدون ورسائله، ص ٦٣٧.
- 34 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٨٨-٦٩٠.
- 35 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٦٣. وهو حديث أخرجه أصحاب الكتب الستة وغيرهم.
- 36 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٤٠.
- 37 ديوان ابن زيدون ورسائله ٧٢٨.
- 38 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤٩.
- 39 الذخيرة ٤١١/١. ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٢٨-٧٢٩.
- 40 مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، ١٩٧٣، ص ١٢٤.
- 41 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤١-٦٤٥.
- 42 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٧١.
- 43 الذخيرة ٣٤١/١، ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٩١-٦٩٣.
- 44 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٥٢.
- 45 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٥٣.
- 46 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٦٦.
- 47 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٧٥.
- 48 الذخيرة ٣٤١/١، ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٠٤.
- 49 الذخيرة ٣٤٢/١، ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٠٢.
- 50 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٣٦.
- 51 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤٥-٦٤٦.
- 52 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤٦.
- 53 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤٧.
- 54 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٤٦.
- 55 القفشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق د. يوسف علي طويل، ط ١، دار الفكر - دمشق، ١٩٨٧م، ٥٣٦/١.
- 56 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٣٤-٦٣٥.
- 57 ديوان ابن زيدون ورسائله، ص ٨٩.
- 58 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٨٨-٦٩٠.
- 59 الذخيرة ٣٤٢/١. ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٠١.
- 60 الذخيرة ٣٤١/١.
- 61 الذخيرة ٣٤٢/١، ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧٠٣.
- 62 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٧٧.
- 63 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧١٠.
- 64 الذخيرة ٣٥٥/١. ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٧١٩.
- 65 مفتاح، محمد، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٤٧.
- 66 القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ١٢.
- 67 الخطيئة والتكفير ص ٩٨.
- 68 ديوان ابن زيدون ورسائله ص ٦٧٩. والبيت للمنتبّي (ديوانه ص ٥١٢ طبعة دار بيروت)
- 69 الذخيرة ٣٤٠/١.
- 70 المصدر السابق، الصفحة نفسها.
- 71 هذه العبارة استخدمتها جوليا كريستيفا في شرحها لمفهوم التّناس أو النّصوص المتداخلة، انظر الخطيئة والتكفير ص ٣٢٢.
- 72 أيوب، عبد الرحمن، جامع النّص، ط ٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص ٩٠.

تجارب بحثية

- في العلاقة بين تحليل الخطاب و التداولية : هدى عبدالغني باز
- التضييل في خطاب السلطة : منال جمال محمود
- المواربة في لغة الكتابة السياسية : نورهان عبدالرءوف أحمد
- العبارات المكتوبة على هياكل السيارات : عبدالعزيز السيد البديوي
- جدليات أبي حيان التوحيدي دراسة "المقابسات" : هناء كامل علي

في العلاقة بين تحليل الخطاب والتداولية نموذج تطبيقي من جريدة التبكيث والتنكيث.

هدى عبدالغني باز

تقديم:

تتخذ هذه الدراسة من المقال الافتتاحي للعدد الأول من جريدة التبكيث والتنكيث لعبد الله النديم مادة تطبيقية لبيان العلاقة بين تحليل الخطاب والتداولية معتمدة على مفاهيم التداولية الثلاثة (السياق - والكفاءة - والفعل). وقبل البدء في الحديث عن العلاقة بين تحليل الخطاب والتداولية، توضيح بعض المفاهيم الرئيسية:

١- معنى الخطاب:

نال مفهوم الخطاب التعدد والتنوع بتأثير الدراسات التي أجراها الباحثون، حسب الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية، وبتنوع المجالات المنتجة لها، فهناك خطاب سياسي، وخطاب اجتماعي، وخطاب ثقافي، وخطاب تاريخي... إلخ. وتشير التعريفات المختلفة للخطاب إلى أنه اللغة في حالة الاستعمال، سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة، وهو يجعل من الجملة أساساً له بوصفها سلسلة من الكلمات، ويحيل على عناصر السياق الخارجية التي أسهمت في إنتاجه، كما أنه يهدف إلى الهيمنة عن طريق التأثير والإقناع.

٢- نظرية تحليل الخطاب Discourse Analysis Theory

هناك العديد من الفرضيات التي قدمها محللو الخطاب ينقل أن روبوك وجاك موشلار أكثرها دقة، وفق تعبيرهما، وهي أن □ الخطاب لا يمكن أن يختزل في تسلسل جمل أو الأقوال التي تركبه. إنه كيان قائم بذاته، ووحدة أو ظاهرة طبيعية تتطلب تحليلاً مخصصاً.^(١) فالخطاب وفق هذه الفرضية بنية لسانية مستقلة يكشف عنها تحليل الخطاب بصرف النظر عما يحيط بها من سياق تواصل. وهذا التصور ليس دقيقاً إلى حد بعيد.

فعلى الرغم من أن الخطاب لغة فإنه يتجاوز اللغة؛ لأنه أثناء تحليله ومحاولة الوقوف على طرق إنتاج الدلالة فيه، تراعى عناصر غير لغوية واضحة.^(٢) فمصطلح □ الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد؛ فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية؛ بل نشاطاً لأفراد مندرجين في سياقات معينة ... فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف^(٣)؛ حيث يمتد تحليل الخطاب إلى العديد من فروع العلوم الإنسانية والاجتماعية، وهذا الامتداد ليس فقط دليلاً على زيادة الدراسات التي تستخدم مفاهيم تحليل الخطاب وآلياته

إنما هو أيضاً دليل واضح على انتشار الباحثين في فروع المعرفة الأكاديمية المتنوعة مثل الأنثروبولوجي والتاريخ وعلم الاجتماع والتحليل النفسي وعلم النفس الاجتماعي والعلوم السياسية وتحليل السياسة العامة والنظرية السياسية وليس فقط علوم اللغة ونظرية الأدب التي استخدمت مفهوم الخطاب لتعريف مشكلات في حقول خاصة بدراساتهم وشرحها.^(٤)

ويقول ديفيد هوارث David Howarth إن تحليل الخطاب مشروع ضيق جداً يركز على التعبير الفردي أو على الأكثر محادثة بين شخصين، ويرى آخرون أن الخطاب مرادف لنظام اجتماعي تشكل فيه الخطابات واقعياً العالم الاجتماعي والسياسي.^(٥)

فتحليل الخطاب يجعل من الخطاب موضوعاً له. وتعد اللسانيات الخطابية وما يتصل بها من مفاهيم وأدوات تحليل إطاراً تصويرياً خارجاً عن الحقل اللساني، كما هو محدد في الأدبيات اللسانية بدءاً بدي سوسير وانتهاءً بتشومسكي N. Chomsky. فاللسانيات كما حددها دي سوسير مجال للعلامة (الكلمة)، وبالتالي الخطاب ليس من اختصاصها أو اهتماماتها. فالخطاب لا يمكن أن يكون موضوع دراسة لسانية خالصة، فمجال تحليل الخطاب ملتقى للعلوم الإنسانية.^(٦)

فقد استحدث فيرث John Firth اللغويين إلى دراسة الكلام في سياقه الموقفي؛ لكنه لم يفعل ذلك بنفسه؛ حيث ركز على دراسة الفونولوجيا، وقد تخلل هذه الفترة محاولتان منفردتان لدراسة بنية الخطاب إحداهما قامت على دراسة الخطاب المكتوب لهاريس Harris، والأخرى قامت على دراسة الخطاب المنطوق لميتشل Mitchell.^(٧) فقد حاول هاريس Harris في مقاله الشهير (تحليل الخطاب ١٩٥٢م) تطبيق أسس التحليل التوزيعي على وحدة لغوية تتجاوز حدود الجملة التي وقف عندها التوزيعيون بعد بلومفيلد Bloomfield، وكانت هذه الحركة اللسانية إيذاناً بميلاد تحليل الخطاب الذي تأسس على منجزات اللسانيات الحديثة.^(٨)

وينقل براون ويول G.Brown & G.Yule عن صمويل باتلر Samuel Butler تنبيهاً يجب على محلي الخطاب مراعاته ألا وهو "يجب أن ندرس كل شيء في ذاته قدر الإمكان، وأن ندرسه كذلك من حيث علاقاته. فإذا حاولنا النظر إليه في ذاته مطلقاً، وبقطع النظر عن علاقاته، فإننا سنجد أنفسنا شيئاً فشيئاً قد استفدناه فهمًا ودراسة. وإذا حاولنا النظر إليه من خلال علاقاته فقط، فسنتكشف أنه لا توجد زاوية في هذا الكون إلا وقد احتل مكانه فيها."^(٩)

فتحليل الخطاب فرع من اللسانيات لكنه ليس دراسة لسانية خالصة؛ بل إنه يربط الخطاب بالسياق التواصلية الذي شكله، أي أنه يربطه بالمحيط الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي الذي أسهم في إنتاجه؛ لأن إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية لا يتحقق إلا في سياقات الاتصال الفعلية. فللخطاب دلالات غير ملفوظة تُدرك دون علامة معلنة أو واضحة، وقد اتجه البحث في تحليل الخطاب إلى استنباط

القواعد التي تحكم الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وهو ما يصل حقل تحليل الخطاب بحقل آخر هو نظرية الأفعال الكلامية Speech Act Theory.^(١٠)

٣- التداولية:

تتعدد تعريفات التداولية لتعدد العلوم التي تتداخل معها، وقد اهتمت اللسانيات بالتداولية؛ كي تحتوي الفرضيات الكبرى التي تناولتها اللسانيات الخطابية.^(١١)

تُعنى التداولية Pragmatics - في رأي شارل موريس Charles Morris - بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها^(١٢)، فهي تمثل في انشغالها بعلاقة العلامات بمنتجها ومستقبلها وسياق إنتاجها وتلقيها الضلع الثالث في مثلث علم العلامات - وفق تصنيف شارل موريس (١٩٣٨م) - والضلعان الآخران هما علم التركيب (النحو)، وعلم الدلالة.^(١٣)

ويرى د. محمود نحلة أن أفضل تعريف للتداولية هو "دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام ما".^(١٤) ويرى د. عبد الهادي الشهري أنها "دراسة الاتصال اللغوي في السياق"^(١٥). ويعرفها د. بهاء الدين مزيد بأنها "دراسة اللغة قيد الاستعمال أو الاستخدام language in use، بمعنى دراسة اللغة في سياقاتها الواقعية، لا في حدودها المعجمية أو تراكيبها النحوية. هي دراسة الكلمات والعبارات كما نستعملها ونفهمها ونقصد بها في ظروف ومواقف معينة".^(١٦)

وترى د. سلوى الشرفي أن التداولية تختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام. فالتداولية تدرس العلاقة بين النص وسياقه. وهي منهج لساني يهتم بدراسة اللغة في حيز الاستعمال؛ لذلك لا تهتم باللفظ بل تهتم بالملفوظ (فعل القول)؛ لأن القول أو التلفظ يتضمن حضور المتكلم وبالتالي وجود عملية تأويل.^(١٧) فالتداولية إذاً هي دراسة اللغة في حالة الاستعمال بغير معزل عن سياقاتها الخارجية.

وتطورت التداولية ضمن مجموعة من المقاربات اللغوية من بينها تحليل الحوار وتحليل النص وتحليل الخطاب بوصفها امتداداً طبيعياً لأطروحات النحو الوظيفي التي طورها هاليداي Halliday. ومن مقدمات التداولية نظرية أفعال الكلام كما طورها جون أوستن J. Austin (١٩٥٥م) وجون سيرل J. Searle، والمبدأ التعاوني عند جرايس Grice. حتى إذا استوت التداولية وتحليل الخطاب (مترادفين أو متمايزين أو متداخلين) على سوقهما، نشأت الحاجة إلى منظور نقدي سياسي؛ فكان التحليل النقدي للخطاب وتحليل الخطاب السياسي.^(١٨)

يدرس البحث التداولي أربعة جوانب هي: الإشاريات، والافتراضات المسبقة، والاستلزام الحواري، والأفعال الكلامية.

٤ - العلاقة بين تحليل الخطاب والتداولية:

يدمج البعض تحليل الخطاب في التداوليات لاحتوائه على مفاهيم ومعارف وتصورات غير لسانية كالتداوليات.

يرى فان دايك أن تحليل الخطاب لا يعد بحد ذاته منهجاً، "بل هو مجال للممارسة العلمية يتوزع بين ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية كلها"^(١٩)؛ لذا فقد أطلق على هذا الميدان من المعرفة اسم "دراسات الخطاب".

لدراسات الخطاب مناهج متنوعة للدراسة، اعتماداً على أهداف الدراسة والاستقصاء، وطبيعة البيانات المدروسة، واهتمامات الباحث ومؤهلاته، وغيرها من العوامل المتغيرة في سياق البحث من طرائق دراسة بنى النص واستراتيجياته، مثل: التحليل التداولي لأفعال الكلام والأفعال التواصلية.^(٢٠)

فتفرض المقاربة التداولية نفسها على الخطاب، وليس المقاربة اللسانية الصرف؛ فمقبولية الخطاب مرهونة بسياق استقباله وإنتاجه، والخطاب ليس معطيات لغوية وبنيات تركيبية، ولكن صيرورة معرفية وتواصلية، مما يحتم على اللسانيات أن تترك مجال الخطاب للتداوليات.^(٢١)

ف"الخطاب لا يحلل بوصفه لفظاً مستقلاً بذاته فحسب، بل بوصفه كذلك تفاعلاً موقفياً، أو ممارسة اجتماعية، أو نوعاً من التواصل في موقف اجتماعي أو ثقافي أو تاريخي أو سياسي محدد ... فيهتم بوصف الجوانب ذات الصلة بالأحداث التواصلية كعنصري الزمان والمكان، والظروف الخاصة والمحيط بالخطاب، والمشاركين واتصالاتهم وأدوارهم الاجتماعية، فضلاً عن الأنشطة المتنوعة الأخرى التي تنجز في الوقت نفسه."^(٢٢)

وعن البعد التداولي لدراسة الخطاب، فإن أي خطاب يهدف إلى التأثير، وفعل التأثير لا يأتي منعزلاً عن الفعل التلفظي والإنجازي، ويتجسد هذا في أفعال الكلام، والتداولية التي هي استعمال للعلامات من طرف المتواصلين، وبخاصة العلامات اللسانية إلى جانب العلامات غير اللسانية. ويتحقق الفعل الكلامي في سياق محدد عن طريق معطيات زمانية ومكانية واجتماعية وتاريخية، ويرتبط بذاتية المتلفظ، فعندما يتحدث المرسل فإنه يؤدي أدواراً، ويتموقع بالنسبة لغيره، ويعبر عن علاقات قصدية إزاء الأشخاص وإزاء العالم الذي يعيش فيه.^(٢٣)

فالبعد التداولي لدراسة الخطاب يقصد به تحليل الجملة على أساس أنها وسيلة لغوية يُنجز باستخدامها أفعال معينة، بالإضافة إلى كونها تحوي إشارة إلى خبر أو موضوع. ويضيف البعد التداولي للتحليل قيمة خاصة نابغة من قدرتنا على أن ننجز أفعالاً باستخدام الكلمات.^(٢٤)

وأما ما تُعنى به هذه الدراسة فهو العلاقة بين التداولية وتحليل الخطاب، فنجد أن تساعد التداولية محلي الخطاب على الفهم الدقيق لمقصدية التواصل المدمجة فيها مختلف الأبعاد، وتستعين في مقارباتها بمفاهيم ثلاثة (الفعل، والسياق، والكفاءة).^(٢٥)

وتعد تداولية أفعال الكلام Speech Acts التي طورها كل من أوستن وسيرل تعد من أهم الدعائم اللسانية التي ساعدت على نمو نظرية تحليل الخطاب وازدهارها؛ فقد "قامت اللسانيات التداولية على تحليل مقاميات الخطاب ومقاصده؛ إذ عنيت بدراسة معاني المنطوقات في علاقتها بالمتكلم، ودراسة الاستلزام الحواري، ودراسة كيفية كون الاتصال شيئاً أوسع من مجرد القول، ودراسة الشروط التي تجعل المنطوقات مناسبة وناجحة إنجازياً، ودراسة العلاقة بين أفعال الكلام وسياقاتها غير اللغوية".^(٢٦)

فقد نظرت تداولية أفعال الكلام إلى الكلام بوصفه فعلاً لغوياً Speech act يدل على قصد المتكلم، وأثبتت أنه لا يمكن إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية إلا في سياقات الاتصال الفعلية.

الدراسة التطبيقية:

من النماذج التي يمكن أن ننسب فيها التحليل التداولي للخطاب، المقال الافتتاحي لعبد الله النديم (١٨٤٢ - ١٨٩٦) في العدد الأول من جريدة "التنكيث والتبكيث" ٦ يونيو ١٨٨١ التي عرض سياسته في الجريدة؛ ليحظى بقبول المتلقين، ويتمكن من التأثير فيهم، ومن ثم تغيير سلوكياتهم وعاداتهم الاجتماعية في الواقع.

أصدر النديم جريدة التبكيث والتنكيث جريدة نقدية تحمل على الحكام والأجانب، وتنتقد أوضاع المجتمع المصري، وتدافع عن شعبها ولغتها ودينها.^(٢٧)

نظراً لأن الأدوات الإجرائية في التداولية تهدف إلى كشف قصد المرسل في خطابه، فالتداولية حاضرة في كل تحليل لغوي.

وستحاول الدراسة الكشف عن قصد النديم، وكيفية تحقيقه لهذا القصد، ومدى نجاحه في الوصول إلى ذلك القصد، من خلال دراسة السياق، والفعل الكلامي، والكفاءة.

أولاً: السياق:

السياق هو الموقف الفعلي الذي توظف فيه الملفوظات، والمتضمن بدوره لكل ما نحتاجه لفهم ما يقال وتقييمه.^(٢٨) ولفهم مقصود النديم من خطابه لا بد من دراسة عناصر السياق.

وعناصر السياق الذي أنتج خطاب النديم تتمثل في:

١. المرسل: عبد الله النديم هو من أدباء مصر وشعرائها وزجالها، وخطيب الثورة العربية.. كتب مقالات في جريدتي "المحرسة" و"العصر الجديد"، ثم أصدر جريدة "التنكيث والتبكيث"، بعد قيام الثورة العربية في ٩ سبتمبر ١٨٨١ أخذ النديم يجوب الأقاليم مع أحمد عرابي خطيباً للثورة ومبشراً

بمبادئها، واستعاض عنها بجريدة "اللطائف" التي أعلن فيها جهاده الوطني. لعب النديم دوراً مهماً بعد سقوط مصر في قبضة الاحتلال الإنجليزي. وأنشأ كذلك جريدة "الأستاذ"، نفي بعد أحداث الثورة العربية خارج مصر، وبعد عودته نفاه الإنجليز مرة أخرى، وتوفي في الأستانة. من كتبه [الساق على الساق في مكابدة المشاق](#)، [كان ويكون](#)، [النحلة في الرحلة](#)، والمترادفات.

٢. [المرسل إليه](#): حدد النديم المرسل إليه المعني بخطابه في مستهل مقاله "إلى النبهاء والأذكياء من أبناء نجدة اللغة العربية الشريفة" وهؤلاء هم من يلتمس منهم النديم التفاعل مع جريدته الجديدة بأفكارهم ومقالاتهم.

أما المرسل إليه المعني بتلقي مقالات النديم التي تحمل طابع النقد الاجتماعي فقد حددهم بقوله "أيها الناطق بلغة الضاد"؛ أي أن خطابه موجه لسائر المصريين الناطقين بالعربية، فخطابه للمصريين كلهم العامة والصفوة، المتعلمين وغير المتعلمين، المثقفين والبسطاء، فالمصريون بسائر طبقاتهم وشرائحهم هم المستهدفون بخطاب النديم في صحيفة "التبكيك والتبكيك".

٣. [السياق الثقافي والاجتماعي للخطاب](#): كان المجتمع المصري في تلك الفترة متأثراً بالتغيير الذي طرأ في عصر إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩م)؛ فقد أخذت الهيئة الاجتماعية المصرية تتطور إلى حالات جديدة، وتقتبس من أساليب المجتمع الأوروبي وعاداته، ومال الناس إلى محاكاة الأوروبيين في المسكن والملبس والمأكل وسائر أنماط الحياة، وكانت الطبقة المتعلمة في طليعة الطبقات في تقليد الأوروبيين واقتباس عوائدهم وأساليبهم، فأخذ الناس من كل ذلك مزيجاً من النافع والضار.^(٢٩) وقد ابتلى المجتمع المصري على أثر ذلك بعدد من الآفات التي دخلت إليه على أيدي الأجانب والأغنياء والمتعلمين، ثم سرت إلى الطبقات الجاهلة؛ فعم الفساد، وحدث اختلال اجتماعي خطير، ومنها قيام بعض المصريين بشرب الخمر والمخدرات، والمقامرة، وارتياح بيوت البغاء تحت دعوى الحرية الشخصية وتقليد الأوروبيين.^(٣٠)

٤. [الرسالة](#): هدف النديم بإصداره "التبكيك والتبكيك" إلى توعية عموم المصريين ومكاشفتهم بعيوب مجتمعهم ليتخلصوا منها. فإنه يرى أن التخلص من هذه النقائص والمثالب هو الطريق لاستعادة أمجاد الوطن والنهوض به. وهو هدف عام، يتفرع منه أهدافه خاصة، تتغير بتغير المتلقين، فالهدف من مخاطبة الفصحاء والنبهاء أن يشاركوه بالكتابة والآراء لينشرها في جريدته، والهدف من مخاطبة العامة تنبيههم إلى النقائص التي اجتاحت مجتمعهم ليتخلصوا منها، ويستعيدوا أمجاد الماضي.

فيقول النديم مخاطباً متلقي جريدته متحدثاً عن هدفه منها: "وساعدوه بأفكار توسع دائرة التهذيب، وتفتح أبواب الكمال... وتبكيك ينادي بقبح الجهالة وذم الخرافات، لنتعاون بهذه الخدمة على محو ما صرنا به مثلة في الوجود من ركوب متن الغواية واتباع الهوى للذين أضلانا سواء السبيل"^(٣١).

٥. اللغة المستخدمة: حرص النديم على أن تكون لغته سهلة بسيطة ملائمة لعامة المصريين، قريبة لأفهامهم. وقد وصف اللغة التي سيوظفها في مقالاته بقوله: "إنما هي صحيفة أدبية تهذيبية تتلو عليك حكماً وآداباً ومواعظ وفوائد ومضحكات، بعبارة سهلة لا يحتقرها العالم، ولا يحتاج معها الجاهل إلى تفسير ... ليست منمقة بمجاز واستعارات، ولا مزخرفة بتورية واستخدام، ولا مفتخرة بدقة قلم محررها وفخامة لفظه وبلاغة عبارته ... ولكنها أحاديث تعودنا عليها، ولغة ألفنا المسامرة بها لا تلجئك إلى قاموس الفيروز آبادي، ولا تلزمك مراجعة التاريخ، ولا نظر الجغرافيا، ولا تضطرك لترجمان يعبر لك عن موضوعها، ولا شيخ يفسر لك معانيها..."^(٣٢)

٦. القناة: يبيث النديم رسالته عبر جريدة، فخطابه مكتوب، وعلاقته بالمتلقين علاقة غير مباشرة؛ لذا يضع قواعد بينه وبين القراء يحددها ويفصلها في هذا المقال الافتتاحي؛ كي لا يساء فهمه من قبلهم، أو يشكك في نواياه وأغراضه.

من خلال دراسة عناصر السياق المنتج لخطاب عبد الله النديم نتبين:

إدراك عبد الله النديم لمقاصد خطابه تماماً -التي تغيرت بتغير المتلقين-، فكان قبل حديثه يحدد نوعية المتلقين المقصودين بخطابه.

آليات عرض خطاب النديم ملائمة لنوعية المتلقين؛ الأمر الذي أسهم في إنجاح عملية التواصل، فاللغة المستخدمة سهلة قريبة لأذهان المتلقين على اختلاف ثقافتهم.

ثانياً: الفعل الكلامي:

يستعمل الإنسان اللغة لا لينتج كلمات دالة على معنى، بل ليقوم بفعل، فأفعال الكلام هي الملفوظات المتحققة فعلاً من مستعمل اللغة في موقف معين ومحدد، دون إغفال للملابسات. وتنقسم إلى أفعال إنجازية، تقرن الإنجاز بالتلفظ، وهي الإنشائيات. وأفعال تقريرية (واصفية) تصف حالة علم مستقل عن التلفظ ذاته.^(٣٣)

ولكل فعل قوة إنجازية تحدد الغرض الذي يقصده المتلفظ كالإخبار أو السؤال أو الأمر أو التمني أو النهي وغير ذلك، ويمكن استخلاصها بوضوح من السياق اللغوي أو السياق المقامي.^(٣٤)

وفيما يتعلق بتحليل الأفعال الكلامية لبيان قوتها وأغراضها الإنجازية:

استخدم النديم إخباريات ليثبت أن منطوقاته تقدم شيئاً، وتتوافق مع العالم. والحالة النفسية التي يعبر عنها هي الاقتناع بأن شيئاً محدداً في الحال.

— فيقول مخاطباً المتلقين: "أظنك لو تدبرت أمرك لاستحييت من مقابلة من لم يولد في أرضك، وعلمت أنك في احتياج إلى مهذب يرشدك، ومؤدب يوقك عند حدودك، ومنبه يوقظك من غفلة الكسل ونومة الإهمال، على أنك أهل الذكاء ورب البلاغة ومنبع المعارف ومبتدع الصنائع، ولكنك جهلت تاريخك."^(٣٥)

فقوله مخاطبًا المتلقين (أظنك) يعبر عن اعتقاده وتيقنه بأن المتلقي غير راضٍ عن أحواله التي أثرت بالسلب على أحوال مجتمعه، ومن ثم أحوال مصر بأسرها، وقد اختار الفعل (ظن) الذي يحمل دلالتين متناقضتين هما العلم والاستيقان، وعدم اليقين والشك^(٣٦)، في محاولة منه للتقرب إلى المتلقين، فهو يستعمله بمعنى الاعتقاد الجازم، وقد يتلقاه المتلقون بمعنى الشك، فيقبلون كلامه بصدور رحب.

— "أتقدم إليك بخدمة وطنية دعاني إليها حبي فيك وخوفي عليك..."^(٣٧)

قوله (أتقدم) يقرر به أن دافعه لإصدار الجريدة دافع وطني خالص، ويهدف به أيضًا إلى إعلام المتلقين وإخبارهم بالغرض الذي أنشئت لأجله الجريدة.

استخدم كذلك إنشائيات ذات أغراض توجيهية. والتوجيهات تعمل على حمل السامع على فعل شيء ما، حتى يتوافق العالم مع المنطوق، وتكون الحالة الداخلية الموافقة هي التمني أو الالتماس أو التحذير أو غيرها.

نحو قوله داعيًا المتلقين من البلغاء والنبهاء إلى المشاركة في تحرير مقالات الجريدة:

— "إليكم يراعي فاستخدموه في مقترحات أفكاركم العالية، وصحيفتي فاملأوها بأدابكم المألوفة... فشدوا عضد أحيكم بالقبول والإغضا عن العيوب، وساعدوه بأفكار توسع دائرة التهذيب، وتفتح أبواب الكمال، وكونوا معي المشرب الذي التزمته".

فالإنشاء الطلبي ذو الغرض التوجيهي (استخدموه، املأوها، شدوا، ساعدوا) يلتمس فيه من المتلقين أن يستجيبوا لندائه، ويساعدوه في تحقيق ما ينشد لهذه الجريدة، فيقترحوا الأفكار المفيدة، وينقدوا ما يكتب نقدًا بناءً يسهم في تحقيق هدفه من الجريدة.

وقوله في سياق توجيهه للقراء لمطالعة جريدته بعناية:

— "فاجعل لها نصيبًا من عمرك الجليل، ومتعها بنظرة تجلو مراتها وتبصر خباياها، ولا تفوق سهام الرد قبل أن تدخل معها المضمار، ولا تنكر عليها ما تحدثك به قبل أن تطبقه على أحوالنا..."^(٣٨)

تعدد مقاصد الكاتب من هذه الإنشائيات التوجيهية، فهو بقوله (اجعل، متعها) مستخدمًا فعل الأمر يلتمس من المتلقين ويتمنى منهم أن يعتنوا بقراءة جريدته، والتنبه لما تحتويه من حض على التحلي بالأخلاق الحميدة، والتخلي عن الآفات المفسدة للمجتمع.

وقوله (لا تفوق، لا تنكر) نهى يحذر فيه المتلقين من سوء فهمه، أو استباق الأحكام على ما يكتب، أو تصيد الأخطاء، فإنه بكتاباته إنما يهدف إلى إصلاح مجتمعه ووطنه، لا انتقاده أو السخرية منه.

ثالثًا: الكفاءة:

يقصد بها إنجاز الفعل في السياق أو بصياغة مغايرة مبسطة، وهي حصيلة إسقاط محور الفعل على محور السياق، وهذا الإسقاط يختلف المتكلمون في مستوياته ودرجاته، وبناءً عليه تتحدد كفاءتهم التواصلية.^(٣٩)

وفيما يتعلق بتحليل الكفاءة:

نجد أن النديم قد حرص على التضامن مع المتلقين والتقرب إليهم مستخدماً لذلك عدداً من الإشارات الشخصية، وذلك نحو قوله: "إليك يراعي فاستخدموه ... صحيفتي فاملأوها ... شدوا عضد أخيكم"، و "... دعاني إليها حبي فيك، وخوفي عليك".

فقد وظف ضمير الخطاب (الكاف)، وضمير المتكلم (الياء)؛ ليدل على حبه للمتلقين وحرصه عليهم، وتضامنه معهم؛ ليؤثر فيهم فيقبلوا ما يأتي به من نقد اجتماعي ويعملوا على تغييره. كما أنه حرص على مراعاة المتلقي والرد على ما قد يخطر بباله من أفكار قد تجول بخاطره وقد تؤدي إلى إعاقة وصول رسالة النديم إليه واضحة سليمة.

"ولا تظن مضحكاتنا هزءاً بنا، ولا سخرية بأعمالنا، فما هي إلا نفثات صدور وزفرات يصعدها مقابلة حاضراً بماضينا، فإن صدقت في الخدمة فأجري منك المساعدة، وإن قصرت فقد بلغت جهدي وصرفت ما في إمكاني، فإن شئت عذرت، وإن شئت أطلقت عنان أفكارك في ميدان يكبو فيه جوادي".

وظف الفعل الإنجازي ذا الغرض التوجيهي (لا تظن) ليحذر المتلقين ويلتمس منهم ألا يظنوا بما يكتبه سخرية من المصريين واستهزاء بهم. ثم وظف الإشارات الشخصية (ضمير "نا") ليؤكد تضامنه مع المتلقين، وأنه واحد منهم، جميعهم مصريون، يفتقرون إلى التنبيه لأخطائهم من أجل العمل على إصلاحها. بعد أن وضع النديم مراده وطريقته في النقد الاجتماعي كي لا يساء فهمه، بدأ في النقد والتبكي وهو مطمئن لعدم تشويش رسالته.

"مخالب المصائب التي أوقعك فيها جهلك، وبعذك عن التبصر في العواقب، وإهمالك في حقوق الوطنية وواجبات الإنسانية". "ولكنك جهلت تاريخك".

فقد قام بتبكي المتلقين ونقدهم نقداً لاذعاً قد يؤدي إلى غضبهم والإعراض عنه وعدم الاستجابة له، لكنه ضمن عدم حدوث ذلك؛ لأنه كان قد بيّن منهجه من قبل، وبيّن أن نقده للمصريين نقداً ذاتياً لأنه واحد منهم.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أبرزها:

- التداولية حاضرة في كل تحليل لغوي؛ حيث إن أدواتها الإجرائية تهدف إلى الكشف عن قصد المرسل.
- كان عبد الله النديم مدركاً أهداف خطابه تماماً، فكان قبل حديثه يحدد نوعية المتلقين المقصودين بخطابه.

- تتوعدت الأغراض الإنجازية لخطاب النديم، فمنها ما هو تقريرى لإقناع المتلقين بصدق نواياه. ومنها ما هو توجيهى ليعبر عن التمني والالتماس والتحذير.
- وظف النديم عددًا من الأدوات اللغوية التي أسهمت في التأثير في المتلقين وإنجاح عملية التواصل، مثل: التضامن مع المتلقين باستخدام الإشارات الشخصية، والمكاشفة.
- لجأ عبد الله النديم إلى عدد من الوسائل لتحقيق أهدافه من الخطاب، منها:
 ١. مراعاة السياق.
 ٢. تقوية المنطوقات إنجازيًا.
 ٣. التضامن مع المتلقين.

الهوامش

- (١) آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم (علم جديد في التواصل)، ترجمة: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٠٧.
- (٢) نواري سعودي أبو زيد: المنهج التداولي في مقاربة الخطاب، فصول (٧٧)، ص١٢١.
- (٣) دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص٣٨.
- (٤) Howarth, David: Concepts in The Social Sciences (Discourse), Open University Press, Buckingham.2000, p.1.
- (٥) Ibid, p.2.
- (٦) مصطفى غلفان: اللسانيات وتحليل الخطاب: أية علاقة (تساؤلات منهجية)، فصول (٧٧)، شتاء - ربيع ٢٠١٠م، ص٦١، ٦٢.
- (٧) Coulthard, Malcolm: An Introduction to Discourse Analysis, Longman, England, 1983, p.3.
- (٨) مصطفى غلفان: اللسانيات وتحليل الخطاب، ص٥٧.
- (٩) ج.ب. براون وج. يول: تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧م، ص ك.
- (١٠) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص١٥٥.
- (١١) مصطفى غلفان: اللسانيات وتحليل الخطاب، ص٥٩.
- (١٢) آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص٢٩.
- (١٣) راجع: بهاء الدين مزيد: تبسيط التداولية، ص١٩، وآن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص٢٩.
- (١٤) محمود نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص١٤.
- (١٥) عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص٢٢.
- (١٦) بهاء الدين مزيد: تبسيط التداولية، ص١٨.
- (١٧) سلوى الشرفي: تحليل الخطاب (الرسائل السياسية في وسائل الإعلام)، ص١٥٢، ١٥٤.
- (١٨) بهاء الدين مزيد: تبسيط التداولية، ص٢٠. ولمزيد من التفصيل راجع آن روبول وجاك موشلار: التداولية علم جديد في التواصل، ص٢٩-٣٥.
- (١٩) فان دايك: الخطاب والسلطة، ترجمة: غيداء العلي، مراجعة: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٤م، ص٣١.
- (٢٠) فان دايك: الخطاب والسلطة، ص٣٢.
- (٢١) مصطفى غلفان: اللسانيات وتحليل الخطاب، ص٦٢.
- (٢٢) فان دايك: الخطاب والسلطة ص٣٤.
- (٢٣) ذهبية حمو الحاج: التحليل التداولي للخطاب السياسي، مجلة الخطاب، ع (١)، ٢٠٠٦م، ص٢٤٠.

(²⁴) باسل حاتم وإيان ميسون: الخطاب والمترجم، ص ٨٦، ٨٧.

(²⁵) نوارى سعود، ص ١٢٦.

(²⁶) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص ٢٧٧.

(²⁷) التتكييت والتبكييت (من تراث عبد الله النديم)، تقديم: عبد العظيم رمضان، ص ٤.

(²⁸) نوارى سعود، ص ١٢٨.

(²⁹) عبد الرحمن الرافي: عصر إسماعيل، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٨٢، ٢/٢٩٧.

(³⁰) راجع السابق ٢/٢٩٧، وعزت قرني: تاريخ الفكر السياسي والاجتماعي في مصر الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٦، ص ٣٧٢، ٣٧٣.

(³¹) التتكييت والتبكييت، ع (١)، ص ٣٥.

(³²) التتكييت والتبكييت، ع (١)، ص ٣٦.

(³³) نوارى سعود: ص ١٢٦، ١٢٧.

(³⁴) يحيى بعطيش: الفعل اللغوي بين الفلسفة والنحو، ص ٩٨.

(³⁵) التتكييت والتبكييت، ع (١)، ص ٣٧.

(³⁶) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (ظنن).

(³⁷) التتكييت والتبكييت، ع (١)، ص ٣٦.

(³⁸) التتكييت والتبكييت، ع (١)، ص ٣٦، ٣٧.

(³⁹) نوارى سعود: ص ١٢٨.

التضليل في خطاب السلطة

خطابات محمد سعيد الصحاف نموذجاً

منال جمال محمود

مقدمة :

تتخذ الدراسة من "التضليل" موضوعاً لها، واختارت خطابات وزير الإعلام العراقي الأسبق محمد سعيد الصحاف^(١) نموذجاً؛ فقد شغل منصب وزير الإعلام إبان الحرب على العراق، واشتهر بخطاباته التي هاجم فيها قوات التحالف بصرامة، وتوعدهم بهزيمة نكراء، ومنى العراقيين والعالم العربي بانتصار ساحق، غير أن العالم شهد يوم التاسع من إبريل لعام ٢٠٠٣ انهيار النظام العراقي واختفاء كل رموزه بمن فيهم الصحاف نفسه، وكانت خيبة الأمل التي منى بها المواطن العراقي بخاصة والعربي عامة دافعاً لمحلل الخطاب يتسائل كثيراً عن حجم التضليل وأدواته في ذلك الخطاب السلطوي الإعلامي المصاحب للأزمة.

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن التضليل وآلياته في خطابات محمد الصحاف عبر مستويات تحليل الخطاب المختلفة، إذ نتناول بعد التعريف بالتضليل وآلياته، الأبعاد السياقية للخطابات موضوع الدراسة. والدلالة الكبرى، والوحدات الدلالية، بما تشمله من وصف للذات وتسمية الآخر ووصفه وتسمية أحداث الحرب والوحدات الدلالية المشوشة. والمستوى التركيبي ويضم التعليل والاستدراك والنفي والقصر والجمل المركبة بشكل مشوش. والمستوى التداولي يتناول الأفعال الإنجازية الطلبية والالتزامية. وأخيراً المستوى البلاغي ويركز على الاستعارة المفهومية، وتُختم الدراسة بخاتمة تضم أهم النتائج التي تعكس مظاهر التضليل في خطابات الصحاف.

مفهوم التضليل وآلياته:

التضليل manipulation هو أحد المفاهيم المهمة في التحليل النقدي للخطاب^(٢)، ويرى باولو فريير أن التضليل "يمثل إحدى الأدوات التي تسعى النخبة من خلالها إلى تطويع الجماهير لأهدافها الخاصة"^(٣). ويعرف فان دايك van Dijk في دراسته "الخطاب والتضليل" الخطاب المضلل بأنه "خطاب يصب في مصلحة الجماعة المسيطرة ضد الجماعة المسيطر عليها، مما يعد عملاً غير مشروع؛ لما ينشأ عنه من ظلم اجتماعي"^(٤). ويذهب لويس دي سوسير Louis de Saussure إلى أن التضليل يعتمد على آليات معينة لتلبية احتياجات الشخص القائم بالتضليل ومصالحه^(٥).

والتضليل - من الناحية الاجتماعية - يعمل على تحقيق سيطرة غير مشروعة لجماعة على حساب جماعة أخرى، مما ينشأ عنه عدم المساواة الاجتماعية. كما أن التضليل - معرفياً - هو السيطرة على

العقل؛ إذ ينطوي على التدخل في عمليات الفهم، وتشكيل النماذج العقلية المنحازة، والتمثيلات الاجتماعية مثل المعارف والمعتقدات^(٦).

يرى فان دايك أن خطاب التضليل يقوم على فكرة أساسية هي تحسين الذات وتشويه الآخر، ويمكن تناول هذه الفكرة عبر مستويات التحليل المختلفة وهي: السياق، والدلالة الكبرى للخطابات، والبنية التركيبية، والأفعال الكلامية والبلاغة^(٧).

أولاً: الأبعاد السياقية لخطابات الصحاف:

يتحقق في الخطاب المضلل - كما ذكر فان دايك - عدد من العوامل السياقية المهمة منها "المكانة الاجتماعية والسياسية والعلمية للنخب والجماعات والمنظمات التي تحفز الناس لقبول الخطابات والحجج"^(٨)، كما تحدث دي سوسير عن هذا العامل نفسه عند حديثه عن صورة الشخص المضلل، التي يبدو فيها أنه ذو كفاءة فائقة، ولديه المعلومات التي لم يسمع أحد بها،... وأنه يعرف عن مصير المجتمع أكثر من أي شخص آخر، وهذه الصورة تحقق هدفاً معيناً، وهو أن يكون المتلقي على ثقة بزعيمه/قائده، وهذه الثقة شرط لكسب الموافقة الخالصة التي تخلق الاعتقاد بأن الشخص المضلل يعمل من أجل مصالح الأفراد الخاصة، فالثقة تحجب التفكير النقدي^(٩).

ويتوافر هذا العامل السياقي للصحاف؛ إذ إن عمله وزيراً للإعلام، جعله يتصدر المشهد الإعلامي؛ فقد كان متحدثاً باسم النظام العراقي، واضطلع بمهمة نقل أخبار الحرب عبر المؤتمرات الصحفية تارة، ومن خلال النقل الحي للأخبار من ميدان المعركة تارة ثانية، وعبر أحاديثه الصحفية والتلفزيونية تارة ثالثة؛ مما مكنه من تقديم ما يشاء هو ونظامه من معلومات وأخبار عن المعارك الدائرة، كما أتاح له منصبه ثقة عند الجمهور. وكان الصحاف على وعي بدوره ومكانته فقد قال في حديثه التلفزيوني لقناة أبو ظبي في يوم ٢٤/٣/٢٠٠٣: "وسأستمر بتزويدهم بالمعلومات الحقيقية". كما ذكر في المؤتمر الذي عقده للحديث عن أحداث المطار يوم ٥/٤/٢٠٠٣: "جمعنا أدق المعلومات"، وظهر الصحاف مرتدياً زياً عسكرياً في إشارة منه إلى انغماس النظام بأكمله مدنيين وعسكريين في أحداث المعارك مما يقوى الثقة فيه، وفيما ينقله من أخبار.

وهناك عامل سياقي آخر ظهر مع خطابات الصحاف، هو نقص المعرفة لدى المتلقين، أو عدم اكتمالها، بما لا يدع مجالاً لإقامة حجج مضادة^(١٠)، فالمتلقي العراقي خاصة والمتلقي العربي بصفة عامة لم يكن له معرفة بسير المعارك في العراق إلا من خلال ما تنقله القيادة العراقية على لسان وزير إعلامها وغيره من القيادات، مما مكن الصحاف من نقل المعلومات بالطريقة التي تخدم مصالح النظام العراقي.

ثانياً: الدلالة الكبرى لخطابات الصحاف:

تتعامل الدلالة الكبرى macrosemantics للخطاب - وفقاً لما ذكره فان دايك في كتابه الأخبار بوصفها خطاباً- مع المعنى الكلي global meaning بما يسمح بوصف المعنى الإجمالي للفقرة أو

الفصل المكتوب من الخطاب^(١١). وذكر فان دايك أن الدلالة الكبرى للخطاب المضلل تقوم على اختيار الموضوعات الإيجابية عند الحديث عن الذات، والموضوعات السلبية عند الحديث عن الآخر^(١٢).

وتكشف الدلالة الكبرى لخطابات الصحاف عن اختيار الموضوعات الإيجابية دائماً عند الحديث عن الجيش العراقي والسلطة العراقية؛ فالجيش العراقي "يقتل ويأسر ويثبت ويحاصر ويهزم..."، والحرس الجمهوري "يحكم ويتحكم".

كما تظهر الدلالة الكبرى للخطابات نفسها اختيار الموضوعات السلبية عند الحديث عن القوات الأمريكية والبريطانية: تضرب وتترجع وتتسحب وتهزم...

وهناك شيء آخر يتعلق بالدلالة الكبرى تحدث عنه لوبس دي سوسير، وهو إخفاء بعض الموضوعات المهمة أو تعمد تهميشها^(١٣)، ويظهر هذا في خطابات الصحاف التي تعمدت تجاهل أو إخفاء قوة الجيش الأمريكي والخسائر التي تكبدها العراق جراء الحرب، وتقدم القوات الأمريكية الدائم داخل الأراضي العراقية، وذلك حفاظاً على الروح المعنوية للجيش العراقي وإقناعاً للشعب العراقي والجمهور العربي بسيطرة السلطة العراقية على الأحداث، وقدرتها على هزيمة قوات التحالف.

ثالثاً: الوحدات الدلالية^(١٤):

نتناول الدراسة في هذا القسم الوحدات الدلالية التي استعملها الصحاف عند الحديث عن الذات والآخر والوحدات الدلالية المشوشة..

إن تسمية الأشخاص والأحداث إستراتيجية لغوية مهمة في خطاب التضليل^(١٥). وذكر فان دايك أن خطاب التضليل يوظف الكلمات الإيجابية للذات والكلمات السلبية عن الآخر.

١ - صفة الذات:

يقصد بالذات هنا تسميات الصحاف للسلطة العراقية (جيشاً، وحرساً جمهورياً...)، وجاءت على النحو التالي:

■ جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٦: و"الحرس الجمهوري (العراقي) البطل الآن يحكم ويتحكم في كل أنحاء العراق".

■ جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٨: واعطاهم جنودنا البواسل درساً لن ينساه التاريخ.

■ جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٨: بغداد آمنة وحصينة.

فقد أتى بالصفتين "البطل والبواسل" عندما تحدث عن الحرس الجمهوري والجنود العراقيين، ويحملان معنى الشجاعة والإقدام^(١٦) في ميدان القتال مما يكشف عن تمجيده لهم. كما أتى بالكلمتين "آمنة وحصينة"، والأمن ناتج عن تحصين بغداد، وقد أراد إقناع المتلقى بمنعة العاصمة، ثم يكشف الواقع تضليل الصحاف، فقد سقطت بغداد في أيدي قوات التحالف في التاسع من إبريل.

٢ - تسمية الآخر:

وقد أكثر الصحاف من تسميات قوات التحالف على النحو التالي:

- مؤتمر عن أحداث مطار البصرة ٢٢/٣/٢٠٠٣: في منطقة الجيباش... عملوا إنزال لعدد من علوجهم^(١٧) ومرترقتهم.
- جاء في مؤتمر مطار أم القصر ٢٣/٣/٢٠٠٣: الخائبين الأمريكان والبريطانيين عملوا إنزال لقوات محمولة^(١٨).
- مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: لذلك سأعطيك معلومات عما حدث من قبل الأوغاد..
- حديث لقناة الجزيرة ٦/٤/٢٠٠٣: أنهم يرفضون دخول معركة ويانا هم جبناء^(١٩).
- حديثه للقنوات التلفيزيونية عن ضرب قصر السلام ٧/٤/٢٠٠٣: هذا المجرم التعس رامسيفلد... هذا مجرم تافه... هذا وزير الدفاع البالاه لا يستحق إلا الضرب على الرأس.

أعطى الصحاف لقوات التحالف عددًا من التسميات، منها تسمية يتجلى معها تشويه العدو وتحقيره من خلال إظهار مخالفته الدينية، ويظهر من خلال استدعاء كلمة "علوج" التي تكررت كثيرًا في كل خطابات الصحاف. ولهذه الكلمة أبعاد مختلفة؛ إذ تعني معجميًا الرجل الشديد الغليظ، وهو أيضًا الرجل من كفار العجم، والعلج: حمار الوحش لاستعلاج خلقه وغلظه؛ ويقال للعيير الوحشي إذا سَمِنَ وقَوِيَ: علج. وكلُّ صُلْب شديد: علج. ويقال للرغيف الغليظ^(٢٠). وكان الصحاف على وعي بدلالة الكلمة وسياقاتها التاريخية؛ فقد ذكر أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه وصف بها علوج الفرس وعلوج الروم، كما استخدمها مؤرخو المسلمين عندما وصفوا جيوش الإفرنج وموجات الحروب الصليبية قالوا هؤلاء العلوج، ومعنى علوج الحمير التي تعيش في البرية. ويظهر اختيار الصحاف لهذه الكلمة استحضار صورة الحرب الدينية إلى ذهن المتلقي العراقي والعربي أيضًا.

وقد يكون التشويه مرتبطًا بالبحث عن المال، كما في "مرتزقة" تعني من يحارب في جيش لا يتبع دولته؛ طمعًا في المكافأة المادية^(٢١)، وفضلاً عن كونها مرتبطة بالحرب مقابل المال؛ فإنها تهين الدولة التي يُوصف جيشها بالمرتزقة لأنها تعني بالضرورة أن ليس لها جيش وطني وأن من يحاربون ليسوا أصحاب القضية أو المبدأ بل الباحثين عن المال.

وثمة تسميات أخرى تتضمن تشويهًا وتهوينًا واستخفافًا كما هو الحال مع كلمة "أوغاد"، وهي جمع وغد، وتعني الأحمق والدنيء وصغير العقل وضعيف الجسم وخادم القوم^(٢٢)، وتشير كل هذه الدلالات السلبية إلى تحقير الصحاف واستهائته بقوات التحالف؛ فالأحمق صغير العقل لا يستطيع تقدير الأمور أو حساب عواقبها، وهذا يعني أن مصيره هو الهلاك والهزيمة.

كما سمّاهم "بالقوات الخائبة"، والخائب هو الفاشل والخاسر، والتسمية هنا بها إشارة لمستقبل هذه القوات من فشل وخسران. كما وصفهم بالجبناء، ودلالة الكلمة فيها استخفاف وتهوين؛ إذ إن الجبان هو الشخص الذي يتهيب الإقدام على ما لا ينبغي الخوف منه^(٢٣).

وقد يتعلق التشويه والتهوين والتقزيم بأحد القيادات، وهو وزير الدفاع الأمريكي رامسيفلد، فقد سماه "مجرم"، وتعني مرتكب الذنب^(٢٤). ثم وصفه تارة بالتعس، وهذه الصفة تشير إلى ما سيؤول إليه وزير الدفاع من شقاء وسوء حظ^(٢٥) بسبب اشتراكه في غزو العراق. ووصفه تارة ثانية "بالتافه" تحقيراً من شأنه، فجمع بذلك بين النيل من أخلاقه وعقله، فالتافه من لا قيمة له^(٢٦). ووصفه تارة ثالثة بالباله، وهو من لا عقل له^(٢٧).

ويلاحظ أن الصحاف اعتمد على التسميات السلبية الي تشوه العدو وتقلل من قيمته أكثر من الأوصاف التي تمجد الذات، كي يشغل ذهن المتلقي بهذا التشويه ويصرفه عن الالتفات لموضوعات أخرى.

٣- تسمية أحداث الحرب:

- مؤتمر مطار البصرة ٢٢/٣/٢٠٠٣: "بعض قوات اللواء ٤٢٢ دكتهم دكا وتراجع هذا الرتل الخائب وانهزم"
- الشرق حديث لقناة أبو ظبي ٢٤/٣/٢٠٠٣: "هم بقوا محاصرين يعنى بحر النجف يحاصرهم يعنى القرى والمزارع التي في بحر النجف أبو صخير محاصرهم المقاومين في الكوفة محاصرهم".
- جريدة الشرق الأوسط: ٢٤/٣/٢٠٠٣: "قام الأميركيون بتحريك رتل من المدرعات والدبابات في منطقة مطار البصرة وتصدى له المقاتلون ودمروا ٤ دبابات وقتلوا بعض المرتزقة".
- مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: "في عامرية الفلوجة... قامت قواتنا بشن هجوم على العدو الأمريكي البريطاني فتوقف وبدأ ينسحب نحو الجنوب بعد أن ثبت علوج الاستعمار في هذه الأماكن... في منطقة الكوت... بعد أن هزموا يوم أمس لاحقتهم قواتنا... هذه الصورة فعليا فعلا لما جرى إنه سُحق تراجع للخلف".

- جريدة الشرق الأوسط ٨/٤/٢٠٠٣: "الكفرة ينتحرون بالمئات على اسوار بغداد".
- لما كانت قوات التحالف تشن غاراتها في العراق؛ فقد توزعت الوحدات الدلالية بين حديث عما قام به العراق، وآخر عما قامت به قوات التحالف، وما حدث لقوات التحالف، وذلك على النحو التالي:
- عندما تحدث الصحاف عن العراق بيّن قوته وبأسه الشديد على عدوه؛ فوظف الفعل "يحاصر" كما جاء باسم الفاعل منه "محاصر"؛ ليدل على السيطرة العراقية على القوات الأمريكية التي حاولت دخول

الأراضي العراقية؛ فالحصار في المجال العسكري يعني إحاطة الجيوش للمدن والأهداف العسكرية، وقطع وسائل الحياة والاتصالات عنها؛ وذلك لدفع أهلها إلى الاستسلام^(٢٨).

وجاء بالفعل "تصدى"، وتصدى للعدو يعنى واجهه عارضه جابهه^(٢٩) - وتبعه بالفعل "دمّر" ودمر الشيء حطمه وأباده وضيعه^(٣٠)، ثم استعمل الفعل "قتلوا..." وزاد من تضخيم قوة الجيش العراقي بقوله إن قواته "شنت هجوماً" و"دكت العدو دكا"، ويعني الفعل الأول "أغار على العدو من كل ناحية"^(٣١)، أما الفعل الثاني فيعني هدم حصون الأعداء بقوة^(٣٢).

وعندما تحدث الصحف عما فعلته القوات الأمريكية والبريطانية بين ضعفها وهون من شأنها؛ إذ اقتصر على ذكر أنها "قامت...بتحريك".

وأفاض في الكلام عما مُنيت به قوات التحالف في العراق؛ فقد أتى باسم المفعول "محاصر" الذي يدل على قدرة القوات العراقية عليهم وإحاطتها بهم لدفعهم للاستسلام، كما ارتفع بنبرة الخطاب المضلل إلى قمتها؛ عندما ذكر أن العدو "انسحب" و"انهزم" و"سُحق"، وكلها وحدات تعنى الهزيمة والنهق. كما تحدث قبيل سقوط النظام العراقي عن أنهم "ينتحرون..." وتشير هذه الوحدة الدلالية التي تعني قتل النفس إلى وصول العدو إلى درجة من اليأس جعلته يقتل نفسه، وقد تشير أيضاً إلى إن حربهم على العراق تعني أنهم ألقوا بأنفسهم في التهلكة، أو أقدموا على قتل أنفسهم لأنهم حتماً سيقتلون على يد الجيش العراقي.

وتُظهر هذه الوحدات الدلالية التضليل بشكل واضح في خطابات الصحف؛ فقد ضخم التفوق العسكري للقوات العراقية، وقلل واستهان بقوات التحالف، وقد استمر في ترديد هذه الوحدات وأمثالها منذ بداية الحرب حتى نهايتها التي أذهلت العالم العربي، إذ انهيار النظام العراقي واختفى الصحف.

٤ - الوحدات الدلالية المشوشة fuzzy:

يرى لويس دي سوسير أن التشويش أحد الإستراتيجيات المهمة في خطاب التضليل^(٣٣)، ويقول كل من روزينا وكارابيتيانا Gunta ROZINA & Indra KARAPETJANA "إنه في خطاب التضليل تستخدم اللغة بشكل مراوغ للسيطرة على المتلقي"^(٣٤).

وتظهر الوحدات الدلالية المشوشة في خطابات الصحف على النحو التالي:

■ مؤتمر أم القصر ٢٣/٣/٢٠٠٣: "الخائبين الأمريكان والبريطانيين عملوا إنزال...طلعوا العشائر فأسروا قسماً وقتلوا قسماً". وجاء في المؤتمر نفسه: "قام الاميركيون بتحريك رتل من المدرعات والدبابات".

■ جريدة الشرق الأوسط ٢٤/٣/٢٠٠٣: "احرقوا اربع دبابات وقتلوا عددا من الاميركيين"^(٣٥)

■ مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: "التحم بهم مقاتلى العشائر العراقية...أوقعوا بهم خسائر في الأرواح.

■ وجاء في المؤتمر نفسه: "في البصرة...دارت أكثر من معركة في أكثر من اتجاه".

- وجاء أيضاً في المؤتمر ذاته: "ما نود أن نعرفه لماذا لم تدافع القوات العراقية عن المطار؟ أنا لن أرد على أسئلة تتعلق بتكتيكاتنا المتبعة".
- جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٦: "وقام الحرس الجمهوري وفدائيو صدام بعمليات مبتدعة جديدة".
- جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٨: "ذبحنا المئات منهم".
- جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٩: "وقال الصحاف سنبداً التعامل معهم بطريقة مناسبة... الموضوع مسيطر عليه".

تشتمل هذه النماذج على مجموعة من الكلمات المشوشة التي يرجع تشويشها إلى غموض دلالتها، فقد أتى الصحاف بكلمة "قسم" عند الحديث عن قوات العدو، وهي كلمة ليس لها دلالة واضحة؛ فالقسم هو جزء من شيء مقسوم^(٣٦)، وتشبهها كلمة "عدد"، وتعني مقدار ما يعد^(٣٧)، وهذا المقدار غير محدد أو معلوم. وجاء توظيف الصحاف لهاتين الكلمتين إما لعدم المعرفة بهذا العدد أو لعدم وجوده فعلياً، أو لضالته وعدم رغبته في التصريح بذلك، فابتعد الصحاف بهذا عن التوضيح والإفصاح. ووظف كلمة "رتل"، وتعني جماعة من الخيول أو السيارات ونحوها يتبع بعضها بعضاً^(٣٨)؛ واختار الصحاف هذه الكلمة ابتعاداً عن الحديث عن العدد الفعلي للقوات الأمريكية. كما يظهر التشويش في كلمة "خسائر"، جاءت جمعاً لإشعار المتلقي بكثرة العدد، كما جاءت نكرة للعموم، ولعدم تحديد مقدارها مما يكسبها غموضاً.

وأتى الصحاف بالمركب الوصفي "تكتيكاتنا المتبعة" ردّاً على سؤال وجه له "ما نود أن نعرفه لماذا لم تدافع القوات العراقية عن المطار؟"، فراوغ الصحاف عند الإجابة عن هذا السؤال، من خلال توظيف هذا المركب الوصفي؛ فكلمة "تكتيك" تعني في العلوم العسكرية "فن وضع الخطط الحربية وتحريك الجيوش بحسب تطورات المعركة"^(٣٩)، فهي كلمة عامة لا تحمل تحديداً للخطط الحربية العراقية، كما أن وصفها بكلمة "متبعة" زاد من المرواغة والتضليل، فاتباع الأمر جرى على حسب المعروف^(٤٠). ومثله المركب الوصفي "عمليات مبتدعة جديدة"، فكلمة "عمليات" جمع عملية، وتعني "جملة أعمال متصلة تُحدث أثراً خاصاً"^(٤١)، ووصفها بكلمة لها دلالة إيجابية وهي "مبتدعة"، وتعني "ابتكر واستحدث وأنشأ على غير مثال سابق"^(٤٢) وزاد من الدلالة الإيجابية بكلمة "جديدة"؛ ويهدف الصحاف من خلال هذا إلى إعطاء صورة إيجابية عن الجيش دون أن يكون هناك تحديد مستغلاً فخامة لفظ التكتيك مجموعاً أو لفظ العمليات موصوفاً بالابتداع والجدة.

وجاء بالمركب الوصفي "طريقة مناسبة" عند الحديث عن طريقة التعامل مع الجنود الأمريكيين، والطريقة هي النهج والأسلوب والمسلك^(٤٣)، وهي كلمة ليس لها دلالة واضحة؛ إذا لم يبين الصحاف هذه الطريقة، وكيف تكون؛ وإنما وصفها بكلمة "مناسبة"؛ للإيحاء بالسيطرة العراقية على الأحداث دون أن

يكون هناك معنى واضح، ومثلها المركب الوصفي "الموضوع مسيطر" فهو لم يوضح كيفية السيطرة أو طريقته.

واستمر الصحاف في ترديد هذه الكلمات إلى نهاية الحرب، وانهيار النظام العراقي، وأتى بكلمة "مئات" عند الحديث عن عدد القوات الأمريكية المذبوحة، وتحمل هذه الكلمة التي جاءت جمعاً قدراً من المراوغة والمبالغة؛ إذ إنها تدل على العدد دون أن تحدده فعلياً.

وتظهر الوحدات الدلالية التضليل في خطاب الصحاف؛ فقد ابتعد بهذه الوحدات عن التصريح بالتفوق العسكري لقوات التحالف في العدد والمعدات العسكرية، كما أسهمت هذه الوحدات في الإيحاء بالسيطرة العراقية دون تحديد لهذه السيطرة أو لمظاهرها.

رابعاً: المستوى التركيبي:

وظف خطاب الصحاف الذي أطلقه في هذه الأزمة أبنية تركيبية معينة ليحقق من خلالها مقاصد التضليل من ذلك:

١ - التعليل:

جاء التعليل في خطابات الصحاف على النحو التالي:

- مؤتمر المطار ٢٠٠٣/٤/٥: "لما نتوقف الدك عليه بالصواريخ والمدفعية يحاول يتواجد بقوات في أماكن معينة من منطقة المطار حتى يصورن لأغراض الدعاية الفارغة.
- جاء في المؤتمر نفسه: "لم يفاجئونا ولو بأى شيء لأن قيادتنا وعسكرينا كانوا حاسين من أين سيأتون".
- وقال أيضاً: "جلس الأوغاد الأمريكان مثل كولين باول والآخرين يحكون كيف يقسمون العراق كغنائم بعد الحرب... أقول لهم انتظروا لا تستعجلوا لأن خبيبتكم كبيرة".
- فندق السلام ٢٠٠٣/٤/٧: "هؤلاء المجرمون يكذبون على العالم لأنهم مجرمين بالطبيعة ومجرمين بالإعداد".
- جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٨: "وسخر الصحاف من عرض الاميركيين صوراً لعناصرهم داخل قاعة الشرف في مطار صدام الدولي وقال "يعتمدون على اسلوب خائب تافه ليصرفوا الانتظار عن جنودهم المذبوحة".

يظهر التعليل باستخدام بعض الأدوات اللغوية مثل "اللام وحتى"، وللتعليل دور مهم في الحجاج وإقناع المتلقي؛ فالتعليل يثير الانتباه ويستجلب الإصغاء وييسر بالتالي قبول الحجج القاطعة^(٤).

وقد يكشف التعليل عن تضخيم الذات و تقزيم العدو، كما في النموذج الأول؛ فقد علل الصحاف تواجد العدو في أماكن معينة بأنه لمجرد الدعاية الفارغة، بما يكشف عن السيطرة العراقية وعجز قوات

التحالف. كما علل عدم تفاجؤ القوات العراقية بأنها تعرف من أين سيأتون، مما يعكس استعداد العراق وتأهبه وسيطرته على سير المعارك.

ويرتبط بتضخيم الذات وتقزيم العدو حديثه عن فشل العدو وخيبتته؛ فقد دعا الصحاف قيادات التحالف إلى الانتظار وعدم الاستعجال في الإعلان عن انتصارهم وعلل ذلك بذكر ما ينتظرهم من خيبة كبيرة.

وقد يُظهر التعليل استخفافاً بالعدو وكشفاً لضعفه ونفياً لسيطرته كما في النموذج الثاني؛ فقد علل عرض الأمريكان لصور لهم داخل مطار صدام الدولي؛ بأنها محاولة منهم لصرف الانتباه عن جنودهم المذبوحة.

وقد يُظهر التعليل تشويه العدو ببيان كذبه؛ فقد ذكر وزير الدفاع رامسفيلد أن القوات قذفت مواقع عسكرية عراقية، غير أن الصحاف بيّن أن القذف كان لفندق السلام، ثم علل كذبهم بأنهم مجرمين بالطبيعة وبالإعداد.

ويكشف التعليل محاولات الصحاف تضخيم الذات العراقية بإظهار سيطرتها وتشويه عدوها ودحر ادعاءاته الباطلة.

٢ - الاستدراك:

- تأتي بنية الاستدراك في خطابات الصحاف على النحو التالي:
- جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٣: "نفى الصحاف ان تكون القوات الاميركية تقدمت نحو بغداد انطلاقاً من مواقعها في الجنوب... وقال رداً على سؤال بهذا الشأن "انا لن ادخل في التفاصيل لكنني اؤكد ان هؤلاء الاوغاد سيكتشفون في الوقت المناسب في المستقبل ان ما كانوا يتظاهرون به غير صحيح".
- مؤتمر المطار ٢٠٠٣/٤/٥: "في اليوسيفية دارت معركة شديدة بين وحدات من الجيش العراقي وعلوج الاستعمار والآن لحد بعد العصر المعركة جارية ولكن حدودا..."
- حديث للجزيرة ٢٠٠٣/٤/٦: "العراقيين من الآن عارفين ما هي وسائل الغش والمخادعة من أجل الكذب على العالم عسى هؤلاء العلوج يسيطرون على منطقة من العراق لكن ما نخليهم يعملوا ذلك".
- آخر لقاء للصحاف ٢٠٠٣/٤/٨: "ضربوا كاردت مريم قريية من المجمع الرئيسي وقذفوا وزارة التخطيط نفس المحاولات البأسة اللي يحاولون إضعاف العاصمة لكن العاصمة الآن تنتهيأ لسحقهم".
- يتحقق الاستدراك في هذه النماذج من خلال توظيف "لكن" فقط، ويعني الاستدراك هنا رفع ما يتوهم ثبوته^(٤٥)، ول"لكن" وظيفة حاججية مهمة "فكل خطاب تال لها هو الحجة الأقوى صوب الدعوى التي يدعيها المرسل"^(٤٦).

يُظهر الاستدراك في النموذج الأول تشويش الصحاف على سؤال عن تقدم قوات التحالف بحديث عن كذب ادعاءاتهم.

وتحدث الصحاف في النموذج الثاني عن معركة اليوسيفية واستمرارها إلى بعد العصر، ثم استدرك على ذلك، وذكر أن القوات الأمريكية "حددوا" حتى لا يشعر المتلقي بسيطرة قوات العدو. وتكلم في النموذج الثالث عن محاولات السيطرة على منطقة من العراق، لكنه دفع هذا الأمر بقوله: "ما نخليهم يعملوا ذلك". وذكر الصحاف في النموذج الرابع محاولة قوات التحالف إضعاف العاصمة ثم استدرك على ذلك وحاول دفعه بالحديث عن تهيو العاصمة لسحقهم.

ويلاحظ أن الاستدراك جاء لنفي سيطرة القوات الأمريكية على أي من المواقع في العراق وإثبات القدرة العراقية.

٣- النفي :

- جريدة الشرق الأوسط ٢٤/٣/٢٠٠٣: و«ادخلوا المهاجمين في مصيدة القتل، وسوف لا ينجو احد منهم».
- جريدة الشرق الأوسط ٢٤/٣/٢٠٠٣: ادخلناهم في المستنقع ولن يخرجوا منه احياء ابدًا.
- جريدة الشرق الأوسط ٨/٤/٢٠٠٣: و«لا تصدقوا هؤلاء الكاذبين لا يوجد اي من علوجهم في اي مكان في بغداد» وكرر هذا أيضا بقوله "لا يوجد أي اميركيين في بغداد يأتي النفي لتقرير الحجج بالتلميح^(٤٧)، وجاء في خطابات الصحاف لتقرير عدم نجاة أي من المهاجمين الأمريكان، كما قرر المعنى نفسه في النموذج الثاني عند حديثه عن عدم خروجهم أحياء. وحاول الصحاف أن يؤكد من خلال تكرار النفي في النموذج الثالث عدم وجود أي من الأميركيين في أي مكان ببغداد.

وينشأ عن هذا النفي تقرير السيطرة العراقية على المعارك، غير أن الأمر انتهى بدخول القوات الأمريكية إلى بغداد، وإسقاط نظام صدام حسين في التاسع من إبريل لعام ٢٠٠٣.

٤- القصر:

القصر هو "تأكيد بنفي الغير وإثبات الحكم للموضوع، ويكون ذلك صراحة بحرف النفي وإلا وضمناً بإنما... ومعنى القصر في الحالتين اختصاص أحد العنصرين دون غيره بالآخر، ومن ثم تأكيد النسبة بينه وبين الآخر"^(٤٨)

- مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: "هؤلاء الأوغاد السفلة لا يجيدون إلا هذه الأعمال القذرة هم سياسيون قذرون".
- فندق السلام ٧/٤/٢٠٠٣: "لن يكون مصيركم إلا الهزيمة على أرض العراق".

يتحقق القصر في النموذجين السابقين بالنفي والاستثناء، يقول عبد القاهر الجرجاني عن هذا النمط من القصر "أما الإخبار بالاستثناء والنفي فيكون لأمر ينكره المخاطب ويشك فيه"^(٤٩).

اختص الصحاف "الأوغاد" الذين تحدث عنهم بإجاداتهم للأعمال القذرة فقط، كي يحط من شأنهم ويقنع المتلقي بهذا، والطريف أنه لا ينفي عنهم الإجابة ولكنه يقصرها على الأعمال القذرة فقط.

قصر في النموذج الثاني مصير الجنود الأمريكيان على الهزيمة؛ ليؤكد للإمريكان -الذين يتوجه إليهم بالخطاب - قوة العراق وقدرته على هزيمتهم، وهو بهذا التأكيد يصل بالتضليل إلى قمته؛ إذ كشف الواقع عن هزيمة العراق بعد يومين فقط من هذا الخطاب.

٥ - الجمل المركبة بشكل مُشوش:

■ جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٤: وقال «لم يتمكنوا من السيطرة على اي مدينة انهم يتحركون باستمرار. انهم غير موجودين في اي مكان انما يتحركون في كل الانحاء ولا يتمركزون في موقع واحد. انه وهم يحاولون اقناع الآخرين به وهم لم يسيطروا حتى على ام قصر».

تتابع الظواهر التركيبية من نفي وتوكيد وقصر في هذه الجملة دون أن يكون هناك دلالة أو معنى واضح "لم يتمكنوا من السيطرة على اي مدينة انهم يتحركون باستمرار. انهم غير موجودين في اي مكان"، وينعكس هذا التشويش على المتلقي فلا يستطيع أن يصل إلى معنى محدد.

وهذا التشويش هو أحد الظواهر المهمة في الخطاب المضلل يقول فان دايك "إن الجماعات أو المؤسسات المهيمنة توضح المعلومات التي تخدم مصالحها، وتعوق فهم المعلومات التي تكون ضد هذه المصالح"^(٥٠).

فقد أراد الصحاف عدم التصريح بالمعلومات الحقيقية عن سير المعارك واستيلاء القوات الأمريكية على عدد من المواقع المهمة، فجاء بهذه الجملة التي تُشوش على المتلقي وتمنعه من التعرف على حقيقة الأمر.

رابعاً: المستوى التداولي:

التداولية - "هي دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل"^(٥١) يشير هذا التعريف إلى "أن المعنى ليس شيئاً متصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسياس في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في الكلام"^(٥٢).

ويقوم البحث التداولي على دراسة أربعة جوانب منها الأفعال الكلامية speech acts^(٥٣). وهو ما تتناوله الدراسة.

يقول د. محمد العبد عن أهمية تداولية الفعل الكلامي: " حقيقة الأمر إذن أن تداولية أفعال الكلام هي تداولية الفعل الإنجازي. بالفعل الكلامي تؤدي أفعالاً لغوية كالإخبار وتوجيه الأسئلة وإعطاء الأوامر وعمل الوعود والاعتذارات..."^(٥٤)

ويرى د. محمود نحلة أن تقسيم الأفعال الكلامية في اللغة العربية يمكن أن يستفاد فيه من تقسيم أوستن وسيرل، ومما وضعه سيرل من ضوابط للتقسيم ويكون على النحو التالي: الإيقاعات والطلبات والإخباريات والالتزاميات والتعابيريات^(٥٥).

وستركز الدراسة على الطلبات والإلزاميات لما لهما من أهمية في الكشف عن التضليل في خطاب الصحف.

الالتزاميات:

"هي أفعال كلامية يقصد بها المتكلم الالتزام طوعاً بفعل شيء للمخاطب في المستقبل بحيث يكون المتكلم مخلصاً في كلامه عازماً على الوفاء بما التزم به كأفعال الوعد والوعيد والمعاهدة والضمان"^(٥٦). ويبرز هذا النوع من الأفعال الكلامية في خطابات الصحف على النحو التالي:

- لقاء أبو ظبي ٢٤/٣/٢٠٠٣: نحن سنحاصرهم ونذبحهم.
- فندق السلام ٧/٤/٢٠٠٣: خسائكم وسندمركم... أقول للضباط والجنود الأمريكان استسلموا أفضل لكم سنقطع رءوسكم.

- آخر لقاء للصحاف ٨/٤/٢٠٠٣: سيتم حرقهم ستفاجئون سنهزمهم.
- جريدة الشرق الأوسط ٩/٤/٢٠٠٣: هم سيستسلمون والاسيحقون في دباباتهم.

يظهر في هذه النماذج وعيد الصحف لقوات التحالف؛ فقد توعدهم بالذبح وقطع الرءوس كما توعدهم بما هو أعم من ذلك، وهو الهزيمة ثم بما هو أعم وهو الدمار. ويظهر هذا الفعل الإنجازي التضليل في ذروته؛ إذ إن الصحف حاول إقناع المتلقي بقوة العراق وقدرته على التنكيل بالعدو وهزيمته بل وتدميره، رغم أن الواقع أظهر انهيار النظام بأكمله في اليوم التالي مباشرة لآخر خطاب له. ولعلنا نلاحظ أن التصريح الأخير وفيه وعيد بإحراقهم في دباباتهم قد نُشر في اليوم نفسه الذي سقطت فيه بغداد.

الطلبات:

تضم كل الأفعال الكلامية الدالة على الطلب بغض النظر عن صيغتها، ويدخل فيها الأمر والنهي والاستفهام؛ لأن الاستفهام استخبار، والاستخبار طلب من المخاطب أن يخبرك عن شيء تريد معرفة خبره، والغرض الإنجازي هو التأثير في المتكلم ليفعل شيئاً أو يخبر عن شيء^(٥٧).

ويظهر هذا النوع في خطابات الصحف محققاً مزيداً من التعليل كما يلي:

- لقاء أبو ظبي ٢٤/٣/٢٠٠٣: إنه جيش محتل قوات خائبة يجون يدخلون بلد ٢٦ مليون إيش لون يحاصرون بلد ٢٦ مليون؟ فكيف يحاصرون بغداد ست ملايين؟ طب ريف بغداد اللي يخترقوه ما راح يحاصروهم؟
- جريدة الشرق الأوسط ٨/٤/٢٠٠٣: اطمئنوا بغداد آمنة وحصينة... لا تصدقوا هؤلاء الكاذبين لا يوجد اي من علوهم في اي مكان في بغداد.
- ذكرت د. سامية الدريدي أن "طرح الأسئلة في الخطاب وسيلة هامة من وسائل الإثارة ودفع الغير إلى إعلان موقفه إزاء مشكل مطروح"^(٥٨)، ويهدف الصحاف من طرح السؤال في النموذج الأول إلى إثارة ذهن المتلقي ودفعه إلى إنكار محاصرة العدو لبغداد، كأنه يقول: "لن يحاصروا بلدًا عدد سكانه ٢٦ مليونًا، لن يحاصروا بغداد وسكانها ستة ملايين نسمة".
- ويجتمع في النموذج الثاني أمر ونهي، ولهاتين الصيغتين أهمية حجاجية؛ إذ "تحمّلان معنى الدعوة، ومن ثمة تبدو صلتهم بالحجاج وثيقة؛ لأنهما يهدفان إلى توجيه المتلقي إلى سلوك معين"^(٥٩). ويسعى الصحاف إلى توجيه القارئ نحو الطمأنة الزائفة من خلال الفعل "اطمئنوا..."، وكذلك من خلال النهي عن تصديق "الكاذبين".

خامساً: المستوى البلاغي:

تتناول الدراسة في هذا الجزء الاستعارة المفهومية كما طرحتها إيلينا سيمينو في كتابها "الاستعارة في الخطاب".

تعرف الاستعارة بأنها "الظاهرة التي نتكلم بها، وقد نفكر بها في شيء بمفردات شيء آخر..."^(٦٠).

والاستعارة المفهومية هي "سلسلة نسقية من التناظرات أو الروابط عبر مجالات مفاهيمية، يتم بواسطتها تأسيس مجال "هدف" على نحو جزئي بمفردات مصدر بمصدر مختلف"^(٦١).

وقد أعطت الكاتبة نموذجًا هو "ادعاءك لا يمكن الدفاع عنها، هاجم كل النقاط الضعيفة في حجتى...هدمت حجتى لم أنتصر في حجاج معه قط...لقد قتل كل حججى". وعند تحليل هذا النموذج ذكر أن مجال المصدر في هذه الاستعارة هو الحرب، والحجاج هو المجال المستهدف، وتتضمن الاستعارة المفهومية "الحجاج حرب" تناظرًا بين المشاركين في الحجاج مع الخصوم أو الأعداء واستراتيجيات الحجج مع الهجوم والدفاع ونتائج الحجاج النصر أو الهزيمة"^(٦٢).

وقد وسعت من مفهوم الاستعارات المفهومية وأدخلت فيها التشبيه تقول الكاتبة "بوجه عام نظر إلى الاستعارة والتشبيه على أنهما من أنماط التحقق اللغوي للربط عبر المجالات"^(٦٣).

وللإستعارة وظائف عدة في الخطاب منها؛ أنها يمكن أن تستخدم للإقناع بصياغة مفاهيمية جديدة للواقع وتبريرها وتقييمها وشرحها والتنظير لها وتقديم صياغة جديدة لها...ويمكن للاستعارة أن تستخدم لتقديم ملخصات أو جذب انتباه المخاطبين إلى أجزاء معينة من النص"^(٦٤).

وقد ركز د. عبد الله صولة على القيمة الحجاجية للتشبيه والاستعارة على دورها في الإقناع وذكر أنها "تمثل درجة أعلى في الإقناع من درجة المعنى الحقيقي الذي جاءت مسده" (٦٥).

ترى إيلينا سيمينو أن الاستعارات نادرًا ما تكون محايدة؛ فإنشاء شيء بمفردات شيء آخر تنتج عنه وجهة نظر معينة حول الشيء موضوع التساؤل، وينطوي غالبًا على اتجاهات وتقييمات محددة... بمفهوم الاستعارات المفهومية، فإن الاستعارات "تبرز" بعض أبعاد المجال المستهدف وتخفي أخرى.... (٦٦)، وتعطي مثالًا على ذلك باستعارة "الحجاج حرب" فهذه "الاستعارة تبرز الأبعاد التافسية والعدوانية والصراعية للحجاج، وتخفي أبعادها التعاونية والبناءة" (٦٧).

وعود إلى تضليل الصحاف؛ فقد يكون الهدف من الاستعارة المفهومية هو إقناع المتلقي بتفوق العراق وسيطرته على المعارك:

- جريدة الشرق الأوسط ٢٤/٣/٢٠٠٣: "ادخلناهم في المستنقع ولن يخرجوا منه احياء ابدًا"
- قناة أبو ظبي ٢٤/٣/٢٠٠٣: "اسمع هذه صواريخ كروز ما عاد تخوف أحد إحنا قلنا نصيدهم زى ما نصيد السمك في النهر".
- مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: "ونحن مصممون على ذلك هذه الليلة، أن نرويه ديان بيان فو ثانية ويتذكرها الصحفيون الأوروبيون".
- جريدة الشرق الأوسط ٨/٤/٢٠٠٣: "جرعناهم السم والعلقم ليلة امس"

استعار الصحاف صورة المستنقع بما فيه من مياه راكدة ومتعفنة ليصور بها المأساة التي فعلها العراقيون بالقوات الغازية.

واستقى في النموذج الثاني صورة صيد السمك من النهر وشبه بها قدرة العراقيين القتالية؛ فكما أن صيد السمك من النهر شيء عادي وسهل على العراقيين، فكذلك قتال القوات الأمريكية. وتشير الاستعارة أيضًا إلى صبر العراقيين وحرفيتهم، الأمر الذي يمكنهم من الصيد في النهر. وهو الأمر نفسه الذي يمكنهم من التعامل مع العدو، والصحاف بذلك يحاول إقناع المتلقي بالقدرة القتالية للعراقيين وسهولة هزيمة العدو.

واستدعى الصحاف في النموذج الثالث صورة الحرب التي قادها الجيش الفرنسي ضد فييتنام عند قرية ديان بيان فو، وانتهت بإجبار الجيش الفرنسي على الاستسلام؛ ليشبه بها قوة الجيش العراقي وقدرته على هزيمة قوات التحالف ودفعها للاستسلام بما يظهر التفوق العسكى المطلق للعراق.

استعار في النموذج الأخير السم ليدل به على القتل، واستعار العلقم ليعبر عن خلاله عن الماراة التي جرعا العراقيون لقوات التحالف، وهو بذلك يحاول إقناع المتلقى بقوة العراقيين وغلبتهم في المعارك. ويظهر واقع الأمر التضليل في هذه الاستعارة؛ إذ سقط النظام العراقي بأكمله بعد يومين فقط من هذا الحديث.

- حديثه لقناة أبو ظبي ٢٤/٣/٢٠٠٣: "هذه الأفعى اللى هي الأرتال الأمريكية هي محاصرة ما بين البصرة وما بين القرى شمالها.... هذا التشبيه لها بالأفعى عندما تجد أنها ستضرب تهرب إلى مكان آخر هذه الأفعى أينما تتحرك هي محاصرة وليس نحن العراق محاصرين".
 - مؤتمر أم القصر ٢٣/٣/٢٠٠٣: فالخلاصة الرتل المدرع...أنزل به خسائر عدد من القتلى والجرحى والبقية هربوا كالجرذان.
 - مؤتمر المطار ٥/٤/٢٠٠٣: اللى أكثركم شاهد الفيلم الأمريكى Wage the dog عدد من عملهم فجر أمس واليوم فيه ملامح من الفيلم.
- استعار الصحاف صورة الجرذان ليصور بها هروب بقية الرتل المدرع، وهو بهذا يستدعي مفهوم الذعر الذي ينتاب الفئران عندما يهاجمها العدو، كما يستدعي صورة السلب التي يخلفها الفأر بعد هروبه، وتظهر هذه الاستعارة تحقير الصحاف وتقليله من قيمة العدو.
- استدعى الصحاف صورة الأفعى بما تتصف به من صفات الغدر والتلون وسرعة الهروب وأسقطها على الأرتال الأمريكية إقناعاً للمتلقى بحقارتها.
- شبه الصحاف عمل القوات الأمريكية في معركة المطار، بأحداث الفيلم الأمريكى "ذيل الكلب" الذي تدور أحداثه حول اختلاق حرب وهمية لتغطية فضيحة الرئيس الأمريكى قبل الانتخابات الرئاسية. فقد استدعى الصحاف فكرة "اختلاق حرب" ليشبه بها أحداث المطار؛ إظهاراً لكذب القوات الأمريكية بشأن سيطرتهم على المطار.

الخاتمة:

وبعد، فقد عرضت الدراسة لتجليات التضليل عند الصحاف عبر المستويات المتعددة للخطاب. ويظهر تحليل السياق التضليل في خطابات الصحاف؛ فقد مكنه منصبه من أن يدلي بما شاء من معلومات، ويحجب ما يشاء دون أن يعارضه أحد، كما وفر له هذا المنصب ثقة عند الجمهور.

وتبين من دراسة الدلالة الكبرى لخطابات الصحاف تقويمه وتضخيمه للعراق شعباً وحكومة، من خلال إظهار السيطرة المطلقة للعراق وقدرته على دحر العدو وهزيمته هزيمة نكراء. وعمل في المقابل على إظهار ضعف العدو والتحقيق من شأنه. وغاب عن الدلالة الكبرى الحديث عن القدرة القتالية للعدو، والخسائر التي تكبدها العراق، وتقدم القوات الأمريكية الدائم داخل الأراضي العراقية، مما يؤكد مقصد التضليل في خطاب السلطة العراقية إبان الأزمة.

تبرز الوحدات الدلالية تضليل الصحاف؛ فقد أتى بالوحدات الدلالية التي تبين قدرة العراق وسيطرته على المعارك، وما يتبع ذلك من أمن ومنعة؛ فالجيش العراقي بطل وبغداد آمنة وحصينة. أما قوات العدو فهم علوج ومرترقة وجبناء وخائبين، كل ذلك ليشغل ذهن المتلقى بتشويه العدو، حتى لا يلتفت إلى موضوعات أخرى تتعلق بالحديث عن قدرة العدو وحجمه.

وعند الحديث عن سير المعارك ذكر أن القوات العراقية "تتصدى وتشن هجوماً وتحاصر وتدمر وتذك...."، أما قوات العدو فهي "محاصرة وتراجع وتهزم...". وارتفع بنبرة الخطاب المضلل إلى ذروته عندما تحدث عن انتحار الجنود الأمريكيان، وكأنهم يلقون بأنفسهم في التهلكة، وكان هذا في اليوم السابق لانتهاء النظام العراقي وسقوط بغداد.

واستعمل الصحاف عددًا من الكلمات المشوشة تجنبًا للحديث عن قوة العدو وقدرته كما في "رتل.."، كما استعمل هذه الوحدات ليُشعر المتلقي بالقوة العراقية، دون أن يكون هناك توضيح لهذه القوة كما في "الموضوع مسيطر عليه" و"عمليات مبتدعة جديدة".

ويتضح التضليل في المستوى التركيبي؛ فقد علل لأفعال العدو بما يشينه ويحط من قدره، كما وظف الاستدراك تشويشاً على المتلقي، حتى لا يقف على حقيقة الأمر، أو نفياً لسيطرة قوات التحالف وإثباتاً للتفوق العراقي، وجاء النفي للغرض ذاته. كما يظهر التشويش مع تركيب الجملة؛ عندما يريد الصحاف أن يشوش على ذهن المتلقي ويمنعه من إدراك وصول قوات التحالف إلى العاصمة.

وتُظهر الأفعال الإنجازية التضليل في قمته؛ فقد توعد الصحاف قوات التحالف بألوان العذاب وهزيمة نكراء، كما عمل على طمأنة المتلقي طمأنة زائفة؛ إذ انهار النظام بعد هذا الخطاب بأيام قليلة. واستكمالا لأوجه التضليل في خطاب الصحاف يأتي المستوى البلاغي ودراسة الاستعارة المفهومية، لتكشف عن إعلاء مطلق للذات العراقية باستدعاء مظاهر التفوق مثل نصديهم زى ما نصيد السمك، ونذيق العدو السم والعلقم، كما تكشف عن تحقير واستهانة بالعدو من خلال استدعاء صورة حرب وهمية وصورة كائنات حية مكروهة كالأفعى والجردان.

الهوامش:

(¹) ولد محمد سعيد الصحاف عام ١٩٤٠ في بلدة الحلة بالقرب من مدينة كربلاء التي قضى فيها طفولته وشبابه قبل ان يلتحق بالجامعة لدراسة الصحافة. وعمل بعد تخرجه مدرّساً للغة الإنجليزية، وانضم لحزب البعث عام ١٩٦٣، واستمر يعمل بالتدريس حتى وقوع انقلاب يوليو ١٩٦٨. وشغل الصحاف عدة مناصب أبرزها مدير الإذاعة العراقية، ثم عمل سفيراً للعراق في بورما فالسويد، ثم مندوباً لبلاده في الأمم المتحدة، ثم عُين عام ١٩٩٢ وزيراً للخارجية في المرحلة التي تلت غزو الكويت، التي شهدت فرض عقوبات دولية على العراق. وتم نقل الصحاف من منصب وزير الخارجية لوزارة الإعلام في إبريل عام ٢٠٠١.

http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid_2928000/2928923.stm

(²) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation. Discourse & Society, 17(3), p.359.

(³) هريبرت أ. شيللر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، الكويت، مارس، ١٩٩٩.

(⁴) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation, p.3.

(⁵) Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses,

<https://www2.unine.ch/files/content/sites/cognition/files/shared/documents/10.1.1.117.8238.pdf>

(⁶) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation, p.359.

(⁷) Ibid, p.373.

(⁸) Ibid, p.375.

(⁹) Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses.

(¹⁰) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation, p.375.

(¹¹) van Dijk (1988): News as discourse, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, p.26.

(¹²) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation, p.373.

(¹³) Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses.

(¹⁴) تضم الوحدة الدلالية عند نيدا Nida

- (الكلمة المفردة) وهي أهم الوحدات الدلالية؛ لأنها تشكل مستوى أساسياً للوحدات الدلالية.
- (أكبر من الكلمة تركيب) هي الوحدات الدلالية الأكثر شمولية، وهي المترتبة من وحدات على مستوى الكلمة ويعني بها تلك العبارات التي لا يفهم معناها بمجرد فهم معاني مفرداتها وضم هذه المعاني بعضها إلى بعض وفي هذه الحالة يوصف المعنى بأنه تعبيرى idiomatic ويدخل تحت هذه الوحدة الأنواع الثلاثة: التعبير الاصطلاحي idiom مثل ضرب كفا بكف، والتركيب الموحد: ويعني الكلمة المكونة من مورفيم حر بالإضافة إلى مورفيم متصل أو المكونة من مورفيمين متصلين أو أكثر مثل البيت الأبيض... أما المركبات أو التعبيرات المركبة فتختلف عن التركيبات الموحدة في أن الكلمة الرئيسة فيها ما تزال تنتمي إلى المجال الدلالي نفسه مثل: field work
- أما (الجملة): فيعدها بعض اللغويين من أهم وحدات المعنى.
- أما الوحدة الدلالية التي تعد أقل من المورفيم فتتمثل في المورفيم المتصل ويشمل السوابق (مثل حرف السين للدلالة على الاستقبال) والواحق (مثل الضمائر المتصلة).
- أما الوحدة الدلالية التي تعد أقل من المورفيم فتمثل دلالة الضمة على التكلم. راجع في ذلك د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط ٥، ص ٣٢ - ٣٤، وتتناول هذه الدراسة الوحدة الدلالية من كلمة مفردة ومركب وصفى ومركب إضافي وجملة.

(¹⁵) Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses.

(¹⁶) د. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤، مادة بسل، ومادة بطل.

(¹⁷) لم يخل خطاب للصحاف من كلمة "علوج" مثل حديثه لقناة الجزيرة ٢٠٠٣/٤/٦: العراقيين عارفين ما هي وسائل الغش والمخادعة... عسى هؤلاء العلوج يسيطرون على منطقة من العراق.

(¹⁸) حديث لقناة أبو ظبي ٢٠٠٣/٣/٢٤: إنه جيش محتل قوات خائبة

(¹⁹) جاء في حديثه لقناة أبو ظبي ٢٠٠٣/٣/٢٤: غالبهم ينقتل في ساحة القتال لأنهم جبنا

(²⁰) ابن منظور، لسان العرب، مادة علج، دار المعارف، دت، د. ط.

(²¹) معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة رزق.

(²²) المرجع السابق، مادة وغد.

(²³) المرجع السابق، مادة جبن.

(²⁴) المرجع السابق، مادة جرم.

(²⁵) المرجع السابق، مادة تعس.

(²⁶) المرجع السابق، مادة ثقه.

(²⁷) المرجع السابق، مادة بله.

(²⁸) المرجع السابق، مادة حصر.

(²⁹) المرجع السابق، مادة صد.

(³⁰) المرجع السابق، مادة دمر.

(³¹) المرجع السابق، مادة شنن.

(³²) المرجع السابق، مادة دكك.

(³³) Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses.

(³⁴) Gunta Rozina & Indra Karapejana, The Use of Language in Political Rhetoric: Linguistic Manipulation,

http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/19_9.pdf

(³⁵) جريدة الشرق الأوسط ٢٠٠٣/٤/٩: احرقنا عددا من المعدات والدبابات في معسكر الرشيد.

(³⁶) معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة قسم.

(³⁷) المرجع السابق، مادة عدد.

- (³⁸) المرجع السابق، مادة رتل.
- (³⁹) المرجع السابق، مادة
- (⁴⁰) المرجع السابق، مادة تبع.
- (⁴¹) المرجع السابق، مادة عمل.
- (⁴²) المرجع السابق، مادة بدع.
- (⁴³) المرجع السابق، مادة طرق.
- (⁴⁴) د.سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني الهجري بنيته وأساليبه، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٣٣٤
- (⁴⁵) ابن هشام (عبد الله بن يوسف)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٢، ج ١، ص ٣٢٠.
- (⁴⁶) عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ٢٠٠٤، ط ١، ص ٥١١.
- (⁴⁷) المرجع السابق، ص ٤٨٦.
- (⁴⁸) د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، ط ٢، ٢٠٠٣، ص ١٣٦.
- (⁴⁹) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٣٣٢.
- (⁵⁰) van Dijk, T. A. (2006). Discourse and manipulation, p.365.
- (⁵¹) د. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١١، ص ١٤.
- (⁵²) المرجع السابق، ص ١٤.
- (⁵³) المرجع السابق، ص ١٦، والجوانب الأخرى للبحث التداولي هي: الإشارة والافتراض السابق الاستلزام الحوار.
- (⁵⁴) د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٢٨٧.
- (⁵⁵) د. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ١٠١.
- (⁵⁶) المرجع السابق، ص ١٠٧.
- (⁵⁷) المرجع السابق، ص ١٠٦.
- (⁵⁸) د.سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية، ص ١٤١.
- (⁵⁹) المرجع السابق، ص ١٤٩.
- (⁶⁰) إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة د. عماد عبد اللطيف، خالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط ١، ٢٠١١، ص ٤٠.
- (⁶¹) المرجع السابق، ص ٢٩-٣٠.
- (⁶²) المرجع السابق، ص ٢٩-٣٠.
- (⁶³) المرجع السابق، ص ٥٠.
- (⁶⁴) المرجع السابق، ص ٧٨، ٧٩.
- (⁶⁵) د.عبد الله صولة، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة، من كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، إعداد: حافظ إسماعيلي العلوي، عالم الكتب الحديث، الأردن ٢٠١٠م، ص ٤١.
- (⁶⁶) إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص ٨٠.
- (⁶⁷) المرجع السابق، ص ٨١.

المصادر:

- عينة من المؤتمرات الصحفية واللقاءات التلفزيونية والأحاديث الصحفية التي ألقاها محمد سعيد الصحاف في الفترة من ٢٠ مارس إلى ٩ إبريل.

المراجع العربية:

١. د.أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط ٥، ١٩٩٨.

٢.

_____، معجم اللغة العربية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٤

٣. إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ترجمة د. عماد عبد اللطيف، خالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١١.
٤. د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٣.
٥. د. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني الهجري بنيته وأساليبه، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ٢٠٠٨.
٦. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
٧. د. عبد الله صولة، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة، من كتاب "الحجاج مفهومه ومجالاته"، إعداد: حافظ إسماعيلي العلوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠.
٨. عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط١، ٢٠٠٤.
٩. د. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥.
١٠. د. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣.
١١. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
١٢. هربرت أ. شيللر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، الكويت، مارس، ١٩٩٩.
١٣. ابن هشام (عبد الله بن يوسف)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت.

المراجع الأجنبية:

1. – Gunta Gunta Rozina & Indra Karapejana, The Use of Language in Political Rhetoric: Linguistic Manipulation,
http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/19_9.pdf
2. Louis de Saussure: Manipulation and cognitive pragmatics Preliminary hypotheses.
<https://www2.unine.ch/files/content/sites/cognition/files/shared/documents/10.1.1.117.8238.pdf>
3. ----- (2006). Discourse and manipulation. Discourse & Society, 17(3)..
4. van Dijk(1988):News as discourse, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale

المواقع الإلكترونية:

- 1- <http://news.bbc.co.uk>
- 2- <http://www.aawsat.com/>
- 3- <https://www.youtube.com/?gl=EG>
- 4- <https://www2.unine.ch>

المواردية في لغة الكتابة السياسية

دراسة في كتاب "أم القرى" لعبد الرحمن الكواكبي

نورهان عبدالرءوف أحمد

هذا البحث هو محاولة لاستتقاق أحد أبرز الكتابات السياسية العربية في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين الميلادي؛ عما طواه بين ثناياه من مظاهر لتطويع اللغة العربية وأدواتها الخطابية؛ بوصفها سلاحاً بأيدي أبنائها في نزالاتهم الفكرية والسياسية؛ بين الكر والفر والمراوغة.

فهو يسعى إلى رصد عناصر المواردية في لغة المعارضة السياسية العربية للحكم العثماني؛ كما تمثلت في كتاب "أم القرى" لعبد الرحمن الكواكبي (ت ١٣٢٠هـ / ١٩٠٢م)؛ الذي آمن صاحبه بالشأن الكبير الذي تحظى به الكلمات في النزاعات السياسية؛ فقال في مقدمته:

فإن الذي شادته أسياف قبلكم هو اليوم لا يحتاج إلا لألسن

وينتمي البحث إلى مجال دراسات تحليل الخطاب التي تعد الخطاب ممارسة اجتماعية، وتربط النصوص بسياق إنتاجها والغرض منه. ويفيد بطبيعة الحال من المفاهيم والإجراءات الخاصة بكل من الحقل التداولي الذي يدرس اللغة قيد الاستعمال، ومنظور التحليل النقدي للخطاب الذي يبحث عن مكان صراع القوى والأيديولوجيا في الخطاب.

• مفهوم المواردية Equivocation:

يقصد بالمواردية في البلاغة العربية "أن يقول المتكلم قولاً يتضمن ما ينكر عليه، فيستعد لما يتخلص من الإنكار بجواب حاضر أو حجة بالغة، أو تصحيف كلمة أو تحريفها أو زيادة أو نقص"^(١)، وقد نظر إليها البلاغيون العرب من جهة قدرة المتحدث على التحايل للتخلص من الموقف المنكر عليه؛ فعدها لوناً من ألوان البديع، في حين لم يهتموا كثيراً بقيمتها التداولية والتواصلية.

أما في المفهوم الحديث فإن المواردية قد تقع في مختلف عناصر العملية التواصلية؛ المرسل أو المستقبل أو المحتوى أو السياق، فالمواردية في معناها التداولي هي الانحراف عن العناصر الأساسية للتواصل الصريح^(٢).

• السياق التاريخي لكتاب "أم القرى":

لا يمكن دراسة الموارديات اللغوية -شأنها شأن كافة الظواهر اللغوية ذات المقصد التداولي- بغير الرجوع إلى سياق إنتاج النص الذي يحملها؛ حيث إن الدافع الأساسي لورودها هو وقوع المرسل فيما يعرف في علم النفس بصراع الإحجام -الإحجام avoidance - avoidance conflict؛ أي وقوفه أمام خيارين كل منهما له عواقب سيئة - هما في حالة التواصل اللغوي إما الكذب والإخفاء التام لمحتوى ما،

أو إرسال رسالة مباشرة تضر بأحد طرفي التواصل -؛ فيسعى المرسل إلى تجنب كلا الخيارين واللجوء إلى المواردية^(٣)، وهو ما وجد الكواكبي نفسه مضطراً إليه في معظم كتاباته ومنها "أم القرى".

يرجح أن عبد الرحمن الكواكبي قد كتب أم القرى في حلب قبل انتقاله إلى القاهرة (بين عامي ١٣١٦ و ١٣١٨ هـ)^(٤)، لكن الكتاب لم يُنشر إلا بعد استقراره في القاهرة في مأمن نسبي عن النفوذ العثماني الذي كان يواجهه؛ إذ طبع للمرة الأولى في ١٣١٨ هـ / ١٩٠٠ م^(٥).

في مقدمة الكتاب نفسه يحدد الكواكبي تاريخ الأحداث التي يغطيها بسنة ١٣١٦ للهجرة، وبشكل عام فإن الإطار التاريخي لكتابات الكواكبي هو عهد السلطان العثماني عبد الحميد الثاني. وقد كان للأوضاع السياسية التي سادت هذا العهد أثرها في موضوع الكتاب وشكله على حد سواء؛ فقد شهد هذا العهد إثارة فكرة الجامعة الإسلامية والخلافة الإسلامية وتعدد مواقف المذاهب فيها وموقع الدولة العثمانية منها، ومحاولة كل من السلطان عبد الحميد وخصومه في الداخل والخارج تطويعها لصالحهم؛ تزامناً مع الأوضاع الاستعمارية في البلاد الإسلامية والمخططات الأوروبية الساعية إلى تقسيم التركة العثمانية، أو تركة الرجل المريض كما أطلق عليها^(٦).

يضاف إلى ذلك توتر العلاقة الشخصية بين الكواكبي وبعض خاصة رجال السلطان عبد الحميد؛ إذ كان على خلاف مع شيخ مشايخ الدولة العثمانية أبي الهدى الصيادي "الذي انتزع نقابة الأشراف من بيت الكواكبي بغير حق من حقوق النسب أو الفضل أو الكفاية"، والذي كان "ينال غاية ما ينال من ألقاب العلم والشرف ويتشفع عند ولاة الأمر لمن يطمع في نيلها وهو من الجهل بالكتابة بحيث يستكتب المحاسيب ما ينسبونه إليه"، وكان يتحكم في مناصب القضاة والمفتين والولاة والرؤساء - على حد قول العقاد^(٧)، وما يوافقه من تلميحات للكواكبي نفسه -.

كما كان للكواكبي خصومات مع الولاة العثمانيين في حلب؛ تمثلت في مصادرة الصحفيين اللتين كان يصدرهما "الشهباء" و"الاعتدال" على التوالي، إلى جانب إيداعه السجن تارة بتهمة المشاركة في محاولة اغتيال الوالي، وأخرى بتهمة التعاون مع دولة أجنبية، ومضايقته في تجارته؛ حتى غادر حلب إلى القاهرة بعيداً عن سلطة الولاة العثمانيين^(٨).

• ملامح المواردية في كتاب "أم القرى":

أ. ملامح المواردية عبر المستوى التواصل:

وهو المستوى المرتبط بالعلاقة بين طرفي التواصل الخطابي؛ المرسل والمتلقي. ويمكن تمييز تقنيات المواردية عبر هذا المستوى في كتاب "أم القرى" كما يلي:

١- القناع المستعار للمرسل:

"السيد الفراتي"، هذا هو الاسم المستعار الذي استعان به السيد عبد الرحمن الكواكبي في نشر كل كتاباته في حياته؛ ومن ضمنها كتاب "أم القرى". غير أن له في أم القرى موقعاً خاصاً أيضاً؛ فهو ليس

مجرد توقيع يحمله الكتاب من الخارج، بل هو راوي الأحداث ومحركها داخل الكتاب، والكاتب الرسمي لمناقشات المؤتمر التي يعرضها الكتاب.

بالإضافة إلى الغموض الكامن في مبدأ استخدام الاسم المستعار بحد ذاته؛ فإن اختيار صيغة الاسم له كذلك دوره في تحقيق المواردية؛ فصفة "الفراي" لا تحدد تمامًا موطن الكاتب؛ إذ يمتد نهر الفرات في منطقة جغرافية واسعة بين الشام والعراق، بل هو في الأدبيات العربية أكثر ارتباطًا بالعراق منه إلى بلاد الشام.

٢- تعدد المرسلين داخل النص وتفريق مسئولية إنتاجه:

يكاد يجمع الباحثون على أن مؤتمر أم القرى محور الحديث في الكتاب إنما هو من محض خيال الكواكبي^(٩). ومن خلال هذا المؤتمر المتخيل اعتمد الكواكبي حيلة تعدد الأصوات المتلفظة داخل النص؛ فلم يضع أفكاره كلها على لسان شخصه، بل وزع تلك الأفكار بما تحمله من نقد للأوضاع السياسية والإدارية على السنة عديد من الشخصيات التي جعلها مساهمة في أعمال مؤتمره.

وبهذا يرد في الكتاب ثلاثة أنماط من المرسلين وفق تقسيم ديكر و Oswald Ducrot^(١٠):

الأول: هو الذات المتكلمة خارج النص، وهو الكواكبي نفسه، الذي كان مغيبًا تمامًا عن سياق إنتاج النص، متواريًا خلف قناع السيد الفراتي.

الثاني: هو السيد الفراتي المتكلم المشارك في النص؛ أي في مداولات المؤتمر. وهو عنصر خطابي شبيه بالراوي المشارك في الأعمال السردية؛ فهو صاحب فكرة المؤتمر ومحرك أحداثه، وهو أيضًا مدون سجله؛ فكل ما قيل هو بشكل أو بآخر مسند إلى روايته ومدون بلغته؛ في مراوحة متقنة بين تحمل مسئولية النص والتكرار لها في آن واحد.

أما النمط الثالث فيتمثل في مجموعة المتلفظين الذين لا تتحقق كياناتهم إلا داخل النص من خلال ما يرويه السيد الفراتي عنهم.

وقد نوع الكواكبي في اختيار أعضاء المؤتمر الذين وزع على ألسنتهم وجهات النظر التي يتناولها؛ فقد "جمع فيه مندوبين ينوبون عن أمم العالم الإسلامي في المشرق والمغرب يمثلون الهند والصين والأفغان والعراق والحجاز والشام ونجد واليمن ومصر وتونس ومراكش وغيرها من الأقاليم المشتركة بين هذه الأقطار، وألقى على لسان كل منهم خطابًا يشرح حالة المسلمين كما اختبرها من شئون بلده ومما يعلمه عن شئون سائر البلدان الإسلامية"^(١١). كما ضم الكواكبي إلى أعضاء مؤتمره مندوبين عن بلاد غير إسلامية مثل "السعيد الإنكليزي" ممثل المسلمين في إنجلترا.

إلى جانب تنوع المتلفظين المشاركين في مداولات المؤتمر تجدر الإشارة إلى نقطتين رئيسيتين أخريين في عملية المواردية الخطابية المتعلقة بمسئولية ما يقال:

أولاً: لم يقتصر تعدد الأصوات المرسلّة في نصوص الكتاب على تعدد المندوبين المشاركين في الاجتماعات، بل يشمل كذلك أصواتاً أخرى يتم إقحامها بالرواية عنها خلال سجل المؤتمر. من ذلك المحادثة التي ينقلها "الخطيب القازاني" بين مفتي قازان ومستشرق روسي أسلم حديثاً؛ يلاحظ في روايتها الميل إلى آراء المستشرق وأخذه على المسلمين اتباع التقليد التام في أمور دينهم، ومنها كذلك المحاورّة الملحقّة بسجل المؤتمر؛ التي بعث بها "الصاحب الهندي" مثبّتاً فيها محاورّة جرت بينه وبين "أمير جليل فاضل من أعظم نبلاء الأمة ورجال السياسة" - وفق ما جاء في وصفه في اللاحقة -، وقد ورد على لسان هذا الأمير المسكوت عن اسمه نقد شديد الحدة للدولة العثمانية وأهم سلاطينها؛ حتى إن السيد الفراتي حين يذكر سبب إلحاقه المحاورّة بسجل المؤتمر يقول إنه ألحقها "تنويهاً بشأن حضرة الأمير المشار إليه، وشكراً على غيرته وتبصيراته، وافتخاراً بحسن ظنه ونظره في هذا العاجز، وتبشيراً لجنابه وللمسلمين بأن جمعية أم القرى قد أحكم تصورها وتأسيسها"، ولم يذكر ضمن كل هذه الأسباب صحة اتهامات الأمير للعثمانيين أو اقتناع الفراتي بها.

ثانياً: اختار الكواكبي "السيد الفراتي" الذي يمثل صوته المباشر داخل النصوص دور كاتب المؤتمر، واختار دوره في الحديث في ختام المتحدثين مطوّلاً؛ فضمن بهذا لأقواله صفة التلخيص أو الاستنتاجات مما دونه من أقوال غيره. وهو ما عبر عنه بقوله: "وإني أقرأ عليكم خلاصاتها من جدول الفهرست الذي استخرجته من مباحث الجمعية".

على الرغم من هذا؛ فقد كانت الإضافة في كلمة "السيد الفراتي" هي الصوت الأكثر صراحة بين الأعضاء في نقد السياسات الإدارية للدولة العثمانية وسلاطينها؛ حتى إنه في نهاية حديثه يتوجه بالكلام إلى "المولى الرومي" ممثل أهل القسطنطينية قائلاً: "أرجو المعذرة من المولى الرومي لأنه يعلم أنني ما فرطت، ولولا الضرورة الدينية التي يعلمها لما صرحت، والناصح الغيور من يبيك لا من يضحك". كما أنه يثبت اعتراض بعض الأعضاء على غلوه في مهاجمة الدولة العثمانية؛ فيذكر نقلاً عن "الصاحب الهندي" أن أحد أعضاء الجمعية "لما رأى السيد الفراتي يميل للتقريب عن سياسة العثمانيين، واستمالة الجمعية عليهم لا لهم، ذكر له ذلك مرة متلوماً، وقال له: ألا ينبغي ستر أحوالهم والمدافعة عنهم، لأنهم أعظم دولة إسلامية موجودة".

فالكواكبي يعود ويحمل صوته الخاص القسم الأكبر من نقد العثمانيين، وكأنه لم يرد أن يتحمل غيره مسؤولية أفكاره الخاصة الصريحة، وإنما أراد من حيلة المؤتمر وتعدد أصواته أن يتفرق دم الدعوة الرسمية إلى نزع صفة الخلافة عن العثمانيين بين القبائل - كما يقال - . لكن هذا الاحتراز بذاته يوحي بأن الأصوات المقحمة داخل النص لم تكن محض خيال من الكاتب وحسب؛ مما يرجح الرأي القائل بأن الكواكبي قد جمع في "أم القرى" نتائج تحقيق واستفتاء واسع المدى خلال رحلاته ومقابلاته في بلاد

المشرق^(١٢). ويذكر العقاد أن الكواكبي قد أخبر صديقه السيد محمد رشيد رضا بأن "الجمعية أصلاً وتوسع في سجله، وعالوده غير مرة بالتفتيح والحذف والزيادة"^(١٣)، ثم يضيف: "فلا بد أن يكون المؤلف قد التقى في بلده بأناس من فضلاء المسلمين الذين يترددون عليه في طريق الحج فذاكرهم في مسائل الدين ومصالح المسلمين وسمع منهم وأسمعهم ما عنده من الآراء والمعلومات في هذه الشؤون"^(١٤).

ب. ملامح المواردية عبر المستوى التنظيمي:

١ - البنية التنظيمية العليا:

تعرف البنية العليا للنص بأنها: "نوع من المخطط المجرد الذي يحدد النظام الكلي لنص ما"^(١٥)، وهذه البنية العليا -كما يقول توين فان دايك Teun A. van Dijk - لا تكون جزافية، بل تعكس وظائف إدراكية أو برامجية أو اجتماعية في الاتصال النصي^(١٦).

كان المفترض عند طرح موضوع "أم القرى"؛ وهو البحث في أسباب الخل والضعف في بلاد المسلمين؛ أن يتخذ الكتاب بنية البحث العلمي القائمة على طرح المشكلة ثم الحل^(١٧)، لكن الواضح أن نصوص الكتاب خرجت عن ذلك؛ فجمعت مجموعة من البنى الأخرى؛ تبدأ ببنية سردية يحكي فيها "السيد الفراتي" خلاصة رحلاته في الدعوة إلى المؤتمر، ثم تنتقل إلى بنية التقارير والمداولات المؤسسية التي أكسبتها قوة رمزية لكيان اعتباري يتجاوز الطابع الفردي؛ وبالتالي المسؤولية الفردية.

هكذا يبدأ الكتاب بتنبيه يحدد المتلقي الذي يوجه إليه الكتاب؛ بالقول: "فإن كنت من أمة الهداية وفيك نشأة حياد ودين وشمة مروءة، فلا تعجل بالنقد حتى تستوفي مطالعتها وتعي الفواتح والخواتم، ثم شأنك ورأيك. أما إذا كنت من أمة التقليد وأسراء الأوهام، بعيداً عن التبصر، لا تحب أن تدري من أنت، وفي أي طريق تسير، وما حق دينك ونفسك عليك، وإلى ماذا تصير، فتأثرت من كشف الحقائق ودبيب النصائح، وشعرت بعار الانحطاط وثقل الواجبات، فلم تطق تتبع المطالعة وتحكيم العقل والنقل في المقدمات والنتائج، فأناشدك الإهمال الذي ألفناه أن تطرح هذه المذكرات إلى غيرك ليرى رأيه فيها"^(١٨).

ومن الواضح أن السمات التي يحددها الكاتب لمتلقيه المنشود ليست للحصر والاستبعاد، بقدر ما هي للجذب والاستنفار؛ فالشرط في كل من "فإن كنت من أمة الهداية..." و"أما إذا كنت من أمة التقليد..." إنما يؤدي فعلاً إنجازياً توجيهياً غير مباشر؛ إذ يزين الشرط الأول للمتلقي قراءة الكتاب وتدبره عن طريق ربطه بوصف مثالي محبوب، في حين يشوه الشرط الثاني الإعراض عن الكتاب بربطه بعيوب في شخصية المعرض.

يلي التنبيه مقدمة سردية تعرض بداية تشكل فكرة الجمعية وهدفها؛ بصوت "السيد الفراتي"، الرحالة الراوي - كما تسميه د. ماجدة حمود^(١٩) -، يقول: "فعقدت العزيمة، متوكلاً على الله تعالى، على إجراء سياحة مباركة بزيارة البلاد العربية، لاستطلاع الأفكار وتهيئة الاجتماع في موسم أداء فريضة الحج...".

ويلي المقدمة إثبات محاضر الاجتماعات الاثني عشر للجمعية، التي يتراوح إخراجها بين سرد أحداث المؤتمر وتحديد مكانه (مكة المكرمة) وزمانه (موسم الحج)، وإثبات مداولات أعضائه بنصوصها الكاملة، مع ذكر رقم الاجتماع وتاريخه.

ثم عُرض قانون الجمعية في الاجتماع الثاني عشر، وقد جاء بدوره مكوناً من مقدمة تلخص أفكار "جمعية تعليم الموحدين" التي انتهى المؤتمر إلى إنشائها، وأربعة فصول في تشكيل الجمعية ومبانيها ومالياتها ووظائفها، ثم خاتمة عن سياستها.

وبعد محاضر الجلسات الاثنتي عشرة الأساسية يرد ذيل بقرار أخير من الجمعية اتخذ في اجتماع الوداع، يختص أهل الجزيرة العربية بمسئولية حفظ الحياة الدينية في البلاد الإسلامية.

وفي نهاية الكتاب ترد اللاحقة التي تحمل رسالة "الصاحب الهندي" عن محاورته مع الأمير، ثم بعض التنويهات عن الاتصال بالجمعية وشفراتها.

ويرى العقاد أن الكواكبي قد "اجتهد في إتقان صورة المؤتمر السري بما له من المحاضر المسجلة والرموز المصطلح عليها وعلامات الأرقام التي يتقاهم عليها الأعضاء، لأنه أراد أن يتم الصورة شكلاً على ما يظهر، أو أراد أن يوقع في روع القارئ ما يبعث عنده الثقة باجتماع العزم على العمل وقيام المؤتمرين على تنفيذه"^(٢٠). فالجوء إلى البنية التقريرية يحقق كذلك غرضين في آن واحد؛ هما الإيحاء بقوة الفكرة ودخولها حيز التنفيذ من جهة، ونسبة المسئولية عنها إلى الكيان الجمعي؛ بما لا يسمح باتهام فرد بعينه فيها.

٢ - العنوان:

يعد العنوان في مجال تحليل الخطاب أداة إبراز تملك قوة على خلق التوقعات؛ فهي - كما يرى براون ويول Gillian Brown & George Yule - "لا تمدنا فقط بنقطة انطلاق بنبي حولها كل ما يكمن في صلب الخطاب، بل إنها تمدنا كذلك بنقطة انطلاق تحد من إمكانيات فهمنا لما يلحق"^(٢١). إن هذه القوة على خلق التوقعات بذاتها تفتح أمام المرسل أبواباً متعددة للمواردية في كتابه؛ إذ تتيح له إمكانية التلاعب الحر بتوقعات المتلقين حول مضمون الكتاب.

لقد اختار الكواكبي عنوانه الأصلي متوافقاً مع التنظيم الرسمي المؤسسي لبنية الكتاب وطابعه التقريري؛ فوضعه تحت اسم "سجل مذكرات جمعية أم القرى - أي مضبطة مفاوضات ومقررات مؤتمر النهضة الإسلامية المنعقد في مكة المكرمة سنة ١٣١٦هـ".

لكن العنوان المختصر الذي طبع الكتاب وشاع به هو "أم القرى"، وبقدر ما تبدو دلالة هذا العنوان للوهلة الأولى متحجرة ومقتصرة على تسمية موضع علم هو "مكة المكرمة" مكان انعقاد المؤتمر؛ بحيث توجه الأذهان مباشرة إلى التفكير في البلدة أو في دلالتها الدينية وقيمتها التاريخية على أبعد تقدير، بقدر ما تفتح في حقيقة الأمر على احتمالات واسعة من الدلالات.

إن هذه الدلالة المتحجرة للاسم في حد ذاتها حين توحى بانحصار موضوع الكتاب في المجال الديني تحقق عملية استلاب خطابي ضمنية لأهم المقولات التي يتبناها طرف السلطة الذي يعارضه الكتاب؛ أي الدولة العثمانية وما تسعى للاتسام به من دفاع عن كافة المسلمين وتحقيق مفهوم الخلافة في سلاطينها. كما أن دلالة المركب الإضافي على "مكة المكرمة" يمهّد ضمناً كذلك لدعوة الكتاب - الموزعة على السنة عديد من شخصياته - إلى توجيه الولاء والبيعة إلى خليفة هاشمي من أهل الجزيرة، من خلال دلالة عنصره "أم" مفرداً و"القرى" جمعاً، يقول ابن عاشور في تفسير الاسم: "وأم الشيء استعارة شائعة في الأمر الذي يرجع إليه ويلتف حوله"، ويقول: "وإنما سميت مكة أم القرى لأنها أقدم القرى وأشهرها وما تقرت القرى في بلاد العرب إلا بعدها، فسماها العرب أم القرى" (٢٢).

ولا يتضح توجيه دلالة العنوان إلى هذه التأويلات إلا بالاطلاع على ما جاء بالكتاب وفهمه، فالكواكبي بهذا يضمن لكتابه ألا يمنع أو يصادر بمجرد طبعه، فيضمن له على الأقل زمناً للوصول إلى أيدي المتلقين وقدرًا مقبولاً من الانتشار.

ج. ملامح المواردية عبر المستوى اللغوي الأسلوبى:

١- التعريض:

يعرف التعريض في البلاغة بأنه "المعنى الحاصل عند اللفظ لا به" (٢٣)، ويشرحه د. عبد الهادي الشهري بأنه "آلية لا يرتبط فيها اللفظ والقصد برابط لغوي، وإنما يعتمد في بيان قصده على إسهام عناصر السياق، التي يوظفها المرسل إليه لفهم قصد المرسل" (٢٤).

ويمكن استخلاص مجموعة من التعريضات الموظفة في الكتاب استناداً على المعرفة بسياق إنتاجه، من خلال مجموعة قرائن منها:

أ. قرائن وصف الحال:

وقد تستنتج من موافقة الحال المذكورة، كما في وصفه لأحوال وممارسات بعض المتصوفة؛ التي كان أكثر شيوعها لدى الأتراك. من هذا قوله عن تغييرهم لمظاهر الدين على لسان "العالم النجدي"؛ الذي يمثل جزيرة العرب بعد انتشار الحركة الوهابية فيها وتحريمها بناء المشاهد والقباب والتبرك بساكنيها وتعظيم الأموات من الصالحين (٢٥)، يقول:

- "وزاد فيه المتأخرون بدعاً وتقليدات وخرافات ليست منه، كشيوع عبادة القبور، والتسليم لمدعي علم الغيب والتصرف في المقدور". (العالم النجدي)

ويقول أيضاً:

- "فمنهم الذين استبدلوا الأصنام بالقبور" (٢٦)، فبنوا عليها المساجد والمشاهد، وأسرجوا لها، وأرخوا عليها الستور، يطوفون حولها مقبلين مستلمين أركانها، ويهتفون بأسماء سكانها في

الشدائد، ويذبحون عندها القرابين يهل بها عمداً لغير الله، وينذرون لها النذور، ويشدون للحج إليها الرجال، ويلقون بسكانها الآمال، يستنزلون الرحمة بذكرهم وعند قبورهم، ويرجونهم بالراح وخضوع ومراقبة وخشوع أن يتوسطوا لهم في قضاء الحاجات وقبول الدعوات، وكل ذلك من الحب والتعظيم لغير الله، والخوف والرجاء من سواه.

ومنهم من استعوضوا^(٢٧) ألواح التماثيل عند النصارى والمشركون بألواح فيها أسماء معظمتهم، مصدرة بالنداء تبركاً وذكرًا ودعاء، يعلقونها على الجدران في بيوتهم، بل في مساجدهم أيضاً". (العالم النجدي)

ومن ذلك الأفعال المنسوبة إلى من يسميهم "المتعممين" و"الجهلاء"، ويقصد بهم شيوخ الدين المقربين من الحكام والسلاطين - وأول مثال لهم من الإلمام بسياق الكتاب ومؤلفه هو أبو الهدى الصيادي-، فقد أسهب في ذكر مسئوليتهم عن ممارسات بعينها وإصدار قوانين محددة؛ بما يوحي قطعاً بتعين المقصود أو مجموعة المقصودين بالوصف المذكور، من ذلك قول "المولى الرومي":

- "ومنهم جماعة لم يرضوا بالشرع المبين، فابتدعوا أحكاماً في الدين سموها علم الباطن، أو علم الحقيقة، أو علم التصوف، علماً لم يعرف شيئاً منه الصحابة والتابعون وأهل القرون الأولى المشهود لهم بالفضل في الدين". (المولى الرومي)

وجدير بالذكر أن الكواكبي قد وضع أكثر هذا النوع من التعريض بشيوخ السلطين على لسان "المولى الرومي" ممثل أهل القسطنطينية في المؤتمر، وهذا يكسب قوله مزيداً من المصادقية والثقة إذ يتحدث بوصفه شاهداً خبيراً بما يقول.

ومن ذلك أيضاً:

- "ثم إن هؤلاء المتعممين ما كفاهم هذا القانون، فألحقوه بقانون آخر سموه قانون "توجيه الجهات"؛ جعلوا فيه التدريس والإرشاد والوعظ والخطابة والإمامة وسائر الخدم الدينية، كالعروض، تباع وتشترى، وتوهب وتورث، وما ينحل منها نادراً عن غير وارث يبيعها القضاة لمن يريدون، ويتكلمون بها على الممتلكين؛ وبهذا القانون انحصرت الخدم الدينية في الجهلاء والمنافقين". (المولى الرومي)

ومثل ذلك ما جاء على لسان الأمير المذكور في المساجلة الملحقة بالمحاضر:

- "كان هؤلاء الغشاشين يريدون بهذه الدسائس أن يجعلوا حضرة السلطان نظيرهم: دعي نسب كاذب كدعواهم لأنفسهم السيادة، ومتسمن مقام موهوم كدعواهم الولاية والقبطانية في أنفسهم وآبائهم وأجدادهم؛ فيحشون في تلك المؤلفات أنساباً انتحلوها لأنفسهم مقرونة بنسب حضرة السلطان؛ ويستطردون لحكايات كرامات لأجدادهم ملفقة مخترعة لا يعترفها لهم أحد من المسلمين، يدسونها بين حكايات ووقائع الخلفاء والسلطين". (الأمير)

ويعلق د. محمد عمارة على هذا المقتبس الأخير بأن "التعريض هنا بالشيخ أبي الهدى الصيادي شيخ الإسلام في الدولة العثمانية على ذلك العهد، الذي أخذ نقابة الأشراف من بيت الكواكبي، وظل الكواكبي يشكك في صحة انتسابه لآل البيت، ومن ثم استحقاقه نقابة الأشراف" (٢٨).

وكما يمكن استنتاج التعريض من موافقة الكلام لقرائن السياق، يمكن استنتاجه من مخالفتها له وتضادها، مثل ذلك رد العالم النجدي على "الإمام الصيني":

- "وليس في الصين ملوك كثيرة وأمراء جبابرة كما عند غيرهم، فالحكماء في الصين آمنون؛ من جهة أخرى لم يزل الإسلام في الصين حنيفاً خفيفاً، لم يفسده التفنن والتشديد". (العالم النجدي) فالتعريض هنا جلي بوجود نقيض الوصف المذكور في غير بلاد الصين.

ومن التعريض بالنقيض أيضاً:

- "وليعلم أن الناشئة الذين تعقد الأمة آمالها بأحلامهم عسى يصدق منها شيء، وتتعلق الأوطان بحبال همتهم عساهم يأتون فعلاً مذكوراً، هم أولئك الشباب ومن في حكمهم المحمديون المهذبون، الذين يُقال فيهم إن شباب رأي القوم عند شبابهم، الذين يفتخرون بدينهم فيحرصون على القيام بمبانيه الأساسية نحو الصلاة والصوم، ويتجنبون مناهيه الأصلية نحو الميسر والمسكرات، الذين لا يقصرون بناء قصور الفخر على عظام نخرها الدهر، ولا يرضون أن يكونوا حلقة ساقطة بين الأسلاف والأخلاف، الذين يعلمون أنهم خلُقوا أحراراً فيأبون الذل والإسار". (السيد الفراتي)

وفيه تعريض بمن يقبل نقيض الصفات المذكورة؛ وأبرزها قبول الذل والإسار.

ب. القرائن الزمانية والمكانية:

ومن مظاهرها قول "السيد الفراتي" في رواية رحلته:

- "فأتيت بلدة لا أسميها، وما أطلت المقام فيها حيث وجدتها كما وصف أختها أبو الطيب بقوله:

لم أر مثل جيرانني ومثلي لمثلي عند مثلهم مقام
بأرض ما انتهت رأيت فيها فليس يفوتها إلا الكرام

فخرجت منها سالكاً الطريق البحري من إسكندرون معرجاً على بيروت...". (السيد الفراتي)

فهو يُعرِّض هنا بمعنيين معاً؛ الأول المدينة التي لا يسميها، وهي تُستنتج ضمناً من القرائن المكانية في المنطوق؛ إذ يظهر أنها القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية، والثاني عدم ارتياحه لها فلا أطال البقاء فيها، ولا يريد أن يذكر اسمها. عن هذا يقول د. محمد عمارة: "لقد عنى الكواكبي هنا عاصمة الدولة العثمانية، وتعبيراً عن كراهيته للأتراك وسيطرتهم على مقدرات العالم العربي، وذلك بدليل مغادرته هذه البلدة "التي لا يسميها" عن طريق "إسكندرون" وهو الميناء العربي - قبل اغتصاب الأتراك له سنة ١٩٣٧

م - المجاور للأرض التركية في شمالي سوريا، ومراجعة أحداث هجرة الكواكبي من حلب إلى مصر، وخروجه من بلده تحت ستار الذهاب للعاصمة العثمانية تؤكد استنتاجنا هذا^(٢٩).

- "إن مسألة تقهقر الإسلام بنت ألف عام أو أكثر". (السيد الفراتي)

والقرينة الزمنية هنا تشير - كما يرى أيضاً د. عمار - إلى بدء فترة سيطرة العناصر غير العربية على مقدرات الدول العربية في أواخر الدولة العباسية^(٣٠)، ففيها تمهيد ضمنى للدعوة التي يتبناها المؤتمر بتمكين العنصر العربي من أمر الخلافة.

ومثل ذلك الإحالة الزمانية في المقتبس التالي:

- "وقد قام لهؤلاء المدلسين أسواق في بغداد ومصر والشام وتلمسان قديماً، ولكن لا كسوقها في القسطنطينية منذ أربعة قرون إلى الآن، حتى صارت فيها هذه الأوهام السحرية والخزعبلات كأنها هي دين معظم أهلها، لا الإسلام؛ وكأنهم لما ورثوا عن الروم الملك، حرصوا على أن يرثوا طبائعهم أيضاً". (المحقق المدني)

إذ تتضافر القرينة الزمنية مع القرينة المكانية، لتشير بشكل تقريبي إلى بداية بزوغ قوة الدولة العثمانية بما تحمله من توجه ديني، واتساع نفوذها على البلاد الإسلامية؛ تقريباً منذ عهد السلطان "سليمان القانوني" الممتد ما بين عامي ٩٢٦ و ٩٧٤ هـ.

ج. قرائن تناصية:

وأعني بها التعريض بذكر قرينة من قول شخص ما، لأجل الإشارة إلى صاحبها دون التصريح به، كما يرد في المثال التالي:

- "... وبإنشاد مقامات شيوخية، تغالوا فيها بالاستغاثة بشيوخهم والاستمداد منهم بصيغ لو سمعها مشركو قريش لكفروهم، لأن أبلغ صيغة تلبية كانت لمشركي قريش قولهم: "لبيك اللهم لبيك، لا شريك لك غير شريك واحد، تملكه وما ملك"، وهذه أخف شركاً من المقامات الشيوخية التي يهدرون بها إنشاداً بأصوات عالية مجتمعة، وقلوب محترقة خاشعة كقولهم:

عبد القادر يا كيلاني يا ذا الفضل والإحسان
صرت في خطب شديد من إحسانك لا تتساني

وقولهم:

اللهم يا رفاعي إني أنا المحسوب أنا المنسوب
رفاعي لا تضيعني أنا المحسوب أنا المنسوب

إلى نحو ذلك مما لا يشك فيه شاك أنه من صريح الإشراف الذي يأباه الدين الحنيف".

فمرة أخرى يُعرض الكواكبي بشخص معين هو أبو الهدى الصيادي؛ عن طريق إيراد أحد الأقوال المنسوبة له على سبيل الاستهجان، بل الرمي بالشرك. يؤكد هذا العقاد إذ يقول إن هؤلاء الجهلاء الذين يهاجمهم الكواكبي كانوا "يستمدون دعاءهم من كتاب "قلادة الجواهر في ذكر الغوث الرفاعي وأتباعه الأكابر" الذي يؤلفه الصيادي أو يأمر بتأليفه وينشره وينشر معه التصانيف من قبيله عن "فرحة الأحباب في أخبار الأربعة الأقطاب" و"الجواهر الشفاف في طبقات السادة الأشراف" و"ذخيرة المعاد في ذكر السادة بني الصياد"، إلى غيرها من كتب المنثور والمنظوم في أشباه هذه الترهات"^(٣١).

٢- الاحتراز والملطفات:

والملطفات هي أساليب لغوية تتدرج في إطار "آداب المعاملة"، وتستعمل في محاولة تخفيف ما يذهب بماء الوجه بين أطراف الخطاب؛ كالأوامر والانتقادات والدحض...، وتتووع تلك الأساليب تنوعاً كبيراً؛ فمنها أساليب معجمية، وأخرى صرفية تركيبية، وأخرى تنغيمية، وأخرى إيمائية^(٣٢). وتحقق هذه الأساليب غرض المواردية؛ بفعل مساحة الاحتراز من الخطأ التي تتركها في الخطاب، عن طريق تقديم خطاب غير يقيني أو حاسم. ولا يعرف الخطاب المكتوب بطبيعة الحال من أنواع أساليب التلطيف والاحتراز تلك سوى الأساليب اللفظية، والأساليب الصرفية التركيبية، إلى جانب مجموعة من الملفوظات الاصطلاحية كالاعتذار والترضي^(٣٣).

أ. أساليب احتراز لفظية:

منها الألفاظ المبهمة وغير محددة المرجع:

وأعني بها الألفاظ الدالة على عدم الشمول؛ من أمثال: بعض - غالب - أكثر... وما أشبهها، إلى جانب الموصولات، والنكرات، والجمع العام. ومن أمثلة تلك الاستعمالات في نصوص "أم القرى" ما يعود على عموم الحكام غير العرب كما في:

- "دخل في ديننا أقوام ذوو بأس ونفاق أقاموا الاكتساب مكان الاحتساب، وحصروا اهتمامهم في

الجبابة وآلتها التي هي الجندية فقط". (المرشد الفاسي)

- "فإهمال الاهتمام بالدين قد جر المسلمين إلى ما هم عليه حتى خلت قلوبهم من الدين بالكلية، ولم

يبقَ له عندهم أثر إلا على رؤوس الألسن، لا سيما عند بعض الأمراء الأعاجم، الذين ظواهر

أحوالهم وبواطنها تحكم عليهم بأنهم لا يتراءون بالدين إلا بقصد تمكين سلطتهم على البسطاء من

الأمّة، كما أن ظواهر عقائدهم وبواطنها تحكم عليهم بأنهم مشركون ولو شركاً خفياً من حيث لا

يشعرون.

فإذا أضيف إلى شركهم هذا ما هم عليه من الظلم والجور، يحكم عليهم الشرع والعقل بأن ملوك

الأجانب أفضل منهم وأولى بحكم المسلمين، لأنهم أقرب للعدل وإقامة المصالح العامة، وأقدر

على إعمار البلاد وترقية العباد". (المرشد الفاسي)

- ومنها ما يعود على مدعي العلم في الدين، مثل:
- "وأعمال العلماء قيامهم في الأمة مقام الأنبياء في الهداية إلى خير الدنيا والآخرة. ولا شك أن لمثل هذا المقام في الأمة شرفاً باذخاً يتعاضم على نسبة الهمم في تحمل عنائه والقيام بأعبائه. فبعض ضعيفي العلم وفاقدي العزم تطلعوا إلى هذه المنزلة التي هي فوق طاقتهم، وحسدوا أهلها المتعالين عنهم، فتحيلوا للمزاحمة والظهور مظهر العلماء العظماء بالإغراب في الدين وسلوك مسلك الزاهدين". (المحقق المدني)
 - "ولا ريب أن التسعين في المائة من العلماء المتبحرين لا يحسنون قراءة نعتهم المزورة، كما أن الخمسة والتسعين من أولئك المتورعين، رافعي أعلام الشريعة والدين، يحاربون الله جهاراً، ويستحقون ما يستحقون من الله وملائكته والمؤمنين". (المولى الرومي)
 - "وهؤلاء قضاة القسطنطينية على عهدنا، أكثرهم لا يعرضون لحضرة السلطان المعظم نصب خطيب لإقامة الجمعة، ولا ينصبون وصياً على أبله أو مختل العقل أو مسرف فاسد التدبير، ولا يعزلون متولياً أو وصياً لخيانة في مال الوقف أو اليتيم، ولا يقضون في مسألة خلع زوجة، ولا يسمعون بينة تواتر؛ إلى غير ذلك من قضايا وأحكام شرعية كثيرة لا يجوز شرعاً ولا إدارة إهمالها، ولا حجة لهم في ارتكاب إثم تعطيلها غير مجازاة الأوهام". (المولى الرومي)
 - "فمنهم الذين استبدلوا الأصنام بالقبور^(٣٤)، فبنوا عليها المساجد والمشاهد...". (العالم النجدي)
 - "ومنهم من استعوضوا ألواح التماثيل عند النصارى والمشركين بألواح فيها أسماء معظميهم...". (العالم النجدي)

فمن الملاحظ في هذه الأمثلة وما ماثلها أن المحتوى الذي يُنسب إلى مراجع تلك الألفاظ يحمل تهماً غير هينة؛ مما استدعى الاحتراز بعدم نسبتها لا إلى أشخاص معينين، ولا إلى عموم المشتركين في الصفة.

ومن أساليب الاحتراز اللفظية أيضاً الألفاظ مخففة الدلالة:

ومثلها المقتبسات التالية من نص قانون الجمعية المثبت في محضر الاجتماع الثاني عشر من مؤتمر أم القرى؛ إذ يلاحظ عند ذكر مطالب الجمعية من الأمراء أصحاب السلطة العليا؛ أن الكواكبي يستخدم كلمتي "السعي" و"التوسل". أما "السعي" فيعني القصد إلى الشيء وطلبه^(٣٥)؛ وهو لفظ محايد في إيحائه بالضعف أو القوة، وأما "التوسل" فيعني التقرب لالتماس العون، وفي دلالته إichاء بضعف المتوسل وطلبه العطف^(٣٦).

يقول:

- "السعي لدى أمراء الأمة بمعاملة كافة طبقات العلماء معاملة الأطباء، أي بالحجر رسماً على من يتصدر للتدريس والإفتاء والوعظ والإرشاد ما لم يكن مجازاً".

- "التوسل لدى الأمراء أن يعطوا لأحد العلماء الغيورين في كل بلدة صفة محتسب ديني".
- "التوسل لنيل العلماء ما يستحقون من رزق وحرمة، ومنعهم عن كل ما يخل بصفاتهم وشرفهم".
- "التوسل لحمل أهل الطرائق على الرجوع إلى الأصول الملائمة للشرع والحكمة في الإرشاد وتربية المريدين".
- "تسعى الجمعية بعد مُضي ثلاث سنين من انعقادها في إقناع ملوك المسلمين وأمرائهم لعقد مؤتمر رسمي في مكة المكرمة".
- لكن نص القانون حين يأتي على ذكر مطالب الجمعية من "العلماء" - وهو اللفظ المستخدم في نص القانون، بعيداً عن وصفهم بالجهلاء أثناء المداولات - يستعمل لفظ "الحمل"، و"حمل فلاناً على الشيء" أي أغراه به وأجبره على فعله^(٣٧)، ففيه إحياء بالقوة لا بالضعف.
- "حمل العلماء والمرشدين وجمعيات الاحتساب على السعي لإرشاد أفراد الأمة".
- "تعتني الجمعية في حمل العلماء وجمعيات الاحتساب على تعليم الأمة ما يجب عليها شرعاً من المجاملة في المعاملة مع غير المسلمين".
- وهذا يعني أن صياغة قانون الجمعية لجأت إلى تحوط أكثر في صيغ مخاطبة الأمراء؛ بهدف أمن البطش. فبالرغم من قوة المطالب وخطر دعوة الجمعية على السلطة، عمد الكواكبي إلى حفظ مسافة الاحترام الرسمية تجاه أصحابها.
- كذلك من الأساليب اللفظية للاحتراز الملفوظات الموجّهة^(٣٨):
- وهي من الملطفات ومن أمثلتها:
- "وفيما أتصور أن بلائنا من تأصل الجهل في غالب أمرائنا المترفين، الأخسرين أعمالاً، الذين ضلوا وأضلونا سواء السبيل وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا". (الحكيم التونسي)
- "إنني أرى أن السبب الأكبر للفتور هو تكبر الأمراء وميلهم للعلماء المتملقين المنافقين". (الإمام الصيني)
- ب. أساليب احتراز تركيبية:
- وهي الأساليب التي تربط تحقق المحتوى المذكور بقيد ما؛ فلا يتضح من استخدامها هل تحقق المحتوى أم لا؛ إذ لا يصرح بتحقيق القيد من عدمه. من أمثلة ذلك:
- الشرط:
- "كأن مجرد كون الأمير مسلماً يغني عن كل شيء حتى عن العدل، وكأن طاعته واجبة على المسلمين، وإن كان يخرّب بلادهم ويقتل أولادهم ويقودهم ليسلمهم لحكومات أجنبية". (المولى الرومي)

- "فالملك إذا تغرر وتنزل للتداخل في أمور السياسة أو الإدارة الملكية أو الأمور الحربية أو القضاء، فلا شك أنه يكون كرباً بيت يداخل طباخه في مهنته ويشارك بستانية في صنعته، فيفسد طعامه ويبور بستانه، فيشتكي ولا يدري أن آفته من نفسه". (السيد الفراتي)

إذ لم يقل صراحة أن الملك يخرب البلاد ويقتل الأولاد ويقود البلاد للاحتلال، أو أنه يتدخل في أمور الإدارة، ولكنه استخدم حرفي الشرط "إن" و"إذا" الدالين على الشك.

القصر:

- "وهؤلاء الذين نسميهم عندنا بالحكماء هم الذين يطلق عليهم في الإسلامية اسم أهل الحل والعقد، الذين لا **تعتقد** شرعاً "الإمامة" إلا ببيعته".

كذلك استعمل صيغة القصر بالنفي والاستثناء، فانعقاد الإمامة مقيد ببيعة أهل الحل والعقد، وانتفاء الثانية يعني بطلان الأولى، لكن أسلوب القصر لا يوضح ما إذا تحققت بيعته لمن تصدى لإمامة المسلمين في زمن القول أم لا.

٣- تمويه جهة الفاعلية:

ويُلجأ إلى هذه التقنية من أجل إخفاء الفاعل الحقيقي أو المتسبب الحقيقي في الفعل^(٣٩)، فيعد مسكوتاً عنه ولا يكون المرسل قد وجه إليه اتهاماً صريحاً. ومن وسائل تحقيق هذا التمويه في الكتاب:

التحويل الاسمي:

حيث يلجأ إلى استعمال المصدر بدلاً من الفعل؛ فتنتفي الحاجة لذكر الفاعل، كما في الأمثلة:

- "واتخذت لي داراً في حي متطرف في مكة، مناسبة لعقد الاجتماعات بصورة خفية، ومع ذلك استأجرتها باسم بواب داغستاني روسي لتكون مصنونة من **التعرض** رعاية للاحتياط". (السيد الفراتي)

- "وعندي أن البلية **فَقَدْنَا** الحرية". (المولى الرومي)

- "والحاصل أن **فَقَدْنَا** الحرية هو سبب الفتور والتفاس". (المولى الرومي)

- "وعندي أن داءنا الدفين: **دخول** ديننا تحت ولاية العلماء الرسميين، وبعبارة أخرى تحت ولاية **الْجُهَّال المتعممين**". (المولى الرومي)

- "وهم المقربون من الأمراء على أنهم علماء وارتباط القضاء والإمضاء بهم". (المولى الرومي)

- "ويخيل إليّ أن سبب هذا الفتور، الذي أخل حتى في الدين، هو **فقد** الاجتماعات والمفاوضات؛ وذلك أن المسلمين في القرون الأخيرة قد نسوا بالكلية حكمة تشريع الجماعة والجمعة وجمعية الحج". (السعيد الإنكليزي)

- وكذلك جاءت أسباب الفتور في الأمة التي يوردها "السيد الفراتي" في كلمته عبر صيغ مصدرية، ومنها أسباب دينية، وأخلاقية، وسياسية، وإدارية. منها على سبيل المثال:
- "حرمان الأمة من حرية القول والعمل، وفقدانها الأمن والأمل".
 - "فقد العدل والتساوي في الحقوق بين طبقات الأمة".
 - "التزام تولية بعض المناصب المختصة ببعض الأصناف كالمشيخة الإسلامية والسر عسكرية لمن يكون منفوراً في صفه من العلماء أو الجند، لأجل أن لا يتفق الرئيس والمرؤوس على أمر مهم".
 - "التمييز الفاحش بين أجناس الرعية في الغنم والغرم".
- البناء للمجهول:**

- وفيه إخفاء تام للفاعل، ومن أمثلته:
- "وما أدرانا ما الحرية؛ هي ما حُرِّمنا معناه حتى نسيناه، وحُرِّم علينا لفظه حتى استوحشناه". (المولى الرومي)
 - "إن هؤلاء المتعممين في البلاد العثمانية كانوا اتخذوا لأنفسهم قانوناً سموه "طريق العلماء"، وجعلوا فيه من الأصول ما أنتج، منذ قرنين إلى الآن، أن يصير العلم منحة رسمية تُعطى للجهال، حتى للأُميين، بل وللأطفال". (المولى الرومي)
- الإسناد إلى كيان اعتباري أو مجازي:**
- وهذا النوع يوجه في نصوص الكتاب إلى غرضين للمواردية؛ فهو أولاً يسهم في تجنب توجيه اتهام مباشر، كما في التحويل الاسمي والبناء للمجهول، مثال ذلك:
- "لما وضع "قانون العدلية" تهافت المتعممون على جعل قاضي المسلمين رئيساً للمحكمة النظامية، التي تحكم بما لم ينزل الله وبما يتبرأ الدين الحنيف منه". (المولى الرومي)
 - "التزام المخالفة الجنسية في استخدام العمل بقصد تعسر التفاهم بين العمال والأهالي وتعذر الامتزاز بينهم لتأمين الإدارة غائلة الاتفاق عليها". (السيد الفراتي)
- وهو إلى جانب هذا يوظف في التمويه على مسئولية مرسل مفرد بعينه عن محتويات سجل الجمعية، حين ترد استعمالات من قبيل: "انتظمت الجمعية" و"آثرت الجمعية".

تحويل وجهة الفعل:

- وأبرز ما يرد في ذلك الحديث عن علاقة رجال الدين الذين يعدم الكواكبي "جهلاء" بالحكام والسلطين، فاتجاه الفعل غالباً ما يكون من العلماء إلى السلطين، يقول:
- "وهؤلاء الغشاشون يغرون حضرة السلطان على هذه الدعوى بما يهرفون به عليه، وبما يؤلفونه هم وأعوانهم من الكتب والرسائل التي يعززون بعضها لأنفسهم، وبعضها لغيرهم من المنافقين أو لأسماء يسمونها أو كتب يختلقونها". (الأمير)

- "ويضرب على فم بعض الغشاشين المتملقين الخائنين، الذين ينسبون حضرته إلى ما لم ينتسب هو إليه؛ ويشيعون عنه دعوى ما ادعاها قط أحد من أجداده العظام بوجه رسمي". (الأمير)
٤- المفارقة:

وهي صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع؛ بمعنى أن يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفياً يكمن فيه من ناحية، ويدرك من ناحية أخرى أن هذا المنطوق - في هذا السياق بخاصة - لا يصلح أن يؤخذ على قيمته السطحية؛ بل يرمي إلى معنى آخر، يحدده الموقف التبليغي، وهو معنى مناقض عادة للمعنى العرفي الحرفي^(٤٠).

وأبرز نوعين للمفارقة في الكتاب هما:

المفارقة اللفظية:

وهي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر، وتشتمل على عنصر يتعلق بالمغزى أو الفعل الإنجازي هو مقصد القائل. وتشتمل كذلك على عنصر لغوي أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة، ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة^(٤١). ومن أمثلتها:

- "على أن لبقية الأقوام أيضاً خصائص ومزايا تجعل لكل منهم مقاماً مهماً في بعض وظائف الجامعة الإسلامية، مثل أن معاناة حفظ الحياة السياسية، ولا سيما الخارجية، متعينة على الترك العثمانيين". (من القرارات)

ويحقق هذا المنطوق مفارقة لفظية تصنعها كلمة "مزايا" عند النظر إلى المضمون المذكور في هامش الكواكبي نفسه؛ أي هامش سجل المؤتمر؛ إذ يقول: "لأنهم متقنون فن الدبلوماسية، أي المراوغة في المقال والتلون في الأحوال".

فما ذكره حقيقة لا يمكن عده مزية على دلالة الكلمة الرائجة التي تحمل إحياء إيجابياً، فالمزية فضيلة يمتاز بها الإنسان على غيره^(٤٢).

- "إذا صادفت الجمعية معارضة في بعض أعمالها من حكومة بعض البلاد التي هي تحت استيلاء الأجانب، فالجمعية تتذرع أولاً بالوسائل اللازمة لمراجعة تلك الحكومة وإقناعها بحسن نية الجمعية، فإذا وفتت لرفع التعنت فيها وإلا فتلجأ الجمعية إلى الله القادر الذي لا يعجزه شيء".

فلفظ الجلالة هنا يحقق مفارقة واسعة عن العجز الظاهر من أسلوب المنطوق؛ ففوة الله هي قوة غيبية قادرة لا حدود لمقدرتها من ناحية، ومن ناحية أخرى سبق في الكتاب مناقشات في رفض الفكرة الجبرية؛ مما يعني أن مفهوم اللجوء إلى الله في حد ذاته منفتح على اتخاذ ردود فعل قد تتعدد أشكالها.

ومن المفارقة اللفظية كذلك الاستثناءات التي تفتح الطريق أمام كسر القاعدة الأولى المستثنى منها، وفقاً لتعدد التأويلات الممكنة للمستثنى، مثل:

- "الجمعية لا تتدخل في الشؤون السياسية مطلقاً فيما عدا إرشادات وإخطارات بمسائل أصول التعليم وتعليمه".

- "مظهر الجمعية: العجز والمسكنة، فلا تقاوم ولا تقابل إلا بأساليب النصيحة والموعظة الحسنة، وتلاطف وتحامل جهدها من يعادي مقاصدها، ولا تلجأ إلى الإلجاء إلا في الضرورات".

مفارقة الحكاية أو الإيهام:

هنا تختار المفارقة من اللفظ ما يحاكي زعم المخاطب، ويوهم بأنه حقيقي ومقرر؛ في الوقت الذي تزدريه وتسخر به. ويعني ذلك أن اللفظ الذي تختاره المفارقة له معنيان: أحدهما قريب توهم به المفارقة بصحة المعتقد، والآخر بعيد تنقض به المفارقة هذا المعتقد وتنفيه^(٤٣).

ويرد هذا النوع من المفارقة أساساً عند حكاية الألقاب والمصطلحات المعظمة التي كانت تطلق على السلطان ودولته، في حين يكون من الواضح أن المتلفظ غير مقتنع بها، كما في:

- "صرف السلطان قوة سلطنته كلها في سبيل حفظ ذاته الشريفة وسبيل الإصرار على سياسة الانفراد". (السيد الفراتي)

- "ولو أن حضرة السلطان المعظم أخذ عليه تأييد الدين بما أمده الله به من القوة المادية بدون استناد إلى صبغة معنوية، لتمكن من أن يخدم دينه وملكه حقاً خدمات مقبولة عند الله ورسوله مشكورة عند المؤمنين كافة". (الأمير)

- "إنما تقدمت الدولة العلية العثمانية بعض خطوات في ميدان المدنية والعمران مدفوعة بأيدي المرحومين محمد علي وإبراهيم وفاضل وكامل وغيرهم من الأمراء حتى والأميرات المصريات". (الأستاذ الرئيس/المكي)

- "وأما سلاطين آل عثمان الفخام، فإني أذكر لك أنموذجاً من أعمال لهم أتوها رعاية للملك، وإن كانت مصادمة للدين". (الأمير)

٥ - الاقتباس:

للتناص وإيراد الاقتباسات في الخطاب وظائف متعددة؛ تتنوع بين قيمة المنطوق الحجاجية وأثره الجمالي وتوجيهه في أغراض عدة؛ كالتعريض مثلاً كما سبق. لكن قيمته بوصفه عنصر مواربة في الخطاب تنبع من قدرة المنطوق المقتبس على استرجاع سياقه الأصلي واستدعائه إلى السياق الجديد الذي يرد فيه^(٤٤)، وهذا يتيح للمرسل أن يقحم في نصه دلالات وإسقاطات ومقارنات متعددة دون أن يتلفظ بها فعلياً، فيحتفظ لنفسه بحق إنكارها إن تطلب الأمر.

وتعد نماذج الاقتباس لدى الكواكبي من النماذج شديدة الوضوح في هذا الشأن، من ذلك توظيفه للمقتبسین التالیین من شعر المتنبي:

- لم أر مثل جبراني ومتلي لمثلي عند مثلهم مقام

بأرض ما اشتھت رأيت فيها فليس يفوتها إلا الكرام

- إنما الناس بالملوك وهل يفلح عرب ملوكها عجم

وكلا الاقتباسين قد جاءا على لسان السيد الفراتي، الأول عند تعريضه ببلدة القسطنطينية التي لم يطل البقاء فيها، والثاني عند إثارته لفكرة عدم الانسجام أو التوافق بين الحكام الأتراك ومحكوميه من العرب. وبالرجوع إلى سياق الأبيات المذكورة للمتنبي، يتضح أن كلتا القصيدتين قالهما المتنبي في فترة سخطه من تصدع الخلافة العباسية والأوضاع التي وصلت إليها بلاد العرب؛ بعد أن ملكتها الموالي من الترك والديلم وغيرهم ممن كانوا أول أمرهم بمنزلة العبيد^(٤٥).

أما المقتبس التالي فهو من الآية القرآنية رقم ٣٥ من سورة الأنفال، يقول على لسان المحقق المدني: "ولأن التعبد باللغو واللعب أهون على النفس والطبع من القيام بتكليفات الشرع، كما وصف الله تعالى عبادة مشركي العرب فقال: {وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية} أي صغيراً وتصفيقاً، هؤلاء جعلوا عبادة الله تصفيقاً وشهيقاً وخلاعة ونعيقاً".

ففي الروايات عن سياق الآية أن بعض المشركين من بني عبد الدار سدنة الكعبة كانوا يفعلون هذا صدًا للنبي - صلى الله عليه وسلم - وسخرية من صلاته^(٤٦)، فكأنه هنا ينقل سياق موقف الآية إلى سياق حديثه، فيتهم ضمناً ممارسي تلك الشعائر التي يرفضها بمعاداة الإسلام والصد عنه، وبهذا يحقق أيضاً استلاباً ضمنياً لشعار حماية الإسلام الذي يتبنونه ظاهرياً، وهذا دون أن يصرح في الواقع بشيء من هذا.

الخاتمة:

لا يدعي هذا البحث أنه جاء على ذكر كل ما يمكن إدراجه تحت عنوان "المواردية" في كتاب "أم القرى"، لكنه حاول استخلاص أبرز مظاهرها وتحليلها؛ على مختلف مستويات الخطاب: التواصلية، والتنظيمية، والأسلوبية.

وربما أمكن من خلال ذلك التحليل الخروج بمجموعة خلاصات، كالتالي:

١. توجه الموارديات في كتاب "أم القرى" إلى مقصدين رئيسين؛ أولهما: التخفيف من حدة الانتقادات الموجهة إلى السلطات؛ خاصة تلك التي تبدو ذات طابع شخصي، مع الاحتفاظ بحق توجيهها والإسهاب في تفاصيلها أحياناً.

وثانيهما: تفريق المسؤولية عن أفكار الكتاب الممثلة في المؤتمر الذي يعرضه؛ بحيث لا يتحملها فرد واحد، أو أفراد معروفين، بل تصور بوصفها مطالب الغيورين على الإسلام من كل مواطنه.

٢. المواردية في الاعتراضات الموجهة إلى شيوخ الدين المقربين من السلاطين تعتمد على الإسهاب والتفصيل في النقد؛ مع تغييب الأشخاص المقصودين منه. أما المواردية في الاعتراضات الموجهة إلى السلطات مباشرة فتعتمد أساساً على التبرئة الظاهرية للحكام، ونسبة الممارسات موضع النقد إلى حاشيتهم ومن اتبعهم، أو التمويه على نسبتها والسكوت عن فاعلها.
٣. احتفظ الكواكبي لصوته الخاص (صوت السيد الفراتي) من بين أعضاء المؤتمر، بأكبر قدر من الصراحة والوضوح وأقل قدر من الموارديات. وربما كان السبب في هذا حرصه على المحيطين به في الواقع من بطش السلطات إن وقع، وربما أيضاً كان محض انجراف وراء الشخصية الخيالية التي جعلها بطل كتابه.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١. ابن الأثير: جواهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية.
٢. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨.
٣. براون ج. ب. و يول ج.: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧.
٤. تاببيرو، نوربير: الكواكبي المفكر الثائر، ترجمة: علي سلامة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
٥. شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك: معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، ٢٠٠٨.
٦. ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤.
٧. عباس محمود العقاد: الرحالة "كاف" - عبد الرحمن الكواكبي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة ١٩٥٩.
٨. عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة، تحقيق: محمد عمارة، دار الشروق، ط٣، ٢٠١٤.
٩. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
١٠. فان دايك، تون أ.: علم النص - مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط١، ٢٠٠١.
١١. ماجدة حمود: عبد الرحمن الكواكبي - فارس النهضة والأدب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

١٢. محمد العبد: المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٦.
١٣. محمود محمد شاكر: المتنبي - رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مطبعة المدني/القاهرة، دار المدني/جدة، ١٩٨٧.
١٤. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية/ مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤.
١٥. منتصر أمين عبد الرحيم: تداولية الاقتباس - دراسة في الحركة التواصلية للاستشهاد، دار كنوز المعرفة، عمان، ط١، ٢٠١٣.
١٦. يحيى بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

1. Bavelas, Janet Beavin, et al. Political Equivocation: A Situational Explanation, Journal of Language and Social Psychology, 1988, 137-145.
2. Bavelas, Janet Beavin, et al. Truths, Lies, and Equivocations: The Effects of Conflicting Goals on Discourse. Multiple Goals in Discourse, 1990, 135-161.
3. Fairclough, Norman. Language and Power, London, Longman. 10th ed., 1996.

الهوامش:

- ١ - ابن الأثير: جواهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢٥.
- ٢ - Bavelas, Janet Beavin, et al.: Political Equivocation: A Situational Explanation. Journal of Language and Social Psychology, 1988, pp. 137- 138.
- ٣ - Bavelas, Janet Beavin, et al.: Truths, Lies, and Equivocations: The Effects of Conflicting Goals on Discourse, Multiple Goals in Discourse, 1990. p. 135.
- ٤ - عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة، تحقيق: محمد عمار، دار الشروق، ط٣، ٢٠١٤، ص٧٧. (مقدمة التحقيق)
- ٥ - تاببيرو، نوربير: الكواكبي المفكر الثائر، ترجمة: علي سلامة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٩.
- ٦ - راجع تفصيلاً لهذه القضية في: عباس محمود العقاد: الرحالة "كاف" - عبد الرحمن الكواكبي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة ١٩٥٩، ص٦٤.
- ٧ - السابق ص ٧٩.
- ٨ - عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة، ص٧١، ٧٥، ٧٦. (مقدمة التحقيق)
- ٩ - راجع الآراء المختلفة في هذا الشأن في: تاببيرو، نوربير: الكواكبي المفكر الثائر، ص٥٧-٦٠.
- ١٠ - راجع: شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك: معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سينترا، تونس، ٢٠٠٨، ص٣٤٠.
- ١١ - عباس العقاد: الرحالة "كاف"، ص٧٥.
- ١٢ - تاببيرو، نوربير: الكواكبي المفكر الثائر، ص٥٥، ٥٦.

- 13 - عباس العقاد: الرحالة "كاف"، ص ٧٦.
- 14 - السابق، الصفحة نفسها.
- 15 - فان دايك، تون أ.: علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط ١، ٢٠٠١، ص ٢١٢.
- 16 - السابق، ص ٢٢٤.
- 17 - السابق، ص ٢٤٣.
- 18 - الكواكبي: الأعمال الكاملة، ص ٣١١.
- 19 - ماجدة حمود: عبد الرحمن الكواكبي - فارس النهضة والأدب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢١.
- 20 - عباس العقاد: الرحالة "كاف"، ص ٧٥.
- 21 - براون ج. ب. و يول ج.: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٧، ص ١٦٢.
- 22 - ابن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤، ج ٧، ص ٣٧٢.
- 23 - يحيى بن حمزة العلوي: الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هندواوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ج ١، ص ١٩٤.
- 24 - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٤٢٠.
- 25 - الكواكبي: الأعمال الكاملة، ص ٣٧٣. (هامش التحقيق)
- 26 - هكذا كتبها المؤلف في كتابه، وفيها خطأ تركيبى؛ حيث إن الباء في مثل هذا التركيب تدخل على المتروك، والصواب: "استبدلوا بالأصنام القبور". وجميع الشواهد مثبتة بصياغتها في نص الكتاب دون تصحيح أو تعديل.
- 27 - فيها خطأ كذلك، والصواب "استعاضوا عن...".
- 28 - الكواكبي: الأعمال الكاملة، ص ٣٧٩. (هامش التحقيق)
- 29 - السابق، ص ٣١٥. (هامش التحقيق)
- 30 - السابق، ص ٣٢٠. (هامش التحقيق)
- 31 - عباس العقاد: الرحالة "كاف"، ص ٨٠.
- 32 - شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك: معجم تحليل الخطاب، ص ٣٠، ٣١.
- 33 - السابق، ص ٣٣.
- 34 - سبق التنبيه على الخطأ التركيبى في هذا الشاهد.
- 35 - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨، ج ٢، ص ١٠٦٩.
- 36 - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية/ مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤، ص ١٠٣٢.
- 37 - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج ١، ص ٥٦٢.
- 38 - شارودو، باتريك ومنغنو، دومينيك: معجم تحليل الخطاب، ص ٣٢.
- 39 - Fairclough, Norman: Language and Power, London, Longman, 10th ed., 1996, pp. 124- 125.
- 40 - محمد العبد: المفارقة القرآنية: دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٦، ص ١٥.
- 41 - السابق، ص ٥٤.
- 42 - أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ج ٣، ص ٢٠٩٤.
- 43 - السابق، ص ٨٢.
- 44 - راجع تفصيلاً لهذه القضية في:
- منتصر أمين عبد الرحيم: تداولية الاقتباس - دراسة في الحركة التواصلية للاستشهاد، دار كنوز المعرفة، عمان، ط ١، ٢٠١٣، ص ٤٦، ٤٧.
- 45 - محمود محمد شاكر: المنتبى - رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، مطبعة المدني/ القاهرة، دار المدني/ جدة، ١٩٨٧، ص ٢٤٩، ٢٥٠.
- 46 - ابن عاشور: التحرير والتنوير، ج ٩، ص ٣٣٩.

العبارات المكتوبة على هياكل السيارات

دراسة لغوية

عبد العزيز السيد البديوي

المقدمة:

تعد الكتابة على هياكل السيارات والمركبات ظاهرة شائعة في كثير من المجتمعات العربية، وغيرها، وهي صورة من صور التعبير عن وجدان الشعوب وأفكارها، كما أنها كاشفة عن شخصية مجتمع ما مثلها في ذلك مثل الحكم والأمثال والأقوال المأثورة. وهي ظاهرة ملحوظة في المجتمع المصري تأخذ بانتباه قارئها. وظلت هذه الظاهرة تتطور، وتتبلور في مصر على مر الزمان حتى أصبح لها شكل لغوي خاص يعبر عن مظاهر ثقافية واجتماعية خاصة بالمجتمع المصري.

ومع شيوع هذه الظاهرة ولفتها لانتباه الخاصة والعامة، كان علماء الاجتماع في مقدمة دارسيها من ناحية اجتماعية، ومن هذه الدراسات ما قام به الدكتور سيد عويس في كتابه "هتاف الصامتين.. ظاهرة الكتابة على هياكل المركبات في المجتمع المصري"^(١)، ولعل دراسة الدكتور سيد عويس هي التي أنضجت فكرة دراسة تلك العبارات من الناحية اللغوية، وإن الفكرة قديمة، وقد نبئت من خلال مطالعة تلك العبارات في الصباح والمساء، في الذهاب والإياب على هياكل السيارات، والتأمل في لغتها وبلاغتها، بل التندر بها أحياناً كثيرة مع بعض الزملاء.

وفضلاً عن جدة هذا الموضوع وطرافته فإنه لم يُسلط عليه الضوء من جانب البحث اللغوي المتخصص، على الرغم من أنه يعد استعمالاً خاصاً للغة العربية المعاصرة، ويوظف لغة خاصة لها انعكاسات ثقافية واجتماعية، ولا يخفى ما بين اللغة والمجتمع والثقافة من علاقات وارتباطات، فاللغة هي أداة التعبير عن الفكر، ونقل الثقافات، والتعبير عن القيم والروابط الاجتماعية. والعبارات المكتوبة على هياكل السيارات توظف لغة ذات طابع خاص، فهي تجمع بين استعمال العربية الفصحى التراثية، والفصحى المعاصرة، والعامية المستخدمة في الحياة اليومية، كما أنها تجمع بين خصائص اللغة المكتوبة، واللغة المنطوقة. وما نرصده فيها من ظواهر لغوية متنوعة يرجع كثير منه إلى تحريفات العامية، وليس إلى تحريفات من يصوغ هذه العبارات.

ولا شك أن هذه اللغة المتميزة الخاصة المختزلة والكثيفة بجانب ما تكشفه من إبداع الشخصية المصرية فإنها تمثل جانباً من جوانب الخطر على ثوابت اللغة؛ إذ إن شيوع هذه العبارات منظورة بما تحمله من تحريفات على المستوى الكتابي والصوتي والنحوي والدلالي، وألفة عيون المارة لهذه الأخطاء المتكررة يثبتها، وسرعان ما تحل محل القاعدة الأصلية.

وقد سهّل إجراء هذه الدراسة توافر مادتها التي جمعها الدكتور سيد عويس، وأعد لها معجماً كبيراً يحتوي على ما يقرب من سبعمائة عبارة في نهاية كتابه "هتاف الصامتين...".

وتُخضع الدراسة هذه العبارات الخاصة للدرس اللغوي بهدف الكشف عن خصائصها الكتابية والإملائية، والصوتية والموسيقية، والصرفية، والنحوية والتركيبية، والدالية، والتداولية، وشكلها، ودلالاتها المختلفة والمتعددة، وما أحدثته من تغييرات.

وتشتمل الدراسة بعد المقدمة على سبعة مباحث، وخاتمة، وثبت بالمصدر والمراجع التي استعانت بها الدراسة، ويمكن عرض ذلك على النحو التالي:

المبحث الأول: التحليل الكتابي والإملائي: ويتناول الظواهر الكتابية والإملائية الخاصة بالعبارات المدونة على هياكل السيارات.

المبحث الثاني: التحليل الصوتي والموسيقى: ويتناول الظواهر الصوتية والموسيقية التي تعتمد عليها تلك العبارات، وأشكالها، وأثرها، وقيمتها.

المبحث الثالث: التحليل الصرفي: ويتناول البنى الصرفية شائعة الاستعمال في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، ووظيفتها.

المبحث الرابع: التحليل النحوي والتركيب: ويتناول الظواهر النحوية، والتركيبية، وأشكال الجمل التي تشكل تلك العبارات.

المبحث الخامس: التحليل البلاغي واللغوي: ويتناول الظواهر والقيم البلاغية في تلك العبارات.

المبحث السادس: تحليل المستويات اللغوية: ويتناول المستويات والأشكال اللغوية في تلك العبارات.

المبحث السابع: التحليل الدلالي والتداولي: ويتناول الظواهر الدلالية المختلفة من دلالات اجتماعية وانفعالية للألفاظ المستخدمة في تلك العبارات، كما يتناول القيمة التداولية لها.

الخاتمة: وتتناول أهم ما تتوصل إليه الدراسة من نتائج.

المبحث الأول (التحليل الكتابي والإملائي):

قديمًا كان من يقوم بالكتابة على هياكل السيارات خطاطًا تعلم فن الخط في المعاهد المتخصصة، ولكن مع تقدم الزمن واتساع دائرة استخدام التكنولوجيا، وتدخلها في صياغة العبارات التي يمكن لصقها على تلك الهياكل دون الحاجة إلى خطاط ماهر، أو رسام محترف، أصبح كل إنسان قادرًا على كتابة ما يريد بالطريقة التي يريدها، وأدى دخول غير المتخصصين في اللغة عامة وفي الخط والكتابة خاصة إلى هذا المجال إلى ظهور بعض السمات الكتابية الخاصة بتلك العبارات.

أولاً: همزة القطع وألف الوصل:

لكل من همزة القطع وألف الوصل قواعده الخاصة به. وهما من القضايا التي تشكل صعوبة لدى المتعلمين للكتابة بسبب تحقيق ألف الوصل عند البدء بالنطق بها؛ ولعل هذا الأمر كان له أثر في دفع

الكاتب إلى إثباتها في كتابته للعبارات على هياكل السيارات. كما أن التوهم بأن الألف دون همزة يقوم بما تقوم به الهمزة ويحقق الغرض من الكتابة وهو الفهم والتواصل دفع بعضهم لإسقاط الهمزة من مواضع تحقيقها، لذلك نجد بعض مواضع ألف الوصل قد حلت مكانها همزة القطع، وكذلك العكس، ويمكن تناول ذلك على النحو التالي:

همزة ماضي الفعل الرباعي: نحو: "اعطني حريتي" و"اللهم اعطني خير الزاد" حيث إن لغة المركبات والسيارات في العبارات عينة الدراسة وضعت ألف الوصل في هذا الموضع، في حين أن ماضي الرباعي من الأفعال التي تدخل عليها همزة القطع^(٢)، لا ألف الوصل. والسبب في ذلك ميل هذه العبارات إلى أن يكون التعبير بالكتابة مطابقاً للتعبير المنطوق، وغالباً ما يكون المنطوق عامياً لا يلتزم بتلك القواعد المعيارية.

همزة المضارعة: نحو: "اقولك إيه عن الشوق يا حبيبي"، و"ربنا عاوز كده وأنا اعمل إيه"، "ربي أسألك اللطف عند القضاء"؛ حيث إن العبارات عينة الدراسة اشتملت عليها ألف وصل، وهي همزة قطع سواء أكان الماضي ثلاثياً، أم رباعياً، أم خماسياً، أم سداسياً^(٣).

همزة أفعل التفضيل: مثل العبارات: "اغني الغنى العقل"، و"أكثر من مرة عاتبك وادتك وقت تفكر"، "ولا تنسى حبايبنا اعز الناس"؛ فـ "أفعل" التفضيل من الصيغ التي تدخل عليها همزة القطع^(٤)، غير أن ألف الوصل تحل محلها في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات أحياناً.

همزة الأسماء: نحو: "إم نعيمة خلي فؤاد يكلمني"، و"حلواني إهل البلد"، و"الله أكبر- النصر للعرب"، و"إهل الهوى يا ليل"، "عاتب اخاك بالإحسان..."، حيث إن لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات تميل إلى حذف الهمزة، وإقامة ألف الوصل مكانها في بعض المواضع، في حين أن كل الأسماء تكون فيها همزة القطع، ولا يوجد ألف الوصل في الأسماء إلا في عشرة أسماء فقط^(٥). وهذا يعد توسيعاً من لغة هياكل السيارات لتلك القاعدة، أو تعقيداً جديداً لها.

همزة الحرف: نحو: "وقابلته نسيت اني خاصمته"، فالحروف لا تستعمل ألف الوصل، بل همزتها قطع دائماً، غير أن تحريف العامية قد استخدم ألف الوصل مع الحروف، وحاكته عبارات هياكل السيارات؛ حيث تنطقها موصولة مع الكلمة التي تسبقها (نَسِيتِي)، وذلك خلاف الفصحى التي تنطقها منفصلة عما قبلها (نَسِيتُ أني).

ثانياً: رسم الهمزة:

همزة "إن": لا تأتي همزة الحرف الناسخ "إن" دائماً مكسورة، وإنما قد تأتي مفتوحة أيضاً، ولكنها في كلتا الحالتين محكومة بقواعد محددة. ومن أمثلتها في لغة هياكل السيارات: "اللهم أني أعوذ بك من البخل"، فـ "إن" الواقعة في الابتداء حقها الكسر^(٦). ولكن اللغة المكتوبة على هياكل السيارات غير محكومة بتلك القواعد؛ حيث تأتي الهمزة مفتوحة في موضع الكسر أحياناً.

الهمزة المتوسطة: نحو: "جأنا"^(٧) الهوى جأنا..."، والقاعدة العامة في كتابة الهمزة أن ننظر إلى حركتها وحركة ما قبلها، ونكتبها على حركة الأقوى^(٨)، غير أن هذه القاعدة لها شواذ قد اتفق عليها جمهور علماء الرسم، منها أن الهمزة المتوسطة المفتوحة وقبلها ألف ساكنة تُكتب على السطر^(٩). ولكن راسمي العبارات على هياكل السيارات رسموا الهمزة على الألف، وهذا غالباً ما يحدث نتيجة الرغبة في استعمال العربية الفصحى، والحرص على استخدامها في الكتابة مع الجهل بقواعدها، وهو ما يسمى بالحدقة، أو المبالغة في التفصح، أو التقعر في الكلام^(١٠).

وإن كانت همزة القطع وألف الوصل يمثلان إشكالاً حقيقياً لدى المتعلمين، فإن رسم الهمزة يُعدُّ إشكالاً حقيقياً لدى الباحثين والمتخصصين نظراً لتعارض بعض القواعد، وكثرة الاستثناءات والشواذ الخارجة عن القاعدة، ولكن هذا لا يمنع من وجود كثير من القواعد والضوابط المتفق عليها بين اللغويين. وإذا كان الأمر كذلك فليس غريباً أن تتخذ الهمزة شكلاً غير المتفق عليه بين اللغويين عند كتابة بعض العبارات على هياكل السيارات.

ثالثاً: تاء التانيث المربوطة:

غالباً ما تختلط التاء المربوطة مع هاء الضمير، أو الهاء التي تشكل جزءاً من الكلمة، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أنه لا يفرق بينهما سوى نقطتين توضعان فوق الهاء فتصبح تاءً مربوطة. والتاء المربوطة جزء من الكلمة، أما الهاء فقد تكون جزءاً من الكلمة، وقد تكون ضميراً متصلاً بالاسم، أو الفعل، أو الحرف، أو الظرف^(١١). وقد يكون السبب كذلك في الخلط بينهما أن التاء المربوطة تُنطق هاءً عند الوقف عليها^(١٢).

ولم تسلم لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات من ذلك الخط؛ حيث توجد بعض العبارات التي حلت فيها الهاء محل التاء المربوطة، فحذفت النقطتان، مثل: "آله الرئاسة سعة الصدر"، وقد تكون كتبت بالهاء ابتداءً لرغبة الكاتب في رسمها على النحو الذي تنطق به في العامية، نحو: "أنا اللي حلوه فيهم". وفي نهاية الأمر، فإن ما يهم كاتب العبارة هو أن تصل رسالته إلى قارئها، ومشاهدها، وهذا سبب آخر لإهماله مثل تلك القواعد التي يراها حلية تزيينية أكثر منها أداة تلعب دوراً بارزاً في المعنى؛ حيث إن المعنى يصل بوضوح دون الحاجة إلى مزيد من التمييز، والتبيين. كما أن ما يهم الكاتب أيضاً هو جمال الخط بعيداً عن العناية بالصحة اللغوية أو الإملائية.

المبحث الثاني (التحليل الصوتي والموسيقي)

تعد العبارات المكتوبة على هياكل السيارات شعارات مختصرة قصيرة تهدف إلى لفت الانتباه، وتوجيه رسالة كاملة بأقل عدد من الكلمات، فآثر من يصوغها أو يختارها من المميزات والخصائص

الصوتية ما يقوم بدور كبير في لفت الانتباه، وجعل تلك العبارات تعلق في ذهن قارئها. كما أن كثيراً من تلك العبارات كُتبت بالعامية، وهذا أدى إلى وجود ظاهرة إبدال الحروف الموجودة في العامية. ويمكن تحديد الخصائص والمميزات الصوتية في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات فيما يلي:

أولاً: الحروف:

إبدال الذال دالاً: وذلك نحو: "حلو وكذاب"، "توبني دوب يا هوى"، "ده تعديل الله"، وهو أمر مشهور، حيث لا تنطق العامية المصرية بالذال وتبدلها دالاً^(١٤)، وقد وجد هذا الأمر صداه في كتابة العبارات على هياكل السيارات لاستخدامها العامية في كثير من الأحيان.

إبدال السين هاءً: وذلك نحو: "هنحارب ومش خافين"، حيث إن حرف السين يأتي في أول الفعل المضارع للدلالة على الاستقبال^(١٥)، غير أن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات استخدمت حرف الهاء ليقوم بهذه الوظيفة بدلاً من السين، وهو موافق للنطق العامي لها.

إبدال السين حاءً^(١٦): على غرار إبدالها هاءً. وذلك نحو: "وهي غلطة ومش حتعود"؛ حيث وضعت مكان الهاء حاء لتدل على ما تدل عليه سين التنفيس.

حذف الحروف: ومن أمثلة ذلك: "اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين"، و"أنا اللي حلوه فيهم" حيث حذف حرف الذال، ونحو: "أهي جت كده..."، و"هيه جت كده"، حيث حذف كل من الألف والهمزة؛ فقد يلجأ كاتب العبارات إلى حذف بعض الحروف من الكلمة، وذلك كثير في الكلمات العامية التي تحولت إلى لغة مكتوبة، والهدف من ذلك الاختصار تارة، والتطور الصوتي للكلمة تارة أخرى.

إضافة الحروف: نحو: "أهي جت كده..."، و"هيه جت كده"، و"تتوه أنا عينييا بنظرتك ليا"؛ حيث تزداد بعض الحروف في بعض الضمائر والكلمات.

ثانياً: السجع:

والسجع هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد^(١٧)، وليس يخفى أن في السجع لونا من النغم ينبعث من التوافق بين الفاصلتين ليضيف إلى جرس الكلمات، وهمس التراكيب المتألفة لحنًا شجيًا يستهوي النفوس^(١٨)، ومن العبارات التي استخدمت السجع: "إن خلص الفول، أنا مش مسئول، أما الطعمية كباب مأكول..." وفي هذه العبارة يلاحظ أن وجود السجع بنوعيه: المطرف والمتوازي^(١٩)، حيث إن كلمة "الفول" تختلف في الوزن عن كلمة "مسئول"، في حين تتفق كلمتا "مسئول" و"مأكول" في الوزن. و"عز من قنع، وذل من طمع" حيث اتفقت الفاصلة في حرف العين. و"تتوه أنا عينييا، بنظرتك ليا".

ولا شك أن كاتب العبارات على هياكل السيارات يسعى إلى استخدام المحسنات التي تؤثر في القارئ وتلفت انتباهه، وهو ما يقوم به السجع خير قيام؛ لذلك كثر السجع في تلك العبارات، سواء كانت العبارات من وضع المؤلف المجهول أو الاعتباري، أو من اختياره.

ثالثاً: الجنس:

وهو بيان المعنى بأنواع من الكلام يجمعهما أصل واحد من اللغة^(٢٠)، ويكون فيها استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه؛ لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه^(٢١)، ومن أمثلة ذلك: "جياتي أمل حياتي"، و"حاسب وراك محاسب"، و"خير الكلام ما قل ودل"، و"فوق الشوق مشاني زمني"، و"مقطورة مستورة"، و"من صبر وتأنى نال ما تمنى"، و"يقيني بالله يقيني".

وبتبيين من النماذج السابقة أن الجنس شائع في لغة الكتابة على هياكل السيارات بأشكال متعددة، وأنماط متنوعة، تجتمع في قيمتها الموسيقية، والصوتية. ولا شك أن كاتب العبارات يهدف في المقام الأول إلى تحقيق ذلك؛ لذلك كثر استخدام الجنس في كتابة تلك العبارات على هياكل السيارات، واختيار العبارات التي تشتمل عليه.

رابعاً: التوازي:

يقع التوازي بين الجمل أو العبارات التي يتحد تركيبها أو يكاد، وقد يكون بين تركيبين يشتركان في عدد الوحدات وفي أوزانها، وترتيبها وفي الفاصلة أو القافية. والتوازي يتحقق ببعض هذه الشروط الأربعة بصورة كلية أو جزئية، وليس تحققها مجتمعة شرطاً، وهو يتيح للنص صورة من التنسيق، كما يحقق جرساً موسيقياً تطرب له الأذن^(٢٢). ويدخل في التوازي كل من الموازنة، وهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية، والترصيع، وهو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز^(٢٣). ومن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات وتستخدم بنية التوازي ما يلي:

"العيشة منجها، والحياة أبهة"، و"اللهم اعطني خير الزاد، واكفني شر العباد"، و"بلاش أسيه، ارحم عنيه"، و"الميه زلال، اشرب حلال، آخر جمال"، و"قوال الحرية، وبياع الطعمية"، و"معلش يا زمن، الهجرة غربتنا، والأيام علمتنا"، و"مقدرش على كده، ومقام السيدة"، و"لسه فاكر قلبي يدملك أمان، ولا فاكر كلمة حتعيد اللي كان"، و"حكمة الله آية، ولكل ظالم نهاية"، و"بلاش تروح الكلية وكل جياتي ومهلبية".

ويكثر استخدام هذا النوع من الأبنية في عبارات اللغة المكتوبة على هياكل السيارات، وهذا يجسد رغبة منشئ هذه العبارات، أو من اختارها في تحقيق وقّع موسيقي يكون لافتاً للانتباه.

خامساً: تضافر السجع والجناس والتوازي:

اتضح مما سبق من دراسة الجنس والسجع والتوازي ميل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات إلى الاهتمام بالجماليات الصوتية لما لها من تأثير وجرس موسيقي قوي يجعل لتلك العبارات حضوراً في ذهن المتلقي، ولكنها لم تقف عند ذلك الحد، بل كثفت استخدام تلك الخصائص والأشكال الصوتية واللغوية في العبارة الواحدة، سواء كان ذلك عن طريق الابتكار لهذه العبارة، أو الاختيار من عبارات مسكوكة في اللغة المستعملة على ألسنة الناس، ونشأ عن ذلك تضافر الأشكال الثلاثة: السجع والجناس والتوازي، كما في العبارات: "اشرب زبيب، وصفه الطبيب، طه العجيب"، و"سلامة الإنسان، في حفظ اللسان"، و"عز من قنع، وذل من طمع".

ولا شك أن تلك الكثافة الصوتية تلعب دوراً كبيراً في جذب الانتباه، وإثارة النفوس، بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي تُكسبها للعبارة المكتوبة، وخاصة عند قراءتها.

سادساً: الحركات:

ولأن اللغة المكتوبة على هياكل السيارات لها خصائصها ومميزاتها الخاصة بها، الناتجة عن تداخل العامية فيه، ظهرت بعض الظواهر الصوتية التي يمكن ملاحظتها على النحو التالي:

إشباع الحركة: وذلك نحو: "أنا خايف عليكي يا نجوى"، و"ما شاء الله عليكي يا هدى". ومثاله في غير كاف المخاطبة: "مونا سولار وصلّي على المختار" حيث إن ياء المد وواوه تطويل للكسرة والضمة^(٢٤)، فحين تُشبع الكسرة تتحول إلى ياء، وكذلك الضمة تتحول إلى واو. وقد ظهرت عملية إشباع حركة الكسر، وتحويلها إلى ياء تأثراً بالعامية، وأكثره في كسرة كاف المخاطبة.

إبدال الحركة وإشباعها: والإبدال هو انقلاب مخرج الحركة^(٢٥)، وتغيير مخرج الحركة يؤدي إلى تغييرها، حيث تتحول الحركة من الفتح إلى الكسر، ثم تُشبع تلك الحركة فتصبح ياءً، ومن أمثلة ذلك: "أروح لمين"، و"مين ينصر المظلوم ويحاسب الظالم"، فأصل كلمة "مين" هي "مَنْ"، ثم أُبدلت حركة الفتح، وصارة كسرة، فاختلط الأمر بينها وبين "مَنْ" التي هي حرف جر، فأُشبعَت الكسرة للفرق بين "مَنْ" الاستفهامية، و"مَنْ" الجارة.

التقاء الساكنين: من القوانين الصوتية المطردة في العربية قانون عدم التقاء الساكنين، وقد أحس القدماء اللغويين بوثوق الصلة بين الكلمات في الكلام الموصول فأشاروا في بحثهم بالتخلص من التقاء الساكنين إلى أنه قد يكون في الكلمة الواحدة أو بين كلمتين متجاورتين^(٢٦). ولم يفرق النحاة بين الحرف المشكل بالسكون حرف المد، بل اعتبروا كلاهما ساكناً وبنوا قواعدهم على هذا الاعتبار^(٢٧). وقالوا إن كان أولهما مدّة حذف، وإن كان غير مدّة حُرِكَ^(٢٨).

وذلك كما في الفعل معتل الوسط عند الأمر به، حيث يبنى على السكون وحرف العلة ملازم للسكون، فيُحذف حرف العلة لعدم التقاء ساكنين، ولكن لغة هياكل السيارات وضعت قانوناً صوتياً جديداً يتيح التقاء السواكن، وهو متفق مع ما ذهب إليه علم اللغة الحديث من كون الواو، والياء هما المرحلة التي يمكن أن ينتقل الصوت الساكن إلى صوت لين^(٢٩)، وكذلك متفق مع قوانين العامية؛ حيث تشكل العامية حيزاً كبيراً في تشكيل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات. وبناءً على ذلك القانون الصوتي ظهرت أفعال في صيغة الأمر تجتمع فيها حروف العلة، والسكون، وذلك نحو: "شوف"، و"دوس"، و"روح"، و"قول".

المبحث الثالث (التحليل الصرفي):

تؤدي البنية الصرفية دوراً كبيراً في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، ويمكن تناول البنية الصرفية فيها على النحو التالي:

أولاً: اسم الفاعل:

وهو ما دل على الحدث، والحدث، وفاعله^(٣٠). وقد شاع استخدام اسم الفاعل في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات؛ وذلك لأنها لغة تميل إلى الاختصار، وعدم الاهتمام غالباً بالزمن، فهي تقدم في الغالب حكماً، ونصائح، وقوانين حياتية. واسم الفاعل من الأدوات القادرة على الاختصار؛ حيث تقوم بوظيفة الفعل من حيث الدلالة على الحدث، والفاعل من حيث الدلالة على مَنْ قام به.

وتلاحظ الدراسة في عينتها أن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات تشتق اسم الفاعل من الثلاثي المجرد، ويكون على وزن "فاعل"^(٣١)، ومن أمثلته: "الباني طالع والفاحت نازل"، و"الرازق باقى والضامن حي"، و"ايه يعمل الحاسد في الرازق"، و"يا ظالمني"، و"يا هاجرني". كما أنه يشتق من الثلاثي المزيد بحرف قليلاً، فيُضم أوله ويكسر ما قبل آخره^(٣٢)، وذلك نحو: "حاسب وراك محاسب"، و"يا منجي يا رب". فمحاسب اسم فاعل من الفعل "حَاسَبَ" على وزن "فَاعَلَ"، ومنجي اسم فاعل من "نَجَّى" على وزن "فَعَّلَ". ويلاحظ استعمال اسم الفاعل في صيغة المذكر غالباً، غير أنه ورد مؤنثاً أيضاً، نحو: "يا فانتنة الكل".

واسم الفاعل يقوم أيضاً بدور تنغيبي موسيقي عن طريق الوزن، بالإضافة إلى دوره في الاختصار، وجمع أكثر من دلالة، ووظيفة في لفظ واحد.

ثانياً: أفعال التفضيل:

وهو صفة تُؤخذ من الفعل لتدل على أن شيئين اشتركا في صفة، وزاد أحدهما على الآخر فيها^(٣٣)، وهي في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات للدلالة على الأفضلية المطلقة أيضاً، وهو نوع من الفخر، وبلوغ المدى في الوصف مبالغة في الجيد والريء، غالباً ما تميل إليه تلك العبارات. ومن أمثلة استعمال أفعال التفضيل: "أكبر الفقر الحمق"، و"أكرم الحسب حسن الخلق"، "الزمن أحسن معلم"، و"اوحش الوحشة العجب"، و"يا أجمل هدية من أمي وأبوي".

ويُلاحظ أن أفعال التفضيل في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات تلازم الإضافة ولا تفارقها.

ثالثاً: صيغة فعل الأمر:

يكثر استعمال فعل الأمر في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، ويأخذ فعل الأمر أشكالاً متعددة، وصيغاً متنوعة، على النحو التالي:

صيغة "افعل": حيث ورد الأمر على وزن "افعل" بكثرة، وقد ورد مضموم العين، نحو: "ادخلوها بسلام..."، و"استرّها يا رب"، و"واذكر ربك إذا نسيت"، كما ورد مفتوح العين نحو: "اشرب العصير المنعش"، و"العب مع غيري يا ظالم"، وورد مكسور العين، نحو: "اصبر يا عزيزي..."، و"اصرف ما في الجيب..."، و"واصبر حتى يحكم الله".

صيغة "فَاعِلٌ": ومن أمثلتها: "حَاسِبٌ..."، و"سَافِرٌ تجد عوضاً..."، حيث ورد فعل الأمر على وزن "فَاعِلٌ" الذي ماضيه "فَاعَلْ" بمعنى "فَعَلَ"^(٣٤)، ومن أمثلتها أيضاً: "عَامِلٌ الناس كما تحب أن يعاملوك" حيث ورد فعل الأمر بمعنى المشاركة^(٣٥).

صيغة "فَعَلٌ": ومن أمثلتها: "دوبني دُوب يا هوى"، و"سلم للرب طريقك"، و"ودع هواك"؛ حيث ورد فعل الأمر على وزن "فَعَلٌ" الذي ماضيه "فَعَّلَ"، ويستخدم هذا الوزن في الدلالة على التعدية، والإزالة، والتكثير في الفعل، والصيرورة، ونسبة الشيء إلى أصل الفعل، والتوجه إلى الشيء، واختصار حكاية الشيء، وقبول الشيء^(٣٦).

صيغة "أَفْعَلٌ": ومن أمثلة ورود فعل الأمر على وزن "أَفْعَلٌ" الذي ماضيه "أَفْعَلَ": "أعطني حريتي..."، و"اللهم أعطني خير الزاد...".

صيغة "افْتَعَلَ": وهي صيغة الأمر من الفعل الماضي "افْتَعَلَ"، ومن أمثلتها: "احترم الكبير..."، و"واعتصموا بحبل الله...".

صيغة "قُلٌ": حيث يصاغ فعل الأمر على وزن "قُلٌ" من الفعل المعتل الوسط، ومن أمثلته: "سر على بركة الله".

صيغة "افْعٌ": ويصاغ فعل الأمر على وزن "افْعٌ" من الفعل المعتل الآخر، ومن أمثلته: "اللهم اكفني شر أصدقائي...".

صيغة "فُعَلٌ": ومن أمثلتها: "دوس على المرايا دوس"، هي حكاية ولا فلوس"، و"روح منك لله"، و"شوف قدامك..."، و"قول لي آخر طريقك فين..."، وهي صيغة جديدة أدخلتها لغة العبارات المكتوبة هياكل السيارات لصياغة الأمر من الفعل المعتل الوسط بالواو في المضارع، وهي متأثرة في ذلك بالعامية، وكل ما تقوم به هو توظيف تلك الصيغ.

وتعدد صيغ الفعل الأمر بهذه الكثرة دليل على شيوع ظاهرة استعمال فعل الأمر في لغة الكتابة على هياكل السيارات، وتتجاوز كونها مجرد أسلوب لغوي يمكن استعماله إلى جانب الأساليب الأخرى.

المبحث الرابع (التحليل النحوي والتركيب):

أولاً: الإعراب:

تشغل ظاهرة الإعراب حيزاً كبيراً في الدراسة العربية النحوية قديماً، وطغت على كل الظواهر اللغوية الأخرى، مع أن الإعراب كما يقول دكتور إبراهيم أنيس: ليس في حقيقته إلا ناحية متواضعة من نواحي اللغة^(٣٧)، وهذا ما تؤكد لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات؛ حيث نتعامل مع لغة مكتوبة

لا يظهر فيها الإعراب بالحركات، ولكن يمكن ملاحظة الظواهر الإعرابية من خلال الإعراب بالحروف، ولعل لغة هياكل السيارات لا تولي الإعراب أهمية كبيرة؛ حيث خرجت على قواعده، ويمكن الاستدلال على ذلك من خلال ترك حذف حرف العلة في الفعل الأمر المعنل الآخر، وذلك نحو: "اجري جري الوحوش..."، و"اسعي وصلي على النبي"، و"اوعى العربية تدوسك"، و"صلي على النبي".

وعلى الرغم من ترك الإعراب وإثبات حرف العلة في موطن حذفه، فإن بعض العبارات قد التزمت القواعد الإعرابية، وذلك نحو: "امش في طريقك عدل يحتر عدوك فيك". وقد يكون التزام الكاتب بالإعراب لأن العبارة المكتوبة مأخوذة من القرآن ولا حيلة له فيه، ولا يمكن تحريفه، نحو: "واعتصموا بحبل الله".

ثانيًا: الجملة الاسمية:

تأتي بعض العبارات المكتوبة على هياكل السيارات في شكل جملة اسمية، وغالبًا ما تكون للدلالة على قواعد لها صفة الثبات في عقل المجتمع المصري، وهذه الجمل تتخذ أشكالاً متعددة، كما يلي:

جملة اسمية خبرها اسم أو وصف: ومن أمثلتها: "أصلك فعلك"، و"الستار موجود"، و"الصبر طيب"، و"الله أكبر"، و"أنا حلوة"، و"أنت الحب"، "أنا خايف من عيون الناس"، و"أنا مجروح من هجرك".

جملة اسمية خبرها جار ومجرور أو ظرف: والخبر الجار والمجرور، والظرف قسم قائم برأسه ليس من قبيل المفرد ولا من قبيل الجملة^(٣٨)، ومن أمثلتها: "أروح لمين"، "الأمر لله وحده"، "الحمد لله"، و"الرزق على الله"، و"الله معنا"، و"حصوة في عين اللي ما يصلي على النبي"، و"القلب معاك".

جملة اسمية خبرها جملة فعلية مثبتة: نحو: "الله يرزق من يشاء..."، و"الله يردك"، و"الله يسمع ويرى"، و"عينك فيك توريك شغل الزغاليل"، و"الطمع يقل ما جمع"، و"القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود"؛ حيث ورد الخبر جملة فعلية فعلها في الزمن المضارع دائماً، وهي مثبتة دائماً.

جملة اسمية خبرها جملة فعلية منفية: وذلك نحو: "عين الحسود لا تسود"، وهي قليلة جداً بالنسبة لغيرها من أنواع الجمل الاسمية.

جملة اسمية مؤكدة: لا تميل لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات إلى استخدام الجمل المؤكدة، غير أنها لا تختفي بشكل كامل، ومن أمثلتها: "إن الله على كل شيء قدير"، و"إن الله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه"، و"إن الله هو السميع العليم"، و"إن الله يدافع عن الذين آمنوا". ويلاحظ أن هذه الجمل إنما هي مقتبسات من القرآن أو الحديث، ولم أرصد في عينة الدراسة نماذج أخرى للجملة المؤكدة من غير المقتبس.

جملة اسمية خبرها مقدم: وذلك نحو: "له ملك السموات والأرض" و"لك الحمد يا رب"، و"في التآني السلامة"، وجميعها من العبارات المستمدة من القرآن أو عبارات مسكوكة مستعملة في الخطاب اليومي.

ثالثًا: الجملة الفعلية^(٣٩):

تأتي بعض العبارات المكتوبة على هياكل السيارات على شكل جملة فعلية، وذلك على النحو التالي:

جملة فعلية فعلها مضارع: ومن أمثلتها: "تريد النفس أن تبلغ منهاها..."، و"تصحبك السلامة"، و"أحب الناس وأكره كلامهم"، و"أحب نور الله"، و"تتوه أنا عينيا بنظرتك ليا"، و"أفوض أمري إلى الله"، وتمثل النسبة الأقل من الجمل الفعلية.

جملة فعلية فعلها ماضٍ: وتمثل النسبة الأكبر من الجمل الفعلية، ومن أمثلتها: "تعددت الأسباب والموت واحد"، و"توكلت على الله"، و"جانا الهوى جانا..."، و"جددت حبك ليه..."، و"دارت الأيام"، "شغلونا يابا مغرم صباية"، و"شهد الله أن لا إله إلا هو"، "ضاقت فلما استحكمت حلقاتها فرجت..."، و"عودت عيني على رؤياك...".

ومن الملاحظ أن الجملة الفعلية في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات غالبًا ما تكون عبارات مسكوكة، ونصوص جاهزة، وعبارات متناصة يختارها الكاتب، وينتقيها دون غيرها، وليست هذه العبارات من تأليف المؤلف الشبح.

رابعًا: الجملة الطلبية:

أكثر العبارات المكتوبة على هياكل السيارات تتخذ شكل الجملة الطلبية بأنواعها المختلفة من أمر، ونهي، واستفهام، ونداء، فالجملة الطلبية تعد ظاهرة شائعة بها، ويمكن تناولها على النحو التالي:

جملة الأمر: وهي الجملة التي تبدأ بفعل في صيغة الأمر، أو بفعل مضارع دخلت عليه "لام" الأمر، ومن أمثلتها: "انقي شر من أحسنت إليه"، و"اتمخري واتمايلي يا زين"، و"احترم الكبير..."، و"ادلع يا رشيدي على وش الميه"، و"اذكر ربك..."، و"اشرب العصير المنعش"، و"حاسب..."، و"كن مع الله..."، وجملة الأمر من أكثر الجمل شيوعًا في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

جملة النهي: وهي الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع مسبوقه بـ "لا" الجازمة للفعل المضارع، ومن أمثلتها: "لا تتعجب فإنها إرادة الله"، و"لا تسأل فإنها قدرة الله"، و"لا تسرع وعد سالمًا"، و"لا تتدم على ما فاتك" وتكون -غالبًا- وسيلة من أجل توجيه النصيحة، وهي أقل شيوعًا مقارنة بغيرها من الجمل الطلبية.

الجملة الاستفهامية: ومن أمثلتها: "إيه يعمل الحاسد في الرازق"، و"هل رأى الحب سكارى مثلنا"، و"كيف أخشى الفقر وأنا عبد الغني"، و"كيف أقول ملكي والملك لله"، و"ماذا يعمل الحاسد مع الرازق"، وهي قليلة الشيوع في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، وليس الغرض منها غالبًا محض الاستفهام، وإنما كثيرًا ما تستعمل في معانٍ غير الاستفهام بحسب ما يناسب المقام^(٤٠)، مثل دلالتها على الإنكار^(٤١)، وهو أكثر ما تدل عليه الجملة الاستفهامية في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

النداء: وهو طلب الإقبال بحرف نائب مناب "أقبل" (٤٢)، وهو "يا" أو إحدى أخواتها (٤٣)، وقد تستعمل صيغة النداء في غير معناه، كالإغراء، والاختصاص (٤٤). ومن أمثلتها: "يا بركة دعاء الوالدين"، "يا حاسدين الناس مالكم ومال الناس"، و"يا حامي السويس يا غريب"، و"يا سيدي على كده"، و"يا ظالمني"، و"يا ليل يا عين"، و"يا ملهوف علي حاسب على قلبي شوية"، و"يا نور النبي"، و"يا كريم"، و"يا رب سهلها"...، وجملة النداء شائعة أيضاً في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

والجملة الطلبية جاءت في بعض الأحيان عبارات مسكوكة، وكل ما قام به الكاتب هو الاختيار.

خامساً: الجملة الشرطية:

والجملة الشرطية لها صفة الشبوع كذلك في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات عينة الدراسة، ولكنها لا تستخدم من الأدوات الشرطية سوى أربع أدوات فقط، وهي "إن"، و"لو"، وهما من الأدوات الأصلية، و"إذا"، و"من"، وهما من الأدوات المحولة (٤٥)؛ فـ "إذا" محولة عن الظرفية، و"من" محولة عن الموصولية. والشرط بـ "لو"، و"من" أقل كثافة من الشرط بـ "إن"، و"إذا".

الشرط بـ "إن": وتدخل "إن" على الجملة الفعلية التي فعلها ماضٍ، وكذلك التي فعلها مضارع، وجملة جواب الشرط قد تكون جملة فعلية فعلها مضارع، وقد تكون جملة أمرية، وقد تكون جملة اسمية، وهي قليلة الاقتران بالفاء في الجملة الأمرية والاسمية، ومن أمثلتها: "إن تتصروا الله ينصركم"، و"إن خلص الفول أنا مش مسئول..."، و"إن خلصت الكراسي أنا ماشي"، و"إن كنت عايزني قابلني"، و"إن ينصركم الله فلا غالب لكم".

الشرط بـ "لو": وتدخل "لو" دائماً في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات على الجملة الفعلية التي فعلها في الزمن الماضي، وجملة جواب الشرط فعلية في الزمن الماضي دائماً أيضاً، مثبتة ومنفية، مقترنة باللام تارة وغير مقترنة بها تارة أخرى، ومن أمثلتها: "لو علمتم الغيب لاخترتم الواقع"، و"لو نظر كل إنسان إلى عيبه ما عاب إنساناً آخر".

الشرط بـ "إذا": ولا تدخل "إذا" في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات إلا على الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي، وجملة جواب الشرط لا تخرج عن كونها جملة أمرية أو جملة نهي، وهي مقترنة دائماً بالفاء، ومن أمثلتها: "إذا دعيتك قدرتك على ظلم الناس فتذكر قدرة الله عليك"، و"إذا سألت فاسأل الله"، و"إذا سفه السفه فلا تجبه..."، و"إذا عزمت فتوكل على الله"، و"إذا قصدت فاقصد الله".

الشرط بـ "من": وتدخل "من" الشرطية على الجملة الفعلية الماضية، والمضارعة، والجملة الاسمية التي دخل عليها الفعل الناقص "كان" متصرفة في الماضي، وجملة الجواب قد تكون فعلية في الزمن الماضي، أو فعلية في الزمن المضارع، وتكون منفية مقترنة بالفاء، أو اسمية مقترنة كذلك بالفاء، ومن أمثلتها: "من راقب الناس مات هماً وغمًا"، و"من صبر وتأنى نال ما تمنى"، و"من كان رزقه على الله فلا يحزن"، و"من يتوكل على الله فهو حسبه".

وبالإضافة إلى الشرط من خلال الأداة، يظهر الشرط السياقي، ولكنه نادر في لغة هياكل السيارات، ومن أمثلته: "تراعيني قيراط أرايك قيراطين". والجملة الشرطية أيضاً في العبارات عينة الدراسة غالباً ما تكون عبارات مسكوكة، مأخوذة من القرآن، أو بعض الأغاني، أو بعض العبارات المشهورة على ألسنة الناس.

سادساً: المركبات:

يكثر استعمال الكلمات المفردة في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات، ولا يمكننا أن نعد هذه الكلمات جملة محذوف منها بعض عناصرها؛ لما في ذلك من التكلف، ومنافاة الغرض الذي من أجله وضعت تلك الكلمات، مثل مجرد التبرك. ولكن تلك الكلمات المفردة التي لا تشكل جملاً غالباً ما تكون تكون في شكل مركب وصفي، أو إضافي، أو عطف، ويمكن تناول ذلك على النحو التالي:

المركب الوصفي: حيث تتكون العبارة المكتوبة على هياكل السيارات من نعت ومنعوت، والمركب الوصفي نادر في لغة هياكل السيارات، ومن أمثلته: "البطل الروماني"، و"أبو سمرة الأصيل، السكره".

المركب العطف: حيث تتكون العبارة المكتوبة على هياكل السيارات من معطوف، ومعطوف عليه، والمركب العطف ليس قليلاً في لغة هياكل السيارات، وحجم وجوده أكبر من المركب الوصفي، ومن أمثلة المركب العطف: "خمسة وخمسة"، و"ريا وسكينة"، و"صفاء وسعيد"، و"حلو وكذاب".

المركب الإضافي: وهو الذي يتكون من مضاف، ومضاف إليه، وقد يكون المضاف إليه اسماً ظاهراً، أو ضميراً متصلاً، ومن أمثلة المركب الإضافي: "آخر جنان"، و"حمامة السلم"، و"حمال الأسية"، و"زهرة البرنس، زهرة البساتين، زهرة الجنوب، زهرة الربيع، زهرة العلا، زهرة الفجر، زهرة المنوفية"، و"سفينة نوح"، و"سفينة الصحراء"، و"سكة السلامة"، و"شاطئ الغرام"، و"شادية الصحراء"، و"شمال الحمول"، و"طريق السعادة، السلامة"، و"عصير العطشان"...، وقد يكون المركب الإضافي من باب الإضافة المحضة، وهي التي تُخصص المضاف إن أُضيف إلى نكرة، وتعرفه إن أُضيف إلى معرفة، أو من باب الإضافة غير المحضة، وهي التي كون فيها المضاف وصفاً يشبه الفعل^(٤٦). ويعد المركب الإضافي ظاهرة شائعة في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

سابعاً: الحذف:

على الرغم من عدم ميل اللغة المكتوبة على هياكل السيارات إلى الحذف؛ حيث تميل إلى استخدام الجمل البسيطة مكتملة الأركان، فإنها تظهر فيها أيضاً بعض الجمل التي حُذف منها أحد أركانها؛ وذلك لميلها للاختصار، ومن أمثلة ذلك: "قلباً شاكرًا، ولساناً ذاكرًا..."; حيث حُذف الفعل ويمكن تقديره بـ "ارزقني"، أو "امنحني"، أو "أعطني"، و"بص شوف"; حيث حُذف المفعول به؛ لدلالة المركبة المكتوب عليها العبارة عليه، و"حيارى مظلومين"، و"حامدين"، و"طوف وشوف".

ويعد حذف المفعول به، وحذف الفعل في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات أكثر شيوعاً من غيرهما من عناصر الجملة، سواء أكانت تلك العناصر أساسية أم غير أساسية؛ وذلك لأنها الأكثر شيوعاً في العامية المصرية.

المبحث الخامس (التحليل البلاغي):

أولاً: التناص:

تشير عملية التناصية إلى علاقة الوجود المشترك بين نصين، أو عدة نصوص بطريقة الاستشهاد، أو السرقة، أو الإلماع^(٤٧)، والتناص من الأمور الضرورية لتحقيق نصية العمل؛ حيث لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة من النصوص^(٤٨). وغالباً ما تكون تلك القاعدة من النصوص قد أدت دوراً كبيراً في تشكيل وعي المجتمع وتوجيهه، ولها مكانة خاصة في ذاكرته. ويشغل التناص حيزاً كبيراً في تشكيل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، ويأتي بأشكاله المتنوعة من تناص تام ينقل النص بحالته دون تغيير، وناقص ينقل النص مع بعض التعديل، ويمكن تناوله على النحو التالي:

التناص مع القرآن الكريم^(٤٩): حيث يكثر كتابة آيات قرآنية، أو جزء من آية غالباً، على هياكل السيارات، وقد يتدخل الكاتب فيها بحذف حرف، أو كلمة، كما أنه قد يتدخل في الشكل الكتابي، فيغيره عما هو عليه في القرآن، ومن أمثلة العبارات المأخوذة من القرآن ما يلي:

العبرة	اسم السورة، ورقم الآية	الملاحظات
شهد الله ان لا إله إلا هو	آل عمران: ١٨	من الانحرافات الكتابية: تحول همزة "أن" إلى ألف وصل، وحذف الضمير المتصل بها
وان يريدون أن يخدعوك فإن حسبك الله	الأنفال: ٦٢	حذف همزة "إن"، وإثبات النون في الفعل "يريدون" والأصل "يريدوا"
لئن شكرتم لأزيدنكم	إبراهيم: ٧	حذف حرف الواو قبلها
فالله خير حافظ وهو أرحم الراحمين	يوسف: ٦٤	حول "حافظ" من تمييز إلى مضاف إليه، والأصل "حافظاً"

التناص مع الحديث الشريف: وعلى الرغم من وجود العبارات المأخوذة من الحديث إلا أنها قليلة^(٥٠)، ومن أمثلتها: "إذا سألت فاسأل الله" وهي مأخوذة من الحديث: عَنْ ابْنِ عَبَّاسٍ قَالَ: كُنْتُ خَلْفَ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَوْمًا فَقَالَ: "يَا غُلَامُ، إِنِّي أُعَلِّمُكَ كَلِمَاتٍ احْفَظْ اللَّهَ يَحْفَظْكَ، احْفَظْ اللَّهَ

تَجِدُهُ تُجَاهَكَ، إِذَا سَأَلْتَ فَاسْأَلِ اللَّهَ، وَإِذَا اسْتَعَنْتَ فَاسْتَعِنْ بِاللَّهِ، وَاعْلَمْ أَنَّ الْأُمَّةَ لَوِ اجْتَمَعَتْ عَلَى أَنْ يَنْفَعُوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَنْفَعُوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ لَكَ، وَلَوْ اجْتَمَعُوا عَلَى أَنْ يَضُرُّوكَ بِشَيْءٍ لَمْ يَضُرُّوكَ إِلَّا بِشَيْءٍ قَدْ كَتَبَهُ اللَّهُ عَلَيْكَ، رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ وَجَفَّتِ الصُّحُفُ" (٥١).

ومن أمثلتها أيضاً: "إنما الأعمال بالنيات"، وهي مأخوذة من الحديث: عن أمير المؤمنين أبي حفص عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: "إِنَّمَا الْأَعْمَالُ بِالنِّيَّاتِ وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِئٍ مَا نَوَى، فَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ فَهَجْرَتُهُ إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ، وَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ لِدُنْيَا يُصِيبُهَا أَوْ امْرَأَةٍ يَنْكِحُهَا فَهِجْرَتُهُ إِلَى مَا هَاجَرَ إِلَيْهِ" (٥٢).

التناص مع الأغاني: حيث تشكل الأغاني مجموعة كبيرة من العبارات المكتوبة على هياكل السيارات (٥٣)، ويكاد يبلغ عدد العبارات المأخوذة من الأغاني ضعف عدد العبارات المأخوذة من القرآن الكريم، وتحتل السيدة أم كلثوم النصيب الأكبر من العبارات المأخوذة من أغانيها للكتابة على هياكل السيارات، ولا يكاد أحد يقترب منها في ذلك، ومن أمثلة العبارات المأخوذة من الأغاني ما يلي:

العبارة	اسم المغني (ة)	الملاحظات
للصبر حدود وأنا صابر	أم كلثوم	الجملة الأولى من أغنية "للصبر حدود"، ثم أضيف إليها الجملة الثانية
ما قدرش على بعد حبيبي	أم كلثوم	...
جانا الهوى جانا وبسهمه السريع رمانا	عبد الحليم حافظ	الجملة الأولى من الأغنية (جانا الهوى) ثم أضيف إليها شطر آخر ليكتمل على نحو جديد
أم نعيمة خلي فؤاد يكلمني	ليلي نظمي	استبدل بالاسم الأصلي في الأغنية اسم صاحب السيارة
دوبني دوب يا هوى	فايزة أحمد	...
سوق على مهلك	شادية	...

ثانياً: أشكال التعبير البلاغي:

تتعدد أشكال التعبير البلاغي في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، ويمكن تناول أكثرها أهمية على النحو التالي:

التجسيد: نحو: "العلم نور"، و"دارت الأيام"؛ حيث يستخدم هذا الجزء من القصيدة المغناة مستفيداً مما فيه من التجسيد؛ رغبة منه في تقريب المعنى إلى المتلقي، وتوضيحه له، وعلى الرغم من وجود هذا الشكل من أشكال التعبير إلا أنه قليل، ولا يمثل ظاهرة في لغة هياكل السيارات، وأغلبه ناشئ من استخدام تعبيرات تراثية تستخدم هذا النمط من التعبير.

التشخيص: ومن أمثلة ذلك: "هل رأى الحب سكارى"؛ حيث يستخدم هذا الجزء من القصيدة المغناة مستفيداً مما فيه من التشخيص؛ لنفس الغرض الذي جعله يلجأ إلى التجسيد، والتشخيص أقل استعمالاً من التجسيد في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

المبحث السادس (تحليل المستويات اللغوية):

أولاً: المستويات اللغوية:

لا تلتزم اللغة المكتوبة على هياكل السيارات مستوى واحداً من مستويات اللغة، وإنما تتنوع في استخدام المستويات اللغوية المتنوعة من فصحي التراث، والفصحي المعاصرة، والعامية، ويمكن تناول ذلك على النحو الآتي:

العربية الفصحى: ويقصد بها المستوى الفصيح التراثي، وهي العربية التي نزل به القرآن الكريم، ومن أمثلة العبارات التي تشكل المستوى الفصيح: "إن الله على كل شيء قدير"، و"إن تنصروا الله ينصركم"، و"الاعتراف بالحق فضيلة"، و"أراك عصي الدمع شيمتك الصبر"، و"إذا عزم فتوكل على الله"، و"سأصبر حتى ينظر الله في أمري"، ولعل سبب وجود هذا المستوى في عبارات اللغة المكتوبة على هياكل السيارات، هو استخدام الكثير من العبارات المأخوذة من القرآن، والحديث، بألفاظهما دون تحريف، أو تغيير، أو تبديل لقواعدهما، أو مأخوذة من الأشعار العربية، أو الحكم والأمثال التي تتسم بالفصاحة.

العربية المعاصرة: وهي أشبه ما تكون بما أطلق عليه "اللغة المولدة" التي كانت تخالف الفصحى في عدة مظاهر من أهمها التحرر بشكل ما من الإعراب، وليست مخالفتها للفصحى منحصرة في التحرر من الإعراب^(٥٤). ومن العبارات التي تمثل مستوى العربية المعاصرة: "أرزاق مقسمها الخلاق"، و"افعل الطيب"، و"استرها يا رب"، و"ماذا يعمل الحاسد مع الرزاق"، و"من القلب للقلب رسول".

العربية العامية: وهي تعد لهجة من لهجات اللغة العربية الفصحى، ولكنها تختلف عنها من الناحية الصوتية والدلالية اختلافاً كبيراً^(٥٥)، كما أن العامية تعد محوفاً تدريجياً للقاعدة العامة^(٥٦)، ومن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات التي تمثل مستوى العامية: "متبشليش بالشكل ده"، و"هاليبو"، و"صاحب بالين كداب"، حرام عليك البعد ده"، و"حصوة في عين اللي ما يصلي على النبي"، و"انساك ده كلام، أنساك يا سلام"، و"بلاش أر يا ناس يا شر"، و"بلاش تنساني ده مفيش لقلبي بديل ثاني"، و"كده رضا"...

وقد تبينت للدرس اللغوي للهِجَة العامية المصرية عدة سمات لغوية^(٥٧)، يتجلى منها النماذج السابقة إهمال الإعراب وتحريف صيغ الأفعال والمشتقات^(٥٨)، وإبدال الحروف والحركات^(٥٩).

ثانياً: بين المكتوبة والمنطوقة:

وعلى الرغم من أن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات تنتقل لنا من خلال شفرة كتابية، إلا أنها تجمع بين خصائص اللغة المكتوبة، واللغة المنطوقة. فاللغة الشفاهية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموقف،

وطالما أن التفاعل يحدث وجهًا لوجه، فإن الدافع إلى البيان اللفظي لكل تفاصيل السياق الموقف الذي يتعامل الإنسان معه بشكل واضح يقل بدرجة كبيرة، وبالتالي تقل الحاجة إلى التأمل الانعكاسي في هذه التفاصيل، وبالتالي تقل الحاجة إلى تطوير المقدرة على البيان اللفظي^(٦٠)، والملاحظ أن لغة هياكل السيارات لا تهتم بالبيان اللفظي بشكل كبير؛ حيث إن مضمون عباراتها مكون من الذاكرة الجمعية للمجتمع، فالسياق واضح في ذهن كل إنسان ينتمي إلى ذلك المجتمع، بالإضافة إلى أن كثيرًا من هذه العبارات تعد حكمًا، ومواظ ليست في حاجة إلى سياق واضح محدد. ولعل انتقال اللغة الشفهية وتحولها إلى لغة مكتوبة يؤكد أن اللغة المنطوقة أسبق وجودًا من اللغة المكتوبة^(٦١)، وأن اللغة المكتوبة ما هي إلا تقنين وتقعيد للغة المنطوقة، بالإضافة إلى وضع ما ينوب عن المباشرة والمواجهة في اللغة المكتوبة حتى تقوم بما تقوم به اللغة الشفهية من وظائف دون تقصير.

أما اللغة المكتوبة فنشاط متباعد، وهذا يعني أن الإنسان يكتب لجمهور منفصل عن ذاته من حيث المكان والزمان، ومن هنا تفرض البيان اللفظي لجوانب الموقف التي تهم الإنسان بوصفها مطلبًا ضروريًا لتحقيق التواصل الناجح، ولما كانت الكتابة توضح الحاجة إلى البيان اللفظي، فهي تفتح الطريق إلى الانعكاس على منهجيات هذا البيان ومستوياته وتراكيبه^(٦٢)، وعلى الرغم من قلة هذا النمط في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، إلا أن لها وجودًا يمكن للعين أن تلاحظه وتدركه، ويتجلى ذلك في اكتمال عناصر الجملة وقلة الحذف، وندرته في تلك العبارات المكتوبة على هياكل السيارات.

وإن كانت العناصر الصوتية والإشارية المصاحبة للحديث تلعب دورًا مهمًا لإحكام السيطرة على عملية الاتصال^(٦٣)، فإن العبارات المكتوبة على هياكل السيارات ابتكرت وسائل كتابية لتقوم بالدور نفسه الذي تقوم به تلك العناصر الصوتية والإشارية، كتكرار المد (الـ)، وغير ذلك من الوسائل، بالإضافة إلى وجود بعض الصور التي تغني عن العناصر الإشارية التي تقوم بدور فعال في الكشف عن المراد.

المبحث السابع (التحليل الدلالي والتداولي)

أولاً: التضاد:

لا يمثل التضاد ظاهرة شائعة في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، لكنه موجود بدرجة توحى بميل الجماعة اللغوية إليه فيما تختاره من عبارات مأخوذة من نصوص أخرى في الغالب، وتوظيف التضاد في مثل هذا النوع من النصوص، يفيد إثارة انتباه القارئ^(٦٤)، وإعمال عقله. ومن أمثلة التضاد: "القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود"، و"في التأني السلامة وفي العجلة الندامة"، و"ما أطال النوم عمراً وما قصر السهر عمراً".

ومن الأمثلة السابقة ما يدخل تحت ما يُسمى "الطباق"، وهو الجمع بين المتضادين، أي متقابلين في الجملة^(٦٥)، أو الجمع بين الشيء وضده، وهما قد يكونان اسمين أو فعلين^(٦٦)، ومنها ما يدخل تحت ما يُسمى "المقابلة"، وهي أن يُؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم بما يقابلها على الترتيب^(٦٧).

ثانيًا: الأفعال الكلامية:

والفعل الكلامي هو كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، ويعد نشاطاً مادياً نحوياً يتوسل أفعالاً قولية لتحقيق أغراض إنجازية (كالطلب، والأمر، والوعد، والوعيد... إلخ)، وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي (كالرفض والقبول)^(٦٨).

وتؤدي الأفعال الكلامية دوراً كبيراً في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات باعتبارها لغة لها بعد اجتماعي؛ حيث إن الفعل الكلامي يمتلك أغراضاً إنجازية متباينة بتباين ملاسبات استعماله^(٦٩). وتعتمد الدراسة على تقسيم جون سيرل (John Searle)، في كتابه الصادر سنة ١٩٦٩م بعنوان "Speech acts"، للأفعال الكلامية في تناول هذه الأفعال في العبارات محل الدراسة على النحو التالي:

الإخباريات (Verdictives)^(٧٠): والغرض الإنجازي فيها هو وصف المتكلم واقعة معينة من خلال قضية، وأفعال هذا الصنف كلها تحتمل الصدق والكذب، واتجاه المطابقة فيها من الكلمات إلى العالم، وشرط الإخلاص فيها يتمثل في النقل الأمين للواقعة، والتعبير الصادق عنها^(٧١). ومن أمثلتها: "العز في طاعة الله"، و"سأصبر حتى ينظر الله في أمري"، و"الاعتراف بالحق فضيلة"، و"الصبر طيب"، و"خير الكلام ما قل ودل"، و"عز من قنع وذل من طمع"....، ويتحقق الإنجاز في الإخباريات في العبارات المكتوبة على هياكل السيارات من خلال "الإخبار أو الوصف"^(٧٢). وتحل الإخباريات مكانة كبيرة في عبارات تلك اللغة.

التوجيهيات (Directives)^(٧٣): وغرضها الإنجازي هو محاولة المتكلم توجيه المتلقي إلى فعل شيء ما، أو التأثير عليه ليفعل شيئاً معيناً^(٧٤)، ويدخل في هذا الصنف الأمر، والنصح، والاستعطاف، والتشجيع^(٧٥)، والدعاء. ومن أمثلتها: "عامل الناس كما تحب أن يعاملوك"، و"بلاش أسية ارحم عينية"، و"استرها يا رب"، و"اشرب العصير المنعش"، و"افعل الطيب"، و"نظرة يا أم هاشم"، و"مدد يا أهل البيت"....، وتشكل التوجيهيات في لغة هياكل السيارات مساحة كبيرة.

الالتزاميات (Commissives)^(٧٦): وغرضها الإنجازي هو التزام المتكلم - بدرجات متفاوتة - بفعل شيء ما في المستقبل^(٧٧)، ويدخل فيها الوعد والوصية^(٧٨)، ومن أمثلتها: "هناحرب ومش خافين"، و"فلسطين هترجع". وهذا النمط من الأفعال الكلامية قليل جداً في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات التي تمثل عينة الدراسة، غير أنها لا تخلو منها على كل حال.

التعبيريات (Expressives)^(٧٩): وغرضها الإنجازي هو التعبير عن الموقف النفسي للإنسان، على أن يكون هذا التعبير تعبيراً حقيقياً خاصاً لحالة سيكولوجية محددة في الواقع^(٨٠)، ويدخل فيها الشكر، والتهنئة، والاعتذار، والمواساة^(٨١)، والاستنكار، والسخط، وعدم المبالاة، وغير ذلك من المواقف النفسية. وهذا النمط من الأفعال الكلامية متوفر بكثرة في لغة هياكل السيارات، وتتعد أشكاله على النحو التالي:

الاستنكار: وهو النظر إلى سلوك على أنه شاذ، وغير مقبول^(٨٢)، ولا شك أن هذا الشكل من التعبير يوضح القيم المجتمعية، والأفكار الجمعية المترسخة في عقل المجتمع، ومن أمثلته: "إزاي أكره الفقر وأنا ابن الغني"، و"إيه يعمل الحاسد في الرازق".

السخط: وهو شكل تعبيرى أقوى من الاستنكار، ويدل على عدم الرضا المطلق التي تسيطر على الإنسان، ومن أمثلة ذلك: "تقيد بايه يا ندم وتعمل ايه يا عتاب"، و"مين ينصر المظلوم ويحاسب الظالم"، ومن الملاحظ أن السخط درجات؛ فبعض العبارات يكون السخط فيها خفي غير ملحوظ، وفي أخرى يكون شديداً قوياً.

السلبية وعدم المبالاة: وهي التعبير عن حالة من عدم الاكتراث حيث تتساوى الأمور، ويصبح كل شيء يشبه أي شيء^(٨٣)، وهو نوع من التسليم والرضا، وهذا النوع من التعبير يعد ظاهرة شائعة في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات، ومن أمثلة ذلك: "ربنا عاجز كده وأنا اعمل ايه"، و"كده حكمة ربنا"، و"نسبيك للزمن يفعل بك ما شاءه القدر".

الإعلانيات (Declaratives)^(٨٤): وغرضها الإنجازي هو إحداث تغيير في العالم، بحيث يطابق العالم القضية المعبر عنها بالفعل الإنجازي بمجرد الأداء الناجح للفعل، ويتم ذلك بالاستناد إلى مؤسسة غير لغوية (اجتماعية أو قانونية) بحيث تسوغ هذه المؤسسة للفعل الإنجازي عند أدائه بصورة ناجحة إحداثاً للتغيير المطلوب^(٨٥). وهذا النمط ليس له وجود في اللغة المكتوبة على هياكل السيارات.

ثالثاً: الألفاظ ذات الدلالات الانفعالية^(٨٦):

حيث تشغل الألفاظ التي تدل المشاعر الإنسانية المتنوعة كالحب، والكراهة، والفخر، والسعادة، والحزن، والخوف، الرضا، مساحة كبيرة من الألفاظ المستعملة في لغة هياكل السيارات، والسبب في كثرة الألفاظ التي تدل على الانفعال في تلك اللغة هو قربها من لغة الكلام التفاني التي تنفجر من النفس تحت تأثير انفعال شديد^(٨٧)، ومن العبارات التي اشتملت على ألفاظ ذات دلالة انفعالية: "أنت اللي قتلت سكينه"، و"أنت الحب"، و"أنا خايف عليك يا نجوى"، و"أنا اللي حلوة فيهم"، و"أنت عمري"، و"بلاش أر (قر) يا ناس يا شر"، و"تنوته أنا عينيا بنظرتك ليا"، و"دوبني دوب يا هوى"، و"رضا والحمد لله"، و"أبو السباع سيارات الوحش الجبار"، و"أبو قرني قاهر الدركسيون"، "احترم الكبير واعطف على الصغير"...

رابعاً: الألفاظ ذات الدلالات الاجتماعية:

تمثل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات انعكاساً قوياً للمجتمع المصري وثقافته، والروابط الاجتماعية الموجودة بداخله، وهذا من أهم الأدوار التي تلعبها اللغة؛ فاللغة ملك للفرد والمجتمع على حد سواء^(٨٨)، وترتبط بمفهوم اجتماعي جمعي في ممارستها^(٨٩)، ويمكن تناول تلك الألفاظ على النحو التالي:

ألفاظ تدل على القرابة: حيث تمثل علاقة من علاقات القرابة كالأخوة، أو البنوة، ومن أمثلة ذلك: "ليلى أخت طارق"، و"ليلى بنت المعلم"، بالإضافة إلى الأسماء المفردة التي غالبًا ما تكون أسماءً لأبناء صاحب المركبة، نحو: "كوثر"، و"عزة"، و"آمال"، و"منى"...

ألفاظ تعبر عن العاطفة الدينية: حيث تمثل أيضًا بعض الألفاظ بعدًا دينيًا، وهذا النمط من الألفاظ شائع في عبارات لغة هياكل السيارات؛ حيث تحمل نوعًا من التبرك، والاستبشار في عقل صاحب السيارة، ومن أمثلة تلك العبارات التي تشتمل على ألفاظ لها بعد ديني: "الله أكبر"، و"الحمد لله"، و"الرزق على الله"، و"الفاتحة لحضرة النبي"، و"عاشق جمال النبي" و"صلي على طه الرسول"، و"البطل الروماني".

الخاتمة

قام هذا البحث بدراسة ظاهرة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات من منظور لغوي يشمل مستويات التحليل اللغوي المختلفة (المستوى الكتابي والإملائي- المستوى الصوتي والموسيقي- المستوى الصرفي- المستوى النحوي والتركيب- المستوى البلاغي- المستويات اللغوية- المستوى الدلالي والتداولي)، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يلي:

أولاً: نتائج التحليل الكتابي والإملائي:

١- تستعمل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات ألف الوصل في موضع همزة القطع، وذلك نحو استعماله في ماضي الفعل الرباعي، وفي صيغة "أفعل" التفضيل، وعوضًا عن همزة المضارعة، وكذلك في بعض الأسماء والحروف؛ وهذا يدل على عدم الالتزام بالقواعد الإملائية.

٢- ظهور ما يُعرف بظاهرة التفصح من خلال محاولة تحقيق الهمزة كتابيًا بطريقة غير صحيحة، وعدم الالتزام بقواعد الشكل الكتابي للهمزة المتوسطة.

٣- تخلط لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات بين تاء التأنيث المربوطة، والهاء المتطرفة سواء أكانت ضميرًا متصلًا، أم من بنية الكلمة.

ثانيًا: نتائج التحليل الصوتي والموسيقي:

١- تشيع في لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات ظاهرة إبدال الحروف؛ حيث تُبدل الذال دالًا، والسين هاءً، أو حاءً. وهذا الإبدال من سمات العامية.

٢- تميل لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات إلى حذف بعض الحروف من الكلمات، كما تميل إلى إضافة بعض الحروف في بعض الضمائر والكلمات، وذلك أيضًا تأثرًا بالعامية.

٣- تشيع بعض الظواهر الصوتية التي تمنح العبارات المكتوبة على هياكل السيارات جرساً موسيقياً مثل السجع، والجناس، والتوازي، وقد تتضافر تلك الظواهر الصوتية، فتحدث ما يمكن أن نطلق عليه "التكثيف الصوتي".

٤- تميل لغة العبارات المكتوبة على هياكل السيارات إلى إشباع الحركات وإبدالها، كما أنها لا تعامل حروف المد معاملة السواكن فتجمع بينها وبين الحروف الساكنة، وذلك من خصائص العامية كذلك.

ثالثاً: نتائج التحليل الصرفي:

تلعب البنى الصرفية دوراً مهماً في لغة هياكل السيارات على النحو التالي:

١- تُوظف لغة هياكل السيارات اسم الفاعل كثيراً في عباراتها، رغبة في الاختصار، وتعدد الدلالات، وإحداث ظاهرة موسيقية تنغيمية من خلال الوزن.

٢- تميل لغة هياكل السيارات إلى استخدام "أفعل" التفضيل للدلالة على الأفضلية المطلقة، وذلك ملائم للمبالغة، والفخر الذين غالباً ما تعبر عنهما تلك العبارات.

٣- يكثر استعمال أفعال الأمر في عبارات لغة هياكل السيارات، ونتيجة لذلك تعددت صيغ الفعل الأمر نحو: (افعل - فاعل - فَعَلْ - أَفْعَلْ - افْتَعَلْ - فُلْ - قُلْ - افْعُ) بل وصل الأمر إلى إحداث صيغة جديدة للأمر لم تكن موجودة من قبل، وهي: (فُعَلْ).

رابعاً: نتائج التحليل النحوي والتركيبى:

١- لا تلتزم لغة هياكل السيارات بالقواعد الإعرابية في أغلب الأحيان، فلا تظهر إلا قليلاً.

٢- تتخذ العبارات في لغة هياكل السيارات الأشكال الآتية:

أ- جملة اسمية خبرها اسم، أو وصف.

ب- جملة اسمية خبرها جار ومجرور، أو ظرف.

ت- جملة اسمية خبرها جملة فعلية مثبتة.

ث- جملة اسمية خبرها جملة فعلية منفية.

ج- جملة اسمية مؤكدة.

ح- جملة اسمية خبرها مقدم.

خ- جملة فعلية فعلها مضارع.

د- جملة فعلية فعلها ماضٍ.

٣- تشغل الجملة الطلبية مساحة كبيرة من عبارات لغة هياكل السيارات بأشكالها المتنوعة من جملة الأمر، وجملة النهي، وجملة الاستفهام، والنداء.

- ٤- يكثر استخدام الجملة الشرطية في لغة هياكل السيارات، وتقتصر على استعمال الأدوات (إن - إذا - لو - من) دون غيرهم من الأدوات.
- ٥- تأتي عبارات لغة هياكل السيارات كثيراً على شكل مركبات لغوية (مركبات وصفية - مركبات عطفية - مركبات إضافية)، وذلك لميلها للاختصار.
- ٦- تلجأ لغة هياكل السيارات أحياناً إلى الحذف رغبة في الاختصار، وغالباً ما يكون الحذف في العناصر الإضافية كالمفعول به.

خامساً: نتائج التحليل البلاغي:

- ١- يشغل "التناس" حيزاً كبيراً في تشكيل العبارات المكتوبة على هياكل السيارات، وتعددت أشكال التناس من تناس من القرآن، وتناس من الحديث، وتناس من الأغاني المتنوعة.
- ٢- تتنوع مصادر التعبير اللغوي في لغة هياكل السيارات بين التجسيد والتشخيص؛ وذلك رغبة في تقريب المعنى وتوضيحه.

سادساً: نتائج تحليل المستويات اللغوية:

- ١- تتعدد المستويات اللغوية في لغة هياكل السيارات؛ حيث تُقدّم العبارات من خلال العربية الفصحى، والعربية المعاصرة، والعامية.
- ٢- تجمع العبارات المكتوبة على هياكل السيارات بين طبيعة اللغة المكتوبة، واللغة المنطوقة؛ وذلك لاشتمالها على المستويات اللغوية المتعددة، فالعربية الفصحى سواء التراثية أم المعاصرة لغة لها طابع كتابي، أما العامية فلها طابع اللغة المنطوقة، ولو نُقلت إلينا من خلال إشارات كتابية فإنها لا تفقد تلك الخصائص الشفهية.

سابعاً: نتائج التحليل الدلالي والتداولي:

- ١- لا يمثل التضاد ظاهرة شائعة في لغة هياكل السيارات، وعلى الرغم من ذلك توجد ظاهرة التضاد فيها بأشكالها المتنوعة والمتعددة، من الطباق والمقابلة.
- ٢- تلعب الأفعال الكلامية دوراً بارزاً في لغة هياكل السيارات باعتبارها لغة لها بعد اجتماعي، وتشغل الإخباريات، والتوجيهيات، والتعبيريات حيزاً كبيراً منها، في حين تقل الالتزاميات، وتتعدم الإعلانات تماماً.
- ٣- يشيع استعمال الألفاظ ذات الدلالات الانفعالية في لغة هياكل السيارات، كما يكثر استعمال الألفاظ ذات الدلالات الاجتماعية من ألفاظ تدل على القرابة، والعلاقات الاجتماعية، وألفاظ ذات بعد ديني.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ١- سيد عويس، هتاف الصامتين (ظاهرة الكتابة على هياكل المركبات في المجتمع المصري المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ٢٠١٣م.

ثانياً: المراجع العربية:

- ١- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ٢٠١٣م.
- ٢- _____، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ٢٠١٠م.
- ٣- _____، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ٢٠١٠م.
- ٤- أحمد الحماوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الغد الجديد، المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- ٥- أحمد زايد، خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري، نهضة مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- ٦- أحمد طاهر حسنين، وحسن شحاتة، قواعد الإملاء العربي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الدار العربية للكتاب، د. ط، د. ت.
- ٧- أحمد محمد الخراط، الهمزة في الإملاء العربي (المشكلة والحل)، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
- ٨- أحمد يحيى، وعلاء عبد المنعم، وأحمد عبد العظيم، سلطة التراث وبلاغة المُتخيّل (توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر)، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- ٩- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د. ط، ٢٠١٢م.
- ١٠- إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- ١١- إيمان السعيد جلال، لغة الإعلان التجاري (دراسة لما نشر عامي ١٩٥٢ و ٢٠٠٢ في جريدة أخبار اليوم)، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت.
- ١٢- برجشتريسر، التطور النحوي للغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٣م.
- ١٣- الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- ١٤- أبو حيان الأندلسي (أثير الدين محمد بن يوسف)، منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، تحقيق: علي محمد فاخر، دار الطباعة المحمدية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.
- ١٥- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هندواوي، مؤسسة المختار، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

١٦- رمضان عبد التواب، التطور اللغوي.. مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.

١٧-

____، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م.

١٨- أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين، مكتبة السلام العالمية، د.ط، ١٤٠١هـ.

١٩- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تحقيق: حسن نجار محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ٢٠١١م.

٢٠- شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت.

٢١- عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، دار غريب، د. ط، د. ت.

٢٢- عبد المتعال الصعيدي، بُغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٢٣- علاء الدين علي بن محمد القوشجي، عنقود الزواهر في الصرف، تحقيق: أحمد عفيفي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٢٤- علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٤م.

٢٥- عمر فاروق الطباع، الوسيط في قواعد الإملاء والإنشاء، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.

٢٦- أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي (الزمخشري)، المفصل في صناعة الإعراب، تحقيق: خالد إسماعيل حسّان، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م.

٢٧- كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة (دراسة أنثرولغوية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

٢٨- محمد حسن عبد العزيز، الربط بين الجمل في اللغة العربية المعاصرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

٢٩-

____، علم اللغة الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت.

٣٠- محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٣١- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.

٣٢- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

٣٣- ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، د.ط، ٢٠٠٤م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

١- قندير، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، د. ط، ٢٠١٤م.

٢- ديفيد ر. أولسون، ونانسي تورانس، الكتابية والشفاهية، ترجمة: صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

٣- ليون سمفيل، التناسية، ضمن كتاب آفاق التناسية.. المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٩٨م.

٤- يوهان فك، العربية (دراسة في اللغة واللهجات والأساليب)، ترجمة: عبد الحليم النجار، المركز القومي للترجمة، د. ط، ٢٠١٤م.

رابعاً: بحوث ومقالات:

١- عبد الموجود متولي بهنسي، حول موسيقى النثر، مجلة جامعة الأزهر للدراسات الإسلامية والعربية، كلية اللغة العربية، فرع المنوفية، العدد الثاني عشر، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

خامساً: المراجع الأجنبية:

- 1- Leech, G., Principles of pragmatics, Longman Group Limited, London, 1983.
- 2- Meyerhoff, Miriam, Introducing Sociolinguistics, Routedge, London and New York, 2006.
- 3- Wardhaugh, Ronald, An Introduction to Sociolinguistics, Graphicraft Limited, UK, 2006.

الهوامش:

- (1) قدم الدكتور أحمد زايد أيضاً كتابه "خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري" الذي يشتمل على كثير من تلك العبارات غير أنه يتسع ليشمل غيرها من العبارات التي تستعمل في حياة الناس اليومية، وتدور على ألسنتهم، فكان عمله أشمل وأوسع، وكان بعيداً عن تلك الخصوصية التي تختص بها اللغة المكتوبة على هياكل السيارات في مصر، وقد قامت دراسته أيضاً على نسق اجتماعي بعيد عن الناحية اللغوية بمفهومها التخصصي الشامل، الذي يتناول بناءها الصوتي، والصرفي، والنحوي، والدلالي.
- (2) انظر: عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، دار غريب، د. ط، دت ص ٣٧.
- (3) المرجع السابق، ص ٣٧.
- (4) عمر فاروق الطباع، الوسيط في قواعد الإملاء والإنشاء، مكتبة المعارف، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ٣٣.
- (5) هي: (اسم - است - ابن - ابنة - ابنم - امرو - امرأة - اثنان - اثنتان - ايمن الله).
- (6) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، د. ط، ٢٠٠٤م، ج ١، ص ٢٩٣.
- (7) هذه العبارة جزء من أغنية بتسهيل الهمزة "جانا"، ولكن الكاتب أراد أن يحقق الهمزة فوضعها بهذا الشكل.
- (8) أحمد محمد الخراط، الهمزة في الإملاء العربي (المشكلة والحل)، دار القلم، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ٢٩.
- (9) رُتبت الحركات حسب قوتها على النحو التالي: الكسرة، فالضمة، فالفتحة، فالسكون.
- (10) انظر: أحمد محمد الخراط، الهمزة في الإملاء العربي، ص ٣٠.
- (11) انظر: رمضان عبد التواب، التطور اللغوي.. مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص ١١٥.
- (12) انظر: أحمد طاهر حسنين، وحسن شحاتة، قواعد الإملاء العربي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الدار العربية للكتاب، د. ط، د. ت، ص ٦٩.
- (13) انظر: عبد العليم إبراهيم، الإملاء والترقيم، ص ٨٥.
- (14) شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، د. ط، د. ت، ص ١٥١.
- (15) انظر: الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م، ص ٥٩.
- (16) انظر: شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى، ص ٢٩، ٣٠.
- (17) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد الحميد هندائي، مؤسسة المختار، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص ٣٣١.
- (18) عبد الموجود متولي بهنسي، حول موسيقى النثر، مجلة جامعة الأزهر للدراسات الإسلامية والعربية، كلية اللغة العربية، فرع المنوفية، العدد الثاني عشر، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص ٩٢.
- (19) انظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٣١.
- (20) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د. ط، ٢٠١٢م، ص ١٠٢.
- (21) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسن نجار محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ٣-٢٠١١م، ص ٣١٨.
- (22) إيمان السعيد جلال، لغة الإعلان التجاري (دراسة لما نشر عامي ١٩٥٢ و ٢٠٠٢ في جريدة أخبار اليوم)، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص ٢٦.
- (23) انظر: السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٣٢٦.
- (24) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧م، ص ٩٤.
- (25) برجستريس، التطور النحوي للغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٣م، ص ٦٢.
- (26) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ٢٠١٠م، ص ٢١٢.
- (27) المرجع السابق، ص ٢١٣.
- (28) أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي (الزمخشري)، المفصل في صناعة الإعراب، تحقيق: خالد إسماعيل حسّان، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ص ٤٨٢.
- (29) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ٢٠١٣م، ص ٤٣.
- (30) ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك، ج ٣، ص ١٨٦.

- (31) انظر: علاء الدين علي بن محمد القوشجي، عقود الزواهر في الصرف، تحقيق: أحمد غففي، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص ٣٧٠.
- (32) انظر: المرجع السابق، ص ٣٧٠.
- (33) انظر: إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، ص ٥٨.
- (34) أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الغد الجديد، المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٣٨.
- (35) انظر: المرجع السابق، ص ٣٨.
- (36) انظر المرجع السابق، ص ٣٩.
- (37) انظر، إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص ١٦٩.
- (38) أبو حيان الأندلسي (أثير الدين محمد بن يوسف)، منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، تحقيق: علي محمد فاخر، دار الطباعة المحمدية، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ج١، ص ١٤٣.
- (39) المقصود بها هنا الجملة الفعلية التي فعلها مضارع أو ماض فقط، دون الجملة التي فعلها أمر؛ حيث إنها جملة طلبية، وكذلك جملة النهي.
- (40) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٣٣.
- (41) انظر: السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٧٣، ٧٤.
- (42) ومن الممكن أن يكون نائباً مناب "أدعو" وهو فعل مضارع، فتكون دلالة النداء على الطلب التزامية، أما "أقبل" فيدل على الطلب مطابقة، وهو الأولى.
- (43) انظر: عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١- ٢٠٠٩م، ج٢، ص ٢٧٤.
- (44) انظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٤٠.
- (45) محمد حسن عبد العزيز، الربط بين الجمل في اللغة العربية المعاصرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، ص ٣١٥.
- (46) انظر: أبو حيان الأندلسي، منهج السالك، ج٣، ص ١٢٤.
- (47) ليون سمفيل، التناسية، ضمن آفاق التناسية: المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط ١٩٩٨م، ص ١١٨.
- (48) أحمد يحيى، وعلاء عبد المنعم، وأحمد عبد العظيم، سلطة التراث وبلاغة المتخيل (توظيف التراث في السرد الروائي المعاصر)، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١، ص ١٢٦.
- (49) انظر: سيد عويس، هتاف الصامتين (ظاهرة الكتابة على هياكل المركبات في المجتمع المصري المعاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط ٢٠١٣م، ص ١١٧: ١٢٠.
- (50) انظر: سيد عويس، هتاف الصامتين، ص ١٢٢.
- (51) أبو زكريا يحيى بن شرف النووي، رياض الصالحين، مكتبة السلام العالمية، د. ط ١٤٠١هـ، حديث رقم: ٦٢، ص ٣٢.
- (52) المرجع السابق، حديث رقم: ١، ص ٤.
- (53) انظر: سيد عويس، هتاف الصامتين، ص ٨٢: ٨٧.
- (54) يوهان فك، العربية (دراسة في اللغة واللهجات والأساليب)، ترجمة: عبد الحليم النجار، المركز القومي للترجمة، د. ط ٢٠١٤م، ص ٣.
- (55) انظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط ٢٠١٠م، ص ١٩٥: ٢٠٨.
- (56) Miriam Meyerhoff, Introducing Sociolinguistics, Routledge, London and New York, 2006, P. 239.
- (57) انظر: محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ط، د. ت، ص ٣٠٩: ٣١٢.
- (58) شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى، ص ٩.
- (59) المرجع السابق، ص ١٤٣.
- (60) ديفيد ر. أولسون، ونانسي تورانس، الكتابية والشفاهية، ترجمة: صبري محمد حسن، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ٣١٤.
- (61) محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي، ص ٢٠٤.
- (62) ديفيد ر. أولسون، ونانسي تورانس، الكتابية والشفاهية، ص ٣١٤.
- (63) انظر: محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي، ص ٢٠٦.
- (64) انظر: إيمان السعيد جلال، لغة الإعلان التجاري، ص ٤٢.

(65) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٨٨.

(66) السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٢٩٢.

(67) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٩٢.

(68) مسعود صحر اوي، التداولية عند العلماء العرب (دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي)، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ٤٠.

(69) محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م، ص ٢٨٨.

(70) Leech, G., Principles of pragmatics, Longman Group Limited, London, 1983, pp. 105, 106.

(71) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص ٥١.

(72) انظر: علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٤م، ص ٦١.

(73) Leech, G., Principles of pragmatics, 1983, p. 106.

(74) علي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص ٦٢.

(75) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ٥٢.

(76) Leech, G., Principles of pragmatics, 1983, p. 106.

(77) علي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص ٦٢.

(78) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ٥٢.

(79) Leech, G., Principles of pragmatics, 1983, p. 106.

(80) علي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص ٦٢.

(81) محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص ٥٢.

(82) أحمد زايد، خطاب الحياة اليومية في المجتمع المصري، نهضة مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ص ١٢٠.

(83) المرجع السابق، ص ١٢١.

(84) Leech, G., Principles of pragmatics, 1983, p. 106.

(85) علي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص ٦٣.

(86) انظر: إيمان السعيد جلال، لغة الإعلان التجاري، ص ٤٢: ٤٤.

(87) انظر: قندير، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، د. ط، ٢٠١٤م، ص ١٩٤.

(88) Ronald Wardhaugh, An Introduction to Sociolinguistics, Graphicraft Limited, UK, 2006, p.119.

(89) كريم زكي حسام الدين، اللغة والثقافة (دراسة أنثروولوجية لألفاظ وعلاقات القرابة في الثقافة العربية)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م، ص ٢٦، ٥٧.

جَدَلِيَّات أَبِي حَيَّان التَّوْحِيدِيّ

دراسة "المُقَابَسَات" في ضوء النظرية الحجاجية

هُنا كَامِل علي

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة جَدَلِيَّات التَّوْحِيدِيّ (ت: ٤٠٠ هـ) المتمثلة في مقابساته^(١) في ضوء النظرية الحجاجية. والمقابسات كتاب فلسفة واجتماع وفكر، روى فيه التَّوْحِيدِيّ من محفوظه وبلغته آراء معاصريه بطريقة جدلية حوارية، اقتضتها طبيعة المجالس الفكرية التي كانت تُعقد في بغداد آنذاك؛ حيث كانت تدور فيها المحاورات والمناظرات التي تناقش قضايا مختلفة في الفلسفة والأدب وغيرهما مما حفل به هذا العصر؛ وكان لهذه المناظرات أثر في شخصية أبي حَيَّان انعكس في كتاباته، فجاءت المقابسات مكتوبة بطريقة جدلية بُنيت على الحوارات التي دارت بينه وبين علماء ومتقنين ذكروا أسماءهم في مفتتح كل مقابلة من مقابساته.

يُعرف "الحجاج" بأنه: "جنس خاص من الخطاب، يُبنى على قضية أو فرضية خلافية، يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقيّاً، قاصداً إلى إقناع الآخر بصدق دعواه والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية"^(٢).

وتعود دراسة الخطاب الحجاجي إلى القِدَم منذ الحضارة اليونانية على يد أرسطو وأفلاطون وغيرهما؛ وقد تناول أرسطو الحجاج من زاويتين متقابلتين، من زاوية بلاغية ومن زاوية جدلية، فمن الزاوية البلاغية يربط الحجاج بالجوانب المتعلقة بالإقناع، ومن الزاوية الجدلية يعتبر الحجاج عملية تفكير تتم في بنية حوارية، وتتعلق من مقدّمات لتصل إلى نتائج ترتبط بها، فهاتان النظرتان المتقابلتان تتكاملان في التحديد الذي يقدّمه أرسطو لمفهوم الخطاب؛ إذ يبينه انطلاقاً من أنواع الحضور ومن الرغبة في الإقناع^(٣).

ويعرّف أرسطو الزاوية الجدلية بأنها "جنس حجاجي يُنشئه طرفان اثنان"؛ فهذا هو الشرط الأساسي لتقديم مناقشة جدلية، وهذان الطرفان يتقاسمان في بناء المناقشة فعلين أساسيين هما: السؤال والجواب، ويسمّي أرسطو أحد الطرفين السائل والطرف الآخر المُجيب، وهما يكونان متلازمين في فعلي السؤال والجواب. على أن السائل هو الطرف المهم في الجدل حسب أرسطو^(٤).

ثم انتبه العرب أيضاً إلى هذا النمط الخطابي من خلال مصنفاتهم، كما يتجلى ذلك في كتب المناظرات والخطب والأصول، وفي الشروح والتفاسير، وغير ذلك.

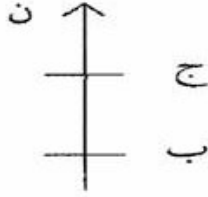
ومن الاتجاهات الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين نظرية الخطابة الجديدة التي عرضها بيرلمان وتيتكا في كتابهما (مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة)؛ فقد عرف بيرلمان الحجاج بأنه

"دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدّم لهم أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته"^(٥). وحصيلة هذه التقنيات أن يكون الخطاب في الحجاج على قدر المقام؛ بحيث يتطابق موضوع الخطاب وأسلوبه، فلا يضطر المحاج في فترة لاحقة من خطابه إلى التراجع أو تغيير المواقف^(٦).

تناول الحجاج بعد أرسطو الكثير من الفلاسفة واللسانيين؛ كلّ تناوله حسب المنظور المعرفي الخاصّ له، ولا يتسع المجال لعرضها جميعها؛ ولكن نخلص منها بما قاله د. عبد الهادي الشهري بأن للحجاج ثلاثة مكونات كبرى هي: المكوّن السياقي/الثقافي، والمكوّن المنطقي، والمكوّن اللغوي. تسري علاقات التأثير والتأثر بين هذه المكونات سرياناً طبيعياً ولازماً، بوصف المكوّن السياقي هو مكوّن المدخلات الرئيسية، والمكوّن اللغوي هو مكوّن المخرجات النهائي، وذلك عندما ينشأ تأثير السابِق في اللاحق نتيجة لدور كل منهما في الممارسة الحجاجية؛ إذ يربط المكوّن المنطقي بين مكونات المدخلات، أي المكوّن السياقي، ومكوّن المخرجات؛ أي المكوّن اللغوي، ممّا يجعل المكوّن المنطقي مكوّناً متأسساً على السابِق ومتأثراً باللاحق. إذ يصوغ مستعمل اللغة الطبيعي خطابه الحجاجي وفق المقتضيات المنطقية التي توجّهه في اختيار أدواته المنطقية وآلياته الاستدلالية^(٧).

ويعتمد البحث على آليات النظرية الحجاجية التي تظهر في خطاب أبي حَيَّان التَّوْحِيدِيِّ في المقابسات والتي من بينها: التمثيل: وهو احتياج لأمر معين عن طريق علاقة الشبه التي تربطه بأمر آخر^(٨)، وهو أيضاً وصف الفكرة المجردة بشيء مادي ملموس؛ ويرى "برلمان" أنه مهمّ في العملية الحجاجية، يقول: "هو طريقة حجاجية تعلو قيمتها على مفهوم المشابهة المستهلك؛ حيث لا يرتبط التمثيل بعلاقة المشابهة دائماً، وإنما يرتبط بتشابه العلاقة بين أشياء ما كان لها أن تكون مترابطة"^(٩)، ومن ثمّ تقريبها إلى المنطقي، وبالتالي تقوية حجة المرسل لإقناعه، وهي من الآليات التي استخدمها التوحيدى بكثرة في مقابساته؛ وجعلها في عدد كبير من المقابسات الحجة الرئيسة التي تقوم عليها المقابسة ككل، ومن النماذج التي وردت في المقابسة نذكر المثال التالي الذي أورده في المقابسة الأولى بعنوان: "في تطهير النفس وتجردها من الشوائب البدنية"، يقول فيها: "وكما تنظف الآنية من وسخ ما جاورها ولابسها، ووضر ما خالطها ودنسها، لتشرب فيها وتنظر إليها، وتستصحبها وتحفظها، ولتكون غنياً بها، ولا تريد إلا طاهرة نقية مجلوة، ومتى لم تجدها كذلك عفتها وكرهتها ونفرت منها وطرحتها، لأن طبيعتك لا تساعدك عليها، ونفرتك لا تزول منها، وإياؤك لا يفارقك من أجلها، وقشعريرتك لا تذهب من شناعة منظرها؛ وكذلك فاعلم أنك لا تصل إلى سعادة نفسك وكمال حقيقتك، وتصفية ذاتك، إلا بتقنيتهما من درن بدنك، وصفائها من كدر جملتك، وصرفها عن جملة هواك....".

وهنا يصوّر التوحيدى النفس عندما تعلق بها الشوائب البدنيّة بـ "الآنية المتسخة" التي تتفر النفس من شرب ما تحتويها، وأن تطهير النفس من الشوائب بمثابة تنظيف الآنية ممّا علق بها. وقد استخدم التوحيدى "التمثيل" هنا حُجّة لتقريب المعنى للمتلقى وإيضاح مقصده من خلال شيء ملموس يعرفه؛ محاولة لإقناعه بقيمة "الأخلاق" الحميدة ورغبة النفس فيها ومحبتها بالفطرة. والتمثيل — مثله مثل المجاز — تقترب أجزاءه من ترتيب السّلم الحجاجي، الذي يُعدّ مفهومًا من المفاهيم الأساسية في النظرية الحجاجية، ويُرمز إليه بالشكل التالي:



ن = النتيجة ب و ج = قولان أو حُجَّتَان

ويتميّز السّلم الحجاجي بما يلي:

- كل قول يرد في درجة من درجات السلم، يكون القول الذي يعلوه دليلاً أقوى منه بالنسبة ل (ن).
- إذا كان القول (ب) يؤدي إلى نتيجة (ن)، فهذا يستلزم أن (ج) الذي يعلوه درجة يؤدي إليها، والعكس غير صحيح^(١٠). ويمكننا وضع هذه الصورة التمثيلية وما يُقابلها في السّلم الحجاجي التالي:

الصورة	المقابل
الآنية نظيفة (القاعدة)	سعادة نفسك (القاعدة)
تشرب فيها (حُجّة ١)	تنقيتها من درن بدنك (حُجّة ١)
تنظر إليها (حُجّة ٢)	صفائها من كدر جملتك (حُجّة ٢)
تستصحبها وتحفظها (حُجّة ٣)	صرفها عن جملة هواك (حُجّة ٣)

ومن الآليات التي استخدمها التوحيدى أيضاً في مقابساته بكثرة: الاستفهام؛ الذي لعب دوراً كبيراً في تكوين الجدلية في حوارهِ مع أساتذته وغيرهم؛ تقول د. سامية الدريدي: "لما كان الكلام إشارة السؤال أو استدعاء له فإنه يولد بالضرورة نقاشاً، ومن ثمّة حجاجاً... وإذا بالحجاج مائل في كل نوع من أنواع الخطاب. على هذا النحو ندرك خطورة طرح الأسئلة في الخطاب، إنها وسيلة مهمة من وسائل الإثارة ودفع الغير إلى إعلان موقفه إزاء مشكل مطروح. هذا الموقف يحدده المتكلم بقرائن ومواد اختبارية تحضر في السياق وتقود عملية الاستنتاج المتصلة بالسؤال المطروح"^(١١).

ومن بين النماذج نورد المثال التالي من مقابسته السابعة، وعنوانها: "في كتم السر وعلة ظهوره"، وقد جاءت هذه المقابلة في صورة سؤال واحد يسأله أبو حيان لأستاذه، وجواب أبي سليمان عن هذا السؤال؛ وجّه أبو حيان سؤال بصيغة مباشرة: "ما السبب في أن السر لا ينكتم البتة؟".

ويردّ عليه أبو سليمان بقوله: "لأن السرّ اسم لأمر موجود قد ضرب دونه حجاب، وأغلق عليه باب، فعليه من الكتمان والطّي والخفاء والستر مسحة من القدم، وهو مع ذلك موجود العين، ثابت الذات، محصل الجوهر ولو بقي مكتوماً خافياً أبداً لكان والمعدوم سواء؛ وهذا غير سائغ. أعني أن يكون الموجود معدوماً! ولو قبل هذا الوهم لقبل أن يكون المعدوم موجوداً...".

هنا مثل السؤال النتيجة، والجواب الحُجج الداعمة له، ويمكننا وضعهما في السلم الحجاجي التالي: النتيجة: السرّ لا ينكتم البتة.

حُجّة ١: لأن السرّ اسم لأمر موجود قد ضرب دونه حجاب، وأغلق عليه باب.

حُجّة ٢: عليه من الكتمان والطّي والخفاء والستر مسحة من القدم، وهو مع ذلك موجود العين، ثابت الذات، محصل الجوهر.

حُجّة ٣: لأنه يتوجّه نحو غاية هي كماله، انتهاؤه إليها، ووقوفه عليها.

حُجّة ٤: لو بقي مكتوماً خافياً أبداً لكان والمعدوم سواء.

ويستعين في الحجة (٤) بما يسمّى بـ "القياس المنطقي Syllogism" وهو "وسيلة منطقية من وسائل التعليق بين الأقوال Statements. في القياس المنطقي يصبح أحد القولين مرتبطاً بالآخر عن طريق تعليقهما بقول ثالث يمثل طبقة من الموضوعات أو المفاهيم أعلى من القولين الآخرين. وما ينتج عن ذلك هو "المعادل الحجاجي argumentative equivalent" لما يسمّى بـ "الاستدلال deduction" عند المنطقة^(١٢).

وبنية القياس المنطقي تنشأ من تعالق بين قولين يسمّى الأول: المقدمة المنطقية الكبرى Major Premise، والثاني: المقدّمة المنطقية الصغرى minor premise بقول ثالث يسمّى النتيجة conclusion^(١٣).

ويظهر القياس المنطقي هنا على النحو التالي:

المقدّمة الكبرى: كلّ أمر موجود ظاهر (ضمنية تفهم من قوله: أن يكون الموجود معدوماً!).

المقدّمة الصغرى: السرّ اسم لأمر موجود (مذكورة في الحُجّة (١)).

النتيجة: ظهور السرّ حتمي (مذكورة بالمعنى: السرّ لا نكتم البتة).

ومن بين الآليات الحجاجية التي وردت في مقابسات التوحيدي أيضاً ما يسمّى بالوصل السببي؛ والوصل السببي يعني: "أن يعتمد المرسل إلى الربط بين أحداث متتابعة، مثل الربط بما يمكن أن يكون

المقدمة والنتيجة، فتصبح النتيجة مقدّمة لنتيجة أخرى^(١٤)، ويأتي الوصل السببي بهذا التدرّج "لئلا يتعدى باستنتاج من المقدّمة التي يراها إلى النتيجة الكلية دفعة واحدة"^(١٥)؛ ومثال على ذلك قوله في المقابسة الثامنة عشرة بعنوان: "في قول الإنسان: حدثتني نفسي بكذا وكذا": "فقال: الإنسان إنما هو إنسان بالنفس، والنفس ما هو إنسان، والإنسان له صورة بحسب قبوله من النفس، والنفس نفس بحسب ملابستها للبدن وتصريفها فيه".

وقد جعل التوحيدى الوصل السببي هنا بمثابة تمهيد قبل أن يجيب عن السؤال مباشرة في قوله: "فإذا قال الإنسان: حدثتني نفسي أو حدثت نفسي، فإنما ذلك لشعوره بشرف نفسه، بقدر ما استفاد من صورتها الخاصة به واستتارة العقل عليه، هذا إن كان الحديث موافقاً للحق، أخذاً بقسطه منه، وإن تكن الأخرى دخل الفساد من ناحية المادة والخلط والمزاج والقابل، ألا ترى أنك لا تقول حدثتني عقلي بكذا وكذا، ولا حدثت عقلي بكذا وكذا؟ لأن أفق العقل أعلى، وعالمه أرفع، وأثره أطف وأنقى، ونسبه أشرف وأسنى".

ومن الآليات الحجاجية التي استخدمها التوحيدى أيضاً ما يُسمّى بـ "التفريع" وهو عبارة عن: "ذكر المرسل حجته كلياً في أول الأمر، ثم يعود إلى تعداد أجزائها، فكل جزء منها بمثابة دليل على دعواه"^(١٦)، وقد تجلّى ذلك عن طريق ذكره حجته كلياً في أول الأمر، ثم يعود إلى تناول أجزائها، فكل جزء منها بمثابة دليل على دعواه؛ ويتضح التفريع في المقابسات في ذكر النتيجة أو الأطروحة في مفتتح المقابسة متمثلة في سؤال يطرحه التوحيدى أو غيره، فيردّ عليه أحد شيوخه ردّاً تتمثل فيه مجموعة الحُجج المتفرعة عن القاعدة، يعتمد بها إلى تقوية المعنى ومحاولة تقريب المتلقي إلى مقصده من المقابسة.

وختاماً تجدر الإشارة إلى أنّ معظم جدليات التوحيدى قد وردت في صورة تناوب بين "قال....قلت:...."؛ ولكن جاءت بعض المقابسات في شكل: "سمعت....."، مثل المقابسة الأولى، أو طرح سؤال واحد بصورة مباشرة؛ مثلما ورد في المقابسة السابعة في سؤاله: "ما السبب في أن السر لا ينكتم البتة؟"، أو طرح السؤال على شيخه بشكل ضمني؛ مثلما ورد في المقابسة الثامنة عشرة، في قوله: "سألت أبا زكريا الصيمري عن الإنسان يقول: حدثتني نفسي بكذا وكذا، وحدثت نفسي بكذا وكذا، هذا، فإني أجد الإنسان ونفسه كجارين متلاصقين يتلاقيان فيتحدثان؛ ويجتمعان فيتحاضران، وهذا يدل على بينونة بين الإنسان ونفسه؟"؛ فالسؤال هنا ضمني وتقديره: هل الإنسان ونفسه كيانان منفصلان؟!.

وقد تأتي المقابسة في شكل جدلية طويلة متنوعة بين التوحيدى وشيخه وآخرين: "سئل أبو سليمان...قال....قلت له:....فقال:....قال له أبو العباس البخاري:....قال له:....قلت له في هذا الموضوع:....فقال:....إلخ" مثلما ورد في المقابسة الخمسين، والمقابسة التاسعة والثمانين.

فالعلاقة بين السائل والمُجيب في المقابسات لم تكن ثابتة؛ حيث تتبدل أطراف هذه العلاقة وتتعدّد؛ فالتوحيدى الرّاوي لا يكون هو السائل بشكل دائم، ولا يكون المُجيب بشكل مستمرّ، إذ يتراوح دوره بين

الراوي السائل والراوي المجيب، أو مجرد الراوي الذي ينقل عن الآخرين ... ومعنى المحاوره عنده يُجاوز استيفاء الجواب عن السؤال أو استجابة المسئول بتقديم الإجابة عن التساؤل المطروح، إلى نوع من التفاعل بين المخاطب والمتكلم^(١٧)، وقد اتضح ذلك من معالجة المقابسات حيث جاءت ثريّة بمعلومات تزيد عن كونها مجرد إجابة عن سؤال.

* * *

الهوامش:

- (١) وضع التوحيدى المقابسات بعد أن تقدّم به العمر، في عام ٣٩٠ (رشيد الزوايد: التوحيدى المفكر الموسوعى، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٥، ص ٤٤).
 - (٢) د. محمد سليمان العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ١٨٩.
 - (٣) د. عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال خصائصه الأسلوبية، جامعة منوبة، كلية الآداب، تونس، ٢٠٠١، ج ١، ص ١٤.
 - (١) أرسطوطاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص ١٧. وقد أشار د. حاتم عبيد إلى اتساع نطاق الحجاج في خطابة أرسطو ليشتمل جانباً في الإنسان يقع خارج دائرة العقل، فينبه إلى أهمية استمالة الجمهور والفوز بنقتهم، كما يلفت إلى أخلاق الخطيب وانفعالات الجمهور باعتبارهما حجتين لا تقلان عن الحجة اللغوية قيمة وإسهاماً في النهوض بمقاصد الخطيب، فالحُجج عنده ثلاثة: حُجج منطقية، وحُجج أخلاقية، وحُجج انفعالية، والحجاج عنده محصلة تلك الحُجج الثلاث التي تستهدف عقل الإنسان وعاطفته. [(١) حاتم عبيد: الباطوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول (٧٠)، ٢٠٠٧، ص ٣٧].
 - (٢) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢، ص ٧٤.
 - (٣) محمد سالم الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٣٣.
 - (١) د. عبد الهادي الشهري: آليات الحجاج وأدواته، من كتاب "الحجاج مفهومه ومجالاته"، إعداد: حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠، ص ٧٦.
 - (٢) د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ٢٥٢.
 - (٣) Perlman: Traité de l' argumentation p.50، نقلاً عن عبد السلام عشير: عندما نتواصل نتغيّر، (مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج) إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥، ص ٩٧.
 - (١) د. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ١٠١، ١٠٢.
 - (٢) د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٤١.
 - (١) د. محمد سليمان العبد: النص والخطاب والاتصال، ص ٢١٨.
 - (٢) السابق ص ٢١٩، وراجع أيضاً:
- A Guide to Syllogism, Or, A Manual of Logic, Late of Christ's College, Cambridge, London. P.2,3.
- (١) د. عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص ٤٨٠.
 - (٢) السابق نفسه.
 - (٣) السابق، ص ٤٩٤.
 - (١) د. ألفت كمال الروبي: محاورات التوحيدى وتعدّد الأصوات، بحث منشور ضمن مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٦، ص ١٤٥.

متابعات

١- ندوات ومؤتمرات

- ندوة "واقع الدراسات اللغوية في الجامعات المصرية" : جسور
- آفاق عالمية في فضاء البحث الألسني : نهى مختار
- عرض ندوة تجديد الخطاب الديني : محمد الخامس زكرياء

ندوة "واقع الدراسات اللغوية في الجامعات المصرية"

جسور

في إطار فعاليات المجلس الأعلى للثقافة العلمية والثقافية عقدت إحدى لجانه: "لجنة الدراسات الأدبية واللغوية"، التي تضم طائفة من كبار أساتذة الجامعات المصرية والمتقنين والإعلاميين، عقدت في يوم الأربعاء ٢٤/١٢/٢٠١٤م ندوة عن "واقع الدراسات اللغوية في الجامعات المصرية"، وذلك من أجل الرغبة الملحة في معرفة الحال الراهنة لتلك الدراسات بفروعها واهتماماتها المختلفة، وما يمكن- بالمدارسة والحوار- أن يقدم من أفكار واقتراحات لرفع مستوى تلك الدراسات المنهجية من ناحية، ولربطها بالحياة والأنشطة اللغوية اليومية ومنهجيات اللسانيات المعاصرة في الغرب من ناحية أخرى.

شارك في تلك الندوة عدد من كبار الباحثين، ومنهم: أ.د. محمود فهمي حجازي، وأ.د. محمد حسن عبد العزيز، وأ.د. محمد عوني عبد الرؤوف، وأ.د. محمد العبد وغيرهم. من أهم الأفكار التي طرحت في الندوة الحداثة النسبية للدراسات اللغوية العربية، وضروة استثمار دراسات الماجستير والدكتوراه التي أنجزها منذ أكثر من ربع قرن طائفة من الباحثين عن المعجمات اللغوية الوصفية لشعراء العربية منذ العصر الجاهلي؛ أي استثمارها في وضع معجم تاريخي للعربية في ذلك العصر. وقد نبه دكتور محمد حسن عبد العزيز إلى تأثر طلاب الماجستير والدكتوراه تأثراً سلبياً في مستوى دراساتهم الأكاديمية؛ من حيث إنهم -لأسيما في كليات دار العلوم- من الحاصلين على أدنى الدرجات في مرحلة الثانوية العامة.

وفي خضم المناقشات أشار مقرر الجلسة أ.د. السيد فضل، وعدد من الباحثين الحضور إلى مآخذ عدة على تلك الدراسات كالتكرار والسرقات وعجز آليات تسجيل الرسائل عن اكتشاف مدى جدة الموضوع المسجل. أما أ.د. محمد العبد، والذي كان معنياً بعناية خاصة بموضوع الندوة، فقد انطلق في كلمته الضافية من دفع الاتهام عن تلك الدراسات أو معظمها على الأقل، وبيّن أن الأجيال من الأساتذة الذين تلوا جيل الرواد والجيل الثاني والثالث قد كان لهم الدور الملحوظ في تطوير الدراسات اللغوية العربية بدراساتهم اللغوية المنهجية، والتي ظهرت تأثيراتها الإيجابية على دراسات الماجستير والدكتوراه التي أشرفوا عليها بشكل واضح يعرفه أهل الميدان.

وأشار أ.د. محمد العبد إلى تعدد مجالات الدراسات اللغوية في الجامعات المصرية، مثل قراءة التراث اللغوي في ضوء المناهج الحديثة، أو دراسات لغة الإعلام، أو دراسات لغة الإبداع الأدبي، أو دراسات نحو النص وغيرها. في الوقت نفسه، ذكر أ.د. محمد العبد أن تلك الدراسات لم تخل من بعض

السلبيات، مثل اعتماد بعضها على مراجع مترجمة ترجمة سيئة، أو تكرار بعضها لبعض، أو الاختيارات العشوائية لموضوعات غير ذات جدوى والتخلي عن موضوعات أخرى أهم وجديرة بالبحث.

من ناحية أخرى، بين أ.د. محمد العبد للسادة الحضور أنه مازالت هناك مجالات عدة ينبغي للدراسات اللغوية في الجامعات المصرية أن تهتم بها في المستقبل، ومن تلك المجالات: الإفادة من النظرية التداولية في تحليل أنواع الخطاب والنصوص المختلفة، والإفادة من النظرية الحجاجية في تحليل النصوص الفكرية والدينية والفلسفية، والإفادة من الجغرافيا اللغوية في عمل الأطالس اللغوية للهجات العربية، والإفادة من نظرية اللغة المنطوقة في تحليل العربية في الفضاءات والنصوص الدرامية، والإفادة من نظرية النحو الوظيفي، والإفادة من اللسانيات العامة واللغات المتخصصة والوظيفية في تحليل لغة المرافعات واللغة في ساحات القضاء والعدالة بعامه، لاسيما أن حال اللغة في السنوات الأخيرة قد آل إلى ما نراه ونعرفه من مستوى متدنٍ للعربية على ألسنة رجال القضاء.

وقد نبه أ.د. محمد العبد إلى أهمية الإفادة من الحوارات والآراء القيمة والنتائج العملية التي انتهت إليها هذه الندوة، وضرورة اطلاع الأقسام العلمية المعنية في الجامعات المصرية على تلك النتائج والأفكار للإفادة منها في الدراسات اللغوية المستقبلية.

آفاق عالمية في فضاء البحث الألسني

المؤتمر الأول لقسم اللغة العربية بكلية الألسن

نهى مختار

في إطار النشاط العلمي لقسم اللغة العربية بكلية الألسن جامعة عين شمس قام القسم بتنظيم مؤتمره الأول بعنوان "الدراسات العربية في عالم متغير" برعاية أ.د. حسين عيسى رئيس جامعة عين شمس، وفي عمادة أ.د. ناهد عبد الحميد، ورئاسة أ.د. عبد المعطي صالح للقسم، وذلك في الفترة ٢٥-٢٧ نوفمبر لعام ٢٠١٣م.

وعلى مدى أيام ثلاثة -هي مدة انعقاد المؤتمر- قدم الباحثون المصريون والعرب والأجانب دراسات علمية جادة وأبحاثا قيمة، وتخليدا لهذه اللحظة التاريخية تلاقت أبحاث المؤتمر بين دفتي كتاب تذكاري (من جزأين) يحفظها لتحيا أبدا تكريما للعالم الجليل أ.د. عبد الله خورشيد البري، أحد الأعلام المؤسسين للحياة الأكاديمية في الألسن، بتحرير أ.د. ماجد مصطفى الصعيدي^١. وفي هذا العرض نلتقي مع مقابسات من الأبحاث التي حواها الكتاب بجزأيه، معروضة عبر عشرة محاور علمية تفصيلها كالاتي:

المحور الأول: دراسات في تعليم العربية للناطقين بغيرها

وفيه دراسات متنوعة تطوف قارات أوربا وآسيا وإفريقيا برؤى مختلفة تتصل بالواقع التعليمي اتصالا عمليا لا يرتبط بتعليم اللغة العربية الفصحى فحسب بل يتجاوزها إلى تعليم اللهجات العربية، نطالع ذلك في الدراسة الخاصة بـ "علم اللهجات في أقسام اللغة العربية بالجامعات الأوروبية" التي قدمتها د.سها عبود من جامعة مدريد وتحدثت فيه عن التفات الجامعات الأوروبية بعامة والإسبانية بخاصة إلى هذا النوع من الدراسات اللغوية بهدف تزويد الطالب بنظرة عميقة وشاملة للواقع اللغوي المرتبط بالفصحى التي تخصص فيها، ما يسمح له بفك شفرات العامية التي تتجلى في بعض الأعمال الأدبية في صورة حوار درامي أو زجل أو مثل، تحقيقا لمزيد من الاستيعاب الثقافي والفهم الصحيح لمنجزات العرب. وفي دراسة أخرى قدم الباحثان د. رفيق حمودة ود. محمود بكر من جامعة الملك سعود دراسة تناولت "الضمير في اللغتين العربية والإندونيسية دراسة تقابلية لاستكشاف صعوبات الاكتساب" تهدف إلى استقصاء نقاط الاشتراك والاختلاف بين اللغتين في استعمال الضمائر لتضييق الفارق بينهما محاولة للوصول إلى السلامة اللغوية المنشودة لدى الدارسين.

وتحقيقا للهدف نفسه قُدمت دراسة بعنوان "المنهج المثالي في تدريس العربية للناطقين بغيرها- الإندونيسيين نموذجا" للباحثة الضيفة الإندونيسية أفريديسي فوجي فانشاراني

وترتحل طائرة العربية إلى قارة إفريقيا بنظرة إلى نيجيريا على وجه الخصوص لتقدّم دراستان عن تعليم العربية في مؤسسات نيجيريا المختلفة تختص الأولى بـ "المعهد العربي النيجيري إبادن" للباحث عبد الرشيد أولاتنجي من ماليزيا، وتختص الثانية بـ "عوائق تعليم العربية في كليات نيجيريا في عصر العولمة" للباحث عز الدين أديتنجي من نيجيريا، وانتهت الدراستان بتوصيات وحلول جادة وفاعلة لتخريج طالب متخصص في اللغة العربية مستوعبا لعلومها وفنونها ومتذوقا لأسرارها، وهذا ما تنتشده الدراسة التالية التي نتعرف فيها على "إنجازات معهد اللغة العربية بجامعة الملك سعود في تعليم العربية لغير الناطقين بها" عبر مجموعة من البرامج التعليمية والدورات التدريبية التي تستهدف المعلم في الأساس، ويمثل المعهد الضيف الكريم د.محمد بن إبراهيم الفوزان.

ويختتم المحور بوثيقة من الوثائق السياسية اللغوية التي تختص بـ "الإطار المشترك الأوربي المرجعي للغات" تقديم أندريا فاكين من جامعة كافوسكاي بإيطاليا، تؤكد فيها تزايد أعداد طلاب العربية من غير أربابها في القرن الأخير مما يستوجب تعاوننا دوليا في مجال تعليم اللغة، ووضع برامج جديدة لتعليم العربية الفصحى على ضوء من أهداف الوثيقة، داعية إلى مزيد من الاهتمام والتطوير في سبيل إيصال لسان الضاد إلى لسان العالمين.

المحور الثاني: دراسات في تعليم العربية للناطقين بها

ونلتقي في هذا المحور بثلاث دراسات، يقدم فيها د.هشام المالكي أستاذ اللغويات الحاسوبية بقسم اللغة الصينية بكلية الألسن "مفاهيم علم الذخائر اللغوية وآلياته في تطوير تعليم العربية للناطقين بها" وتهدف الدراسة إلى رفع كفاءة المترجم في لغته الأم بصفة عامة، وتحقيق رؤية الكلية ورسالتها بصفة خاصة؛ وذلك عبر مفاهيم علم الذخائر الذي يدرس أنظمة اللغات الطبيعية ويستمد معلوماته الأساسية من نصوص لغوية رقمية تُخزّن حاسوبيا.

وتطرح الدراسة التالية سؤالا ربما يبدو جديدا، هل اللغة العربية الفصحى بالنسبة لطلاب المدارس العرب تعد لغة أولى أو ثانية ؟ ويمكننا تلمس الإجابة فيما قدمته الباحثة د.أمانى السعيد من الجامعة الأمريكية بالقاهرة بعنوان "إمكانية الاستفادة من استراتيجيات تدريس القراءة كلغة ثانية في تعليم العربية الفصحى للعرب".

وفي إطار الفصحى التي يمكن أن تعد لغة ثانية في ظل سيطرة العامية على ذهن العربي واستعمالاته اللغوية أشارت الباحثة ليلى العدوانى إلى قضية مهمة من واقع عربي جزائري يشهد تعددا لغويا يتمثل في الدارجة الجزائرية والفرنسية والأمازيغية والعربية الفصحى، ولكن العلاقة بينها علاقة صراع وتنافس، وناقشت الباحثة ذلك الموضوع من وجهة "علاقة الطفل الجزائري باللغة العربية في ظل تحديات اللغات الأجنبية واللهجة العامية" راصدة هذا التشتت اللغوي الذي يعانيه النشء في أسرته ومجتمعه، وكيف يمكن مواجهة هذه الإشكالية.

المحور الثالث: دراسات في النحو والمعجم والدلالة :

حفل هذا الفرع الحيوي من الدراسات العربية بأبحاث متنوعة وثرية، شملت تسع دراسات في النحو والمعجم، ودراسات دلالية تختص بالقرآن الكريم ولغة الصحافة ولغة السرد. فحول المعجم العربي وامتدادا لمحور تعليم غير الناطقين بالعربية قدّم الباحث عز الدين حفار من الجزائر "ضوابط صناعة المعاجم الخاصة بتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها قراءة في معجمي الهدى والمختار" ويهدف البحث إلى استقصاء جوانب الضعف في المعجمين مادة الدراسة (فرنسي/عربي - إنجليزي/عربي) فضلا عن محاولة الوصول إلى منهجية خاصة في صياغة هذه المعجمات النوعية المتخصصة.

ومما يساعد في تطوير صناعة المعجمات تطويرا فاعلا الأخذ بأسباب العلم الحديث والاستفادة من إنجازاته في تطوير شبكة الإنترنت على وجه التحديد، وذلك كعرفة الدور الذي يمكن أن تقوم به المدونات اللغوية (Corpora) في الدرس المعجمي العربي، وقد أفادنا في هذا الموضوع د. أشرف عبده من الجامعة الأمريكية بالقاهرة وتعرفنا من خلاله على "جوانب من استخدام المدونات اللغوية في دراسة الوحدات المعجمية".

وإذا كان المعجم هو جامع مفردات العربية وديوان من دواوينها فإن فرع الدراسات المعجمية ينبغي أن يظل محل دراسة وتقويم مستمر؛ لتستمر صناعة المعجمات الحديثة مواكبة للتطورات الدلالية واللغوية التي تصاحب تطور العلوم والفنون والآداب واللهجات، وإيماننا بذلك قدم الباحث عمرو عطيفي من كلية الآداب جامعة القاهرة "التعريفات في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر" ناقدا بدقة أوجه القصور فيه، ومؤكدا على جدية المعجم محل الدراسة وتقوّه، الأمر الذي لا يمنع ضرورة النص على تلك الهنات؛ ليظهر المعجم في طبعة أبهى من سابقتها، ولتحقيق شروط التعريف الجيد، والتوصل إلى منهجية علمية سليمة في صناعة المعجمات في المستقبل.

وننتقل إلى بحث جديد وشائق عن "الكثافة اللفظية بين الفصحى المعاصرة وفصحى التراث" أعده د. أحمد صديق الواحي من قسم اللغة الإنجليزية بالكلية، وفيه يقارن بين مستوى الفصحى المعاصرة ويمثله كتاب أسس علم الاجتماع لمحمود عودة، وفصحى التراث وتمثله مقدمة ابن خلدون، بالنظر إلى مقياس الكثافة اللفظية وهو "حجم المعاني والأفكار والمعلومات التي تحملها الجملة ويحملها النص حسبما تعبر عنها ألفاظها" وقبل التطبيق الدقيق الذي عرض الباحث نتائجه استهل البحث بمقدمة نظرية غاية في الأهمية إذ يوضح فيها الفروق الدقيقة بين منهج يور ومنهج هاليداي ومنهج الوحدات الصرفية، وتوصل إلى أن منهج هاليداي هو المنهج الأصلح لقياس الكثافة اللفظية في اللغة العربية، ليفتح الباب لمزيد من الدراسات في هذا الحقل الجديد.

وفي إطار الحديث عن فصحي التراث نعود إلى نشأة النحو العربي مع د. محمد عبد الفتاح العمراوي من كلية الآداب جامعة السلطان قابوس ليكشف بعض الغموض الذي يكتنف بدايات تلك النشأة بدراسته لـ "بدايات النحو الكوفي عند مقاتل بن سليمان البلخي".

وامتدادا لمفهومي فصحي التراث والفصحي المعاصرة تأتي الدراسة التالية لتتناول "مستويات العامية في الحوار الروائي لدى نجيب محفوظ في الستينيات"، وقد "شاع عنه أنه ممن يكتبون الحوار الروائي بالفصحي وهذا حكم مقبول في مجمله لكنه لا يعني أن الكاتب قد ابتعد عن العامية كلية" ج ١، ص ٢٩٣، ولذا اهتمت الدراسة بإبراز تجليات العامية في الحوار الروائي لديه عبر تحليل المفردات والتراكيب في ست من رواياته تحليلا علميا.

ومن لغة الإبداع الروائي إلى لغة الصحافة يرصد د. سعيد حسن من جامعة ميدلبيري "التغير الدلالي في لغة الصحافة - دراسة في صحيفة الأهرام" عن طريق رصد التطور الدلالي الطارئ على المصادر الصريحة بالرجوع إلى معجم لسان العرب ليمثل الرؤية التراثية، والمعجم الوسيط ليمثل الرؤية المعاصرة.

ثم يختتم محور الدراسات اللغوية بمسك الختام تطبيقا على القرآن الكريم بالبحث في "ألفاظ أحكام الزكاة في القرآن دراسة في دلالة الألفاظ" أعدتها د. سمية سعد من قسم اللغة العربية بالكلية، وتناولت فيها التفسير اللغوي لألفاظ الآيات المشرعة للزكاة في المرحلتين المكية والمدنية، وأهم هذه الألفاظ (الإنفاق - حق - الزكاة - الصدقة) راصدة بدقة نتائج الاختلاف الدلالي بين المرحلتين، ومن ثم التوصل إلى الرؤية الدلالية لألفاظ أحكام الزكاة؛ ليتبين إعجاز أسلوب القرآن في التشريع للزكاة، ومنها إلى رؤية أكثر شمولاً للمنهج التشريعي للقرآن الحق في أحكامه بعامه.

المحور الرابع: دراسات في البلاغة وتحليل الخطاب

ويضم المحور ست أوراق بحثية متنوعة، منها ثلاث دراسات ألسنية جادة في مجال علم اللغة النصي قدمتها باحثات قسم اللغة العربية، فعن "التماسك النصي في الإبداع الشعري" أنجزت د. سهير إبراهيم دراستها مسلطة الضوء على دور الإحالة في خلق سمة النصية، بالتطبيق على قصيدة "رحل النهار" لبدر شاكر السياب.

وفي الإطار نفسه قدمت د. سهام سعودي "الحذف في لغة الحديث الشريف دراسة تطبيقية على صحيح مسلم" مشيرة إلى الدور الذي يقوم به الحذف في تحقيق السبك والترابط بين أجزاء النص.

واتساعا لتطبيقات اللغة في ميدان الدراسات البينية تناولت د. فانت علي "دور السلوكيات الحركية في الحوار المكتوب والمنطوق" وفيه إبراز لدور الإشارات الجسمية في البنية الحوارية بين اللغة الأدبية ولغة الإعلام. يمثل الأولى مقالات إحسان عبد القدوس "يا ابنتي لا تحيريني معك"، ويمثل لغة الإعلام

البرنامج التلفزيوني "الاتجاه المعاكس" ورصدت عبر تحليل السلوك الحركي دوره في التعبير عن انفعالات المتكلم وفي إنتاج الدلالة، كما كشفت عن أثر الاختلاف الفكري والعمرى في أشكال السلوكيات الحركية، مشفحة بحثها بالصور الدالة التي يتجلى فيها السلوك الحركى بالعين أو بالفم أو باليد.

وفي هذا المحور تتكامل الدراسات النصية التي تعنى بكشف ما يضيف على النص صفة النصية، فيقدم لنا د. عبدالوهاب عيسوي "الاتساق النصي في قصص القرآن آلياته وأدواته" مضيفا وسائل جديدة للترابط النصي منها الطلب والشرط والإسناد (بوصفه رابطا معنويا)، وذلك بالتطبيق على سورة نوح.

ويتصل البحث البلاغي بالدراسات التداولية في اللسانيات الحديثة، فنطالع ضمن أبحاث المؤتمر "قراءة بلاغية تداولية في صحيفة بشر بن المعتمر" لد. حسام الدين سليمان من جامعة الجزيرة بالسودان، وفيها بجانب الدراسة النظرية التصور التداولي للتلقى لدى ابن المعتمر في خطابه ووصاياه للأدباء. كما تقدم د. مي أحمد من جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا ورقتها عن "تقنية التعبير بالخبر والإنشاء في نماذج من الشعر العربي إلى أواخر القرن الأول الهجري" قراءة أسلوبية فنية، لتكون ختام هذا المحور.

المحور الخامس: دراسات في الترجمة

الترجمة رسالة تتلاقى فيها الثقافات المختلفة لتحقيق القانون الإلهي العظيم الكاشف عن جوهر الاختلاف: "لتعارفوا"، بما يشمل من دلالات المعرفة والمشاركة والتفاعل والتبادل والتجدد والسلام، وفي هذا المحور يُطلعنا د. ياسر شداد سفير الألسن لدى الأمم المتحدة على مكانة اللغة العربية في الأمم المتحدة والمنظمات الدولية مشيرا إلى مذكرة التفاهم التي وقعت عليها الألسن بهدف تأهيل خريجي الكلية لدخول امتحان تعيين المترجمين العرب فيها، وذلك بعد أن أصبحت لغتنا الشريفة لغة رسمية هناك عام ١٩٧٣م.

وما بين الترجمة الحرفية وترجمة الدلالة والثقافة قدمت د. شيماء رضوان من قسم اللغة الإسبانية بالكلية ورقتها عن "إشكالية ترجمة العناصر الثقافية من العربية إلى الإسبانية، نجيب محفوظ نموذجا" والدراسة في كتاب المؤتمر باللغة الإسبانية في الجزء الثاني، والتلخيص العربي في الجزء الأول منه.

ومع المشاركة الأخيرة في هذا المحور ينتهي الجزء الأول من كتاب المؤتمر بـ "منتخبات من شعر صابر الكرماني" ترجمة من الفارسية إلى العربية، قدمتها د.سمية زين العابدين من كلية دار العلوم بجامعة المنيا مع الدراسة والتحليل النقدي.

المحور السادس: دراسات في الأدب المقارن

وتلتقي فيه لغات ثلاث -بتمثيل ألسني جاد- باللغة الأم، بل ترتقي فيه بارتقاء الحضارة العربية التي ملأت الدنيا نورا أحيا ظلمات العصور الوسطى، ومن إيطاليا على وجه التحديد يقدم لنا د. ربيع

محمد سلامة من قسم اللغة الإيطالية بالكلية "نشأة الشعر الإيطالي في صقلية وصلته بالحضور العربي فيها" وحسبه طرح السؤال الآتي: هل الأدب الإيطالي الذي يعد اليوم من أغنى آداب العالم - بحصول ستة من أدبائه على جائزة نوبل - نشأ مصادفة في المكان الذي حاز إرث الوجود العربي كله ؟ ومن التأثير إلى التلاقي تتقابل القصة الألمانية بنظيرتها العربية في بحث "الخصائص الأدبية ذات الطابع الديني في أدب الأطفال والشباب، دراسة مقارنة للمجموعة القصصية آدم وحواء والمطر الكبير لسمر زبرج وأنبياء الله لأحمد بهجت" قدمتها د. إيمان زكريا عامر بمعالجة المضمون والشكل والبناء اللغوي.

وختم محورنا تعارف بين المسرح العربي والمسرح العبري يتجاوز حدود السياسة المتعادلة إلى حدود الإنسانية الحرة الرحبة، التي نما فيها الإبداع النسوي لتعبر المرأة عن نفسها بنفسها في "الخطاب النسائي من الكائن إلى الممكن دراسة مقارنة في مسرح فتحية العسال وجورن أجمون" وتكتمل ثنائية المبدع/ المتلقي في الإطار النسوي بإعداد هذه الدراسة على يد ابنة الألسن د. مروة وهدان، وقد أفادت فيها من مفاهيم البنيوية التوليدية إلى جانب التحليل الفني للتقنيات المسرحية في العملين.

المحور السابع: دراسات في المسرح

وفيه دراستان تختص الأولى بالنظر في الدعوى المتوارثة "حول ريادة يعقوب صنوع للمسرح العربي في مصر"، ويناقش فيها د. سيد على إسماعيل من جامعة حلوان علاقة ذلك بمخططات اليهود وأطماعهم التي تعدت احتلال الأرض إلى احتلال التاريخ المسرحي والفكر والثقافة. أما الدراسة الثانية فتختص بالمسرح الشرقي وكيف نهض على ضوء من ترجمات المسرح الأوربي في القرن التاسع عشر، وعنوانها "حركة الاقتباس والترجمة المسرحية في المشرق في بدايات نشأة المسرح تجربة البلدان العربية وتركيا العثمانية وإيران" أعدتها الضيفة الباحثة د. فاطمة برجكاني من طهران.

المحور الثامن: دراسات في الاستشراق

قدمت في محور الاستشراق دراسات غنية تناولت الشرق في دائرة الضوء الغربية من وجهات متعددة. فقدم لنا الباحث د. جوزيبي سكاتولين أستاذ التصوف الإسلامي بالمعهد البابوي بروما دراسة حديثة ومهمة عن "الدراسات الغربية الحديثة عن ابن الفارض" يعرض فيها الترجمات والدراسات والتحقيقات التي قام بها المستشرقون منذ القرن السابع عشر الميلادي وحتى القرن الحادي عشر عرضا تاريخيا ونقديا تتبع فيه الاهتمام الغربي بالشاعر الصوفي المصري عبر هذا الجهد الاستشراقي المتكامل منذ أول ترجمة لبعض شعره على يد يوهانس فبرسيوس إلى اللاتينية وما تلاها من محاولات بريطانية وفرنسية وإيطالية، مروراً بما أنجزه الباحث نفسه - د. جوزيبي - من مقاربة دلالية لشعر ابن الفارض

الصوفي وما قدمه من تحقيق جديد للديوان وبخاصة قصيدته "التائية الكبرى" التي تتبلور فيها رؤيته وخلصه تجربته الصوفية الغامضة، وصولاً إلى أحدث الدراسات البحثية التي أعدتها عنه الباحثة الألمانية ريناته ياقوبي، حيث ترجمت قصائده الموثوقة وشرحتها تفصيلاً مع إيضاح علاقته وتأثره بما سبقه في الأدب العربي من تيارات شعرية وصوفية لتضيف إلى هذا المعمار الاستشراقي لبنة جديدة وقيمة منحها الباحث صفة الأفضلية ووصفها بالجودة والحدثة والمثالية.

وعن الاستشراق الإسباني قُدمت دراستان ألسنيتان نتعرف فيهما من خلال بحث د. نيفين محمد كمال من قسم اللغة العربية على "ملاحم الفكر الإسلامي الأندلسي في ضوء أيديولوجية الاستشراق الإسباني" وعبر التحليل النقدي لهذه الملاحم في إطار "الأسس والروافد" أمكن للأستاذة الباحثة أن ترى بعين الآخر صورة الفكر الإسلامي، وكيفية تكوين تلك الصورة اعتماداً على منهج استشراقي يُخضع الأسس الإسلامية لأيديولوجيته ورؤيته الخاصة، بوصف الحضور الإسلامي الأندلسي جزءاً من تاريخ الفكر الإسلامي ولحظة من لحظاته الحضارية.

ونقلت إلينا د. يمنى عزمي من قسم اللغة الإسبانية صورة جميلة لحضارتنا العربية بين دفتي كتاب غربي في ورقته عن "خوان بوش والاستشراق في كتابه التاريخ الموجز للشعوب العربية" حيث الرؤية المنصفة لقيمة الحضارة العربية في صفحة الحضارات الإنسانية.

ويناقش البحثان التاليان الاستشراق من وجهة لغوية، فيتناول الأول منهما "المستشرقين ودراسة العربية: قراءة في نظرة المستشرقين للفصحى والعامية" لد. السيد عبد الحليم من جامعة الأزهر بالأقصر، ويختص الثاني بدراسة "المستشرقين وتأثرهم بالفكر اللغوي الغربي في دراستهم للعربية" لد. عصام فاروق من جامعة الأزهر، ويتكامل البحثان تكاملاً مثمراً أفضى إلى نتائج مهمة عن تأثير المستشرق بفكره الغربي أثناء دراسته للإنتاج الشرقي، ما جعله مثلاً يوجه النظرة الكلاسيكية للاتينية إلى اللغة العربية الأمر الذي جعل الخروج على قواعد اللغة المعيارية السليمة تطوراً طبيعياً للغة، وبناء على ذلك راجت دعوات الاهتمام باللهجات المعاصرة على حساب الفصحى مع أواخر القرن الـ ١٩ وأوائل القرن الـ ٢٠، مما أدى إلى وضع بعض المستشرقين في دائرة المعاداة والاستعمار الفكري بوصفهم يعادون اللغة والتراث، كما أدى من جانب آخر إلى نشاط الدعوة إلى الاهتمام بالعربية الفصحى والتراث اللغوي بوصفها رد فعل إيجابي لهذه الدعوات.

وختم محورنا بنماذج مشرقة للاستشراق الألماني في القرن العشرين تمثلته "أنا ماري شيميل" و"زيجريد هونكة" تطلعنا عليه د. أماني كمال السيد من قسم اللغة الألمانية بالكلية.

المحور التاسع: دراسات في الأدب القديم

إن الرجوع إلى تراثنا القديم يُمكننا من إعادة استكشاف كنوز دلالية وآفاق معرفية تسكن إبداعات العرب القديمة، وذلك من شأنه أن يربط بين إنجازات الماضي ورؤية الحاضر بأواصر عميقة تعمق فهمنا للتراث وتعيد تشكيل العمل الأدبي دلالياً وجمالياتياً في ضوء المعطيات الثقافية والفكرية والمنهجية الحديثة.

وفي رحلة الاستكشاف الماتعة تلك يصبحنا د. ماجد مصطفى الصعيدي فنلتبس معه أبعادا جديدة لرسالة تراثية شغلت الشرق والغرب بما تضمنته من أدب فريد وخيال لا حد له ولا أقرب منه - في الوقت نفسه- في صلته بالواقع السياسي والاجتماعي والأدبي في عصره، هي "رسالة الغفران" وهو "أبو العلاء المعري" والدراسة عن "الوزير المغربي ورسالة الغفران" ويقدم فيها أستاذ الأدب في قسم اللغة العربية جوهرا من أعماق الرسالة يتمثل في علاقة الأديب المثقف بالسياسي المشتغل بالثقافة، وهي علاقة "المعري/المبدع" "بالوزير /المُلهَم"، ويثبت فيها صحة فرضية وجود بُعد سياسي في صياغة رسالة الغفران التي ترتبط ارتباطا عضويا برسالة ابن القارح، حيث تعد الأخيرة مفتاحا لفك شفرات الغفران وزندا كان هذا العمل العبقرى سقطة الساحر، وقد بلور فيه أبو العلاء رؤيته للعلاقة بين المثقف والسلطة في ظل عبث الواقع السياسي الجالب للسخط، عبر نسيج أدبي رفيع لم يتجاوز دائرة الأدب والإبداع إلى دائرة السياسة.

وإلى ومضة أخرى تتصل بالتراث الشعري نستدعي قراءة المعري لشعر المتنبي وتسميته إياه بمعجز أحمد لتمتد الدراسات وتفتح القراءات عبر السنين وصولا إلى د. سعاد أمين من قسم اللغة العربية حيث تكشف في محاولتها البحثية عن بعض جوانب شخصية "المتنبي والنفس الإنسانية" على ضوء من معطيات علم النفس التحليلي.

ويشمل المحور دراسة ألسنية شابة للباحثة آمال شوقي تقدم فيها "الجنة والنار في التراث العربي قبل الإسلام في ضوء تاريخ الأفكار" بالنظر في الديانات السماوية والديانات الوضعية والأدب الجاهلي. وفي ختام المحور تطالعنا صورة دقيقة من تراثنا المصري القديم ترصد فيها د. منال محرم من كلية الآداب جامعة عين شمس "النسق الثقافي لدورة حياة الأسرة المصرية في الشعر المملوكي".

المحور التاسع: دراسات تطبيقية في الشعر

وفي هذا المحور نلتقي بعلامات من أشهر الشعراء العرب بنزار قباني، ومحمود درويش، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق جويده.

فتقدم لنا د. عزة أبو النجاة "أثر نزار القباني في شعر المدرسة الواقعية"، ونلتبس مع د. عزت جاد من كلية الآداب بجامعة حلوان "معايير الشعرية عند محمود درويش" عبر مغامرة نقدية تكشف شعرية الجمال وجمال الشعرية.

وفي صفحة الشعر نلتقي بآفاق إبداعية تسبح فيها جماليات القراءة والتأويل ليكون النقد إبداعا موازيا للإبداع فيما أنجزته د. فايزة محمد سعد من قسم اللغة العربية بالكلية بعنوان "آفاق الخطاب الشعري في ديوان مدينة بلا قلب قراءة في ضوء جماليات التلقي" وفيه طرح لقراءات مختلفة ومحتملة للخطاب الشعري في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي محل الدراسة، تتطلق من البنية اللغوية والتشكيلية

للنص لينفتح على سموات الفنون (الخطاب الشعري/ السرد/ السنيما/ الفيلم الوثائقي/ الفنون التشكيلية/ فن الموسيقى) فتتداخل وتحققا للقيمة الجمالية للعمل الأدبي بجانب القيمة الفكرية والأيدولوجية وصولا إلى جوهر الإبداع.

وختام محور الشعر مع فاروق جويده، تقدم لنا د. أميمة عبد الرحمن من القسم "مرثية الحضور والغياب في قصيدة: هذي بلادي لم تعد كبلادي"، وتتناولها من حيث بؤرتها التراجيدية والبنية المضمونية بالإضافة إلى جماليات الأسلوب، لإبراز المفارقة بين الحضور والغياب؛ حضور البلاد في ضمير الشاعر ووجدانه وغيابها في واقع مؤلم يرفض استحضارها بهذه الصورة، حتى يقول في الإهداء: "إلى شهداء مصر من الشباب الذين ابتلعتهم الأمواج على شواطئ إيطاليا وتركيا واليونان"^٢.

المحور العاشر: دراسات تطبيقية في السرد "دراسات ألسنية"

السرد قصة حياتنا، وملادنا الفني الآمن الذي يفتح فيه الذهن على عوالم تحيا فيها النفس حياة كل بطل من أبطالها، والناقد الحق يشارك المبدع في صناعة العمل السردى بقراءة توازي الإبداع وتتفوق عليه حيناً آخر، إننا بصدد هذا النوع من النقاد حيث يبحث د.سيد محمد قطب في فضاء الإبداع ليقدم لنا روائع تسكن مكتبة النقد كما تسكن الضمائر والنهى، فيصحبك بهدوء لتتلمس القانون الجمالي الذي يجذبك إلى عالم السرد بعيدا عن واقعك المزدهم، وفي المؤتمر يقدم لنا قطب النقد "قانون الجاذبية السردية بين ألف ليلة والفيل الأزرق" أي بين القصة الأم التي تولدت عن لياليها حكايات عربية أشبه بالأحلام كما توالدت الإنسانية من آدم وحواء وقصة خرجت من قلب تلك الليالي الممتدة عبر السنين تستظل بظل فيل أزرق يقود عالم البطل الداخلي الليلي في دهاليز ألف كابوس وكابوس، هكذا قارب الناقد بين العاملين عبر استخلاص وظائف ثلاث تشكل البنية السردية: الإخبار، والتشويق، والاكتشاف.

وإلى ثمار نقدية أخرى تزدان بها مدرسة الألسن نتعرف على "تقنية الراوي في ماذا علمتني الحياة لجلال أمين" مع د. شيماء عبد الرحمن من قسم اللغة العربية.

ونقف عند تقنيات تشكيل الخطاب في السرد الحديث "يومييات مواطنة مفروسة في مصر المحروسة لإيناس التركي" مع د. رشا أحمد التي تعتمد في دراستها الشائقة على ثلاث تقنيات في تشكيل خطاب اليومييات هي تقنية الوصف، وتقنية التناص، وتقنية المشهد.

ومع ورقة يانعة في شجرة السرد تتخذ د. نهى عبده يوسف من آليات التناص مركزا للتحليل السردى في بحثها المقدم بعنوان "التناص والبنى النصية في رواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان" وترصد فيه الأنماط التناصية التي وظفها الكاتب في الرواية، ومنها التناص الشعبي والديني والأدبي والأسطوري، ما يسهم في ثراء النص وافتتاحه على آفاق متباينة وثقافات مختلفة.

ومع اقتراب لحظة النهاية لهذا المحفل الثقافي العظيم نلتقي بقراءة ثقافية لـ "سرد النهايات في رواية تغريدة البجعة" لمكاوي سعيد، تقدمها لنا د. منى سعيد عبر تحديد نسقي التعرية والقناع في الرواية. وختام مقالتي بنسج نسائي معاصر يجمع ثقافتني الشرق والغرب من بلد تمثل الثقافتين معا، هي تركيا، والرواية هي رواية "العشق عند آليف شفق"، ويسعى فيها الباحث د. أحمد مراد الدسوقي لاكتشاف الدلالات التي يتحرك فيها موضوع العشق والشخصيات الروائية التي تجسده بوصفها علامات سردية تعكس رؤية الكاتبة للعالم الذي تتجادل معطياته في الأفق الفكري للمثقف المعاصر المغترب بين الشرق والغرب على وجه الخصوص. ويظل للعشق مذاهب ومراتب تجمعنا وتربطنا بالمكان وبالزمان وبالوجود، وكان المكان هو فضاء الألسن وكان الزمان لحظة مضيئة من عام ٢٠١٣م تمثل أول الغيث لمرحلة جديدة من حياة القسم.

الهوامش:

- ١- الكتاب: الدراسات العربية في عالم متغير، تحرير: د. ماجد مصطفى الصعدي، الناشر: وحدة رفاعة للبحوث وتنمية المعلومات اللغوية والترجمة كلية الألسن / ط ٢٠١٤م.
- ٢- راجع البحث في كتاب المؤتمر ج ٢ ص ٩٣٤، والقصيدة في هوامش حرة بصحيفة الأهرام، ٤ يناير ٢٠٠٨م.

عرض ندوة تجديد الخطاب الديني

محمد الخامس زكرياء*

أقام المجلس الأعلى للثقافة ندوة بعنوان "تجديد الخطاب الديني"، وذلك في الساعة السادسة مساء الأربعاء الموافق ٢١ يناير ٢٠١٥، بالمسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية بالجزيرة. وتحدث فيها كل من: أ.د. / محمود حمدي زقزوق، و د. أسامة الأزهرى، و أ.د. أسامة الغزالي حرب.

انطلق د. زقزوق في حديثه من أن التجديد سنة الحياة، فهو ضروري في جميع مجالات الحياة، بما في ذلك الخطاب الديني، والمجال الذي يشمل التجديد من الخطاب الديني هو ما يطلق عليه الفكر الإسلامي الذي هو مضاف إلى الإنسان، يتناوله بعقله الذي وهبه الله إياه ليستنبط المفاهيم من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، آخذاً في الاعتبار التطورات التي شهدتها العالم الحديث، والنتائج التي تتمخض عن فتواه وآثاره في مجتمعه والعالم من حوله، فالتجديد في الخطاب الديني لا يشمل نصوص القرآن والحديث التي صدرت من الله ورسوله، بل ما يفهم منهما بالاجتهاد، وهذا هو المطلوب، بل دعا إلى ذلك الإسلام نفسه بدليل أن القرآن الكريم تحدث عن التغيير وأسندته إلى الإنسان، وذلك لأن الإنسان عاقل ومريد فبيده التغيير؛ فقد وهب العقل لخدمته، فعدم استخدامه ذنب يؤخذ عليه، بنص القرآن، قال تعالى: ﴿وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾ [الملك: ١٠ : ١١] ولأجل ما يتمتع به الإنسان من العقل سخر له الله سائر الكائنات، قال تعالى: ﴿وَسَخَّرَ لَكُم مَّا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مِنْهُ﴾ [الجاثية ١٣].

فالإسلام دين يحض العلماء والدعاة على الاجتهاد للتوصل إلى مفاهيم جديدة، فلا ينبغي الوقوف بجمود على فتاوى السابقين، فقد أفتوا بما يليق بعصرهم ومجتمعهم، ويؤيد هذا حديث الرسول ﷺ القائل: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ عَلَى رَأْسِ كُلِّ مِائَةِ سَنَةٍ مَنْ يُجَدِّدُ لَهَا دِينَهَا﴾ وفي رواية " من يجدد لها أمر دينها"، ويرى السابقون أن المراد من التجديد في الحديث هو إحياء السنة وإماتة البدعة، لكن الدكتور محمود حمدي زقزوق يرى أن المراد منه الاجتهاد وهو ما يتعلق بالعقل الإنساني، فالتجديد آليته الاجتهاد، ويكون بالعقل، ويؤيد هذا حديث معاذ حيث بعثه رسول الله ﷺ إلى اليمن، فقال له: "كيف تقضي إن عرض لك قضاء؟ قال: أقضي بكتاب الله، قال: فإن لم يكن في كتاب الله؟ قال: فبسنة رسول الله ﷺ، قال: فإن لم يكن في سنة رسول الله؟ قال: أجتهد رأيي ولا آلو، قال فضرب رسول الله ﷺ صدره وقال: الحمد لله الذي وفق رسول الله لما يرضي رسول الله".

فالاجتهاد هو مبدأ الحركة في الإسلام، كما قال محمد إقبال، وأشار الدكتور زقزوق إلى أن التقليد هو آفة المجتمع، وأنه ناشئ من المنهج التعليمي الذي لا يدرّب الطلاب على التفكير، وقد قال رسول الله

* طالب نيجيري بمرحلة الدكتوراه بمعهد البحوث والدراسات العربية منظمة جامعة الدول العربية سنة ٢٠١٥.

ﷺ "لا تكونوا إمعة"، وأئمة المذاهب يرفضون التقليد والجمود، فالإمام الشافعي ابتكر علم أصول الفقه، والإمام مالك يرفض طلب الخليفة منصور بفرض مذهبه على الناس، إذ في سائر البلدان علماء ولهم اجتهادات. والإمام أبو حنيفة يقول له أصحابه مرة: لعل رأيك الصواب الذي لا مرأ فيه، فيقول لهم: لعله الخطأ الذي لا مرأ فيه، وهكذا كان العلماء يدعون إلى الاجتهاد وإعمال العقل، فقال الإمام الغزالي: "العقل كالأساس والشرع كالبناء، وليس يرفع أساس بدون بناء" فالمعاصرون مطالبون باجتهادات تلائم متطلبات العصر ولاسيما أن لهم فرصا أكثر من السابقين كما يقول الإمام محمد عبده.

أما المتحدث الثاني د. أسامة الأزهرى فقد تناول الموضوع من زاويتين، الأولى: تاريخ التجديد ورصد أعمال السابقين في هذا المجال، والثانية: الكلام في صناعة التجديد.

أما عن الجانب الأول، فذكر أن من أكثر العلماء اهتماما بهذا الموضوع الإمام السيوطي، فألف في ذلك كتابه: "تحفة المجتهدين بأسماء المجددين"، وكتابه: "التبئة بمن يبعثه الله على رأس كل مائة"، وجاء بعده صاحب كتاب "بغية المقتدين" في أسماء المجددين وصفاتهم، ثم جاء الشيخ عبد المتعال الصعيدي وألف كتابه "المجددون في الإسلام"، ثم ألف أمين الخولي كتابه "المجددون في الإسلام"، وكذلك رفاعه رافع الطهطاوي له كتاب اسمه: القول السديد في الاجتهاد والتقليد. وعن الجانب الثاني الذي يتعلق بصناعة التجديد ذكر أن ذلك يطلب من القائم بتجديد الفكر الديني استيعاب ما حوله من الحضارات وأن يكون قادرا على مزج العلوم مع بعضها لينتج ذلك خطاب ملائما للعصر.

وذكر المتحدث الثالث أ.د. أسامة الغزالي حرب، أن الخطاب الديني يشمل الكتب والقنوات والمجلات والصحف، والخطب، ومن ثم لا بد أن يشمل التجديد هذه النواحي كلها، وقد لمح إلى أن هناك أحاديث لا ينبغي استمرار تداولها كحديث الذباب إذ لا يوافق العصر في رأيه، كما ذهب إلى أن التجديد ينطلق من تجديد المؤسسات الدينية، وعلى رأسها الأزهر.

ثم كانت هناك مداخلات من السادة الحضور دار أكثرها حول موضوع المرأة في الإسلام، والتعامل مع الآخر، وكان أبرزها مداخلة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي أظهر أن التجديد يشمل حتى النصوص الدينية، وأن النصوص لا بد أن تطاوع العصر فيما يريد، وتساءل لماذا ندرس لأبنائنا بعض الأحاديث، كحديث، "لن يفلح قوم ولوا أمرهم امرأة".

كما تلا من الآية القرآنية التي تتحدث عن القصاص قوله تعالى: (... النفس بالنفس والأذن بالأذن والسن بالسن... الآية) [المائدة ٤٥]، وعقب عليها قائلا: كيف أرضى لقاض مصري أن يسمل عين رجل سمل عين آخر، ودعا أخيرا إلى أنه لا بد أن يقول النص الديني بأن الرجل والمرأة سواء، وأن الخلافة قد انتهت، وأن الدولة الدينية ولت دون رجعة، وهكذا إلى آخر آرائه التي أدلى بها، لكن الدكتور حمدي زقزوق وضح أن الحديث السابق عن المرأة يختص بحادث معين، فلا يُنزل على غيره، وأن آية القصاص واضحة في أنها إخبار عن ما كتب على بني إسرائيل، إذ صدرت بقوله تعالى: (وكتبنا عليهم فيها أن النفس بالنفس والعين بالعين...).

متابعات

٢ - رسائل علمية

- أساليب الجملة الإفصاحية في القرآن الكريم : إسلام أنور نبوي
- الحوار في مقالات إحسان عبد القدوس : فاتن محمد علي
- البنية الدالة للنص المسرحي : مروة أحمد وهدان
- الخطاب الإعلامي في ثورة ٢٥ يناير : نرمين صلاح
- مسرح العبث عند مليح جودت آنداي : أحمد نور الدين

أساليب الجملة الإفصاحية في القرآن الكريم دراسة في ضوء السياق*

إسلام أنور نبوي

يُعد هذا البحث دراسة تطبيقية للأساليب الإفصاحية التي تعد عند الدكتور تمام حسان نوعاً من الجمل الإنشائية غير الطلبية، وقد تناول -رحمه الله- توضيح ماهية الإفصاح في كتابه (اللغة العربية معناها ومبناها)، وكتابته (الخلاصة النحوية)، وقد تناول رحمه الله الإفصاح على المستوى الصرفي وقد سمّاه (الخوالف). وهي تعدّ عنده القسم الخامس من الأقسام السبعة التي ارتضاها بديلاً للأقسام الثلاثة المشهورة عند العرب؛ الاسم، والفعل، والحرف. لتصبح عنده: الاسم، والصفة، والضمير، والفعل، والخالفة، والأداة، والظرف.

وقد عرف -رحمه الله- الخوالف بقوله: "الخوالف كلمات تستعمل في أساليب إفصاحية، أي: في الأساليب التي تستعمل للكشف عن موقف انفعالي ما والإفصاح عنه، فهي من حيث استعمالها قريبة الشبه بما يسمونه في اللغة الإنجليزية: Exclamation وهذه الكلمات ذات أربعة أنواع وهي جميعاً تستعمل في الأسلوب الإفصاحي الإنشائي التأثري الانفعالي الذي يسمونه affective language وتلك هي الإخالة والصوت، والتعجب والمدح والذم.

لذا كانت الخوالف هي موضوع الدراسة في الباب الأول من هذا البحث باعتبارها نمطاً من أنماط الإفصاح على المستوى الصرفي.

وقد تناول الدكتور تمام وغيره بعض الأساليب على المستوى النحوي لدلالاتها على الإفصاح، وتلك الأساليب هي: أسلوب الإغراء والتحذير، وبعض أنماط أسلوب النداء؛ كالندبة والاستغاثة، والتمني المسبوق بالنداء، وأسلوب القسم.

وهذه الأساليب هي موضوع الدراسة في الباب الثاني من هذا البحث باعتبارها من أساليب الجملة الإفصاحية على المستوى النحوي.

نبذة عن شكل هذا البحث وأقسامه:

مجال هذا البحث ومادته:

يُعد هذا البحث أول دراسة تطبيقية لأساليب الجملة الإفصاحية في ضوء سياق النصّ القرآني، ويعتمد هذا البحث في التطبيق على نصوص القرآن الكريم، الواردة في المصحف الشريف، المكتوب والمضبوط

(*) نوقشت هذه الرسالة المقدمة من الباحث إسلام أنور نبوي لنيل درجة الدكتوراه، بكلية الألسن جامعة عين شمس بإشراف أ.د. محمد رجب الوزير أستاذ النحو والصرف والعروض بقسم اللغة العربية بكلية الألسن، وقد حصل الباحث على درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى".

على ما يوافق رواية حفص بن سليمان بن المغيرة الأسدي الكوفي، لقراءة عاصم بن أبي النجود الكوفي التابعي، عن أبي عبد الرحمن عبد الله بن جيب السلمي، عن عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب وزيد بن ثابت وأبي بن كعب، عن النبي ﷺ، مع ذكر ما ورد في كل أسلوب إفصاحي من قراءات متواترة وغير متواترة، لأهميتها في فهم النص القرآني.

منهج هذا البحث:

تقوم هذه الدراسة على المنهج الوصفي في ضوء نظرية السياق، مع الاستعانة في التحليل بالمنهج الإحصائي، بما يفيد الدلالة اللغوية أو البلاغية من وراء كل إحصاء.

أهداف هذا البحث: يهدف هذا البحث إلى:

- ١- تعريف الأساليب الإفصاحية وحصرها، وبيان أهميتها في فهم النص القرآني.
- ٢- بيان نظر اللغويين القدامى والمحدثين في الأساليب الإفصاحية.
- ٣- توضيح ما يطرأ على تلك الأساليب من تغيرات صوتية أو صرفية أو نحوية، ومدى تأثيرها على فهم النص القرآني في بعض القراءات القرآنية.
- ٤- إبراز أهمية مراعاة سياق النص القرآني في تناول دراسة تلك الأساليب بحيث لا يمكن استخدام غيرها مكانها في المواضع التي تذكر فيها.
- ٥- إبراز ما لتلك الأساليب من إعجاز بلاغي، ولغوي.
- ٦- توضيح ما تفرّد به النص القرآني في استعمال الأساليب الإفصاحية، وكيفية ورودها فيه.
- ٧- مراعاة القرائن اللفظية، والقرائن الحالية في توضيح معاني الأساليب الإفصاحية في القرآن.
- ٨- الوصول إلى أقرب التأويلات فهما لمعنى تلك الأساليب، وترجيحها بالأدلة السياقية الداخلية والخارجية للنص القرآني.
- ٩- بيان الفرق بين استخدام الأسلوب الإفصاحي في مقام، واستخدام أسلوب خبري مكانه في المقام نفسه، وتوضيح مدى تأثير ذلك على المعنى.
- ١٠- توضيح كيفية تناول النحاة والمفسرين لكل أسلوب من تلك الأساليب في صورته التقعيدية، وكيفية تناولهم إيّاه في إطاره السياقي.
- ١١- إحصاء كل أسلوب إفصاحي على مستوى سور القرآن الكريم بنوعيهما، المكي والمدني ثم ذكر ما يمتاز به كل نوع منهما عن الآخر فيما يتعلق بالأساليب الإفصاحية.

مكونات هذا البحث:

مقدمة: تضم سبب اختيار هذا البحث، والإشارة إلى ما سبقه من أبحاث مشابهة، وأهداف هذا البحث، والمنهج المتبع فيه، وأهم المراجع والمصادر التي اعتمد عليها.

(تمهيد): يشمل توضيح مصطلح أساليب الجملة الإفصاحية باعتبارها فكرة لغوية حديثة، وكيفية تناولها في ضوء السياق القرآني.

(الباب الأول): الخوالب، وينقسم إلى ثلاثة فصول: الأول: (خوالب أسماء الأفعال والأصوات في القرآن، والثاني: خوالب المدح والذم في القرآن، والثالث: خوالب التعجب في القرآن.

(الباب الثاني): الجمل الإفصاحية، وينقسم إلى ثلاثة فصول: الأول: أسلوب التحذير والإغراء في القرآن، والثاني: أسلوب النداء في القرآن، والثالث: أسلوب القسم في القرآن.

وينقسم كل فصل منها إلى مبحثين؛ أولهما، يشمل الحديث عن تأصيل كل مصطلح يتناوله هذا الفصل، من حيث تعريفه، وطبيعته، وأركانه، وإعرابه، وأغراضه، وعلاقته بالإفصاح. والمبحث الثاني من كل فصل يشمل الحديث عن الدراسة التطبيقية لهذا الأسلوب في القرآن الكريم، وفق نظرية السياق، مع مراعاة التسلسل التاريخي في ذكر آراء النحاة والمفسرين بغية الوقوف على تطور كل مصطلح نحوي تتناوله الدراسة، ومدى مفهوم العلماء له.

(خاتمة): تحوي أهم نتائج وتوصيات هذا البحث.

(ثبت المراجع): ويذكر فيه المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث.

الحوار في مقالات إحسان عبد القدوس "على مقهى في الشارع السياسي"

دراسة لغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب*

فاتن محمد علي

١- موضوع الدراسة وأسباب اختياره:

تتناول الدراسة مقالات إحسان عبد القدوس (١٩٩٠/١٩٩١) "على مقهى في الشارع السياسي" بالدراسة اللغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب. يتشكل الخطاب في هذه المقالات في صورة حوار بين اثنين من الشارع المصري؛ لذلك اهتمت الدراسة ببحث ظاهرة الحوار من جوانب متعددة؛ محاولة إظهار دورها في التأثير على المتلقي، وكيفية الإلمام بكل جوانب القضية المطروحة للمناقشة لإقناع المتلقي. لقد استطاع إحسان عبد القدوس في هذه المقالات أن يحاكي حوارات المقاهي في صورة حوار سياسي يدور بين شاب وشيخ كبير؛ لإبراز الصراع الفكري بين الجيلين في القضايا السياسية التي شغلت الرأي العام في حينها.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لعدة أسباب، منها أنه موضوع يتسم بالجدة في مادته وفي عناصره، فمقالات إحسان عبد القدوس لها طابع خاص ومتفرد بين مقالات عهده؛ حيث تضمنت قضايا داخلية وخارجية سياسية واجتماعية واقتصادية برؤية ثنائية تصل إلى القارئ في شكل حوار، يقارب ما يحدث في الواقع المصري على أي مقهى في الشارع المصري. وهنا تكمن قيمة هذه المقالات في طريقة طرحها للعديد من القضايا؛ حيث حافظت على تجدد تأثيرها؛ لأنها طرحت القضايا السياسية بحرية، جعلت تأثيرها يستمر بعد عقود من إنتاجها ونشرها.

٢- مادة الدراسة:

وقع اختياري على مقالات إحسان عبد القدوس "على مقهى في الشارع السياسي" لتمييزها في الأسلوب وطريقة العرض، فقد اختار إحسان عبد القدوس الحوار بدلاً من السرد المعهود في كتابة المقالات؛ لي طرح آراءه بحرية، بدلاً من التقيد بقواعد المقال التقليدية. كما أنه لا يصريح برأيه، فقد صاغ وجهة نظره على لسان شخصيتين تنتميان إلى جيلين مختلفين لإبراز التصارع الفكري بينهما.

٣- أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحقيق عدد من الأهداف، ومن أهمها:

(١) إثراء دراسات تحليل الخطاب التفاعلي في الدراسات اللغوية العربية.

(*) نوقشت هذه الرسالة المقدمة من الباحثة فاتن محمد محمد علي لنيل درجة الدكتوراه، بكلية الألسن جامعة عين شمس بإشراف أ.د. محمد العبد أستاذ اللغويات بقسم اللغة العربية بكلية الألسن، وأ.د. إيمان السعيد جلال أستاذ اللغويات بقسم اللغة العربية بكلية الألسن، وقد حصلت الباحثة على درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى".

٢) الكشف عن سبب اتخاذ إحسان عبد القدوس الحوار وسيلة للتعبير عن وجهة نظره، والخروج بذلك عن السرد المتبع في المقالات، والكشف عن خصائص لغوية لنوع غير مألوف من المقال.

٣) الكشف عن القواعد التي تحكم المحادثة، ووصف التركيبات الحوارية التي يصنعها المتحاورون.

٤) الوصول إلى معرفة السمات الأولية لبنية اللغوية للحوار.

٤- منهج الدراسة:

المنهج المتبع في الدراسة هو منهج تحليل الخطاب Discourse Analysis بالإضافة إلى الاستفادة من معطيات نظرية تحليل المحادثة Conversation Analysis.

٥- أقسام الدراسة:

تنقسم هذه الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وستة فصول:

المقدمة: وتتناول موضوع البحث ومادته وأهدافه ومنهجه وأقسامه والصعوبات التي واجهته.

التمهيد: بعنوان "تحليل الخطاب" يتناول مفهوم الخطاب وتحليل الخطاب، حيث تناول تعريف الخطاب لغوياً واصطلاحياً، وتطرق إلى نظرية تحليل الخطاب، وأهمية التداولية في تحليل الخطاب، ودور السياق في تحليل الخطاب.

الفصل الأول: بعنوان "البناء الفني لمقالات (على مقهى في الشارع السياسي)" ويتناول تعريف الحوار والمحادثة، والفرق بين الحوار الدرامي والمحادثة العادية، وعناصر تحليل المقال.

وقد توصلت الدراسة في هذا الفصل إلى عدة خلاصات منها:

■ اتخاذ الحوار أسلوباً للمقالات أعطاها شهرة واسعة وبقاءً حتى وقتنا الحاضر، وهذا يرجع إلى قرب الحوار من ميول القراء، كما أن الحوار يحدث فيه تبادل للآراء المختلفة المرتبطة بأجيال متباينة.

■ استعان إحسان عبد القدوس بالحركات الجسمية في بعض الأدوار لأهميتها في بيان الحالة الانفعالية لطرفي الحوار، كما توضح رد الفعل لأحد الطرفين على ما قاله الطرف الآخر. أكثر حركات الوجه جاءت من العين والفم، وقد جاءا بدلالات متنوعة.

■ علامات الترقيم من الآليات التي استعان بها إحسان عبد القدوس لتحديد مقاصد المتكلمين.

الفصل الثاني: بعنوان "تحليل المحادثة" ويتناول نظرية تحليل المحادثة: نشأتها، ماهيتها، منهجها، هدفها، وحدتها، آليات تحليل المقال.

وقد كشفت الدراسة في هذا الفصل عن بعض النتائج منها:

■ غالباً ما يبدأ الشاب المحادثة بسؤال أو فكرة.

■ تحدث المقاطعات أثناء المبادلة الكلامية إما لتخفيف حدة الغضب، أو لإعادة الموضوع إلى مساره الأصلي.

■ تنوعت نهاية المقالات ما بين التجاهل، والسخط، واليأس، وهذا يرجع إلى أن القضايا التي تُناقش في المقالات إما أنها قضايا داخلية حلها في يد المسؤولين الذين في الغالب لا يقومون بواجبهم، أو قضايا خارجية متشابكة لا أمل في حلها.

الفصل الثالث: بعنوان (دراسة الحوار من منظور النحو التواصلية)، ويبدأ بتحديد الإطار النظري موضعاً مفهوم النحو التواصلية، ونظرية النحو الوظيفي، ووظائف اللغة، والأفعال الإنجازية. ثم يأتي بعد ذلك تحليل المقالات من منظور النحو التواصلية.

ومن نتائج الدراسة في هذا الفصل:

- قسمت الدراسة الأدوار الكلامية وفقاً للجملة الخبرية والإنشائية؛ لأنهما محور الوظائف الكلامية، إلى ثلاثة أقسام، ثم قسمت هذه الأدوار مرتبة بحسب عدد مرات ورودها معبرة عن بنية إنجازية معينة. سأعرض النتائج الخاصة بكل قسم على حدة وفقاً لعدد مرات ورودها.

■ القسم الأول: الأدوار التي تتكون من جملة خبرية: وقد جاءت ببنى إنجازية متعددة هي: الشرح والإيضاح والتفسير، تصحيح وجهة نظر، الاستياء وعدم الرضا، الإقناع، الإقرار، طلب الإيضاح، التأكيد، تبرير موقف، التعبير عن الرأي.

- تبدأ الجملة الخبرية غالباً بجملة اسمية لإفادة الثبوت والتأكيد.

- أكثر البنى وروداً هي لدلالة الشرح والإيضاح، وقد جاء أغلبها من جانب العجوز، فهو من يقوم بشرح ما لم يفهمه الشاب أو يريد تفسيراً له. وهي تأتي إما جواباً لسؤال أو توضيحاً لعدم فهم، وما جاء من حديث الشاب أتى بالوظيفة الإعلامية الإخبارية.

الفصل الرابع: بعنوان (استراتيجيات الحوار)، وقد تناول هذا الفصل استراتيجيتين، الأولى هي الاستراتيجية الإقناعية التي تنقسم إلى: الوسائل المنطقية - الوسائل اللغوية - توالي الوسائل المنطقية واللغوية، والثانية هي الاستراتيجية التلميحية التي تنقسم إلى: التهكم - التعبير الاصطلاحي - المثل.

ومن نتائج الدراسة في هذا الفصل:

■ أكثر الوسائل المنطقية التي استخدمت في المقالات تقنية التفنيد؛ حيث يفند العجوز الأسباب التي يصل من خلالها إلى إقناع الشاب، ومن التراكيب اللغوية التي تم استخدامها في تقنية التفنيد "بما أن...ف".

■ ومن التقنيات التي تم استخدامها في استراتيجية التفنيد، تقنية المقارنة بين وضعين مختلفين، وتقنية التدرج في الأفكار للوصول إلى نتيجة محددة.

■ يعد النموذج من أبرز وسائل الإقناع؛ حيث يعرض المتكلم من خلاله تصوراً واقعياً للفكرة التي يريد أن يقنع بها المتلقي، فهي تدعم حجة المتكلم بشكل واقعي.

الفصل الخامس: بعنوان (التحليل البلاغي) الذي يتناول تعريف البلاغة، العلاقة بين البلاغة والتداولية، تعريف الاستعارة قديماً، وظائف الاستعارة في الخطاب، الاستعارة الإدراكية: نشأتها، تعريفها، كيفية بنائها، أنواعها، دورها، دور الاستعارة في السياسة، الدور الحجاجي للاستعارة، الدراسة التطبيقية. ومن نتائج الدراسة في هذا الفصل:

- بدأ الشاب بعض المقالات بصور استعارية يفتح بها الحوار، موضحاً فيها موقفه ورؤيته للموضوع الذي سيناقش في المقال.
- أكثر الاستعارات وروداً هي الاستعارات البنيوية؛ حيث يتم تصوير حالة معنوية بصورة استعارية مادية توحيها وتظهر إلى أي مدى وصلت، أو تصوير حالة مادية بحالة مادية أخرى معروفة لدى القارئ ليتمكن من تخيل مدى سوء الحالة الأولى.

الفصل السادس: بعنوان (تحليل مقال ما بين الناصرية والساداتية) يتناول تطبيق ما تناولته الفصول السابقة لإنتاج قراءة مكتملة للمقال، حيث تناول عدة عناصر هي: عنوان المقال، وتاريخ كتابه، وموضوعه، والتحليل اللغوي والحجاجي للأدوار الكلامية، والتحليل البلاغي للأدوار الكلامية. وقد كشفت الدراسة في هذا الفصل عن بعض النتائج منها:

- دار مقال "ما بين الناصرية والساداتية" المقال في إطارين أساسيين الأول هو الشرح والتفسير وتوضيح بعض النقاط الغامضة على الشاب، والثاني محاولة إقناع الشاب بالبعد عن الماضي واللجوء إلى الواقع، وهذا ما أدى إلى تنوع البنى الإنجازية للأدوار الكلامية في هذا المقال بين بنية الشرح والتفسير وبنية الإقناع.
- ولكن المقال في مجمله يتسم بطابع حجاجي جدلي؛ فالعجوز يخالف رأي الشاب دائماً، ويحاول إقناعه برأيه، وقد استخدم الكثير من التقنيات الحجاجية مثل: ضرب النماذج، دحض الحجج والآراء، ذكر النتائج، المقارنة، الشرح والتفسير وهي وسيلة من وسائل الإقناع التي استخدمها العجوز ليصل إلى النتيجة المرجوة من هذا الحوار، وهي البعد عن العيش في الماضي وضرورة النظر إلى المستقبل والانغماس فيه.

الخاتمة: تعرض فيها النتائج التي تتوصل إليها الدراسة.

البنية الدالة للنص المسرحي

(دراسة نقدية مقارنة لقضايا المرأة في أعمال جورن أجمون وفتحية العسال)*

مروة أحمد وهدان

تدور هذه الدراسة في إطار علم الأدب المقارن، وموضوعها الكتابة النسائية، وهو موضوع إشكالي يثير أسئلة نقدية عديدة تتوزع بين مشروعية المصطلح ومفهومه من ناحية، ومقابلة الإبداع الملموس من ناحية أخرى. فقد صاحب صدور مصطلح (أدب المرأة) أو (الكتابة النسائية) جدل حول مضمون هذه التسمية التي تتضمن إشكالية تصنيف الأدب على أساس الاختلاف الجنسي. والثابت أن مصطلح (الكتابة النسائية) فرض نفسه على الساحة الثقافية بفعل تزايد اكتساح المرأة لمجال الكتابة، وما استوجبه من متابعة نقدية كثيفة.¹

ويعد أدب المرأة أحد المحاور الأساسية المرتبطة بخطاب الحداثة الثقافي الذي يفرض نفسه في عالم متغير لا تستطيع الذات الفردية أو الجمعية أن تنفي وجوده، فقد فرضت الحداثة نفسها على أدوات المنتج الإبداعي، وبالتالي فرضت نفسها على المعالجة النقدية الساعية لاكتشاف العلاقة الجدلية بين الرؤية الفكرية أو موقف الذات من العالم وبين طرائق التعبير الفنية، فلم تعد المناهج التقليدية التي تبحث عن المحاور الموضوعية من ناحية أو السمات الفنية من ناحية أخرى قادرة على القيام بمهامها وهي تمزق العمل الفني بين ثنائية الشكل والمضمون، أو تستبعد الذات المبدعة خارج الإطار.

يناقش هذا البحث موضوع الكتابة النسائية وقضايا المرأة تحديداً في النصوص المسرحية للكاتبة الإسرائيلية جورن أجمون (١٦١٦ ١٦٨٨)، والكاتبة المصرية فتحية العسال. وقد وقع الاختيار على الكاتبة الإسرائيلية (١٦١٦ ١٦٨٨ جورن أجمون) التي اهتمت في السنوات الأخيرة بما يتعلق بالحياة الاجتماعية الأسرية وبالمراة على وجه الخصوص، وقامت بكتابة العديد من المسرحيات التي حازت إعجاب النقاد وحازت كذلك على جوائز مسرحية. كما أن الكاتبة فتحية العسال قامت بكتابة العديد من المسرحيات التي تتناول عدة قضايا تتعلق بالمجتمع وبالمراة تحديداً، ولهذا فقد وقع الاختيار عليها نظراً لإسهامها في الكتابة المسرحية التي تتناول قضايا المراة بشكل أو بآخر.

واعتمد البحث على ست مسرحيات، ثلاث مسرحيات للكاتبة جورن أجمون: (מכתב לנולדה خطاب إلى نوعا)، و(מבזק חזשות عناوين الأخبار)، و(עלמה ורות علما وروت)، وثلاث مسرحيات للكاتبة فتحية العسال: (نساء بلا أقنعة)، و(سجن النساء)، و(الخرساء).

(*) نوقشت هذه الرسالة المقدمة من الباحثة مروة أحمد زهدان لنيل درجة الدكتوراه، بكلية الألسن جامعة عين شمس بإشراف أ.د. عبد الوهاب وهب الله، أستاذ الأدب العبري المساعد بجامعة القاهرة، وقد حصلت الباحثة على الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى".
¹ عبد العالي بو طيب، الكتابة النسائية: الذات والجسد، مجلة فصول، عدد ٧٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩، ص ٢٤.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على طبيعة المعالجة الفنية لقضايا المرأة في المجتمعين الإسرائيلي والمصري، وذلك من خلال أعمال الأدبيتين، كما يهدف إلى التعرف على رؤية المرأة للعالم الخارجي باعتبار أن الأدبيتين لا تمثلان رؤية فردية بل رؤية جمعية تشكلت من خلال المجتمع والثقافة. ويهدف كذلك إلى رصد الرؤية النسائية التي تتحرك في الإبداع لنقد الوعي الكائن وصولاً إلى الوعي الممكن، من خلال شكل أدبي بعينه هو الأدب المسرحي.

كما يهدف البحث إلى التعرف على نقاط التشابه والاختلاف بين تناول الأدبيتين لقضايا المرأة في أعمالهما، ومدى التأثير بالمجتمع والخلفية الثقافية.

منهج البحث:

اعتمد هذا البحث على المنهج المقارن، الذي يتبع المدرسة الأمريكية التي لا تشترط وجود صلات تاريخية بين العاملين الأدبيين المراد مقارنتهما بل تعتمد على اكتشاف نقاط الاتفاق والاختلاف بينهما في ضوء المنظومة الثقافية لكل منهما.

كما اعتمد هذا البحث أيضاً على المنهج البنيوي التوليدي للوسيان جولدمان، الذي يتيح لنا دراسة النص الأدبي من خلال وجهتين: الأولى، داخلية تراعى العلاقات والأنظمة والعلامات في النص الأدبي، والثانية، خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولد عنها النص الأدبي. وسبب اختيار هذا المنهج يرجع إلي أنه منهج يعتمد على علاقة انسجام نصية بين سياقي المعنى والمبنى في النص، مختلفاً بذلك عن المناهج الشكلية بكافة اتجاهاتها التي تقدس الشكل مقابل التكرار للتأويل وقراءة المضامين والرؤى، ومختلفاً أيضاً عن مناهج المضامين في النقد المعاصر، وذلك عندما أهملت منهجيات المضامين أية تقنيات شكلية أو جمالية، قاصرة النص الأدبي على أطر تاريخية واجتماعية وتفسيرية، ومن هنا ظهرت ضرورة الاهتمام بالبنى الثقافية والاجتماعية والتاريخية للنص الأدبي، من أجل إقامة نوع من التوازن بين (المنهج الشكلي)، و(المنهج الاجتماعي).

أقسام البحث:

لقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة يتم من خلالها التعرف على ماهية البحث، وتمهيد وثلاثة فصول وأهم النتائج التي توصل إليها البحث، إضافة إلى قائمة بالمصادر والمراجع. وقد تناولت في التمهيد تعريف مصطلح "الأدب النسائي"، كما تناولت ظهور المرأة في الكتابة النسائية المسرحية العبرية والعربية، وكذلك سيرة موجزة لكل من الأدبيتين جورن أجمون وفتحية العسال للتعرف على الخلفية الثقافية لكل منهما لما لها من تأثير كبير على الإنتاج الأدبي لكل منهما.

ينقسم الفصل الأول- وعنوانه: (البنية الموضوعية)- إلى قسمين، القسم الأول: المرأة موضوعاً في السياق الثقافي، وتناول وضع المرأة في المجتمعين الإسرائيلي والعربي للتعرف على الخلفية الاجتماعية والثقافية في كلا المجتمعين.

أما القسم الثاني: المرأة موضوعاً مسرحياً، فتناول أهم قضايا المرأة التي تناولتها كل من جورن أجمون وفتحية العسال في النصوص المسرحية محل الدراسة، وأشكال قهر المرأة في المسرحيات مثل: الضرب والختان والاعتصاب والتحرش.

ينقسم الفصل الثاني- وعنوانه- (البنية الدرامية)- إلى أربعة أقسام، تناول القسم الأول الشخصيات ووظائفها الدرامية، وناقش الشخصيات النسوية في النصوص المسرحية وكذلك الشخصيات الذكورية من منظور نسوي.

تناول القسم الثاني التقنيات المسرحية المستخدمة عند كل من جورن أجمون وفتحية العسال ومدى تأثير كل منهما بتقنيات التغريب البريشتي.

ثم خصصت القسم الثالث لدراسة الزمن في المسرحيات والتقنيات التي استخدمها كل أديب منهما لتحديد الزمن في النصوص المسرحية، مثل تقنيات الاسترجاع والاستدعاء والتداخل والاستباق.

وتناول القسم الرابع دراسة المكان في النصوص المسرحية للأديبتين، والذي تبين من خلاله اعتماد الأديبتين على المكان المغلق كمكان رئيس في النصوص المسرحية.

وانقسم الفصل الثالث والآخر- وعنوانه- (البنية الأسلوبية) إلى خمسة أقسام، تناول القسم الأول العناوين المسرحية ودلالة أسماء الأعلام، وتناول القسم الثاني الحوار ولغة الشخصيات، وناقش القسم الثالث التناس في النصوص المسرحية للكاتبين على سبيل المثال التناس الديني والأدبي والشعبي، واهتم القسم الرابع بالعناصر غير الكلامية، بينما جاء القسم الخامس والآخر ليتناول ملامح السرد النسوي في مسرحيات جورن أجمون وفتحية العسال.

وقد قدمت في ختام هذا البحث أهم النتائج التي توصلت إليها وحرصت على إظهار مواطن الاتفاق والاختلاف في تناول كل من الأديبتين لقضايا المرأة في النصوص المسرحية.

الخطاب الإعلامي في ثورة ٢٥ يناير

"دراسة نقدية ثقافية في المقالات الصحفية الإسرائيلية والمصرية"

نرمين صلاح

تهدف هذه الرسالة إلى إبراز أهم سمات الخطاب الإعلامي المصاحب لأحداث ثورة ٢٥ يناير، من خلال دراسة نقدية ثقافية لعينة من المقالات الصحفية المصرية والإسرائيلية، وفنون النشر الصحفي الأخرى.

الباب الأول من البحث، فهو بعنوان "الثورة" المصطلح والإرهاصات والخطاب الإعلامي" ويشتمل على محاولات تفسير مصطلح "الثورة" والتأصيل الاشتقاقي للمصطلح في ضوء موسوعي علم الاجتماع، وعلم السياسة. كما امتدت الدراسة من المصطلح إلى دائرة المصطلح؛ فتناولت مجموعة من المصطلحات التي ترتبط بالمصطلح الأم وتتداخل معه؛ فتعبر عن تجليات له، هذه المصطلحات هي: "الانقلاب"، و"الانتفاضة"، و"التمرد"، و"الفتنة أو الهوجة"، و"الهيئة" في اللغتين العربية والعبرية.

كما تناول المحاور الرئيسة لدراسة الثورة في الفكر السياسي المعاصر، وإرهاصات ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ من خلال شرح وافٍ للسياق الاقتصادي والاجتماعي والسياسي قبل الثورة.

تسليط الضوء على الرؤية الإسرائيلية لإرهاصات ثورات "الربيع العربي" عامة، والثورة المصرية بشكل خاص، وتداعياتها المحتملة على إسرائيل، في السياقات السياسية والاجتماعية والإقليمية، ورؤية إسرائيل المستقبلية.

دور المنظومة الإعلامية قبل الثورة، وموقف الصحافة المصرية خلال فترة الثورة (من خلال تحليل مضمون المقالات الصحفية في جريدة المصري اليوم) وأبرز النقاط التي تناولتها.

دراسة الموقف الإسرائيلي إزاء الثورة المصرية، وتوضيح موقف المؤسسة السياسية الإسرائيلية، والتغطية الإعلامية الإسرائيلية لفترة الثورة (من خلال تحليل مضمون المقالات الصحفية في جريدة ها آرتس الإسرائيلية) وأبرز النقاط التي تناولتها.

أما الباب الثاني من البحث، بعنوان "تجليات الدين" في الخطاب الإعلامي المصري الإسرائيلي - قراءة ثقافية". ويتناول علاقة الدين بالثورات، وكيف كان حضور الدين مركزياً في الثورة المصرية. الحضور التعبوي، والرمزي، والسياسي للدين في فترة الثورة حتى سقوط نظام مبارك (من ٢٥ يناير حتى ١١ فبراير ٢٠١١) الحضور الإعلامي للدين من خلال تحليل مضمون المقالات في فترة الثورة (من

(*) نوقشت هذه الرسالة المقدمة من الباحثة نرمين صلاح لنيل درجة الدكتوراه، بكلية الألسن جامعة عين شمس بإشراف أ.د. أحمد عبد اللطيف حماد أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب جامعة عين شمس. وأ.د. إيمان السعيد جلال .. أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس، وقد حصلت الباحثة على درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى".

٢٥ يناير حتى التنحي (١١ فبراير) وأبرز النقاط التي تناولتها سواء في جريدة "المصري اليوم" المصرية أو جريدة "هاآرتس" الإسرائيلية.

كما يُبين تجليات الدين في فترة ما بعد التنحي (من ١١ فبراير حتى ١٤ إبريل ٢٠١١)، والموقف الإعلامي من دور الدين في مستقبل الدولة المصرية، وخطر "الإسلام السياسي" على الواقع السياسي الجديد بعد نجاح الثورة.

رصد لأهم النقاط التي برزت في الخطاب الإعلامي المقروء في فترة ما بعد التنحي، والتي شكل فيها "الدين" الدور الأبرز من خلال تحليل مضمون مقالات المصري اليوم في تلك الفترة.

توضيح دور "الدين" بوصفه مكوناً ثقافياً في مستقبل الدولة المصرية بعد الثورة كما تجلّى في الخطاب السياسي الإسرائيلي، من خلال شرح وافٍ لردود أفعال إسرائيل تجاه الربيع العربي والثورة المصرية. وتحليل لمقالات جريدة "هاآرتس" الإسرائيلية.

مسرح العبث عند مليح جودت آنداي دراسة نقدية تطبيقاً على مسرحيات

"غداً في بستان آخر"، "انتبه يوجد كلب!"،

"الموتى يريدون التحدث"، و"المفتشون"*

أحمد نور الدين

علم المسرح؛ هو ذلك العلم الذي شغل أذهان الكثيرين من ألع النقاد والفلاسفة في عالم الأدب منذ أن انبلج فجر الفن المسرحي في سماء أوروبا من اليونان القديمة حتى العصر الحديث. وليس من العسير إدراك السبب في ذلك؛ فالمسرحية كما لا يخفى على أحد هي أغرب طرز الآداب جميعاً وأعصاها على الفهم؛ فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما في دنيا المسرح من مادة كما تعتمد اعتماداً كلياً على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم... على جماهيره المكتظة وعلى شنف الناس بها في جميع أصقاع الأرض؛ وهي تتوي في خاطر الشعب وبين جوانحه حيث تنبت ثمة أصولها ثم تنمو وتردهر.

والمورد الذي تستقي منه جميع الدراسات الحقّة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب كما هو معروف كتاب "فن الشعر" لأرسطو وهو الكتاب الذي ظلّ الناس يتدارسونه على مدار أحقاب طويلة بوصفه من كتب الأمهات في هذا الفن؛ فكانوا في عصر النهضة يتحمسون له ويجلونّه إجلالاً لا يرقى إليه النقد كما تناوله النقاد في العصر الحديث بالبحث والتقدير.

جدير بالذكر أن المسرح هو أحد أبرز الفنون الأدبية التي تهتم بإعلاء الشأن الثقافي للمجتمع ومنح الفرد هوية وشخصية مميزة؛ فالمسرح يضطلع بدور ريادي في تنقيف الشعوب والنهوض بها أخلاقياً وثقافياً واجتماعياً. والمسرح أيضاً أحد المؤشرات الجوهرية الدالة على الحياة الأدبية والثقافية للمجتمع كما أنه فنّ أدبي رفيع يتابع أحداث الحياة عن كثب ويتأثر بشكل كبير بكل الأحداث العالمية والسياسية والاجتماعية التي تحدث في العالم أو البيئة المحيطة به، ويقدم نتاجاته وفقاً لذلك. وقد ظهر فن المسرح منذ القدم وأبرز تطوراً ملحوظاً على مدار التاريخ.

إن فن المسرح الذي يتعقب ويتابع الأحداث المعاشة والأحوال والوقائع يوماً بيوماً تقريباً، يشبه حياة الإنسان المتبدلة والمتغيرة؛ فهو يميل للتبدل والتغير في كل لحظة. ولهذا السبب فإن كل حادثة أو واقعة عالمية أو قومية تحدث يكون لها أثر في المجتمع الذي تحدث فيه، وتأثير في الناس تنعكس بشكل جلي في المسرح وتجد تلك الأحداث لنفسها صدى واسع على المسرح.

هذا وقد مرّ فن المسرح منذ بدايته وحتى يومنا هذا بمجموعة من التغييرات من ناحية الشكل والمضمون. وقد بيّن أرسطو السمات المشتركة للمسرح وحددها في كتابه المسمى "فن الشعر"، واستمر

(*) نوقشت هذه الرسالة المقدمة من الباحث أحمد نور الدين لنيل درجة الماجستير، بكلية الألسن جامعة عين شمس، تحت إشراف أ.د. عبد المنصف مجدي بكر أستاذ اللغة التركية وآدابها بكلية الألسن جامعة عين شمس، وقد حصل الباحث على درجة الماجستير بتقدير "ممتاز".

تأثير المسرح الواقعي الذي ينظر إلى المسرح بوجه عام على أنه "مرآة للحياة" حتى الحرب العالمية الأولى، ونتيجة للحرب بدأ يحدث في أوروبا عدة تغييرات في مجالي الأدب والفن. وبدأ بعض الكتاب يعتقدون مفهوماً مسرحياً غير مُعتاد يجابه قواعد المسرح التقليدي والواقعي والملحمي من ناحية الشكل والمضمون. ونتيجة للثورة الصناعية أيضاً بدأ الناس يشعرون بالغربة تجاه أنفسهم وتجاه بعضهم بعضاً، وشرعوا في مواصلة حياتهم بشكل غير منطقي وغير مفهوم. وقد ارتبطت هذه الأحداث والوقائع المعاشة في الحياة الاجتماعية بالأدب، ونتيجة لذلك ظهرت الآثار الأدبية لمسرح العبث التي تناولت العبثية واللامعقول والتغريب على أنه حالة من حالات الإنسانية.

إن مسرح العبث هو أحد التيارات الحديثة في الأدب العالمي حيث كانت نشأته في الخمسينيات من القرن العشرين في فرنسا حيث ظهرت حركة مسرحية ثور وتتمرد على كل ما هو مألوف وتدّعي أنّ كل شيء في هذه الحياة عبثٌ وليس له أي قيمة، وأن الإنسان يعيش في عزلة عن حوله؛ بل إنه في غربة حتى عن نفسه؛ بسبب التكرار الرتيب لأحداث الحياة اليومية والبعد عن مظاهر الطبيعة وعجز المذاهب السائدة - ممثلة في "الواقعية والرومانسية" عن الإجابة على أسئلة العصر. وكان لظهور هذا المسرح عدة أسباب كان أبرزها الحربان العالميتان الأولى والثانية وما كان لهما من بالغ الضرر على البشرية وما خلفتهما من آثار على الفكر الأوروبي حيث تزعزعت الثقة في الإنسان وفقد الإنسان الأمل في الحياة. هذا بالإضافة إلى هيمنة الأنظمة الشمولية على معظم بلدان العالم في فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. وقد دعا مسرح العبث إلى التخلص من قيود المذهب الواقعي والطبيعي، وكسر قوقعة النفاق والآلية التي أحاط الإنسان الحديث بهما نفسه وتنبيهه إلى ضرورة العودة للنقصي عن الحقائق الأصولية في الحياة والوجود.

دخل مسرح العبث إلى تركيا في الخمسينيات من القرن العشرين؛ ففي تلك السنوات عُرضت على المسارح التركية الكبرى مسرحيات لكل من يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وآرثر آدموف الذين اعتبرهم النقاد وقيموهم على أنهم كتابٌ لمسرح العبث من ناحية مجموعة من الخصائص في أعمالهم الأدبية على الرغم من عدم اعترافهم بأنهم ممثلون لهذا التيار. وفي تلك الفترة أيضاً قدمت عدة مسارح تركية مثل (مسرح الفن بأنقرة - Ankara Sanat Tiyatrosu) ، و(مسرح شباب المسرحيين - Genç Oyuncular Tiyatrosu)، و(مسرح عائلة الكنتر - Kenterler Tiyatrosu) مسرحيات لكل من يونسكو وبيكيت.

ويرمي هذا البحث إلى توضيح أثر مسرح العبث في الأدب التركي من خلال دراسة أحد كُتاب مسرح العبث في تركيا وهو الكاتب المسرحي والشاعر التركي "مليح جودت آنداي" الذي يُعد أحد أبرز كتاب مسرح العبث في تركيا. جدير بالذكر أن مسرح مليح جودت آنداي يتفق بشكل كبير مع مسرح

صموئيل بيكيت أبرز رواد مسرح العبث من الناحية الدلالية والبنائية حيث إن الحياة لدى كلا الكاتبين هي مسيرة تبدأ بالعدم وتنتهي به...

وقد سعى مليح جودت آندي لإظهار التأثير القمعي للمجتمع على الفرد من خلال مسرحياته الأربع المسماة (انتبه، يوجد كلب - Dikkat Kopek Var)، و(غداً في بستان آخر - Yarın Başka Koruda)، و(الموتى يريدون التحدث - Ölümler Konuşmak İster)، و(المفتشون - Müfettişler) التي تقوم الدراسة عليها، واستخدم آندي عناصر العبث بكثرة في هذه المسرحيات من ناحية الأفكار والمضمون والموضوعات ومن ناحية شكل البناء الدرامي من حيث الحدث والشخصيات والزمان والمكان واللغة والحوار.

وقد قمت بتقسيم البحث إلى مبحث تمهيدي وبابين فضلاً عن المقدمة والخاتمة. تناولت في المبحث التمهيدي حياة الكاتب التركي مليح جودت آندي وثقافته وتأثره بمسرح العبث والمراحل المختلفة لتطور مسرحه كما تناولت في التمهيد أيضاً مسرح العبث نشأته وأثره في المسرح التركي.

أما فيما يخص الباب الأول فقد تحدثت فيه عن الأفكار الرئيسية في مسرح مليح جودت آندي وتأثير العبث فيها وقد قمت بتقسيم الباب الأول إلى خمسة فصول تناولت في الفصل الأول منها الأخلاق وصراع القيم الاجتماعية حيث تناولت الأخلاق والقيم في المسرحيات الأربع التي هي موضوع الدراسة.

وتناولت في الفصل الثاني قضية الحياة والموت التي تعد من أبرز موضوعات مسرح العبث حيث إن انعدام المعنى في الحياة والموت المكتوب على الإنسان من أبرز الموضوعات التي تم الوقوف عليها في مسرح العبث كثيراً؛ فإدراك المرء أن الموت هو نهاية حتمية لا مفر منها وأن كل شيء في هذه الدنيا سينتهي بالموت هو أكثر عامل يدفع الإنسان إلى الشعور بالعبث؛ فالإحساس بالموت؛ وأن كل شيء سينتهي ويفنى وحادثة الموت نفسها هي المصدر الرئيس للعبث فالحقيقة المطلقة في قدر الإنسان هي الموت؛ فكل الموجودات الحية سيؤول مصيرها إلى الموت حتى الأشياء هي الأخرى تموت وتنفى. وهذا الشعور يؤكد على عدم جدوى الحياة وغياب معناها، وضياح معنى الأشياء التي تُعاش وقد ظهر ذلك بوضوح في مسرحية "الموتى يريدون التحدث" و"المفتشون".

وفي الفصل الثالث تناولت العلاقة بين الرجل والمرأة وطبيعة العلاقة بينهما. وتناولت في الفصل الرابع موضوع الخوف والقلق الذي ظهر جلياً في المسرحيات لاسيما مسرحية "انتبه يوجد كلب" حيث ظهر الخوف في عدة أشياء، أذكر منها خوف الشاب من الكلب، وخوف سكان المنزل من إحداث تغيير داخل النظام الذي يعيشون فيه. كما ظهر الخوف والقلق أيضاً بوضوح في مسرحية "المفتشون" حيث يسيطر الخوف والقلق على الزوج منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها؛ فمسرح العبث يزخر بحالة الإحساس بالقلق نحو الوجود وهذا الإحساس يتم التعبير عنه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني؛

حيث يعلن كتاب مسرح العبث رفضهم للتدابير الفعلية والنقد الجدلي ويتبعون شكلاً غرائبياً خالياً من الهدف ينبعث منه النشاز ولا معقولية الأحداث ضمن أجواء من انعدام التناسق تفجر الضحك من قلب المأساة فكتاب العبث يتخذون من الكواييس والأحلام مرتكزاً أساسياً في بناء نصوصهم الأدبية وهم بذلك يسيرون على خطى السرياليين والتعبيريين إلى حد ما.

وفي الفصل الخامس تحدثت عن الغموض والرمز الذي هو سمة أساسية من سمات مسرح العبث وقد تجلّى ذلك في مسرحيات مليح جودت آنداي من خلال الإشارة لبعض الأحداث السياسية وأحوال الدولة والمجتمع.

وحتى تبلغ الدراسة غايتها وهدفها تناولت في الباب الثاني عناصر البناء الدرامي في مسرحيات مليح جودت آنداي. جدير بالذكر أن مسرح العبث هو واحد من أكثر التيارات المسرحية الحديثة تحرراً من القواعد وتجاوزاً لأصول الدراما التقليدية؛ فمسرح العبث يهمل العناصر المنطقية في البناء الدرامي من صنعة العقدة ومحاكاة الواقع وعرض بواعث الشخصيات ودوافع تصرفها ويركز على قوة الإيحاء بالصور؛ فهذا النمط المسرحي يهدف إلى التخلص من كل القواعد الثابتة والمألوفة، ومن كل ما هو مقبول ومُخصص لتصوير وعكس الحقيقة؛ فمسرح العبث لا يلتزم ببنية المسرحية التقليدية؛ فقد خرج هذا المسرح عن قواعد وأسس المسرح التقليدي فمسرحيات العبث لا يكاد يوجد بها حدث أو حبكة وتفتقر إلى وحدة الموضوع.

قمت بتقسيم هذا الباب إلى خمسة فصول تناولت في الفصل الأول منها الحدث، وتعد مسرحيات مليح جودت آنداي كسائر مسرحيات تيار العبث ليس لها نهاية أو رسالة سعيدة؛ لكن مسرحيات آنداي تتميز عن المسرحيات الأخرى المنتمية لتيار العبث بأنها ذات بنية وحركة واضحة من ناحية تطور الأحداث.

أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن الشخصيات؛ فالشخصية في مسرح العبث أو اللامعقول تختلف أيضاً عن الشخصية في المسرح التقليدي؛ فالشخصيات في مسرح العبث لا وحدة لها.

أما الفصل الثالث فقد تحدثت فيه عن الزمان حيث إن فلسفة العبث ترى أن الحياة عبارة عن مواقف متشابهة تتكرر كل يوم أو خلال دورة الزمن؛ فالأيام متشابهة ولا تختلف عن بعضها وأحداث الحياة اليومية تتكرر لدرجة أن أبعاد الزمن الثلاثة هي الأخرى تتشابه مع بعضها؛ فالمستقبل يصير حاضراً والماضي يصبح مستقبلاً في كثير من المواقف كما أن المستقبل يمكن أن يغدو ماضياً مجدياً لا نفع فيه وكل ذلك يعني أنه لا جدوى ترتجى من هذا الزمن وأبعاده فروتين الحياة اليومية الذي لا جديد فيه يستمر ماراً في الزمن دون حصول أي تغيير لذا يبدو الزمن والحركة الزمنية متوقفة في مسرح العبث وقد ظهر ذلك بوضوح في مسرحيات آنداي. وفي الفصل الرابع تحدثت عن المكان في مسرح العبث.

أما الفصل الخامس فتناولت فيه اللغة والحوار؛ فمسرح العبث لا يعتمد على اللغة التقليدية في نصوصه، ويبين أنها أداة لا يمكن الاعتماد عليها، وأنها غير كافية لاستخدامها كوسيلة من وسائل الاتصال حيث تستخدم دراما العبث لغة مشوشة ويقدم اللغة الاصطلاحية بوصفها تعمل كحاجز بين الذات وبين الحقيقة، وقد تجلّى ذلك أيضاً في بعض مسرحيات آنداي.

وفي نهاية البحث تأتي الخاتمة التي استخلصت فيها مجموعة النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وكان أبرزها:

إن تيار مسرح العبث ليس تياراً مسرحياً أنتجه مجموعة من الأدباء متفقين على آراء فنية مشتركة، أو تجمعهم مبادئ أساسية واضحة؛ بل إن الكتاب الذي تم تقييمهم على أنهم رواد لمسرح العبث مثل بيكيت ويونسكو وآداموف لا يرى أي أحد منهم نفسه على أنه مؤسس لهذا التيار؛ فكل هؤلاء الكتاب يعملون ويسعون من أجل تكوين أسلوب شخصي لكل واحد منهم من خلال وجهات نظرهم المتباينة، وبواسطة مفهوم الأدب الخاص بكل واحد منهم.

إن مليح جودت آنداي الكاتب الذي أولى اتجاه العقلانية اهتماماً كبيراً، واهتم اهتماماً بالغاً بالبحث في الفكر العقلاني قد اتجه لكتابة مسرحيات مضادة لهذا التيار الفكري العقلاني والمنطقي؛ فقد كتب مسرحيات تنتمي لتيار العبث.

تعد مسرحيات "مليح جودت آنداي" التي كتبها في نهايات الستينيات وبداية السبعينيات وهي (غذاً في بستان آخر - Yarın Başka Koruda)، (انتبه يوجد كلب - Dikkat Kopek Var)، (الموتى يريدون التحدث - Ölüler Konuşmak İsterler)، (المفتشون - Müfettişler) فهي مسرحيات يواجه فيها مليح جودت آنداي الفرد بالمجتمع من ناحية من خلال أبعاد سرد غروتيسكية، وبالموت من ناحية أخرى؛ فتلك المسرحيات بمثابة (التراجيدية الموجهة والمضحكة) الوضع المأساوي المضحك للإنسان الذي لا يستطيع مواجهة المجتمع أو الموت.

الغموض والرمز هو سمة من سمات مسرح العبث؛ فالدور الفعال الذي يُنتظر من القارئ أو المشاهد في مسرح العبث بمثابة طاقة كامنة للمعنى تكمل الأماكن الفارغة وتوضح الغموض الذي يخيم على المسرحية وذلك من خلال محاسبة القارئ لنفسه وللحالة الإنسانية؛ وذلك كي يتمكن من إظهار الأشياء التي لم يأت بها النص بشكل مباشر. اعتمد مليح جودت آنداي على الرمز في مسرحياته الأربع التي هي موضوع الدراسة؛ حيث استخدم آنداي الرمز في هذه المسرحيات الأربع كي يشير إلى ما تقوم به السلطة من ظلم واضطهاد أو كي يشير للأشخاص المتأثرين من السلطة والاضطهاد؛ فقد استخدم آنداي العديد من الصور والرموز في نصوص تلك المسرحيات وهذه الرموز والصور تشير إلى الوقائع والأحداث الاجتماعية بشكل مباشر.

تظهر الشخصيات في مسرحيات آنداي على أنها نماذج تمثل قطاع معين من المجتمع وليست شخصيات فردية؛ فعلى سبيل المثال الشخصيات الموجودة في مسرحية (انتبه يوجد كلب) تقدم على أنها نماذج واضحة بأكواد وصفات توضح أبعادها الجسمانية فنجد الشخصيات في المسرحية تعرف بـ "الشاب" و"الفتاة" و"المرأة" و"الرجل" أو بالبعد الاجتماعي كما هو في "الطبيب" ولا يرى أي تطور أو تغيير مألوف للصفات المعروفة في الشخصيات وتصير هذه الشخصيات بمثابة مؤشرات رمزية مفردة للتعميم على فئة أو طبقة معينة.

استخدم آنداي في المسرحيات بعض مقومات اللغة والحوار في مسرح العبث من حيث الجمل المفككة العبارات القصيرة والألفاظ المتكررة فقد تكررت العديد من الجمل داخل المسرحيات في أكثر من موضع. ويظهر العبث في اللغة والحوار عند آنداي من خلال عدم قدرة شخصيات المسرحيات على تأسيس اتصال وتواصل فيما بينهم؛ فلم تعد اللغة وسيلة للاتصال بين البشر بعضهم بعضاً؛ بل فقدت وظيفتها كأداة للتفاهم والاتصال وأصبحت دليلاً ملموساً على فشل البشر في التواصل وإقامة علاقات إنسانية ويظهر هذا بوضوح في مسرحية الموتى يريدون التحدث.