دورية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية- الجزائر

العدد الثاني عشر (12) - نوفمبر 2011

الحداثة عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة في الثّمانينات

د. محمد مرتاض

أثر التفاعل الحواري، والنزعة الكلامية في توجيه متلقي الخطاب

د.علي حميداتو.

النوع والعدد بين الإنكليزية والعربية التباسات تشوب عملية الترجمة

د.جمال قوي.

التّرجمة الإبداعيّة من منظور العنونة ـ نماذج تطبيقية ـ

د.عبد الرحمان بن يطو

علاقة الرواية العربية بالتاريخ

أ. منى بشلم

الخيال عند الصوفية الرؤية والفن

أ.عبد المجيد عطار

المصطلح النقدي في المرايا المحدّبة عند الدكتور عبد العزيز حمودة

أ. بوعمامة نجادي

مصطلحات في اللغة الأم واللغة الثانية

أ.مريم بوجناح

الأثر الجمالي في تلقي القصـــة القرآنية

أ.دريزة فتيحـة

كتاب " الممتع في علم الشعر وعمله "لعبد الكريم النهشلي ومنهجه النقدي فيه

أ.محصر وردة

A Tentative Evaluation of the Linguistics Teaching Programmes in the « LMD » system: .The case of the Department of English at the University Mohamed Khider, Biskra

Turqui Barakat

الرقم الدولي 2170 – 046X ISSN

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات أدبية

دورية فصلية محكمة تصدر عن:

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات
والخدمات التعلمية

– العدد الثاني عشر –

(12)

رئيس التحرير

ريوقي عبد الحليم

eladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

- بن يامنة سامية ـ جامعة مستغانم ـ
- أ. فتيحة بن يحي ـ جامعة تلمسان-
- أ. محصول سامية ـ جامعة المدية

المراسلات باسم مدير مركز البصيرة
46 تعاونية الرشد القبة القديمة-الجزائر
ها: 0021321289778
فا: 0021321283648

البريد الالكتروني:
markaz_ bassira@.yahoo.fr

الموقع الالكتروني:
www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني: 2008/1900

ردمد ISBN 2170-046X

التوزيع

دار الخلدونية للنشر والتوزيع
05، شارع محمد مسعودي القبة الجزائر.
ها/فا: 021.68.86.48 ها: 021.68.86.49

قواعد النشر

ترحب مجلة دراسات أدبية بإسهامات الأساتذة والباحثين من مقالات وبحوث ودراسات ذات صلة بالدراسات الأدبية وفق قواعد النشر التالية:

- أن يكون البحث مبتكرا وأصيلا (غير مسبوق ولا مدروس)، ولم يسبق نشره في أية وسيلة نشر أو اتصال... (مجلة، كتاب، مواقع الإنترنت...).
- أن لا يكون جزءا أو مقتطفا أو مقتبسا من رسالة تخرج، أو من موضوع مقدم لنيل شهادة علمية.
- أن يكون البحث المقدم له علاقة بالدراسات الأدبية (لغوية، نقدية...).
- أن يراعى فيه المنهجية العلمية، ومناهج البحث العلمي، والالتزام بالموضوعية، وتوثيق الهوامش، ومصادر البحث ومراجعه في نهاية البحث.
- الأعمال المترجمة يجب ذكر مصدرها الأصلي، وإرفاق النص المترجم بنسخة للنص الأصلي، وأن تكون له قيمة علمية وغير مترجم فيما سبق.
- أن لا يقل حجم البحث عن عشر صفحات بخط traditional arabic وبحجم 16 (وإن كان البحث المتميز لا يحدد بعدد الصفحات، وإنما هو شرط ليكون البحث شاملا، وبدراسة وافية).
- يقدم البحث مكتوبا على الحاسوب، ويصححه صاحبه من الأخطاء الإملائية والنحوية... بمعرفته الخاصة، وإن وجدت فيما بعد في بحثه بعد النشر فيتحملها صاحب البحث وحده، والمجلة بريئة منها.
- على كل مقدم بحث أن يكتب عليه عنوان المقال، واسمه ولقبه، والجامعة التي ينتمي إليها، وأن يكتب روابط الاتصال الخاصة به (الهاتف، البريد الإلكتروني) وهذا من أجل الاتصال به وتبليغه قرار اللجنة العلمية.
- يلتزم المركز بتغطية تكاليف الطبع، ويقدم مكافآت تحفيزية للباحثين تتناسب مع أهمية الجهد المبذول.
- تخضع البحوث المقدمة للتقييم والتحكيم على نحو سري من طرف لجنة علمية يختارها المجلس العلمي للمجلة، ويبلغ أصحابها بالقرار النهائي المتعلق بالقبول أو التعديل المطلوب أو الرفض.
- يكون للمركز الحق في إعادة نشر البحث منفصلا أو ضمن مجموعة أبحاث بلغته أو مترجما.
- البحوث التي تصل المجلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر، ولا يحق لأصحابها الاعتراض فيما بعد على نشرها أو عدمه.

في الأخير ترحب المجلة بالمراجعات النقدية الموضوعية للكتب الجديدة، والمقالات الحديثة، وتهتم بتغطية المؤتمرات العلمية والفكرية المهمة، والتعريف بالرسائل الجامعية.

الهيئة العلمية

● الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بن حسن العارف وكيل معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور سعيد بنكراد، كلية الآداب، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس، المملكة المغربية.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الله محمد العضيبي أستاذ الأدب والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور سعيد يقطين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الكريم عوفي، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

◆ الأستاذ الدكتور محمد المشد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت المفتوحة، الكويت.

◆ الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبيد، جامعة تونس.

◆ الأستاذ الدكتور محمد هاشم فالوقي، جامعة طرابلس، ليبيا.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الرحيم مراشدة، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة جدارا، المملكة الأردنية الهاشمية.

◆ الأستاذ الدكتور عطا محمد إسماعيل أبو جبين، المديرية العامة لتطوير المناهج، سلطنة عمان.

◆ الأستاذ الدكتور محمد عبد الحي، جامعة عجمان للعلوم والتكنولوجيا، الإمارات العربية المتحدة.

◆ الأستاذ الدكتور يسري عبد الغني عبد الله، خبير بالتراث الثقافي، جامعة القاهرة، مصر

◆ الأستاذ الدكتور رباح اليمني مفتاح، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.

◆ الأستاذ الدكتور جيلالي بن يشو، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم.

◆ الأستاذ الدكتور محمد زمري، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور محمد مرتاض، جامعة تلمسان.

◆ الدكتور هشام خلدي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.

◆ الدكتور عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الجليل مصطفاوي، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور أحمد عزوز، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد القادر سلامي، جامعة تلمسان.

آراء الباحثين لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدورية

مركز البصيرة يرحب بأبحاثكم واقتراحاتكم ونصائحكم.

أمة تتعلم، أمة تتقدم

دورية بحثية متخصصة في الدراسات الأدبية

العدد (12) **ـ نوفمبر** 2011

المحتويات

الافتتاحية	**رئيس التحرير**	7
الحداثة عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة في الثّمانينات	د/ محمد مرتاض جامعة تلمسان	11
أثـر التفاعـل الحـواري، والنزعـة الكلاميـة في توجيه متلقي الخطاب قراءة تداولية في (كشـــاف) الزمخشري	د/ علي حميداتو. جامعة البليدة	43
النوع والعدد بين الإنكليزية والعربية. التباسات تشوب عملية الترجمة.	د/جمال قوي. أستاذ محاضر بجامعة ورقلة.	**63**
التّرجمة الإبداعيّة من منظور العنونة ـ نماذج تطبيقية ـ	د. عبد الرحمان بن يطو جامعة المسيلة	**73**
علاقة الرواية العربية بالتاريخ	أ/ منى بشلم المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة	**81**
الخيال عند الصوفية الرؤية والفن	أ/عبد المجيد عطار جامعة تلمسان	**93**

المصطلح النقدي في المرايا المحدّبة عند الدكتور عبد العزيز حمودة	أ/ بوعمامة نجادي جامعة سعد دحلب البليدة	**109**
مصطلحات في اللغة الأم واللغة الثانية	مريم بوجناح باحثة جامعية	**115**
الأثر الجمالي في تلقي القصـــة القرآنية	أ/ دريزة فتيحة باحثة جامعية	**123**
كتاب '' الممتع في علم الشعر وعمله '' لعبد الكريم النهشلي ومنهجه النقدي فيه	أ/ محصر وردة قسم اللغة العربية وآدابها جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	**145**
A Tentative Evaluation of the Linguistics Teaching Programmes in the « LMD » system: The case of the Department of English at the University Mohamed Khider, Biskra.	**Turqui. Barakat** **University Mohamed Kheider, Biskra**	**1**

الافتتاحية

معالم في النقد الأدبي العربي

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

وبعد.

الإبداع الأدبي والنقد متلازمان؛ فلا يمكن وجود الثاني من غير وجود الأول، والأول يرتقي ويساير الثاني، بل إن كل طرف منهما يسهم في تطور الثاني، فالأدب الراقي يصنع نقدا متميزا، والنقد الهادف المتميز يصنع أدبا رفيعا.

النقد الأدبي العربي مر بمراحل حلقاتها متشابكة مترابطة، فالنقد في العصر الجاهلي عده النقاد المحدثون على قسمين: نقد معلل، وآخر غير معلل، نقد معلل ما كان يدور في المجالس والأسواق من إبراز أوجه الحسن والقبح على مستوى الألفاظ والتراكيب أو البناء ككل، وأحسن مثال ما كان من قصة النابغة الذبياني مع حسان بن ثابت في سوق عكاظ حيث بين له عيوب اختباره للألفاظ والتراكيب، وما كان أيضا في قصة أم جندب في المفاضلة بين شعر امرئ القيس وعلقمة على أسس تعليلية على مستوى الألفاظ والتراكيب وحسن التصوير والوصف، أما غير المعلل فهو نقد حسي تجعل المرء يختار ما يعجبه من القصائد وغيرها كأن يقال هذه قصيدة بتارة، وهذان البيتان سمطا الشعر أو الدهر، وهذه أحسن قصيدة، وهذه قصيدة معلقة، وهذا أحسن مدح أو هذا أجمل ما قيل في الفخر ...الخ، والفصل بين النقد المعلل وغير المعلل يكاد يكون مستحيلا بنظرة متبصرة، لسبب قوي وهو أن النقد غير المعلل يبدو معللا، فكيف تختار القصائد والأبيات ؟، إن لم يكن من ورائه تعليل معين، فالأكيد أن هذا الاختيار من ورائه تعليلات وإن كانت خفية أول الأمر، أو غير

ظاهرة في البداية، والنقد المعلل وغير المعلل ليس حكرا على العصر الجاهلي بل يمكن أن نجد نماذج في كل العصور إلى يومنا هذا، فالكثير منا بعجب برواية أو قصة أو قصيدة، من غير تعليل، بل إعجاب حسي، هذا الإعجاب هو وجه من أوجه النقد غير المعلل.

في العصر الإسلامي الذي يصر البعض على جعل نهايته بنهاية عصر بني أمية، لم يتغير الأمر كثيرا وبقي النقد يدور في فلكي التعليل وغير التعليل، غير أن النقد هنا والإبداع الأدبي عرف عدة تطورات على مستوى ورود عدة تعابير وأساليب وتراكيب وألفاظ حفل بها القرآن والحديث الشريف، فكان الشعراء يوظفونها في أشعارهم، هذا من جهة الإبداع، أما من جهة النقد فقد أصبحت بعض الأغراض ممجوجة كالهجاء القاذع، والمدح في غير محله أو ليس في أهله أو بما ليس فيه...، والتعرض للأعراض، والفخر بالنفس أو القبيلة أو النسب واستعمال الألفاظ الفاحشة...

في العصر العباسي من بدايته إلى نهايته باختلاف التقسيمات بين النقاد، الذين اتفقوا على النقد في العصر العباسي كان مرادفا للبلاغة وفنونها، وإن كنا نجد مناهج أخرى غير هذا لكن المنهج النقدي الطاغي هو النقد البلاغي، البلاغة في العصر العباسي تطورت فنونها ومعالمها لعدة عوامل أهمها القرآن، ونشوء الفرق الإسلامية...، ومن النقاد من يصر أن البلاغة سارت على شقين شق حافظ على الهوية العربية الخالصة، وشق نهل من علوم الحضارات الأخرى المجاورة، كاليونانية والهندية...

مع عصر الانحطاط الذي أكد البعض أنه انحطاط سياسي واجتماعي وفكري وإبداعي...، غير أن المتبصر في هذه الفترة يجد إبداعات وآراء نقدية لا تقل أهمية على الفترات السابقة، بل هي حلقات لا يمكن القفز عليها، أو فصمها، ففيه ظهرت إبداعات هامة متميزة، وأقوال علمية ونقدية شكلت انطلاقات جديدة، فالبلاغة بدأت في العصر العباسي بسبعة عشر فنا مع ابن المعتز، ووصلت إلى مائة وواحد وخمسين فنا في عصر الانحطاط مع صفي الدين الحلي، وغيره كابن حجة الحموي، والسيوطي...، وإن كنا نؤكد التصاق بالبلاغة في هذا العصر أيضا

ومن بداية عصر النهضة والتي اختلف الناس في بدايتها، فمنهم من يجعلها مع حملة نابليون إلى مصر، ومنهم من يقول مع بداية القرن التاسع عشر، ومنهم من يقول من منتصفه....، وإلى يومنا هذا عرفت هذه المرحلة منذ بدايتها نزاعا كبيرا بين من يريد العودة لأصول النقد العربي التراثي وما عرف من نماذج نقدية ومناهجه عند العلماء العرب المتقدمون، خاصة

التراث البلاغي، وبين فريق ثان يرى وجوب تبني المناهج النقدية الغربية المتمثلة في البنيوية والشكلانية...، وفريق ثالث وقف في منتصف الطريق فقال يجب أن نأخذ بهذا وذاك، المهم أنه في الأخير انتصر الفريق الثاني منذ زمن، فأصبحت مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر تورد من مناهج النقد الغربي الحديث والمعاصر، فظهرت السيميائيات، الأسلوبيات، المدارس اللسانية الغربية، التناص، والتداولية....، ومن النقاد العرب المحدثون وإن فرض عليهم هذه المناهج في مسارهم التعليمي أو التكويني كانوا يحنون للتراث العربي فنجدهم يجعلون مقاربات بين هذه المناهج الغربية بما جاد به التراث النقدي العربي الأصيل، وفريق ثالث يرفضون فكرة ربط هذه المناهج بتلك لاختلاف الأنماط، المقاصد، واختلاف منطلقات الإبداع وأهدافه...، أو بحجة أن الزمن تجاوز تلك الآراء النقدية...، وهي حجج ضعيفة أو غير منصفة على الأقل لذلك الزمن الجميل على عدة مستويات.

يضاف إلى هذا وذاك إشكاليات ملأت حياة الناقد والمبدع كاختلاف المصطلحات وتعددها، وتباين المفاهيم وتداخلها، وتنازع بين العلوم والاختصاصات بمن هو أهل للنقد، فقد رأينا أن هناك نقدا نفسيا، نقدا اجتماعيا...، بل إن التنازع موجود حتى على مستوى العلم بعينه، فاللسانيات تنازع علم الدلالة، والأسلوبية تنازع الشعرية، والتداولية تنازع علم الدلالة...، وإشكالية عظيمة تتمثل في إشكالية المواكبة، فكل منهج نقدي غربي يظهر عندهم، لا يظهر عند العرب إلا بعد عشر سنوات على الأقل، وهي إشكالية ليست حكرا على النقد الأدبي بل تتعداه إلى الوسائل التكنولوجية، الطبية، الاتصال، المعلوماتية...، وإشكالية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، تتمثل في سؤال مهم وهو: هل يمكن تطبيق هذه المناهج النقدية الغربية على الأدب العربي، واللغة العربية؟، فمن الدارسين المتميزين يرون استحالة تطبيق بعض المناهج النقدية واللسانية على الأدب العربي ولغته، أو على الأقل لا يمكن تطبيق كل النظريات للمنهج الواحد، فهناك اختلافات على مستوى اللغة أو الصوتيات، أو التعابير، أو حتى المعتقدات، وأنماط التفكير والمنطلقات والأهداف،.. فاللغة العربية غنية بالدلالة على مستوى الألفاظ والتراكيب، والأساليب، فالمنهج التفكيكي مثلا لا يمكن تطبيقه على النص القرآني، ونظرية التقطيع الثنائي في الدراسات اللسانية الغربية لا يمكن تطبيقها على اللغة العربية...، كما أن مبدأ دي سوسير القائل بدراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، لن يجد طريقا للغة العربية على عدة مستويات، ولا يمكن تطبيقه على اللغة العربية.

الأكيد أن وصف معالم النقد العربي يحتاج لكتب من أجزاء وليس لصفحتين، ولحل إشكالياته الحديثة والمعاصرة نحتاج لجهود طيبة من الجميع، آمل أننا قد وفقنا في رصد أهم محطات النقد العربي وإشكالياته، ولو بإشارات بسيطة لمن أرد معرفة معالم النقد العربي بشكل سريع، وأملنا أن لا يكون متسرعا.

الأستاذ: ريوقي عبد الحليم

رئيس التحرير

الحداثة عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة في الثّمانينات

د/ محمد مرتاض
جامعة تلمسان

إنّ الدّراسة التي سأسهم بها لا يمكن أن تكتمل إلاّ إذا انبنت أسسها وتقاطعت محاورها في الأقلّ على نقطتين أساسيتين:

إحداهما: الحداثة بمفهوميها الخاصّ والعامّ.

والأخرى: الحديث عن اتّجاهات القصّة الجزائريّة إبّان فترة محدّدة هي فترة الثّمانينيّات لاعتبارات سنكشف عنها فيما بعد.

فبالنسبة للحداثة: لابدّ أن نميّز بين مفهومها اللّغويّ والاصطلاحيّ من وجهة، وبين مفهومها الفنّيّ من وجهة أخرى، ذلك أنّ وجودي في القرن الواحد والعشرين فيه دلالة كافية على أنّني حديث وأعيش هذه الحداثة بكلّ مكمّلاتها وخصائصها، إنّها تتجلّى في هذا الكرسيّ الذي أجلس عليه، وفي هذا القرطاس الذي أكتب فيه، وفي هذا المسمّع الذي يصلكم من خلاله خطابي، وفي هذه الآلة التّصويريّة (الكاميرا) التي تسجل بالصّورة والصّوت كلّ نبسة أو لفظة، فأيّ معترض ينكر علينا هذا أو متجاهل لكلّ ما ذكرنا وما لم نذكر؟! ومادام هذا هو وضعنا ومادامت هذه حياتنا فكيف نعيب على من يوظّف بعض خطواتها أو يزركش بخيوطها بعض كتاباته؟

بيد أنّه لابدّ أن نفرّق بين الحداثة لذاتها والحداثة لفنّها، فإذا رمنا الحداثة الفنيّة التي تقدّم جديدا للأدب، وتضيف ثراءً للمنهج فهما شيئان ضروريّان، أو على الأقلّ مأمولان، أمّا إذا أردنا التّعسّف والتّطرّف والمغالاة والغموض وما عُطف على هذه الألفاظ من أوصاف، فإنّ ذلك لا يضيف جديدا ولا يرغّب في التّجديد، بل تكون له عواقب معكوسة، ونتائج وخيمة ممّا يرغّب عنه الجيل الجديد ويزهده فيه.

هذا ما نلمّح إليه بالنّسبة للحداثة، أمّا فيما يتعلّق بالدّواعي التي جعلتنا نركّز على اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائريّة خلال هذه الفترة، فلأنّها كانت من أزهى المراحل الثّقافيّة في بلادنا حيث تزاحمت المجاميع القصصيّة في الأسواق، وتنافست الصّحف والمجلاّت على نشر هذا الجنس الأدبيّ لعوامل مختلفة لا داعي لذكرها.

والباحث عن صفة مشتركة تجمع ما بين أدباء متباييني الاتّجاهات والتّصوّرات أمر عسير جدّاً، وعمل محفوف بكثير من المغامرة، ذلك أنّ الدّراسة قد تكون أكثر جَداءً لو أنّها انصرفت إلى قاصّ معيّن فحسب، لكنّ حرصنا على قراءة تلك الأعمال دفعنا إلى أن ننتهج هذا النّهج، ونسلك هذا السّبيل، وإن كان ذلك لا يستقيم أيضا إلاّ بالالتجاء إلى حصر القائمة، ثمّ فرز الموضوعات التي تكاد تلتصق بنظيرتها من حيث المدلول، أمّا الدّالّ أو القالب فهو غير محصور أو موحّد.

ومثل هذه الدّراسات، ولاسيّما التي تزعم أنّها تنحو منحى الحداثة، تعترضها مصاعب في تحديد المنهج الملائم الذي «لا يجوّع الذّئب ولا يغمِط حقّ الراعي».على أنّه لا يُفهَم من هذه الإشارة أنّنا نبحث عن التّلفيق والتّوفيق، بل كلّ ما في الأمر أنّنا قد لا نميل إلى منهج معيّن لسبب أو لآخر، ولدوافع شخصيّة لا علاقة لها بالتّحقير أو الجحود أو التّجاهل.

وما دمنا نبحث عن المنهج الملائم لإبراز هذه النّصوص، فإنّنا لم نحتفل بالتّحاليل المختلفة التي يلجأ إليها النّقّاد عادة، والتي قد تتمثّل في التّحليل السّيميائي بأشكاله المتعدّدة، ولاسيّما ما يتّصل منه بالأسطورة والحداثة، أو بالوقوف عند بنى هذا الخطاب المتباينة، وآثرنا النّقد التّحليلي لما يمتاز به من إضاءة للنّصّ، وتوضيح للمفاهيم المرتبطة به أحايين، والمنهج البنيويّ أحيانا أخرى كما هو الحال بالنّسبة للقسم الثاني من هذه الدّراسة. ثمّ إنّ الهدف من هذا البحث –حسبما أتصوّر- لا يهدف إلى إيجاد منهج نقديّ أو التّنظير له بقدر ما يهدف إلى رصْد نصوص وجمعها، وهذه "البيبليوغرافيا" في حدّ ذاتها خدمة جلّى نقدّمها للدّارسين، إذ إنّ ما يُنشر من أدبيّات، ولاسيما النّصوص القصصيّة يعتبر بحرا بدون شواطئ، ولو أُتيح لأحد أن يجمع كلّ هذا الشّتات لخرج بنتيجة، أو توصّل إلى رأي يحكم لهذا الأدب أو عليه، أمّا أن تمضي منشوراتنا مع مضيّ صحف «السّردين» الذي يلفّ فيها من لدن الباعة، فإنّ ذلك هو الهول الأعظم، والخطْب الأدهم.

وقبل الولوج إلى الدّراسة المقترحة، لا مناص من التّنويه بقضايا أحسبها تُزيل اللُّبسة، وتغني عن بعض التّساؤلات:

الأولى: إنّ التّصنيفات التي يُقْدِم عليها بعض الدّارسين يجب أن نتحفّظ منها كثيرا، إذ جرت العادة أن يُقال أدب الثمانينيّات، وأدب السّبعينيّات، وأدب المرأة، وأدب الشّباب، وأدب العمال...

الثانية: هناك قصص أغفلتها هذه الدّراسة تجنّباً للتّكرار، إذ سبق الحديث عن بعض كتّاب القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ ضمن محاضرة نُشرت بعد ذلك في مجلّة (الثّقافة والثّورة) التي كانت تصدرها وزارة التّعليم العالي[1].

والثالثة: هو أنّ هذه الدّراسة لن تقوم بمسح شامل لكلّ ما في هذه النّماذج، بل ستقصر القيل على قصّة نقدّر أنّها تكون أنموذجا لكلّ صنف.

ولابدّ أن نقرّر بأنّ مصطلحات القصّة في الجزائر –إذا استثنينا ما كُتب قبل الثورة- لم تعرف تغيّرا كبيرا، وقد حافظ المصطلح على خصائصه منذ الاستقلال تقريبا، ونعني به مصطلح (القصّة القصيرة) وإن عرف تنويعا في التّسميات كإضافة صفة «الجزائريّة» أو «الإضافة» مع حذف الصّفة « قصّة الأسبوع » كما يروق للصّحف أن تقول عادة؛ وهذه الجرائد لا تعني إلاّ القصّة القصيرة غالبا، وهو ما نتناوله في هذه الدّراسة المقتضبة المخصّصة لمجموعة (آمال) الصّادرة في الثّمانينيات[2]. وعلى الرّغم ممّا يوجّه لهذا العدد الخاصّ من مثالب ويؤخذ عليه من نقائص، فإنّه استطاع أن يضمّ معظم القصّاصين الذين استهواهم هذا الفنّ يومئذ، وكلّ واحد منهم قد نشر مجموعة قصصيّة على الأقلّ، وإن كانوا قد خلدوا إلى الراحة الإجباريّة أو التّلقائيّة – حسب ظروف كلّ واحد – فيما بعد.

وتضمّ هذه النّماذج نحو عشرين قصّة قصيرة، وبعد وقوفنا عندها وتأمّلنا في مضامينها ، خلص لنا أنّها لا تخرج عن التّوجّهات الأربعة الآتية:

- ثماني قصص منها لها علاقة بالاجتماع.
- أربع تتوجّه توجّها سياسيّا.
- اثنتان لهما وظيفة رمزيّة.
- واحدة تنحو منحى ثوريا / سياسيّا.

وهذه القصص تتلخّص في المحاور الأربعة أسفله سنصطلح عليها من الآن بالحروف الأبجدية: أ – ب – ج - د.

الـــــــرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
أ	حسان الجيلالى	الحبّ يقدّم أوراق اعتماده	121
	بوجادى علاوة	القذيفة	125
	حسين خميرى	الإعدام مع وقف التّنفيذ	147
	إسماعيل غموقات	الرجل والعملاق	237
	العيد بن عروس	تأمّلات في شموع ليلة غير عادية	243
	مصطفى نطور	الرحيل إلى المرافئ البعيدة	93
	عبد العزيز غرمول	خطّ الرّمل	45
	زهور ونيسى	حديقة اللّه	53
ب	خلف بشير	القرص الأحمر	87
	محمد حيدار	ظلال السّنين	61
	الجيلالى خلاص	خريف رجل المدينة	219
	محمد الصالح حرز اللّه	بوكريشة	179
ج	عبد العزيز بوشفيرات	المخطئ	173
	أحمد بودشيشة	الشيخ...والصخرة ...واليمّ	69
د	زنير جميلة	ثقوب في ذاكرة الزمن	191

إنّ هذا الجدول الذي يسهّل علينا التّصنيف يجعلنا نؤكّد حقيقة لا تعزب عن الألباب، وهي أنّ القصص الاجتماعية تأتي في الصّدارة من حيث الإقبال عليها، تليها القصص السّياسيّة، فالثّوريّة / السّياسيّة، ثمّ تأتي في الدّرجة الأخيرة قصّة واحدة تنحو منحى رمزيّا.

أ – الاتّجاه الاجتماعيّ: إنّ أعظم ما ينتجه المبدعون يندرج في هذا الاتّجاه، وينضوي لواؤه تحت هذا الباب، لذلك لا غرو إن ألفينا نسبة كبيرة من هذه القصص قد توجّه مؤلّفوها إلى نشدان هذا اللّون من الأدب.

والمراد من الأدب الاجتماعيّ هو: «اهتمام الأديب بالنّاس وبأعمالهم ومشاكلهم، وما يسود بينهم من علاقات، فيكون أدبه اجتماعيا بمعنى الكلمة، يتناوله في المسرحيّة أو القصّة أو الرّواية، فيتعرّض لما يسود المجتمع من تيّارات خلقيّة وسياسيّة وفكريّة واقتصاديّة»[3].

ويذهب أنصار «علم الاجتماع» منهم (شارل لالْوا) إلى أنّ الأدب «يقدّم علاجا ناجعا لمشكلات اجتماعيّة متباينة، ويبصّر النّاس بعواقب السّلوك السيئ»[4].

فالأدب استنتاجاً من الآراء الاجتماعيّة- يعيش للحياة، وله علاقات وطيدة مع علم الاجتماع، ولاسيّما القصص التي تصرف كثيرا من اهتمامها إلى أوصاف الشّخصيّات، وتُعنى بتصرّفاتها التي هي أصلا انعكاس لشخوص واقعيين في المجتمع.

ومن هنا، فإنّ هذه القصص قد جاءت مرآة ساطعة انعكست عليها قضايا اجتماعيّة خطيرة، مع التّنبيه بأنّ هناك بعض القصص تداخلت فيها السّمات الثّوريّة مع الاجتماعيّة مع السّياسيّة، حتّى غدا من العسير تمييزها وتصنيفها في خانة معيّنة، لأنّها اعتمدت التّاريخ المعاصر للجزائر قبل الثّورة، والصّراع الذي احتدم بين بعض الشّخصيّات القصصيّة والاستعمار الفرنسيّ[5] أو اعتمدت على طريقة المثاقفة من خلال الاسترجاع التّاريخيّ واستحضاره لتُبْنى عليه الخطوط العامّة للقصّة.

يستبين من الملاحظات السّابقة إذاً، أنّه في مُكنة دارس هذه القصص أن يستعين بكثير من الطّرائق لتشريحها وتوضيح نسجها وإبراز حبكتها وسردها وهدفها أو مغزاها ....إلى غير ذلك.

ففي قصّة (القذيفة) يعرّفنا الكاتب على الشّخصيّة (المحور) بأنّه في زنزانة، يقتحم عليه خلوته محامٍ معيّن من المحكمة للدّفاع عنه، فإذا هو يفاجأ بأنّ هذا المحامي ما هو إلاّ صديق له حميم، لكن على الرّغم من ثقته في صديقه واطمئنانه إليه، فقد ظلّ متجمجما في قبوله، لأنّه لم يكن له رأي في اختياره، ومع ذلك حين يتذكّر ما حدث له مع«حورية» يقول: «يوم قابلت حورية تعلّمت أنّ كلّ شيء ممكن» (ص 127).

إنّها "البؤرة" –على حدّ تعبير السّيميائيين- أو الجملة المفتاحيّة التي تنطلق منها إلى الجوانب المتعدّدة للقصّة، ذلك أنّ اسم (حورية) والتقاءه بها يدعونا إلى طرح عدّة تساؤلات:

-كيف؟

–أين؟

–ولماذا؟

ومن خلال هذه الأدوات الاستفهاميّة نرغّب النّفس في استكشاف التالي، وننقّل الطّرْف سريعاً بين السّطور كي نعبّر عن مبتغانا... وذلكم ما فعله الكاتب حين مضى في مناجاة داخليّة نفسيّة عبر استحضار مخيّلته لأشياء كثيرة، منها:

–ثراء طبقة ومزعمها أنّنا اشتراكيون.

–اقتناعه أنّ الاشتراكيّة لابدّ أن تبنى...

وهو يستنتج ممّا يلاحظ يوميّا حوارا داخليّا فيه معارضة من الرّافضين للاشتراكيّة، بينما هو كان متحمّسا لها كثيرا، زاعما أنّه قد تشبّع بالقيم والمبادئ للبلاد، وكأنّ الذي يرفض هذا المذهب أو ذاك ليس وطنيّا.

هذه ذكريات!

أمّا الذّكريات الأخرى فهي تتلخّص في ما حدث له مع صديقه رابح (المحامي الأول) بعدما اجتاز عقبة الثانوية العامّة بنجاح، يوم أن قال له هذا الصّديق: «هذه أوّل خطوة ستتلوها خُطوات» (ص 127).

وبعد أن يوضّح هويّة الشّخصيّة الرّئيسة (السّجين) ويؤكّد أنّ أباه يمشي برجل واحدة لأنّ الثانية قد بُترت في أثناء حرب الهند الصّينيّة يخبرنا عن والد المحامي بأنّه موظّف حكوميّ سام، وإن كان هذا المحامي ليس من الصّنف المغرور والصّلف، والآية على ذلك أنّه كان يعارض كلّ من يمسّ مبادئ وطنه أو يسيء إلى قيم بلاده، وكان يصف هؤلاء بالخنازير الحقراء.

تذكّر كلّ هذا وهو إزاء محاميه (وهي مدّة طويلة استغرقتها المناجاة الدّاخليّة)...

ويستمرّ المرسل مع الماضي (بمعناه الزّمنيّ المتعارف عليه لا بالمعنى الأدبيّ) حيث يحضره شريط متتابع مبتدؤه (حورية) ومنتهاه هو كيف أنّه عرض عليها الزّواج فنبّهته بأنّها ثيّب مطلّقة تكبره بسنوات، لكنّه رفض اعتراضها وزاده تأبيّها عليه حرقة وتعلّقا حين قالت له في عبارة تغنّجيّة: «أخشى أنّك تحبّني لأموالي» (ص 128).

أشياء وأشياء استرجعها ثمّ جمعها في عبارة مكثّفة تدلّ على تدافع الهموم وتشابكها (الأسرة البائسة – الحيّ الزّريّ – المدرسة الثّانويّة...)، ومعظم ما باح به من خبايا هو في واقع الأمر نوع من الهواجس التي تعذّبه وتعنّيه، بيد أنّه يُلْفي عزاء في استعراض ذلك وبخاصّة هواجس الحديث مع مراهقات مثله، وتوهّمه أنّهنّ سقطن في الإعجاب به!

وتظلّ مخيّلته تزوّده بما كان منه وهو ما يبرح بعد طالبا في الثّانويّ حيث كان يأمل في أن يشبع جنونه الجنسيّ بصاحب السّيارة وأبيه على الطّريقة النّواسيّة، وبأمّه وبأخته على الطّريقة النّزاريّة!

ولا أدري ما الدّاعي لهذا التّفسّخ كلّه؟ فالانتقام من الأثرياء لا يكون بالصّورة التي يرسمها والفرصة التي يتحيّنها لا لشيء، سوى لأنّ صاحبه رأسمالي وهو اشتراكيّ؟!!...

ويمضي بنا الكاتب ليطلعنا أكثر على سيرورة الأحداث دون تسلسل منطقيّ بالنّسبة للقارئ، ولكنّه منطقيّ بالقياس إلى الشّخصيّة المحوريّة المتمثّلة في (جمال) الذي راح يسرد آلامه الحالية وأحلامه الماضية الضّائعة، يُعدّ للارتباط بحورية التي علمنا عنها من قبل بأنّها ثريّة....أحلامه طفقت تزهر بعد أن مكّنته هذه المرأة من امتطاء الطّائرة، وارتياد الفنادق الفخمة والمطاعم الفاخرة وزيارة العواصم الأوربيّة، حيث يذكر لنا بأنّه زار (سويسرا) وهنالك التقى عدوّه اللّدود الذي خاطبه ساخراً:

– «أنت؟...أنت الذي كنت تحسدني على سيارة صغيرة ألهو بها؟»(ص129).

فيجلسان معا ويقرقعان الأكواب حتّى يُتعْتعهما السّكر، ولكن لماذا؟!هل أراد أن ينبّه أنّ حياة الأثرياء لا تعدو أن تكون ضياعا وجلسات فارغة؟! وأيّاما عجفاء صباحها خواء، ومساؤها هباء؟! أم هو التقليد الأعمى لبعض الروايات والقصص الأخرى؟ أم ماذا؟...

ويستأنف الحوار مع المحامي بوساطة المناجاة، حيث يتلفّظ بعبارة يُستشَفّ منها أنّ صديقه هذا أخبر أهله، يوردها المرسل في إعادة وتكرار وترداد لأسماء تلك العائلة مجترّاً الأوصاف التي تفوّه بها من قبل. ولعلّه بذكره لأهله أراد أن يوضّح الآصرة التي تربط بينهم وبين (حورية) وقد كان يكفيه مع ذلك أن يذكر كلمة « أهل » من غير حاجة إلى إعادة ما قاله من قبل بأنّ الأب رجله مبتورة في حرب...

ثمّ يعود إلى الحبكة متقدّما في إزالة خفاياها، حيث يكشف للمتلقي أنّ المرأة التي نكحها –لِمالِها– كانت تخونه باستمرار، وهو ما أجّج غيرته، وساعد على إشعال فتيلة الضّغن عليها.

ومع الاسترجاع والاستحضار، يبلغ اليأس بشخصيّة القصّة مبلغه ويعلو به إلى رأس الهرم، وهو ما يفهم من التماسه عدم الدّفاع عنه بعدما أقرّ بالجريمة التي اقترفها إزاء قاضي التّحقيق بكلّ تفاصيلها وحذافيرها، لكنّ صديقه المحامي يصرّ على المرافعة عنه، وستكون هذه المرافعة مصحوبة بحجّة قويّة، حيث إنّه سيثبت للمحكمة بأنّ موكّله مهووس!...ومع كلّ هذه المعطيات التي قد تخفّف من وطء الحكم عليه فإنّ (جمال) لا يرى غير الدّيجور يلفّ مستقبله، لأنّه عديم الثّقة في القضاء بسبب اعتماده على قوانين وقواعد جامدة لا تعدو أرقاما يحكم طبقها: قد تكون المادةَ الثّلاث مئة، أو المادةَ المئتين والخمسين لا فرق، وكأنّ هذه

الاعتراضات من المتهم أفحمت المحامي، فلم يزد على أن قال له: « سأسعى لتخفيف الحكم إلى أقصى حدّ» (ص 132).

ولعلّ المتلقي يكون قد شبع تبريرا وارتوى تعبيرا وأمل أن يصل إلى النّهاية؛ وكان من الممكن أن تكون هذه آخر عبارة....

بيد أنّ المرسل أبى إلاّ أن يمطّط ويتابع مناجاة بطله وهو يتذكّر كيف كان متحمّسا للاشتراكيّة وللتّطوّع عكس والده الذي كان يقول له: «لا الجزائر مستقلّة تهمّني، ولا اشتراكيتهم...وإن كنت في حياتي مدينا لأحد، فأنا مدين لقامير (فرنسا). بفضل إعانتها نعيش، وتدرس أنت» (ص 132).

وإن تعجب فاعجب من غباوة هذا الأب الذي لم يتفطّن إلى الثّمن الباهظ الذي دفعه لفرنسا، وهو لسوء تقديره وخبل لبّه يعتقد أنّ ما يتقاضاه من منحة حصل له من غير تضحية ولا ثمن!.وهذا النّقل لمشاعر شخص وخيانته للوطن جاء متأخّراً ممّا تسبّب في تذبذب الحبكة واقتقادها الفنّيّة والإثارة....

فالتّفاصيل تعدّدت، والموضوعات تكاثرت وكأنّنا بإزاء رواية لا قصّة قصيرة، فقد تناول الكاتب أربعة مواضيع على الأقلّ كلّ واحد يمكن أن يكون قصّة مستقلّة:

-العلاقة الاجتماعيّة (الصّراع بين الفقر والغنى = جمال / حورية).

-الإيديولوجيّة: (الصّراع بين الابن وأبيه: اتجاهان متباينان نحو الجزائر / نحو فرنسا).

-الانتقام: (الخيانة الزّوجيّة).

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تستطيع أن تستقلّ بنفسها وتقوم بأمرها!

ومن هذا التّشعّب أيضا عودة المحامي تارة أخرى في لهجة غير التي كانت من قبل، وكأنّه استسلم مع موكّله حيث يقول له: إنّ هذه أخطر قضيّة يرافع فيها، ويطلب إليه أن يساعده بالأجوبة البالجة على الأسئلة الساجية، فذلكم من شأنه أن يجعل الكفّة تميل لصالحه، وإن كان ذلك لا يغيّر من أزمة موكّله النّفسيّة فتيلا، فينصح له بالإقلاع عن الدّفاع، وتوفير سمعته لزبائنه المستقبليّين، لأنّ النّتيجة بالنّسبة له معروفة مسبقا وهي الإعدام!...ولكنّ اعتراضه وتهرّبه لم يزيدا المحامي إلاّ إصرارا وعزما، ويطمئنه بأنّ التّهرّب من الدّفاع عن موكّليه ليس من شيمته.

عندئذ، يشرع (جمال) في إزاحة السّتار وتمزيق الحجاب عن الدّواعي التي أدخلته الزنزانة، وذلكم لم يتضح إلاّ بعد رتابة قاتلة، وتباطؤ في التّفسير، فيذكر أنّ ذلك كان انتقاما من المرأة التي حسب من قبل أنّ حبّه لها أبديّ، لكنّه ما يكاد يجني الرّحيق من الزّهر، ويرشف الماء من النّبع، ويغرف اللّآلئ من الكنز المادّيّ حتّى يبدّلها بالأبكار

الأتراب، وبالغيد اللّعوبات وهو ما لاحظته عليه (حورية) حين شعرت بتغيّره ففاتحته في ذلك عساه أن يزدجر، لكنّها فوجئت بأنّه وبكلّ تفسّخ يدفعها إلى العهر والبغاء حيث أذن لها أن تفعل ما تشاء وتذهب حيث تشاء مع من تشاء، مقابل أن تتركه أيضا يفعل ما يشاء!..وهذه الحريّة الثّنائيّة المشترك فيها هي التي جعلته يضبط حرمه أكثر من مرّة ملتصقة بثوب الخيانة فلا تتحرّك فيه نار الغيرة.

وهو باستعراضه لشريط حياته يروم أن يلمّح بل يصرّح بأنّه هو المتسبّب في هذا التّسيّب والانسلاخ الذي صدر عن قرينته، ولم يستيقظ فيه ضمير النّدم إلاّ بعد فوات الأوان، حين غدت (حورية) سلعة تزيّن دكاكين الفجور....

حينئذ ضغط على نفسه ووطئ على عاطفته لكنّه لم يستطع، لذلك فاتحها وحاول أن يقنعها بأنّ الذي تأتيه ليس من شيم المتزوّجة ولا من سمة الخلوق، بيد أنّها تجاهلت حميّته وصدّته عنها موليّة إيّاه ظهرها قبل أن توجّه إليه سهما قاتلا: لقد طلبت إليه تطليقها اعتماداً على ما نصح لها به خليلها المحامي.

فاجأته الصّدمة ودارت من حوله الدّنيا: ألهذه الدّرجة صرت رخيصا عندك؟ (أسرّها في نفسه) ثمّ صدعها بهذه العبارة:

- «وطفلانا؟!....»

أجابته بابتذال وامتهان:

- «إنّهما يعيشان....من غير حاجة إليك أنت بالذّات!» (137).

وفي دوامة من الحوار المتبادل والعبارات النابية تختم (حورية) الحديث بأنّها ليست في حاجة إليه، وتقول له ضمن ما تقول: «أنت المسؤول عن كلّ ما حدث....كنت أبحث عن الحبّ والأمل...وكم رفضت من رجال!. جاهدت أن أجعلك سعيدا...لم تحبّني قطّ...جعلت مني بنكا لدفع فاتورة شهواتك...أنا الكلبة ابنة الكلب....ضحكت عليّ أنت الذي تصغرني بعشر سنوات...» (ص 138).

هذه الجمل المتلاحقة هي بمثابة عظات أخلاقيّة يقدّمها الكاتب الذي لم يوفّق في ذلك...بالإضافة إلى الاستطرادات التي صحبت غضب (حورية) وهي في الآن ذاته تنفيس عنها وتقيّؤ لما بداخلها، لكنّ مثل هذه التّفسيرات في العمل القصصيّ غير مستحبّة، بل هي إساءة له، وتمييع للحبكة نفسها.

هنا يخنق (جمال) زوجه (حورية).

وكان في متناول المؤلّف طورا ثانيا أن يقف عند هذا الحدّ وأن ينهي قصّته بنهاية بطلتها، لكنّه الآن فقط يكشف لنا عن سيرة (جمال): كيف التقاها، وكيف كان يستميل الفتيات الغريرات والعذارى الغافلات قبل أن يغوى استمالة السّيدات والأيامى والمطلّقات[6] (!).

ومثل هذا التّباطؤ والتّأخّر يذكّرنا بالمقامة المضيريّة، وهو ما يسيء إلى هذه القصّة ويصمها بالسّذاجة، لأنّ تطويل الحوار والنّأي عن الحدث الأساسيّ لا يتلاءم مع هذا الفنّ الذي وُلِد ناضجا تقريبا.

ولا تعنينا كثيرا نهاية القصّة التي ظلّت معلّقة، وإن كان الكاتب بحث عن مخرج لورطته حين صيّره مخبولا، وهو ما يحول دون محاكمته طبعا.

وبالنّسبة للنّهاية، فلكلّ مؤلّف وجهته التي يراها ملائمة، لكنّ مثل هذه النّهايات يعتبر تساهلا أو تهرّبا من القول الفصل، أو تشكيك في مصداقيّة العدالة...أو...كلّ أولئك وارد بطبيعة الحال، وفي مندوحة الكاتب –مع ذلك- أن يختار ما يلفيه أكثر التصاقا بنفسه وبتقديراته.

وفي هذه القصّة التي اتّخذناها نموذجا للقصص الأخرى تبرز قضايا ذوات صلة شديدة بقريناتها التي أدرجت ضمن هذا السّياق والخصائص التي تلتقي عندها وهي:

1 – نزعتها الاجتماعيّة (مع فرق في التّناول بين هذا وذاك).

2 – نزعتها العاطفيّة (ولكن العاطفيّة هنا تكاد تكون رومانسيّة دراميّة: القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرجل والعملاق...)

3 – الجنون أو الاقتراب منه: الجنون الظّاهريّ في القذيفة – الإعدام مع وقف التّنفيذ ...

4 – السّهولة في الاقتران بين البطل والبطلة: ليس هناك اعتراض، بل ليس ثمّة تأبٍّ: القذيفة – الحبّ يقدّم أوراق اعتماده – الرّجل والعملاق.

5 – هيمنة الأحلام التي لا تفضي إلى حقائق، على غرار ما حدث في قصّة « تأمّلات في شموع ليلة غير عادية »، أو الأحلام التي تقود إلى الجنون كما في « القذيفة »، أو الأحلام التي تؤدّي إلى الاستيقاظ كما في « الرجل والعملاق »، أو الأحلام التي لم تكتمل إشراقتها كما في « الرحيل إلى المرافئ البعيدة »، أو الأحلام التي لم تتحقّق وإن كانت مورّدة مشوبة بالإشراقة والإزهار في مثل قصّة « خطّ الرّمل »، أو الأحلام الضّائعة للوصول يوما إلى امتهان الكتابة في « حديقة اللّه »...

6 – فقدان الوفاء الأبديّ في العلاقات العاطفيّة التي تبتدئ في سهولة ويسر تامّين وتنتهي في سرعة البرق أيضا من غير أن يتأثّر خافر العهد لما ألحق به الآخر من أذى، بل إنّه لا يزيد على أن يلتمس لنفسه مهربا ويلفي لخداعه عذرا، وهذا ما تمثّله قصّة « الرجل والعملاق » وقصّة « القذيفة »....

تحليل القصّة (النّموذج) للمجموعة (أ)

إنّ هذه القصّة – كغيرها من قصص المجموعة- لا تخرج عن إطار ما حدّده بعض النّقّاد من أمثال (جينات GINETTES)[7] الذي قنّن ثلاثة أبعاد لكلّ واقع قصصي هي الحكاية (DIGESE OU HISTOIRE) والسّرد (NARRATION) ثمّ الخطاب القصصي أو النّصّ (énoncé ou discours narratif)، وهذه الأبعاد التي حدّدها النّاقد –وإن كانت تنظيريّة في جوهرها- فإنّها مع ذلك تساعد على فكّ رموز الأعمال القصصيّة واستكشاف خباياها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ قصّة تشتمل على زمن، وهذا الزّمن قد يكون مرتّبا ترتيبا منطقيّا للأحداث من الباء إلى الياء، أو أنّ هذا الزّمن وارد بطريقة مشوّشة يعتمد على التّنافر بين هذه الأحداث، وهو ما نلاحظه في هذه القصّة التي كانت متّكئة على الذّكريات، وهذا ما يسمّيه النّقد الحديث: لاحقة ذاتية (ANALEPSE SUBJECTIVE)[8] وقد مرّ معنا أنّ (جمال) ظلّ يستردّ حياته السّالفة ويستحضرها في شريط متوالٍ لم يتوقّف.

ووظائف هذه اللّواحق –كما يحدّدها النّقّاد- لا تكاد تتجاوز الثلاث وهي:

1 – إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.

2 – سدّ ثغرة حصلت في النّصّ القصصيّ؛ أي استدراك متأخّر لإسقاط سابق مؤقّت (وهو ما حصل مع جمال).

3 – تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السّرد...

ويسمّى هذا الصّنف باللّواحق المكرّرة أو التّذكير (Analepserepetitive ou rappel)[9] وتصلح هذه اللّواحق لإعطاء مقارنة عن البطل ووضعيّته آنيا وماضيا:

كيف هو الآن وكيف كان ؟!

من ناحية أخرى، تعتمد القصة على ما يمكن أن نسمّيه (التّواتر (LAFREQUENCE[10] وهذا التواتر نلفيه حاضرا في بنية هذه القصة حين كرّر ما حدث مرّة واحدة أكثر من مرّة (الأب مبتور الرجل) أو (تهافت الفتيات على شخصيّة جمال تهافت الفراش على ضوء النار).

أمّا من حيث البنية الزّمنيّة لهذه القصّة فإنّها اتّكأت على المجمل (Le sommaire) الذي يمكن تسميته بالملخّص (Résumé) أيضاً حيث سرد سنوات عديدة من حياة شخصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال.

وعلى مستوى السّرد: هنالك عدّة علاقات لكنّها مختلفة غير متشابهة ، حيث نلفي ما يسمّى بالسّرد الابتدائيّ (حين يتحدّث جمال عن حورية وماضيه معها) – فالسّرد هنا كان بين شخصين عن شخصيّة ثالثة – وهو أحيانا أخرى متضَمَّن في الحكاية لكن بغير ضمير المتكلّم طبعا، حيث يقوم الراوي بدور ثانوي بصفته ملاحظاً للأحداث المتتالية أو التي حدثت من قبل.

والقصّة أخيراً تقترب من الحكاية، حيث يتمزّق الشّمل، ويقع الخرق لتلك العلاقة العائليّة التي أثمرت طفلين ليصابا باللّطم وليس باليتم فقط، ولتقتل الأمّ، ويُجنّ الأب.

ويمكن إرجاع أسباب هذا التّشرّد وهذا الضّياع إلى الإقبال على المال في عمىً ومن دون تروٍّ، أو الانغماس في الملذّات والشّهوات من غير وضع حساب لذلك...أو اهتزاز الشّخصيّة لدى بطل القصّة ممّا نجم عنه ذلك التّفسّخ ثمّ التسلّخ، ثمّ الانفصال، وهلمّ جرّاً ...

ب – الاتجاه السياسيّ: إنّ كلّ الذين كتبوا هذه القصص السّياسيّة إنّما يكونون قد عايشوها ولم يعيشوها، وذلكم شيء طبيعيّ لدى المبدعين بعامّة، وإلاّ، لاحتاج كلّ أديب أو فنّان إلى أن يعيش قرونا طِوالاً حتّى يُؤذَن له بالاعتزاء إلى جمهوريّة المبدعين، أضفْ إلى ذلك أنّنا لو عملنا بهذه القاعدة لكان كلّ باثّ يحيا زمانه فقط ولا حقّ له ماضيا ولا مستقبلاً، حتّى إذا قضى نحبه ينتهي كل شيء، ولا مطمع لأحد وُلد بعده أن يتحدّث عن حقبته أو عن العصر الذي أظلّه.

والخوض في غمار السّياسة –ولاسيّما زمن كتابة هذه القصص- يكون مشوبا بالحذر وبالتّوجّس قبل الإقدام على مثل هذه الموضوعات المحفوفة بالمخاطر. وعلاقة الإبداع بالسّياسة علاقة حميمة منذ "ألف ليلة وليلة" مع فرْق بطبيعة الحال، حيث إنّ اللّيالي تبجيل للطّبقة الحاكمة وتسامٍ بها، بينما العلاقة في العصر الرّاهن وخصوصاً في الأنظمة الدّيمقراطيّة علاقة النّدّ للنّدّ لا علاقة المستعلي بالأسفل. وهذا التّغيّر هو الذي جعل أمثال هؤلاء المبدعين يتطرّقون إلى قضايا – وإن لم تكن تماما سياسية – فهي لا تخلو من مداليل تكشف عنها.

وهذه القصص التي تعدّ من الأعمال المبكّرة تحمل في مضامينها شهادات عن مخلّفات الاستعمار الفرنسيّ البغيض الذي تسبّب في محن، وورّث بعض العقول والنّفوس المريضة الخواء والتّعنْتُر، وسرّب إلى الوظائف ودواليب الحكم بعض أعوانه الذين استأثروا بالراحة والطُّمأنينة على عهده، وبقطف الثّمار وبحبوحة العيش على عهدنا.

والذي يعنينا من هذه القصص هو الجانب الفنيّ أو الطّريقة التي وُظّفت في تقريب المتلقّي من الإحاطة بالبنية السّرديّة، ونحن لا نستطيع أن نزعم بأنّ القصص التي تَخِذْناها نموذجاً لهذه الدّراسة كُتبت كلّها بنمط واحد، وإن طرقت مواضيع متقاربة لا تبتعد كثيرا عن كون الطبقة المتعالية في المجتمع تسلّطت على الطّبقة الفقيرة بطريقة أو بأخرى، وهم يعنون بها الطّبقة التي تسيّر دفّات البلاد، وتتحكّم في التّوظيف، وتدير الأزرار من بعيد!

وهذه الهواجس هي ما تبرزه قصة (القصر الأحمر) التي تخبرنا عن الشّخصيّة / المحور ممثّلة في ابن شهيد طُرد شرّ طردة من العمل، لأنّه رام أن يراقب مدير الشّركة التي كان يعمل فيها، بل (تجاوز حدّه) وتجرّأ على أن يستفسر عن الملابس المختلَسَة من المخزن!! فكان ذلك سببا كافيا في فصله من وظيفته ربّما إلى الأبد....

ونهاية القصّة تخلو من حرارة الصّراع، وتوهّج الحدث؛ إنّها عبارة عن استسلام وخضوع تامّين، وهو ما لا ينسجم مع مكانة ابن الشّهيد وما نعرفه عنه من جرأة وتماسك وتصدّيه لطفيليّات المجتمع كالجبل الشّامخ، بيد أننا مع ذلك لا ننكر بأنّ النّهاية جاءت متلائمة مع الوضع الذي عليه ذوو البطون المنتفخة حراما وذوو الضّمائر الميتة والخونة إلى السلطة فسدّوا الأبواب حتّى أمام شكاوى المظلومين التي يحاولون إيصالها إليهم دون جدوى.

ومع اقتناعنا بأنّ المبدع حرّ في النّهاية التي يقرّرها فإنّنا نتدخّل هنا بصفتنا نمثّل المرسل إليه لنأخذ على القاصّ هذا الخنوع وهذا الختام البارد، إذ مادام الموضوع مبنيّا على الخيال كان من الأفضل أن يُنْهيه إنهاءً مشْحوناً بالصّراع والمقاومة ولو بلهجة كلاميّة حادّة، وبمقاومة مستميتة لا هوادة فيها !.

وعلى هذا النّمط تقريبا تتبدّى معظم القصص المصنّفة تحت هذه الخانة؛ وقصص هذا شأنها تزهّد المتلقي في تصفّحها بعد أن افتقد فيها جمالية السّرد وتواؤم الحبكة بسبب افتقارها إلى الصراع، واعتمادها رتابة الأحداث .وتكاد تفلت من هذا الحكم قصّة (بوكريشة) التي تميّزت بصراع داخليّ على الأقلّ أدّى في نهاية المطاف إلى تفجّر (جنون) بعد أن أوصدت أبواب الأمل، وحلّ اليأس محلّ الانفراج.

القواسم المشتركة لهذا النّوع من القصص:

1 – التّناقض بين شخصيّات مشبعة بالمُثل والقيم وبين أخرى قد نبذت ذلك وراءها ظهريّا.

2 – الصّراع المرير بين أبطال الأمس (جيش التحرير أو أبناء الشهداء) وبين الخونة كما في قصّة (بوكريشة) وقصّة (القرص الأحمر).

3 – يطبع معظم هذه القصص الاستسلام في النّهاية للأمر الواقع.

4 – النّهاية غير المتوقّعة غالبا كما في قصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (القرص الأحمر).

5 – المفاجأة غير السارة في الحبكة كما هو الشّأن بالنّسبة لقصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (بوكريشة).

6 – الالتجاء إلى التّساهل في النّهاية كما في قصّة (خريف رجل المدينة) إذ إنّ مثل هذه الحلول تكون أقرب إلى التّكلّف منها إلى الطّبع.

7 – السّقوط في متاهات أخلاقيّة مزرية كما في قصّة (خريف....) وإضافة كلّ تلك الجرائم الجنسيّة إلى شخص واحد في مدّة قصيرة لا يصدّقها العقل، ولا يقبلها المنطق، ولا تتلاءم مع الجوانب الفنية للقصة.

8 – النّهاية المثاليّة التي لا يمكن أن تحدث إلاّ في العوالم المثاليّة كما هو الأمر في قصّة (ظلال السّنين) حيث يقرّر (شيخ البلديّة) - على الرّغم من اعتراض كاتبه- أن يعرض شريطا مفصّلا عن أفعاله الدّنيئة!!...

9 – استيقاظ الضّمير بعد الانزلاق والتّلطّخ بالرّذيلة في قصّة (ظلال السّنين) .

تحليل النّصّ:

بعد التّلخيص العابر لقصّة (القرص الأحمر) وإبراز القواسم المشتركة، نصل إلى التّحليل حيث سنطبّق هذه المرّة منهجا آخر هو المنهج البنيويّ المقطعيّ الأقرب إلى منهج الحكاية منه إلى القصّة الفنيّة. ولقد فرض علينا هذا النّصّ القصصيّ الطّريقة التي عمدنا إليها في هذا التّحليل.

1 - «القرص الأحمر مختبئ وراء الغيوم السّوداء الزاحفة....هطلت قطرات من المطر...طفل يرتدي أسمالا بالية، هجم عليه طفل آخر، افتكّ منه قطعة خبز يابسة كان يلتهمها» (ص 89).

إنّ هذه الفقرات التي افتتحت بها القصّة تمثّل الصّفر بالنّسبة لبعض الأفكار التي سترد لاحقا، ولاسيّما العنوان الذي هو المفتاح للانطلاق منه إلى ما يُستقبل من الأفكار الأخرى.

2 - «الكتل البشريّة تتدافع....»

هذه العبارة –على إيجازها- أوردناها للتّدليل على أنّها تمثّل –على مستوى علاقات التّواتر- مقطعا مؤلّفا يروي مرّتين ما حدث في مرّة واحدة، وهو يريد بذلك الإلحاح والتّأكيد.

3 - «توقفت أمام الواجهات...كالأبله. تحلقت في المعروضات»

إنّ الضّمير المتّصل في هذا النّصّ (الأنا) يعبّر عن انشغالات كبرى، فهو من وجهة متضمَّن في الحكاية وسارد ومرسل في الآن ذاته، ومن وجهة أخرى يوحي بأشياء وأشياء...إنّه يدلّ على التّوقّف القسريّ الذي كان من الشّخصيّة، ويدلّ على أنّ سبب هذا التّوقّف يعود إلى ما بداخل الدّكّان من معروضات؟!... هذه المعروضات هي التي ستجرّه فيما بعد إلى بحار من الأحلام لا شاطئ لها.

4 - «ارتديت أجمل المعروضات...من وراء النّظارة (كذا) الذّهنيّة الجذّابة، التهمت بعيني الحسناوات...كانت تحيط أجمل الفاتنات....» (ص89).

إنّه الحلم الذي راوده وهو متسمّر في وقفته هناك...ولقد تضافرت الأزمنة الحقيقيّة في تقاطع بين الماضي والحاضر على تثبيت هذا الخيال، وإزهار هذا الحلم.

5 - «هذه تضع يدها على كتفي، تلك تُبحر في عيوني، تلك تطوّقني من خصري...» (ص89).

انغماس كليّ داخل هذا الحلم الذي امتدّ به عن طريق الإشارتين: (هذه/ تلك) لتكونا كافيتين لإغراقه في نشوة ذلك الحلم، لكنّ هذا الحلم تفسده المثبّطات والممنوعات، ممّا يجعل هذه القصّة –كما أسلفنا القيل- تقترب من الحكاية التي تعتمد وظائف (بروب PROPP) ولاسيما المنع / الخرق.

6 - «....استدعاني المدير إلى مكتبه...وبجديّة قال لي: يبدو أنّك شابّ طيّب....همّك لقمة العيش....ليس إلاّ....كل الخبز يا بنيّ ولا تحاول أن تفهم شيئا...إنّك تتعب....تتعب كثيرا وأنا أشفق عليك» (ص 90).

من هنا تأتي وظيفة المنع لتكشف لهذه الشّخصيّة المحوريّة مجهولا أو تبحث عن شيء ضائع حيّرها طويلا...إنّه يحذّره من ذلك، ولاسيّما حين يقول له مؤكّدا: **«تتعب...تتعب كثيرا».**

وهذه التّأكيدات ما هي إلاّ لاحقة تفسيريّة يحاول المرسل من خلالها أن يخبر المرسل إليه عن الوضعيّة التي ستكون عليها هذه الشّخصيّة القصصيّة....وضعيّة عسيرة حقّا ويصعب على المرء أن يلتزم إزاء هذه الموانع والمثبّطات، ولقد جاءت وظيفة المنع هذه سابقة على كلّ الوظائف مثنّاة في شكل نصائح: **«إنّك تتعب...تتعب كثيرا...وأنا أشفق عليك» (ص 90).**

من هنا يأتي التّحذير صريحا جهوريّا لا يذر لهذه الشّخصيّة وقتا ولا يجاريها في محاولة استسلامها وتسليمها بالأمر الواقع، ولاسيّما أنّ هذا «الواقع» الذي كانت تعيشه الشّركة محفوف بالملذّات والإغراءات: **«التفت إلى سكرتيرته...بنظرة تحمل معاني خفيّة، طلب منها الموافقة...أجابت ببسمة لا تخلو من غنج ودلال» (ص 90).**

إنّ موقفا مثل هذا من غادة فاتنة تتقن الدّلال، وتحسن الغنج، من شأنه أن يستميل عواطف هذا المراهق، ويجعله يفكّر ألف مرّة قبل أن يُقْدم على خرق الوصيّة، ويتناسى النّصيحة.

7 - «ذات يوم اكتشفنا (كذا) أنّ الصّفقة الخاصّة ببدلات العمل يكتنفها نوع من الغموض» (ص 91).

لقد تحرّكت في الشّخصيّة الغيرة، وصارع الخير عندها الشرور التي كانت تُحاك في الخفاء، حيث إنّ المدير كان يخفي القماش الجيّد ليعيد التّجْر فيه حتّى يتلقّى مقابله فيضا من الأموال، قبل أن يبدّل رديئه بأجوده ممّا يتسبّب في زرع أمواج من الغِلّ لدى العمّال عليه، ويبعث في نفوسهم الاشمئزاز والقَرَف، ولكنّهم يحجمون عن مكاشفته أو مواجهته بالحقيقة إلاّ الشّخصيّة المحوريّة التي تفطّنت إلى ألاعيبه واختلاساته بحَدْسها وثقافتها، فكتبت رسالة على لسان العمّال قامت برفعها إلى المدير تستنكر فيها عمله الهجين هذا.

8 - «يا بنيّ...لعلّك تذكر ما أوصيتك به يوم قدمت إلينا...ولا أظنّك تنسى...ولابأس إن ذكّرتك مرّة أخرى، فالذّكرى تنفع الناسين، بالحرف الواحد قلت لك: كل الخبز يا بنيّ معنا...ولا تحاول أن تفهم...إنّك تتعب...تتعب كثيرا...» (ص 91).

بهذه العبارات ذكّر المدير الفتى، ولم يكن في حاجة إلى أنْ يسمع منه دفاعه عن نفسه وتبرئته لذمّته –كما تفرضه القصّة - ، بل إنّ الكاتب لو توقّف هنا لكانت النّهاية مقبولة، باعتبار أنّه مادام «الخرق» قد وقع لـ «المنع»، ومادام «المانع» استكشف شرّ «الفاعل»، فإنّ كلّ التّبريرات لا مكان لها.

وبعد، فإنّ هذه القصّة التي أتينا عليها تلخيصا ودراسة في اقتضاب، تحمل في ثناياها جملة من الملاحظات نقف عندها في نهاية هذا التّحليل لعلّ أهمّها:

1 – القرص الأحمر: رمز لنهاية ليل الظّلم والتّعفّن (مع طرح الجانب الإيديولوجيّ بعيدا).

2 – المطر: رمز للإشراقة والتّجديد، ونزوله إنّما هو تنظيف وتطهير للجوّ القذر الذي كان يسود الشّركة، وقد عبّر عن ذلك بقوله: **«الرّذاذ سيتحوّل إلى هطول...سيكون سيولا...طوفانا...سيجرف معه كلّ العفونات»** (ص 92).

3 – اتّسمت القصّة ببعض المبالغات والتّراكمات الزّائدة، كتصوير بعض الأطفال الذين يتسابقون، بل يتشاجرون على الخبز الملقى في القمامات، مع أنّ مثل هذه المظاهر المشينة لم تقع على الأقلّ إبّانَ حقبة كتابة هذه القصّة، ولم نشاهد نظيرا لها إلى يوم النّاس هذا.ومن يدري؟ فقد تغدو منظرا عاديا لا يتأثّر لرؤيته أحد، ولا يتأسّف لحصوله المارّة يوماً.

4- الصّراع الشّديد الذي استحوذ على هذه القصّة وأشعل أوارها بين الشّخصيّة المحوريّة التي نوّعت في استعمال الضّمائر وتنقيلها بين هذا وذاك، من الضّمير الأول(ضمير المتكلّم) –كما أوضحنا- إلى الضّمير الثاني (المخاطب) إلى الضّمير الثالث (الغائب). وقد كان تعداد الضمائر وتوزيع وظائفها بمثابة تأجيج لهذا الصّراع الذي - وإن لم يحتدم- فإنّه قد رافق خطوات الأحداث من أوّلها إلى آخرها.

جـ - القِصص الرّمزيّة: إنّنا لا نريد ببنية «الرّمزيّة» ذلك المذهب الغربيّ الذي يعمد إلى الإبهام، ويغرق في ضبابيّة من التشاؤم قد لا تنقشع أبدا، ولكنّنا نريد بالرمز تلك الومضات واللّمحات التي تعبّر عن الواقع مكسوّاً في صورة إشاريّة فحسب.

من أجل ذلك لا يهمّنا أنّ هذا المذهب ظهر في الآداب الأوروبيّة منذ سنة 1880م ولا يعنينا معرفة أسماء أصحابه الذين اشتهروا به من أمثال (فرلين) و(جاجنر) و(بودلير) و(رامبو) والذين أولعوا كثيرا بصفات معيّنة من مثل: «السّكون والقمر»و«الضّوء الباكي» و«الأسمال الفضيّة» و«القمر الشّرس» و«الشمس المرّة المذاق»[11].

والرمز تعريفاً يعني « الإيحاء؛ أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النّفسيّة المستترة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضعيّة. والرمز هو الصّلة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسيّة، لا عن طريق التّسمية والتّصريح»[12].

والواقع أنّ الرّمز كمذهب قد تغلغل في عالم الشّعر ووصل أحيانا إلى ذروة النّجاح، ولكنّه لم يفلح في الوصول إلى عمق القصّة، ولعلّه قد حقّق بعض النّجاح مع "كافكا"[13]. والرّمزيّون استكشفوا أنّ العقل الواعي محدود، وأنّ العقل الباطن اللاّواعي ممتدّ إلى ما لا نهاية.

وهذا المذهب الذي وُلد في الغرب ونما بين حقول بيئته انتقل –على غرار كلّ ما يبدعه الغرب- إلى العالم العربيّ فتلقّفه أدباء عديدون ولاسيّما الشّعراء منهم من أمثال (أديب مظهر) في قصيدة (نشيد السكون) و(سعيد عقل) و(صلاح لبكي) و(بشير فارس) وغيرهم[14] في دواوين وقصائد مختلفة.ويمكن القيل إنّنا مع ذلك نغالي حين نزعم أنّ هؤلاء الشّعراء المحدثين من العرب قد احتضنوا هذا المذهب نقلا عن الغرب لأنّ الشّعر الصّوفي، مثلما هو معروف، مليء بالإيحاءات والرّموز[15].

ولقد استطاع القاصّ (إدجار ألان بو EDGAR ALAN POE) أن ينفذ ببعض تخيّلاته الباطنيّة إلى القصّة ممّا ترك بصمات واضحات عليها. فما سرّ تسميتنا لهذه المجموعة بالرمزيّة؟ وكيف يُخفق قصّاصون كبار في توظيف الرّمز ويجرؤ على فعل ذلك قصّاصون ما يبرحون في الطّريق؟

إنّنا حين أطلقنا هذه الصفة لم نكن نرمي من ورائها إلى الرمز الفلسفيّ العميق مثلما سبقت الإشارة إليه، وإنّما كنّا نهدف إلى استعراض بعض اللّمحات التي تمثّل هذا الرمز، بل إنّ القصّة التي وقع عليها نظرنا لتكون نموذجا للتّحليل كانت متأرْجحة ما بين الرّمزيّة والسّرياليّة التي تعتمد الحلم منطلقا لها، وهذه القصّة هي: **الشّيخ والصّخرة...واليمّ**

فالعنوان –كما نلاحظ- يحمل في فحواه ثلاثة مداليل، وكلّ مدلول في الآن ذاته رمز.

03 مداليل = 03 رموز.

ويمكن أن تنفرد كلّ بنية من هذه البنى بمعانٍ مختلفة لعلّ أهمّها أنّ:

أ – البنية الزّمنيّة:

الشيخ: يمثّل مرحلة معيّنة هي عادة ستون سنة فما فوق أو فما دون ذلك بقليل.

الصّخرة: تمثّل زمنا خالدا هادئا لكنْ رتيبا، فهي تشغل فضاءها منذ سنة أو عقد أو قرن أو مليون سنة لا فرق.

اليمّ: يرمز إلى الزّمن المتحرّك الذي لا يستقرّ على وجه، ولا يثبت على حال...هو مزمجر دائب السير بين المدّ والجزْر لا يرتاح أو يهدأ أبدا.

ب – البنية الفضائيّة:

الشّيخ: يوحي هذا المنظر بالوقار والشّيب ورجاحة العقل وهذا كلّه يجعل هذا « الشيخ » يشغل فضاء مكانيا كبيرا فيه سعة المجال، وهو إذاً، فضاء متنقّل.

الصّخرة: حيّزها ثابت لا يتبدّل إنْ وصفناها بالرّتابة والجمود ولكنّها قد تنقل بواسطة، بيد أنّها تظلّ في حيّز ثابت لا حَراك له.

اليمّ: له لوحتان ينهض عليهما: خلفيّة، وأماميّة.

فأمّا الأماميّة: فهي ما يحدثه من حركة دائبة تسمع بالأذن، وتشاهد بالعين، إذ هو في مدّه وجزره يتنقّل من مكان إلى آخر متقاتلا مع نفسه، متضارباً مع بعضه، وهو تقلّص وتمدّد لكنّه ما يتمدّد إلاّ ليتقلّص، ولا يتقلّص إلاّ ليتمدّد...فالفرار لا معنى له، والجمود لا مكان له...ذلك هو شأنه، وتلك هي حاله.

وأمّا اللّوحة الخلفيّة: فهي تتمثّل في ما تعكسه عليه الأحوال الجويّة من رياح وأمطار، أو شموس وكواكب، وهو يتفاعل مع ذلك كلّه في مساحة معيّنة تختلف باختلاف التّغيّرات المناخية...فالبحر وتموّجاته التي تتجاوب مع الرّياح، أو خطوطه التي تبدو لنا على صفحته وهي تتهادى وتتراقص مع نسيمات الصّباح، أو مناظر الكواكب والأقمار وصورها وهي تنعكس على مراياه، أو الأسماك المختلفة الأشكال والألوان، كلّ أولئك يوحي بجمال أخّاذ، وبحيّز حياتيّ لا يَفْنَى إلاّ بإرادة اللّه سبحانه وتعالى حين تُسجّر هذه البحار أو تفجّر.

جـ – البنية الأسطوريّة: وتتمثّل بخاصّة في « اليمّ » الذي يرمز إلى الماء بصفته منبع الحياة، والماء: هو العنصر الفعّال في هذا العنوان، وكلّنا يذكر أنّ أجمل المواقف العاطفيّة إنّما وُلدت أمام الغُدْران، وعلى ضفاف الأودية والأنهار، ناهيك من شواطئ البحار التي تظلّ أبدا مرتعا خصبا للحسن والخيال والأمل.

وإذا كان الإنسان نفسه قد خُلق «من ماء دافق» كما أبان عنه القرآن الكريم..وإذا كانت الصّخرة نفسها كانت من قبل ماء ثمّ تجمّدت وتصلّبت كما يعرّفنا علماء الجيولوجيا، اتّضحت أهميّة الماء وقيمته، لتسيطر بذلك البنية المائيّة على العنوان.

د – البنية الإيقاعيّة: ولعلّها تتمثّل أحسن ما تتمثّل في:

الشّيْ.....

الصَّخْ.....

الْيمْ.....

هـ - البنية التّركيبيّة: ودعائم هذه البنية بُنيت على تضافر ثلاث وحدات متماثلة كلّها أسماء، والأسماء هي الأصل في المشتقّات لدى كثير من المنظّرين اللّغويين، فلذلك قد جاء التشابه يسيرا من غير أن يقع في الكلام معضلة.

و – البنية الصوتية: وهي تلاحظ في عدّة مقاطع من العنوان:

أشْ + أصْ + ألْ

شَيْ + صَخْ + يَمْ

فالمقاطع الثلاثة – كما رأينا- متجانسة ومتآلفة[16].

ز – البنية الدّعائميّة: وهذه تتألّف من وَتديْن ألْسُنيّين هما:

الشيخ + اليمّ

ولاسيّما أنّ مقوّمات هذه البنية هي التّوازن والطّمأنينة والحركة، وذلك لا يتمّ إلاّ عن طريق هذين الوتدين المكوّنين للعنوان. فالشّيخ متوازن هادئ، واليمّ غاضب حانق ساخط، أو ساكت لطيف إلى حين أن تعود إليه عصبيّته، وتتحرّك فيه شراسته!

هذا هو العنوان، فما هو المدلول الذي تحمله هذه القصّة؟ لكي نجيب عن هذا التّساؤل بصورة واضحة قمنا بحصر أحداثها في تسعة مفاصيل.

-1 -

تُستفتح بفائدة: وهي أنّ صديقين توجّها إلى البحر، وما إن وصلا إليه حتّى تخيّلا أنّ هناك مخاطر قد أحدقت بهما من جرّاء هيجان هذا البحر.

-2 -

أحسّا أنّ المصطافين ولاسيّما الفضوليين منهم، صاروا يطاردونهما بالنّظرات المريبة ممّا أوهمهما أنّهم يتوسّمون فيهما اللّصوصيّة والإجرام والتّعوّد على خطف الأطفال واغتصاب الفتيات! كلّ هذه الأوهام التي تواردت فيها خواطر الصّديقين، جعلت أحدهما يشير على صاحبه أن يقصدا صخرة نائية عن أعين هؤلاء المرتابين، وهنالك يتسنّى لهما أن يسبحا في حريّة عبر مسافة قريبة لا تعرّض حياتيهما للخطر، ويكونا بذلك في منجاة من الاستهزاء أو الاتّهام الظّالم غير المؤسَّس.

-3 -

ارتاد وصاحبه ساحل البحر، ثمّ وطئا بأقدامهما طرفه في وجل وحذر شديدين، حيث لم يتجاوزا خطوتين تجريبيّتين، ومع بعد أحدهما عن كلّ خطر، فإنّه ادّكر وصيّة أمّه التي تنهاه عن الارتماء في أحضان مياهه: **«إيّاكم والبحر....إيّاكم والبحر يا أولاد....»** (ص72)

ولكنّ طِماحه إلى المغامرة، ورغبته في المجازفة دفعاه إلى أن يرتمي داخل عُبابه فأوشكت الأمواج أن تبتلعه لولا لطف اللّه به...والغريب أنّ هذا لم يكنْ إلاّ وهما لأنّه عندما تحسّس نفسه لم يلف غير رجليه داخل الماء بينما سائر جسمه كان خارج البحر، وهذا ما جعله يهزأ بنفسه، ويضئّل من قيمته.

-4 -

حين اطمأنّت نفسه إلى أنّه في أمان تامّ، تفقّد صاحبه فوجده مستغرقا في التّحديق إلى الصّخرة....أرسل بصره هو أيضا تلقاءها، فإذا **« شيخ تجاوز العقد السابع...له لحية كثّة مرسلة على صدره»** (ص 74). ومع التقاء الأنظار، طفق يلوّح إليهما، طالبا منهما القدوم إليه في إلحاح!

-5 -

بعد هذه الإشارة يبدأ الحوار بين الشّيخ والشّخصيّة المتضمّن ضميرها في القصّة (المرسِل) ثمّ يغيّر الحديث إلى الصّاحب الذي يكشف للشّيخ الحقيقة بعدما اعترض على سباحتهما في هذا المكان الخالي. وعندئذ تدافعت ذكريات كثيرة ومناجاة داخليّة طغتا على السّرد، وتخلّلتا الأحداث حتّى كادت تنسينا الشّيخ والحديث معه.

.6.

ومن غير إطالة أو استطالة، يصل الكاتب إلى حكاية الشّيخ الذي طفق يسترجع الحسرة ويستحضر الفاجعة...إنّ هذا المكان يذكّره بمأساة عائلة كاملة قد خنقها الماء، وأذْهب أثرَها البحر، والتهمتهما الحيتان ووحوش اليمّ. هنا في الموطن نفسه الذي تجرّأ هو وصاحبه على الاختلاء فيه هربا من الأنظار....ينبئهما بأنّها عائلة **«عائلة من أربعة أفراد: الأم، الأب، وطفلان (كذا)»** (ص79).

لقد قدمت هذه العائلة إلى هنا لتحقيق الهدف الذي تريدان أنتما أن تحقّقاه، وهو النّأي عن الأعين، والاستمتاع بالخلوة والاختلاء، بسبب تشبُّثها بالأصالة، ورغبتها عن الانسلاخ.

-7 -

ألقت الأمّ بنفسها في اليمّ منتشية طروبا، كسمكة خفيفة ورشيقة ضربت بيديها ورجليها ذات اليمين وذات الشمال...بيد أنّها شعرت بشلل يعطّل جسمها الغضّ، وبجحافل من الأمواج المدجّجة تطاردها...استنجدت...استغاثت...استغاثت في إلحاح...لم يكن هناك إلاّ زوجها الذي آلمته الصّرخات، ووخزته الصّيحات المبحوحة...لم يشعر إلاّ وهو يلقي بنفسه مقلّدا رجال الحماية في محاولة إنقاذها من الغول...، في هذا الإبّان هبّت عاصفة هوجاء تدعّمها رياح عاتية

ألقت به إلى الصّخرة التي ارتطم بها رأسه...وفي سذاجة اندفع الولدان نحو جهنّميّة الأمواج التي أجهزت عليهما لتعفى بذلك على آثار هذه العائلة!

-8 -

وفي تأثّر باد، يتوقّف الشّيخ عن الحديث قبل أن يتابع:

بعدما أخرج رجال الحماية المدنيّة الجثث الأربع، كان الرجل ليس هو الزوج، وإنّما رجل آخر...وهي الظّاهرة التي أدهشت الشّيخ وضاعفت من ألمه...ومن حديث إلى آخر يعترف هذا الشّيخ بأنّه هو مدبّر العمليّة التي أدّت إلى القضاء على الأمّ (الزّوجة) بعد أن تكاثر حديث القوم عن خيانتها، وحامت الشّبهات حول سلوكاتها.

-9 -

وأخيراً يودّع الراوي الحلم لينبئنا بأنّ كلّ الأحداث التي تخلّلت القصّة لم تكن حقيقة ولا خيالاً، وإنّما كانت أضغاث أحلام مرعبة: فيها الدم، والقتل، والثأر، ولا شيء أكثر من ذلك.

وقفة ختامية:

لعلّنا ألاّ نكون في حاجة إلى الوقوف طويلا إزاء هذه القصّة التي حاولنا أن نوضّح خطوطها ونشرّح أفكارها مدلّلين على أنّها –وإن كانت من النّوع السّوريالي- فإنّها مع ذلك تحمل في طيّاتها رموزا كبيرة أشرنا إلى بعضها لدى دراسة العنوان حيث خصّصناه وحده بملاحظات وإشارات، باعتبار أنّ العنوان عند كثير من الدّارسين المعاصرين يمثّل المفتاح أو البؤرة التي توضّح المفاهيم المتداخلة المتشابكة، فإنّ مثل هذه القصص المبنيّة أساسا على الرّمز البعيد لا تقدّم خدمة جلّى للمجتمع، وإنْ تسهم بطريقة أو بأخرى في تحقيق الأدبيّة.

إنّ قصّة «الشّيخ...والصّخرة...واليمّ» - وعلى الرغم من طول هذا العنوان نسبيّا- فإنّه عنوان فنّيّ جماليّ ربما لارتباطه بقصّة شهيرة هي «الشّيخ والبحر» للكاتب الأمريكي (هيمنجواي) التي أحدثت صراعا بين عجوز هرم وسمك القرش، أو بين الإنسان والحيوان، إضافة إلى أنّ هذا الكاتب قد شُغِف بالسّرد الموضوعيّ الذي يقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقا للقارئ، لأنّ الشّخصيّات تكاد توهم المتلقي بأنّ أحداث القصّة حقيقيّة وصادقة[17]، والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على هذه القصّة التي اتّخذت من عنصري التّشويق والحياد أساسا وهو ما يشغف القارئ بمتابعة أطوارها من خلال الحبكة المتنامية حتّى النهاية.

د – القصص الاجتماعيّة/ الثوريّة: علينا أن نقرّر أوّلا بأنّ القصص التي من هذا النّوع كُتِبتْ بعد الاستقلال، أي من لدن جيل لم يعش الثورة ولمْ يُصْلَ بلهب نيرانها إلاّ من بعيد: عن طريق استشهاد أحد أفراد عائلته مثلا. وإذا كان المنطق الفكريّ والنّظريّة النّقديّة يقضيان بأنّ الكاتب ليس في حاجة إلى أن يعيش كلّ شيء يكتب عنه، وإلاّ لاحتاج إلى عمر يتجاوز

آلاف السنين مثلما سبقت الإشارة إليه، فإنّنا مع ذلك نجد غالبيّة الذين تطرّقوا إلى قصص الثّورة من جيل الاستقلال أخفقوا في التّعبير عن مشاعر هذه الثورة وجهنّميّة لياليها وأيّامها وإن لم تخْلُ قصصهم من اجتهادات مقبولة أحيانا.

وإيماناً منّا بأنّ النّقد لا ينتظر حتّى تتوفّر له أكوام مكدّسة من النّماذج، وإنّما هو يتابع ظهور النّصوص، ويقوم بواجبه الطّبيعيّ كلّما ألفى نصّا يستحقّ الدّرس والتّمحيص، إذ ليس ثمّة ما يدعوه إلى الانتظار حتّى يغدو القليل كثيرا، والغثّ جيّدا والرّديء ممتازا، بل المفترض فيه أن يتناول الرّديء والضّعيف والغثّ بالنّقد بغية الدّفع به إلى الأمام عن طريق التّقويم، وتصحيح مسار المبدع، ووضع المعايير الفنيّة والموضوعيّة المثلى له حتّى يجتنبها هو، ثمّ من يجيء بعده من النّاشئة والمتأدّبين[18].

مهما يكن، فإنّ القصص الاجتماعيّة / الثّوريّة قد تناولت «موضوعات جديدة تتحدّث عن الاغتراب وعن الهجرة وعن الحرب والثّورة وآثارهما. تصف الجبل وتدين الاستعمار، وتصوّر مشاركة المرأة في الثورة والنّضال، أو تتحدّث عن الموظّف الجبان وعن خيانة الوطن»[19].

ومن الواضح أنّ هذه القصص تتّسم بسمة الحنين، وتمتاز بطابع الأنين طورا، والصراخ والاعتزاز أطوارا أخرى، ففيها تذكير بعمل الأبطال، وتخليد لمآثر الأجداد والآباء...فالثورة الجزائريّة بما خلّفته من دمار ونَكال، وتحطيم وآلام، كانت دائما شاهدة أمام الأعين، حاضرة إزاء النّفوس، لم يستطع معها جيلنا هذا أن يتخلّص من وطأتها ووقعها، وحسبنا أن نذكر بأنّه حتّى هذه الآونة ما يبرح حديثها يطغى على الجلسات، وما يزال صوتها يعلو على كلّ الأصوات، إذ ما يكاد الحديث يفتح في مقامة ما حتّى يقع الاستطراد إليها فيحدث التّشعّب، ويطرأ التّوتّر حتّى يفيض على جنبات الجلسة.

ولعلّ ثالث ميزة هي أنّ عناصر الأدب الثّوريّ بصفة عامّة والقصّة بصورة خاصّة قد استحوذت في الجزائر على الموضوعات الأخرى عكس سائر الأقطار (المغاربيّة) الأخرى بسبب الهيمنة الاستعماريّة الخبيثة على ربوع الجزائر طوال قرن وثلث القرن اقترف خلالها الجرائم المنكرة، واجترح الآثام البشعة التي لا تخفى على أحد[20].

وجرْياً على القاعدة التي التزمنا بها في هذه الدراسة، فإنّنا نطبّق منهجنا التحليليّ على قصّة واحدة وقع عليها نظرنا وهي قصّة **«ثقوب في ذاكرة الزمن»** لاعتبارات فنّيّة فحسب.

تبدأ هذه القصّة بالإشارة إلى عذاب الوحدة وأثرها على النّفس البشريّة ممّا يُنْمي بأنّها ستركّز أغلب خطوطها العامّة على هذا الموضوع، والواقع أنّ الوحدة هذه ما هي إلاّ مؤشّر للتّخيّلات والهواجس والأفكار التي تتوارد على الشّخص وهو يحيا حالة شبيهة بحالة شخصيّة القصّة، وإن كانت هذه الشّخصيّة (الرّاوي) ترى في حصولها معاناة وفي صفتها قساوة: **«قاسية هي الوحدة...قاسية أبدا أبدا...»** (ص 193).

إنّ مجرّد ورود هاتين العبارتين يجرّ إلى الاقشعرار من الوحدة ويكون بمثابة تثبيط للنّفس التي ترغب فيها وتؤْثرها على الأنس والاجتماع، لكنّ الازدواجيّة التي تشكّل طبيعة الأشياء تجعل من الوحدة شيئا مرغوبا فيه، لأنّ صاحبها يبحث عمّا يزجّي به السّاعات، ويقطع به اللّحظات، وهو شأن شخصيّة القصّة التي قشعت سحابة خلوتها بواسطة تزويج اليراع مع المخيلة لينجبا في نهاية المطاف عملا أدبيّا. بيد أنّ الملكة الذّاتيّة صعبة المراس، عسيرة الانقياد، وقلّما تستجيب لمروّضها متى شاء وأنّى أراد. وذلكم ما يُفهم من مقولة (جون برين): **«لا تنتظر ورود الإلهام كَيْ تشرع في الكتابة، لا لأنّك تنتظر شيئا غير موجود، بل لأنّ الإلهام يردّ إليك حين تكتب»** (ص 193).

وبينما هي تصارع جدب الموضوع وضحالة التفكير؛ إذا بابها يُطرق..ثمّة فتاة ملثّمة تقتحم عليها خلوتها وتمزّق غشاوة وحدتها..وبعد حديث قصير أزاحت عن وجهها الخمار، فلاحظت الكاتبة (الشّخصيّة) أنّ ملامح وجهها متناسقة مع العينين..وبسرعة قياسيّة تدخل الضّيفة في الموضوع لتفضي إليها بسرّ دفين أمضّها كي تتّخذ منه المبدعة قصّة متكاملة الحلقات، متناسقة الأجزاء.

ثمّ نفهم من مطلع القصّة المعروضة أنّ الزّائرة من الفتيات العوانس اللاّئي فقدن كلّ أمل في الارتباط برجل مّا، تقول لها: **«ألم يحدث أن أحسسْت شعور فتاة تعدّت أبواب الزّواج، تقلّب طرْفها في الرّجال، كلّ الرّجال، وهي تعلم أن لا حقّ لها في الحصول على أحدهم»** (ص 194).

ومن سياق الرّواية يتجلّى أنّ هذه الشّخصيّة هي أصلا بدويّة نزحت إلى المدينة، وتبدأ من البداية، يوم أن رأت النّور لأوّل مرّة في مزرعة جدّها النّريّ التي ورثها عن آبائه بدوره، وبعد أن تعرّفنا هذه الشّخصيّة بأسرتها كلّها: من جدّها وصفاته إلى جدّتها التي كانت تتّصف بالبلادة، إلى أمّها وزواجها بأبيها التي هي من أصل قبائليّ، ثمّ وفاته عنها.

تنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مشاركة جدّها في الثّورة، فتعرّفنا أنّه قد أُحرقت ضيعته، وأُلقي عليه القبض ثمّ زجّ به في غيابات السّجن بمعاونة «حركيّ» كان وفيّا للاستعمار، ثمّ كفّر عن ذنبه بإنقاذ جدّها من زنزانة العدوّ حيث قام بتهريبه ليلا والتحق وإيّاه بالثّوار.

وتمضي في حديثها لتنبئنا عن المآسي التي زرعها الاستعمار في مناكب الأرض، والجرائم التي اقترفها في حقّ الشّعب الجزائريّ، إذ بينما كانت هي وجدّتها وسائر العائلة ليلا يصطلون حول موقد النّار في صمت وهلع، إذا أنين يُسمع أمام الباب قبل أن يتسرّب منه مجاهد جريح أسعفوه بما قدروا عليه، ثمّ قضوا جميعا ليلة قلقة وهم حيارى إزاء هذيانه نتيجة للحمّى التي كانت قد قرّرت المبيت في عظامه ولم تزُل عنه شدّة وطأتها إلاّ مع خيوط الفلق، وحين نطق، أخبرهم بأنّ سبب جرحه إنّما يعود إلى مخالفته أمر رفاقه والنّأي عنهم ممّا جعله

يشتبك مع جنود العدوّ الذين اقتحموا المكان..وراح يردّد ما صدر له من مسؤول الفرقة: **«تعال معنا أو ستموت وحدك ستموت كالجرذ في المخبأ»** (ص 200) ثمّ ظلّ يقصّ عليهم كيف فتح باب المخبأ، وكيف تشابك مع العدوّ إلى أن وصل إلى بيتهم.

وفي صباح اليوم التالي علم أهل الدّشرة أنّ المظلّيين سيجتاحون القرية، فجمع السّكّان ما لم ينوؤوا بحمله، ثمّ توجّهوا بصحبة الجريح ملتجئين إلى مكان آمن يقيهم شرّ الأعداء حيث صادفوا أحد المجاهدين فسلّموه الجريح، وقصدت هي وعائلتها المدينة، وهنالك تفتّحت على عالم جديد، فغدت تقلّد الحضريّات في زيّهنّ القصير، وتعوّدت على الخروج لتبتاع ما تشاء من الدّكاكين والأسواق دون إشكال؛ وقيّض الله لها معلّمة علّمتها العربيّة، ونظراً لفقرها المدقع فقد كانت لا تتورّع أو تتحرّج من خدمة الآخرين والتّعرّف على طبقات اجتماعيّة مختلفة، وإقامة علاقات كادت تعصف بها لولا شموخها وتأبّيها، بيد أنّ ذلك لم يطل إذ استطاع مخادع أن يغويها فيسلبها ما كانت تعتدّ به، وهذا ما أحدث في نفسها كرها للرّجال جميعا، وزرع في قلبها ضغنا حاميا، وحفر في صدرها غِلاً عليهم حيث راحت تحرقهم على ضيائها واحدا واحدا مكْرَهة، إذ كانت في وليجتها تبحث عن ميناء ساكن ترسي فيه سفينتها، وعن عشّ آمن تقضي فيه أيّامها، لكن ذلك كان أمرا عسيرا، لأنّ الرّجال كلّهم **«مصابون بحمّى البكارة»** (ص 210).

وتتتابع أحداث القصّة وإن ظلّت تصبّ في قالب واحد هو بحث الشّخصيّة عمّن يكمل نصفها، وبعد أن تجرّب كثيرا منهم تزداد اقتناعا بأنّهم على شاكلة واحدة؛ إنّهم يرغبون في قضاء أوطارهم منها لا أكثر!.

وفي النّهاية تصل الشخصيّة إلى مبتغاها، حيث تقترن بعامل من بلاد المهاجر في أوروبا لأنّه رضي أن يبني بها –على علاتها- ، يتمّ ذلك في القرية التي عادت إليها أسرتها نافرةً من صخب المدينة وضوضائها ومشاكلها المحتدمة.

تحليل القصّة:

أحداثها:

لقد طفحت هذه القصّة بأحداث كثيرة أهمّها:

–عزم الشّخصيّة الأولى على تمزيق الصّمت وقهر الوحدة بواسطة الكتابة.

–حيرتها إزاء الموضوعات الملائمة للكتابة.

–حياة الفتاة الملثّمة أو سيرتها الطّويلة بين المدينة والبادية، والمشاكل التي نجمت عن ذلك.

–نيلها مرامها أخيرا في البادية بعد أن اهتدت إلى بعل سَموح رضي أن يصفح عنها ويعفو عن ماضيها المريب.

-تكاثر هذه الأحداث جاء بسبب التّطويل في حجم القصّة (ستّ وعشرين صفحة).

بنيتها الفنّيّة:

-يتّضح من البدء أنّ هذه القصّة هي قصّة بيئة ما دامت قد تناولت أوّل ما تناولت الوصف: «قاسية هي الوحدة».

-طغى على القصّة ما يمكن أن نسمّيه عامل الصُّدفة؛ ولْنتتبّع ذلك حسب تسلسل الكتابة:

-وصول الفتاة الملثّمة واقتحامها المنزل من غير ميعاد.

-التقاء المجاهد الجريح بأحد المجاهدين الآخرين وهذا أصعب ما يمكن أن يحدث بهذه البساطة السّاذجة.

-زواج «زهور».

-الصبيّ الذي عثر عليه الجدّ.

-التقاؤها بصديقتها التي كانت تعلّمها البغاء.

-تعرّفها على جنديّين من غير سابق لقاء، وهذه المرّة كانت الصّدفة نقمة عليها حيث إنّها رافقتهما فعادت بغير ما ذهبت به!.

-التقاؤها «زهور» تارة أخرى.

-ظهر أحد أعمام الصّبيّ الذي جاء يطالب بابن أخيه.

-بعد غيبة طويلة، وقطيعة أعوام مديدة، يعود أخوالها إلى أمّها للتّصالح والتّسامح.

-التقاؤها شابّاً من المهاجر وارتباطها به دون سابق معرفة.

فالقصّة -كما لاحظنا- تُبنى على عنصر المصادفة كثيرا بالإضافة إلى أنّها توظّف الحكايات المختلفة، وذلك ما جعل القصّة تنوءُ بالاستطرادات المتشعّبة، والأوصاف الخارجيّة.

وعلى الرّغم من الأسلوب الجميل المشرق الذي يطبع جوانب القصّة، فإنّها لم تخْل من تطويل كاد يكون مملاّ..وكانت الكاتبة ستوفّق أفضل لو أنّها وسّعت هذه العناصر لتؤلّف منها رواية.

البناء المعماري للقصّة:

إنّ القصّة بصفة عامّة تمتاز برشاقة الأسلوب وسلامة اللّغة والوصف الجميل أحيانا، بيد أنّ هناك بعض التّراكيب التي لا أرى مسوّغاً لبنائها حسبما اختارت الكاتبة مثل قولها: **«قاسية هي الوحدة»** فمثل هذا التقديم والتّأخير يُخلّ بالقواعد المتعارف عليها، وتلج الجملة بذلك في خانة التّعقيد اللفظيّ من الناحيتين الصّرفيّة والنّحويّة، وهي -في نظرنا- لا تفيد

كثيرا الخطاب نفسه بصرف النّظر عن الملاحظة السّابقة، لأنّ المفترض أنّها تعالج عذاب الوحدة؛ وهذه الوحدة كلٌّ لا يتجزّأ، فهي في قساوتها وألمها وشرّها تقدّم نفسها بنفسها.

وهناك تقديم وتأخير آخر ليس له ما يبرّره أيضا: **«أوقدت النار لترى ما (به) تصنع»** (ص 198) ← ما تصنع به.

/ **«على أيّ حال ضمائرنا مرتاحة (كانت)»** (ص 198) ← فهذه العبارة تحتاج إلى إعادة تركيب يكون أكثر جمالاً وتلاؤماً، ولاسيّما أنّ الكاتبة متمكّنة من لغتها نحوا وصرفا وإملاءً إلاّ ما حدث من بعض الهنات مثل **«جذع شجرة مهتري»** (ص 200) والأصحّ: مهترئ. ومثل: **«التي سوف لن تبقي على أخضر ويابس»** والأصحّ: «التي لن تبقي على أخضر ولا على يابس» لأنّ «سوف» تدلّ على المستقبل، «ولن» على المستقبل أيضا، وجمعهما في موطن واحد يجعل أحدهما زائدا....

وكذلك استعمالها كلمة "تكتشف" والأصحّ: "تستكشف" (ص194) إذ شتّان ما بين الكشف (....) والاستكشاف!

ونزعم أنّه على الرغم من هذه الإشارات، فإنّ الكاتبة تمتلك قدرة على تفجير الكلمة سحرا وتوظيف الأسلوب الشّاعريّ الذي يهزّ القارئ المتذوّق بلا شكّ، ونادرا ما نقرأ قصصا بهذا الشّموخ البنائيّ للعبارات والأساليب ونجد بها غالبا اهتراء وتمزّق وغثيان، وممّا يبهر من أسلوبها قولها: **«أشرقت الشّمس على الروابي والحقول النّديّة فمنحتها سحرا بديعا وانعكست أشعتها فوق قمم الجبال البيضاء فازداد بريقها حدّة ولمعانا...خرجنا نطلب الانتعاش بدفئها الذي غيّبته الثّلوج والعواصف أياما طوالا... »** (ص 201) وكقولها: **«شمس جويلية باهتة...تريد أن تزيح عن طريقها السّحاب فلا تقوى...الترقب يرقص في العيون ويعربد...الابتسامات تزرع الرجاء والأمل في كلّ الوجوه...بيرق الحريّة يشعّ في الأفق المضرّج بالدّماء والدّموع...توقّف الزّمن عن الحركة وقتئذ لأيام طويلة...نهار تسمّرت فوق سمائه الزرقاء شمس متوهّجة غادرها الشّحوب إلى الأبد....»** (ص 206).

مهما يكن، فإنّ هذا الأسلوب المشرق غالبا أجد للمنفلوطي أو جبران بعض البذور في زرعه، وليس معنى هذا أنّنا نعيب على الكاتبة التّناصّ أو التّضمين، بل إنّ هذا التّوارد الخاطريّ أو المثاقفة يزيدان الأسلوب تقوية والخطاب ليونة...ولعلّ من أثر المنفلوطي قولها: **«جئت لأسرد عليك قصّة عذاب طويل مع اللّيل والعواصف بودّي لو يعرفها النّاس ولكن ليس عن طريقي..لقد اخترت أن أهديها لقلمك (كذا)..لقد ضاق صدري...ضاق...جئت لأتطهّر بين يديك من رجس اللّيل وعذاب العواصف، إذ لا أجد صدرا أسند إليه رأسي المثقل بالهموم، حتّى وسادتي ضاقت بي...»** (ص 194).

«نظــرات» المنفلــوطي أو «عبراتــه» إذاً، ماثلتــان بــين أيــدينا ونحــن نقــرأ هــذا البنــاء الأسلوبيّ..وهناك عبارات أخرى شبيهة لا مدْعاة لذكرها (ص 215). مثلاً.

الأفكار:

إنّ أفكار القصّة عموما ثريّة تتخلّلها استشهادات ضمنيّة لبعض الأدباء، كذكرها لاسم (جون برين) وعباراته: **«لا تنتظر ورود الإلهام كي تشرع في الكتابة...»**

وممّا يمكن أن يناقش من أفكار هذه القصّة: **«لن أنتظر نزول الوحي»** ونزول الوحي خاصيّة من خصائص الأنبياء، والإلهام أصدق في هذا المقام.

وثمّة فكرة لا تعطي صورة صادقة عن جيش التحرير الوطني الجزائريّ، حيث إنّ الكاتبة تجعل الحوار يطول حول تنقّل جنديّ مع فرقته (ص 200). ونحن نعلم أنّ هذا يتنافى وما اشتهر به جيش التحرير من نظام سرمديّ، وطاعة أبديّة، وامتثال صارم للأوامر.

فالغريب أنّه وبالرّغم من إصْرار مسؤول القرية على التّنقّل، فإنّ الجنديّ ظلّ متشبّثا بموقف الرفض!..وأين؟ في مخبئه!...هذا فضلا عن أنّ من الخطط التي كان جيش التحرير يطبّقها هي أنّه إذا أنجز عمليّة ما، سارع إلى التّنقّل البعيد عن مكان العمليّة،وهلمّ جرّاً...

ومن الأفكار الأخرى التي قد تكون وراءها خلفيّة وحكم مسبق يهدف إلى التفرقة بين الجنسين، هو الرغبة في الانتقام عن طريق رفض الزّواج من الرجال كلّهم، كلّ من تقدّم لخطبة الفتاة (ص 210) وهذه الروح الانتقاميّة لا محلّ لها، لأنّ هذا من شأنه أن يضفي على المرأة هالة من التسامي والنّرجسيّة! فالرّفض النّهائيّ للرجال، لكلّ الرجال لا نعتقد أنّه صادر عن صدق واقتناع، على الأقلّ بالنّسبة للشخصيّة الموظّفة في القصّة لما عرفناه من طبيعتها الشّبقة إلى لقاء الرجال!

وتذهب الكاتبة بعد ذلك إلى أبعد من هذا، فتتّهم الرجال بالغباء لأنّهم يحكمون على شرف الفتاة وعلى طُهرها بالعذريّة ليلة زفافها، وما هو البديل لذلك؟!!..والفتاة التي تفقد عذريّتها ماذا يفعل بها المجتمع؟...إنّها ضعيفة الإرادة، مشوّشة السلوك، سهلة الانقياد، وبعدما كانت لؤلؤة ثمينة منيعة، صارت هشّة مرتخية، كسرتها الأنامل وفرقَعتها الأيادي بمجرّد لمسة!..وتقول: **«وأخريات كنّ ضحيّات (كذا) ظروف غامضة، ومع ذلك صُنّفن في زمرة المنبوذات، ولُفظن كالنّواة لمجرّد فقدانهنّ عذريّتهنّ الجسديّة...».**

وممّا لاشكّ فيه أنّ الذي يقرأ هذه العبارة يقتنع بأنّ الكاتبة كانت في موقف المحاماة لقضيّة خاسرة، إذ ليس من حقّ الرّجل ولا المجتمع أن يعطف على مثل هذا النوع من النّساء لسبب بسيط، وهو أنّ المرأة التي لا تصون نفسها لا تصون بيتها ولا مجتمعها ولا وطنها، ثمّ إنّ هناك رسالة لابدّ أن يؤدّيها كلّ واحد منّا، وهذه الرّسالة نتحمّل ثقلها جميعا كما نحن، ويجب ألاّ تنعكس أحمالها على طرف واحد فحسب..وأخيرا وليس آخرا كيف أنّ المرأة تسلّم نفسها إلى أناسيَّ كثيرين قبل

الزواج ثمّ تختار واحدا (ضحيّة) في نهاية المطاف كان بعيدا كلّ البعد عن رؤيتها لتمسح فيه دم ذئب يوسف؟!...إنّ هذا سخط في غير محلّه، وعذل في غير موطنه.

بالنسبة للنهاية: يلاحظ عليها أنّها من النوع المثاليّ الذي يجعل أليف العيش في المدينة يعاف الحضارة ومعالمها عاقدا العزم على الأوبة إلى البادية (ما وقع لشخصيّة القصّة) وهذا –بلا ريب – يتنافى مع الواقع والحياة المعيشة.

وتبقى ملاحظة أخيرة، وهي أنّ القصّة هذه كان يمكن أن تكون رواية لو أنّ الكاتبة تريّثت وأحسنت تمطيط الحبكة وتفصيل الأحداث، ولا أعتقد أنّ ذلك مستبعد مادامت الشّخصيّات قد تزاحمت والحوادث قد تكاثرت، والإشارات لفصول عديدة قد وردت.

اتّجاهها:

- يغلب على القصّة الجانب المثاليّ كما هو الشّأن بالنّسبة للأسرة التي نزحت إلى المدينة وتعوّدت على العيش فيها ثمّ قبلت بكلّ بساطة أن تعود إلى البادية.

–فرار الفتاة من خليلها بعد أن توفّرت كلّ الأسباب لسقوطها، وتصنّعها القيء والتّمارض.

–اقترانها في النهاية بشابّ من المهاجَر (كبير القلب واسع الصدر) لأنّه غضّ الطّرف عن كلّ ما عاشته من مغامرات!..

بقي أن نشير في مختتم هذا التّحليل إلى أنّ كلّ ما أبديناه من ملاحظات حول هذه القصّة لا ينقص في شيء من قيمتها، بل نعتبر أنّ هذه الدّراسة هي دعوة إلى قراءتها واستكشاف لخباياها التي لمْ نبنْ عنها كلّها، وحسْبنا أن نؤكّد بأنّها ملأى بالعبارات المنمّقة، والجمل الرائقة، والأوصاف الدّقيقة للمشاهد التي تُعدّ إطاراً مرصّعاً لصورة برّاقة أخّاذة!.

الحداثة والقصص:

لعلّ أهمّ سؤال يطرح في آخر هذه الدراسة الموجزة للقصص هو: ما مدى ارتباطها بالحداثة؟

وبنظرة متأنّية لما قدّمنا، نتّفق أو نكاد بأنّ هذه النّصوص تسير في ركب الحداثة من حيث المضمون على الأقلّ، إذ إنّ ما تحمله من مداليل يمنحها حياة ويضعها في الميزان النّقديّ الجديد.

تبقى مشكلة الدّالّ – وهذا بيت القصيد – لأنّ الدّال والمدلول لا يمكن لهما أن ينفصما وما ينبغي لهما أن ينفرطا، ولذلك ستكون نظرتنا إليهما معا وفي واد واحد.

ولو جاز لنا أن نعرّف الحداثة لزعمنا بأنّها في مفهومها العامّ لا تخرج عن التّجديد والإتيان بما لم يأت به السابقون من جانب، وهي بمفهوم ثان متطرّف «انقطاع تامّ عن الماضي وثورة على الحاضر»[21] فنحن إن رمنا الحداثة بالمفهوم الواسع إذاً، فإنّ هذه النّصوص القصصيّة

تحمل معانيَ من معانيها وسمات من سماتها، أمّا إن جارينا المفاهيم المتطرّفة فإنّها بعيدة عن الحداثة لكونها متمسّكة بأصالتها وبوطنيّتها وثوريّتها وتخلّقها[22].

ومما لا يتنازع فيه اثنان أنّ الدّال في القصص التي استشهدنا بها، ينزع إلى الحداثة من حيث إنّ كثيرا من القصّاصين نحّوا أنفسهم في مثل (الشّيخ...الصخرة...واليمّ) وفي (ثقوب في ذاكرة الزمن) وفسحوا المجال للشّخصيّات، كما أنّ معظم هذه القصص تفتقد إلى ما كان يوجد في القصص الكلاسيكيّة من بداية وعرض ونهاية، أو ذروة وحبكة، وجنح كثير منها إلى الحوار الدّاخليّ أو تيّار الوعي.

فهذا الاتّجاه القصصيّ –كما أسلفنا- يعتمد على إسقاط السّرد للحكاية، وعلى نموذج الشّخصيّة الإنسانيّة «والذي يستخدم عقل إحدى الشّخصيّات، أو عقول عدّة شخصيّات في إنارة الموقف والشّخصيّات التي يعرضها، والذي يتوسّل في تعبيره باستخدام اللّغة بطريقة جديدة مشحونة بالرّموز والدّلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أوروبا»[23] بينما بدأ ظهورها في مصر بدءا من الأربعينيّات، على أنّ الجزائر عرفت هذا الشّكل خلال السّبعينات.

ويجدر الذّكر بأنّنا لا نجاري التّعريفات الثائرة للحداثة التي ترى أنّ كلّ عمل لا يتصارع مع المعتقدات والقيم لا يكون بالضّرورة عملا حداثيّا، ومن الذين رقصوا على هذه النّغمة (خالدة سعيد) التي ترى بأنّ الحداثة «ثورة فكريّة وليست مجرّد مسألة تتّصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النّثر، أو نظام السّرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشّكل المسرحي»[24]

ويرى آخرون وعلى رأسهم (كمال أبو ديب) بأنّ الحداثة «تقدّم وكلّ تقدّم انفصام عن ماض، ورفض لما هو قائم، وبحث عن بديل له»[25].

ويقول في مقام آخر عنها: «إنّها انقطاع معرفيّ، ذلك أنّ مصادرها المعرفيّة لا تكمن في المصادر المعرفيّة للتّراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللّغة المؤسّساتيّة والفكر الدّيني وكون اللّه مركز الوجود. الحداثة انقطاع لأنّ مصادرها المعرفيّة في اللّغة البكر، والفكر العلمانيّ، وكون الإنسان مركز الوجود»[26].

إنّ المغالاة والضّبابيّة واضحتان في هذا التّعريف الذي قال بمثله كذلك (نقاد) آخرون من أمثال (أدونيس) و(عبد اللّه العروي).واعتراضنا على هؤلاء أنّ الحداثة ليست فوضى، ولا تمرّدا على القواعد كلّها بما فيها القواعد اللّغويّة والأخلاقيّة والدّينيّة والتّحرّر الكامل من الموروثات والتّقاليد، وحتّى العلاقات الجنسيّة- كما دعا إلى ذلك أدونيس- .

ولذلك يُعجب هؤلاء بكلّ مبدع جعل من التّمرّد جلْباباً له، واتّخذ منه شعارا له كيفما كان هذا التمرّد، فهم مثلا يرون أنّ (امرأ القيس) محدث لكونه تمرّد على تقاليد قبيلته وقيمها، وينعتون (سحيم عبد بني الحسحاس) بالحداثة لفجوره وصراحته الجنسيّة ، وهم يؤثرون النّثر على القصيدة الموزونة لأنّها في نظرهم أعلى تمرّد في إطار الشّكل الشّعريّ!.

ويُفهم من تقوّلات الحداثيّين أنّ كلّ تمرّد أو ما يعبّر عنه بالسّمات الثّوريّة يعتبرونه حداثيا، وأنّ كلّ ما يدعو إلى انحراف، ويروّج لأخلاق ساقطة، ويشجّع انحلالا فكريّا وتكسيرا لغويّا ومروقا عن القواعد بمختلف أنواعها هو بالضّرورة والقوّة حداثيّ[1].

يبقى أن نؤكّد بأنّ الحداثة – وإن اخترقت عالم هذه النّماذج من القصّة القصيرة - فإنّها لم تتغلغل فيها فتفرغها من محتواها أو تنأى بها عن جوهرها كما حدث بالقياس إلى الشّعر العربيّ الذي سقته حتّى غمرته وأشربته حتّى أغرقته في لجج عسّرت عليه الاستقلاليّة والتّأصيل ممّا أفقده شخصيّته، وسلبه شفافيّته ورقّته فتمزّقت أواصرها أو كادت، وغدا شعرنا الجميل الرّائع عبارة عن عبث أحيانا وإبهام أحيانا أخرى.ومن هنا، فإنّنا مع الحداثة التي تمتصّ القيم لتثبتها وتعتصر الشّهد للتّحلية به، وليس الحداثة التي تفصلنا عن ماضينا، وتشكّكنا في مستقبلنا. الحداثة التي نطمح إليها هي تلك التي تخدم أدبنا العربيّ وتطوّر مناهجه، وتثري مفاهيمه، لكن من غير أن يفقد بريقه ويتعرّى من عباءته؛ أي إنّ الحداثة التي نستسغيها هي التي تنطلق من الداخل ولا تُفرض من الخارج، فقد طوّر العرب لغتهم وطوّعوها وبدّلوا كثيرا من مفاهيمها وأثْرَوْا ألفاظها من غير اعتماد على عناصر خارجيّة، بل كانت هذه العناصر هي التي تفيد من العرب، وتحاول أن تتعالى لتبلغ المستوى الذي كان عليه هؤلاء.

فقد لا يكفي أن نمتطي الطائرة ونسوق السيارة، ولكنّ الأفضل أن نتعلّم صنعهما لنكون حقيقة في مستوى الحداثة، وكذلك الشّأن بالنّسبة للأدب، وهو ما يعني أنّ نقّادنا وأدباءنا مدعوّون إلى التّجديد الذّاتيّ الدّاخليّ المنطلق بدءا من هُوّيّتهم وأصالتهم وتراثهم. وإلاّ فسنظلّ نعدو ونلهث وراء ما يُصدّر إلينا. وحتما سنتعب، ثم نفشل، ثمّ نغدو سادرين بأفواه مفتوحة من الإعجاب، منتظرين أبدا ما يجود به علينا الأجانب كما هو الشّأن في الميادين الأخرى ولاسيّما الفلاحة والصّناعة والتّكنولوجيا بوجه عامّ.

هوامش وإحالات:

---

[1] الدّراسة بعنوان "إطلالة على القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ" نشرت في العدد 13 ص 27 – 49، تناولت خمس قصص هي الأصوات (عمّار بلحسن): شجر العلّيق (السائح الحبيب) الفئران والحلم (زهير العلاف) ويجيء الموج امتدادا (محمد الأمين الزاوي) موسى وصالح والسلطان الأكحل (مصطفى فاسي) – ديوان المطبوعات الجامعيّة 1984.

[2] نماذج من القصّة الجزائريّة المعاصرة في 250 صفحة من الحجم الصغير – ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – مطبعة أحمد زبانة – الجزائر – دون تاريخ.

[3] د. محمد السّويدي: محاضرات في الثّقافة والمجتمع ص: 125 ديوان المطبوعات الجامعيّة (الجزائر) 1985م.

[4] نفسه، ص: 124.

(5) مثل قصّة "القذيفة" لبوجادي علاوة.

(6) أنظر ص. 139.

(7) في كتابه "أمثلة FIGURE 3 seuil, Paris" أنظر أيضا "مدخل إلى نظرية القصّة" ص ص 77- 78 للمرزوقي / شاكر، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر/ الدار التونسيّة للنشر – ط1.

(8) نظرية القصة، ص: 81.

(9) أنظر نظرية القصّة، ص ص 82 – 83.

(10) نفسه، ص: 86.

(11) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة "ضجيج الوادي" (Le docteur DUVAL) قصيدة "السفينة السكرى" للشاعر (رامبو) انظر الدكتور (محمد غنيمي هلال) الأدب المقارن ص 401، دار العودة / دار الثقافة / بيروت – دون تاريخ.

(12) نفسه، ص: 398.

(13) وممّا يُؤثر عنه في هذا المضمار قوله: "إنّني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكّر بخلاف ما كان يجب أن أفكّر، وهكذا إلى أعمق أعماق الظّلام" ;ANDRE AKOUN LES FORMES NOUVELLES DE LA CRITIQUE, P.94. وإن يفسّر هذا القول أحيانا بغير المعنى الوارد في السياق.

(14) أنظر د. محمد مصطفى هدارة: دراسات في النقد الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، ص 138 الدار الأندلسيّة للاوفست ط1 القاهرة 1986.

(15) منذ العهود القديمة إلى الآن، ومن الشعراء القدامى نذكر الشاعر الفقيه ابن الخلوف القسنطيني / ابن الفارض خاصّة.

(16) ينظر حوار أجري مع الدكتور عبد المالك مرتاض في صحيفة "الشعب" الصادرة بتاريخ 03 يناير 1991م ع. 4445 تعرّض فيه لمختلف الجوانب المتعلّقة بالبنى ضمن الخطاب الأدبيّ.

(17) ينظر . عدنان خالد عيد اللّه: النقد التّطبيقي التحليليّ ص 88- دار الشؤون الثقافيّة العامّة – الطبعة الأولى 1968 بغداد.

(18) هذا رأي كثير من النقاد. أنظر مثلا الدكتور النّساج: أدب التّحدّي في المغرب، ص 13 – دار الرّأي – بيروت.

دون ذكر للتاريخ / ودون ذكر رقم الطبعة.

(19) ينظر عبد اللّه ركيبي: القصّة الجزائريّة القصيرة، ص: 159 الدار العربية للكتاب / المؤسسة الوطنيّة للكتاب 1983م.

(20) مع ذلك لا ننكر بعض القصص التي برز فيها المحور الوطنيّ القريب من الثّوريّ كما هو الشّأن بالقياس إلى قصّة "المخاض" لعبد الواحد إبراهيم (أنظر محمد الهادي العامريّ: القصّة التونسية القصيرة، ص 36) دار بويلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1980م.

(21) د. محمد مصطفى هدارة: النقد الأدبي، ص: 14.

[22] من المرجع نفسه، ص: 18.

[23] نفسه، ص: 274.

[24] عنه نفسه، ص: 20.

[25] عنه نفسه، ص: 21.

[26] عنه نفسه، ص: 95.

[27] عنه نفسه، والصفحة عينها.

أثر التفاعل الحواري، والنزعة الكلامية في توجيه متلقي الخطاب
قراءة تداولية في (كشـــاف) الزمخشري

د/ علي حميداتو.
جامعة البليدة

إن لكل تبادل حواري أركانا هي المخاطب (المرسل)، والمخاطب (المرسل إليه) وموضوع التخاطب (الخطاب) تتفاعل فيما بينها لتحقيق غرض أو أغراض متمايزة ظاهرة أو باطنة ولتحقيق هذه المقاصد يتطلب التدبر في موضوع التخاطب من كلا الجانبين: المرسل، والمرسل إليه، في إطار مبدأ التعاون والتشارك والتبادل على اعتبار أن التحاور قائم أساسا على المراجعة في الكلام بين طرفي الحوار[1].

مبدأ التعاون والتشارك:

تعتبر المشاركة إحدى الخصائص الأساسية للتفاعل الحواري، على اعتبار أنها " تفعّل إرادة القول لدى أطراف الحوار، وهي المؤطرة لعناصره بين ممثلي الخطاب"[2] فلولاها ما انتظم أي تواصل بين أطراف الحوار، يدل على ذلك ما يشير إليه Bateson – Goffman وآخرون بقوله:" حتى القرن السادس عشر كانت كلمتا "تواصل والتواصل" مصطلحين قريبين جدا من "Communier" و"Communion" التي تعني مشاركة وحدة الشعور وتشاركه في الرأي وهما مصطلحان قديمان، وهما منحدران من اللاتينية " Communicare "[3] وهكذا تضاف معاني من مثل: "وحدة الشعور" و"التشارك في الرأي" إلى خصيصة المشاركة لدعمها أكثر وهي "معانٍ تبين ما تؤول إليه المشاركة أثناء التفاعل الحواري من انصهار ممثلي الخطاب في تفعيل الهدف الأول وهو التشارك في الرأي "[4].

و"الزمخشري" هنا يحرص على أن يظل دائما وثيق الصلة بمخاطبه، يفسر له ويطلب منه النظر في الدليل والحجة حتى يؤسس معه برهانا بإجراءات حجاجية يكون في أغلبها قد استنبطها بنفسه "المتلقي"، وغايته في ذلك هو توجيه مخاطبه سالكا في ذلك مسلك رضاه بما يعرفه أو يعتقده، من دون أن يتسلط أو يجبره على قبول الحكم ولو مكرها، وإنما يستميله ويجادله بعقل مجتهد، وكل ذلك من أجل مبدأ التشارك والتعاون ولخلق الظروف المواتية للوصول إلى الإجماع على هذا الرأي أو الحكم عبر هذه الصيرورة التي يفعّلها كثيرا في كشافه.

يقول "الزمخشري" في معرض تفسيره لأول سورة البقرة ما يكون لنا دليلا على كثرتها في كشافه:" فإن قلت: فما وجه قراءة من قرأ "صَ،و قَ ونَ" مفتوحات ؟ قلت:الأوجه أن يقال: ذاك نصب وليس بفتح، وإنما لم يصحبه التنوين لامتناع الصرف على ما ذكرت وانتصابها بفعل مضمر نحو "اذكر"، وقد أجاز "سيبويه" مثل ذلك في حمَ وطسَ ويَس ولو قرئ به، وحكى "أبو سعيد السيرافي" في أن بعضهم قرأ يَس، ويجوز أن يقال حرّكت لالتقاء الساكنين، كما قرأ من قرأ " ولا الضالين " فإن قلت هلا زعمت أنها مقسم بها وأنها نصبت نصب قولهم: نعم الله لأفعلنَّ، وآي الله لأفعلنَّ، على حذف حرف الجرّ وإعمال فعل القسم: وقال ذو الرّمة: "ألا ربَّ من قلبي له الله ناصح"[5] وقول آخر: " فذا أمانة الله الثريد" [6] قلت: إن القرآن والقلم بعد هذه الفواتح محلوف بهما، فلو زعمت ذلك لجمعت بين قسمين على مقسم واحد وقد استكرهوا ذلك، قال الخليل في قوله تعالى ﴿ وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ۝٢ وَمَا خَلَقَ ٱلذَّكَرَ وَٱلۡأُنثَىٰٓ ﴾[7] "الواوان الأخريان ليستا بمنزلة الأولى، ولكنهما الواوان اللتان تضمّان الأسماء إلى الأسماء في قولك: مررت بزيد وعمرو، والأولى بمنزلة الباء والتاء – قال سيبويه قلت للخليل: فلم لا تكون الأخريان بمنزلة الأولى ؟ فقال: إنما أقسم بهذه الأشياء على شيء، ولو كان انقضى قسمه بالأول على شيء لجاز أن يستعمل كلاما آخر، فيكون كقولك : بالله لأفعلنّ، وبالله لأخرجنّ اليوم، ولا يقوى أن تقول: وحقّك وحقّ زيد لأفعلنّ، والواو الأخيرة واو القسم لا يجوز إلا مستكرها... "[8]

ما نلاحظه في هذا النص أن الزمخشري دائم الصلة بمخاطبه يعلل له تارة، ويعترض عليه أخرى ما أنكره منه، لأجل إقامة الدليل على دعواه، مستحثا إياه على النظر في استدلالاته، ذلك أنه يفترض اعتراضا وإنكارا من مخاطبه "السائل" والذي يدل عليه قول "السائل المفترض": "ما وجه..." حيث جاء بالفاء للدلالة على إنكار ما علم سابقا [9] فينبري يمثّل له ويستدل بما شُهد له بعلوِّ كعبه في العلم، بما لا ينكره المعترض والعارض، فهم في ذلك سواء على طريقة الاستدلال طالبا له الحجة من " سيبويه وأبي سعيد السيرافي والخليل بن أحمد" ومن كلام العرب "الشعراء".

فكأنه بهذا المنحى آخذ بيد مخاطبه لينمي له كفاءته النحوية " العلمية" ليبنيَ استدلاله بنفسه متمثلا الطريقة ذاتها ليدرك صحة دعوى "العارض"، فكأنهما يتشاركان التدليل مجتمعين على تحصيل الاتفاق، لأن إنشاء الكلام من لدن المتكلم، وفهمه من لدن المخاطب، لا انفصال لأحدهما عن الآخر، وانفراد المتكلم بالسبق الزمني ما كان ليلزم عنه انفراد بتكوين مضمون الكلام، بل ما إن يشرع المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالته (...) فتتكاثر وتتقلّب وتتعرّف من خلال العلاقة التخاطبية متجهة شيئا فشيئا إلى تحصيل الاتفاق عليها بين المتكلم ونظيره المخاطب "[10].

وما مبدأ التعاون أو التشارك هنا في هذا النص إلا تلك الصيرورة أو الإستراتيجية الاستدلالية التي ارتكز عليها "المرسل "الزمخشري في بيان صواب رأيه، ضامنا بذلك قدرة المرسل إليه "المخاطب" على تأويلها وفهمها والاستدلال بها"[11] وإن لم يبلغ فعل "المعترض" في النص فعل "العارض" فيه، إذ ظل القائل هو المبادر في الفعل القاصد "للمقول له" وتوجيه هذا الفعل[12]

والذي يدل على أنّ الزمخشري آخذٌ بمبدأ التشارك " هو أسلوبه القائم على الملاطفة في المحاورة ومثال ذلك – وهو كثير- عند تفسيره لقوله سبحانه وتعالى:﴿ أَصْطَفَى ٱلْبَنَاتِ عَلَى ٱلْبَنِينَ ﴾[13] حيث يقول:"... فإن قلت: "أَصطفى البنات " بفتح الهمزة، استفهام على طريق الإنكار والاستبعاد، فكيف صحّت قراءة "أبي جعفر" بكسر الهمزة على الإثبات ؟ قلت جعله من كلام الكفرة بدلاً من قولهم "ولدَ اللّه"، وقد قرأ بها" حمزة "و" الأعمش" - رضي اللّه عنهما- ، وهذه القراءة وإن كان هذا محلّها فهي ضعيفة، والذي أضعفها أن الإنكار قد اكتنف هذه الجملة من جانبيها وذلك قوله:"و إنهم لكاذبون – وما لكم كيف تحكمون- فمن جعلها للإثبات فقد أوقعها دخيلة بين نسيبين"[14].

ومحل الشاهد في هذا النص هو اضطلاع كل من – العارض- "الزمخشري"، والمعروض عليه "المتلقي المفترض" في فعل بناء القول الحجاجي، حيث " الخلاف" بينهما في دلالة القول في قوله تعالى:"أصطفى البنات" على الإثبات أو الإنكار والاستبعاد لتحديد مقصده، وقيام المعروض عليه (المتلقي) بالسؤال عن صحة قراءة "أبي جعفر" بما هي صيغة أو كيفية صحت بها القراءة على الإثبات (كسر الهمزة)[15] وقيام العارض (الزمخشري) بتضعيف القراءة وإن كان لا ينفيها، وذلك قوله:" وقد قرأ بها حمزة والأعمش " على التحقيق والإثبات، إلا أن الإنكار –على حد قوله- قد اكتنف هذه الجملة من جانبيها وهو محل ضعفها في قوله تعالى: ﴿ **وإنهم لكاذبون** ﴾ ﴿ مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ ﴾

ولحمل المتلقي وتوجيهه على الأخذ برأيه يقول:" فمن جعلها للإثبات فقد أوقعها دخيلة بين نسيبين" وعندئذ يلزمهم بالأخذ بفتح همزة الاستفهام على طريق الإنكار والاستبعاد. فالتشارك هنا هو في ما يعرضه السائل والمجيب في فعل بناء القول الحجاجي وهذا هو عصب التفاعل القولي في هذا النص، لأن مدار "المسألة" هنا مطلب جدلي نشأ من خلاف والخلاف هو منجم السؤال، سؤال الاختيار بين رأيين يقعان في مسألة واحدة في اتجاهين مختلفين[16]بين "الإثبات أو الإنكار".

ولعلّ بنية هذا النّص الحواري الجدلي القائمة أساسا على مبدأ" التشارك" هي المقصودة " بالجدل المحمود " الذي يتم بطرق هادئة ويبتغي تحصيل الحقيقة بطريقة التعاون لا ترذيل فيه ولا تقبيح، فهو لا ينشد الغلبة والإلزام بل الكشف عن الحقيقة وبيان الصواب [17] وإن كان ثمة اختلاف في الرأي، - كما رأينا في النص السابق - ، فإن مآله إلى الاتفاق والإجماع ما دام التفاعل الحواري يحكمه التعاون، وينبني على الملاءمة انطلاقا من دعاوى الصلاحية، و

هي:" دعاوى الصدق " صدق القضايا"، والجديّة" جديّة المتكلم"، والصحة "صحة المعايير"[18] إضافة إلى وضوح القول، فهاته الدعاوى يضمن تضافرها تحصيل الاتفاق [19] ولهذا فإن التشارك في الرأي أقدر على الابتكار من التنازع فيه والاختلاف بشأنه [20].

إن مبدأ "التعاون الذي يضطلع به" الزمخشري في كشّافه، ويبني عليه جملة محاوراته، لا يتأتّى من كون " المعترض يشارك في بناء القول الحجاجي فقط، بل كذلك من حاصل الأخذ بجملة مقاصد " العارض" على جهة العمل، أي العمل بمقتضى كلامه وإن كان ضمنيا، وعندئذ يتشارك "العارض" و"المعترض" في فعل العمل، ويحصل مقتضى انتفاع المعترض "المخاطب أو المتلقي" حال إتيانه سبيل عمل العارض "الزمخشري".

وما قول هذا الأخير:"فمن جعلها للإثبات فقد أوقعها دخيلة بين نسيبين.." يوجب أن يعمل " المتلقي" على مقتضى عمل "المتكلم" بجعل الهمزة للإنكار والاستبعاد، وأن لا يجعلها للإثبات وإن لم يقع منه عملٌ بعد، ويكون معيار الفائدة في كلام" الزمخشري"هو العمل بمقاصده بعد حصول الفهم والإفهام حال تفهيمه غيره لهذه المسالة، لأن القصد هو في كل لحظة من لحظات استعمال اللغة قصدٌ لفائدة معيّنة طبقا لسنن المواضعة العامة في جهاز تلك اللغة مع تكريس مظهر من مظاهرها العملية في الممارسة..." [21].

النزعة الكلامية في الكشّاف:

1-التسليم الجدلي:

وهو أن يسلّم " العارض" ببعض قضايا " معترضه" أو خصمه أو منكره، لكي يبرهن "العارض" ما يترتب عليها من بطلان أو فساد [22]، وما جاء في مثل هذا كثير في كشّاف الزمخشري ونحن نسوق الأمثلة التالية بيانا لهذا المنحى والمسلك الجدلي، منها:

أ/ في تفسير قوله تعالى:﴿ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ ﴾[23].

ب/ في تفسير قوله تعالى:﴿ ثُمَّ لَمۡ تَكُن فِتۡنَتُهُمۡ إِلَّآ أَن قَالُواْ وَٱللَّهِ رَبِّنَا مَا كُنَّا مُشۡرِكِينَ ٱنظُرۡ كَيۡفَ كَذَبُواْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمۡۚ وَضَلَّ عَنۡهُم مَّا كَانُواْ يَفۡتَرُونَ ﴾[24].

ج/ **في تفسير قوله تعالى:**﴿ مَّا يَفۡتَحِ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحۡمَةٖ فَلَا مُمۡسِكَ لَهَاۖ وَمَا يُمۡسِكۡ فَلَا مُرۡسِلَ لَهُۥ مِنۢ بَعۡدِهِۦۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ﴾[25].

د/ في تفسير قوله تعالى:﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُوٓاْ أَنصَارَ ٱللَّهِ كَمَا قَالَ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَ لِلۡحَوَارِيِّـۧنَ مَنۡ أَنصَارِيٓ إِلَى ٱللَّهِۖ قَالَ ٱلۡحَوَارِيُّونَ نَحۡنُ أَنصَارُ ٱللَّهِۖ فَـَٔامَنَت طَّآئِفَةٞ مِّنۢ بَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ وَكَفَرَت طَّآئِفَةٞۖ فَأَيَّدۡنَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ عَلَىٰ عَدُوِّهِمۡ فَأَصۡبَحُواْ ظَٰهِرِينَ ﴾[26].

ففي المثال "أ" يقول الزمخشري مبادرا بالسؤال لنفسه نيابة عن المخاطب مبرزا استشكاله ومفترضا اعتراضه "فإن قلت: فهلاّ قيل " هدى للضالين" ؟ قلت: لأن الضالين فريقان: فريق عُلِمَ

بقاؤهم على الضلالة، وهم المطبوع على قلوبهم، وفريق عُلِمَ أن مصيرهم إلى الهدى، فلا يكون هدى للفريق الباقين على الضلالة، بقي أن يكون هدى لهؤلاء، فلو جيء بالعبارة المفصحة عن ذلك لقيل: هدى للصائرين إلى الهدى بعد الضلال، فاختصر الكلام بإجرائه على الطريقة التي ذكرنا، فقيل: هدى للمتقين، وأيضا فقد جعل ذلك سلّما إلى تصدير السورة (...) والمتقي في اللغة اسم فاعل من قولهم: وقاه فاتقى، والوقاية فرط الصيانة، ومنه فرس واق، وهذه الدابة تقي من وجأها..."[27].

فانظر كيف يسلّم "الزمخشري" بأنه "هدى للضالين" ودليل ذلك قوله:"لأن الضالين فريقان" ، فعلم بذلك بأنه هدى للضالين، ثم تراه بعد ذلك يبرهن على ما يترتب عن ذلك من بطلان، وهو قوله: لا يكون هدى للفريق الباقين على الضلالة" حتى لا يُحمل الكلام بأنه هدى لهؤلاء أيضا، بعدما فصّل وقسّم الضالين قسمين، ثم تراه يعلّل ويعضّد تفسيره بأن المتّقين هم الصائرون إلى الهدى بعد الضلال، فاختصر الكلام فجيء:"هدى للمتقين" ثم يسترسل في بيان معنى " المتقي" إشارة منه إلى ترك الضالين إلى المتقين.

أما في المثال الثاني (ب) فيقول:"... فإن قلت: كيف يصحّ أن يكذبوا حين يطّلعون على حقائق الأمور، وعلى أن الكذب والجحود لا وجه لمنفعته ؟ قلت: الممتحن ينطق بما ينفعه وبما لا ينفعه من غير تمييز بينهما حيرة ودهشا، ألا تراهم يقولون:"ربنا أخرجنا منها فإن عدنا فإنا ظالمون" وقد أيقنوا بالخلود، ولم يشكّوا فيه " ونادوا يا مالك ليقض علينا ربّك"و قد علموا أنه لا يقضي عليهم، وأما قول من يقول معناه:"ما كنا مشركين عند أنفسنا وما علمنا أنا على خطأ في معتقدنا، وحَمَلَ قوله:"انظر كيف كذبوا على أنفسهم: يعني في الدنيا، فتحمَّلٌ وتعَسَّفٌ وتحريف لأفصح الكلام إلى ما هو عيٌّ وإفحام، لأن المعنى الذي ذهبوا إليه ليس هذا الكلام بمترجم عنه، ولا منطبق عليه وهو نابٍ عنه أشدَّ النّبوة، وما أدري ما يصنع من ذلك تفسيره بقوله تعالى: ﴿ يَوْمَ يَبْعَثُهُمُ ٱللَّهُ جَمِيعًا فَيَحْلِفُونَ لَهُۥ كَمَا يَحْلِفُونَ لَكُمْ ۖ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ عَلَىٰ شَىْءٍ ۚ أَلَآ إِنَّهُمْ هُمُ ٱلْكَٰذِبُونَ ﴾ بعد قوله: ﴿ وَيَحْلِفُونَ عَلَى ٱلْكَذِبِ وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ "فشبه كذبهم في الآخرة بكذبهم في الدنيا..."[28] حيث نرى (الزمخشري) كيف يسلّم للمعترض بأنّ الكذب لا يصحّ بعد الاطلاع على حقيقة الأمور، وإن الكذب والجحود لا وجه لمنفعته إطلاقا، ولكنه يُنزِل الكاذب منزلة الممتحن، الذي ينطق بما ينفعه وبما لا ينفعه حيرة ودهشا، فجاز عندئذ أن الكاذب قد ينطق بما لا ينفعه، ويحمل هذا أيضا على قوله تعالى: ﴿ **رَبَّنَآ أَخْرِجْنَا** ﴾ وقد أيقنوا بخلودهم فيها ولكنهم نطقوا بما لا ينفعهم وهو "أن يخرجهم منها" ومثله قوله تعالى: " **وقالوا يا مالك...**" ثم يبرهن على فساد المعنى على من يقول: ما كنّا مشركين عند أنفسنا (...) ويحمله على قوله تعالى: ﴿ ٱنظُرْ كَيْفَ كَذَبُوا۟ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ ۚ ﴾ أي في الدنيا، تنبيها للمخاطب بعدم جواز هذا الحَمْل على هذه الشاكلة لأنه تمحّل وفساد.

أما في المثال (ج) فيقول:"...فإن قلت: فما تَقول فيمن فسّر الرحمة بالتوبة وعزاه إلى "ابن عباس" - رضي الله عنهما- ؟ قلت: إن أراد بالتوبة الهداية لها والتوفيق فيها وهو الذي أراده "ابن عباس" - رضي الله عنهما- ، إن قاله فمقبول، وإن أراد أنه إن شاء أن يتوب العاصي تاب، وإن لم يشأ لم يتب فمردود، لأن الله تعالى يشاء التوبة أبدا، ولا يجوز عليه أن لا يشاءها..." [29] فانظر كيف يسلّم " العارض" الزمخشري بتفسير الرحمة بالتوبة، وعزو هذا فيمن عزاه إلى" ابن عباس "، ولكنه يبرهن على ما يترتب على ذلك من فساد إذا ذهب بالقول بأنه سبحانه وتعالى إذا شاء أن يتوب العاصي تاب، وإن لم يشأ لا يتوب عليه، فيردّه مستدلا بأنه تعالى يشاء التوبة أبدا ومحال أن لا يشاءها، بناء على القاعدة الاعتزالية المعروفة في خلق الإنسان لأفعاله،و أن الله لا يريد القبيح ولا يفعله[30].

أما في المثال الرابع (د) يقول "الزمخشري": ".فإن قلت: ما وجه صحة التشبيه وظاهرهُ كونهم أنصارا بقول عيسى صلوات الله عليه ﴿ مَنْ أَنصَارِيٓ إِلَى ٱللَّهِ ﴾ ، قلت: التشبيه محمول على المعنى وعليه يصح، والمراد كونوا أنصار الله كما كان الحواريون أنصار عيسى حين قال لهم: ﴿ مَنْ أَنصَارِيٓ إِلَى ٱللَّهِ ﴾ – فإن قلت ما معنى قوله: من أنصاري إلى الله ؟ قلت: يجب أن يكون معناه مطابقا لجواب الحواريين ﴿ نَحْنُ أَنصَارُ ٱللَّهِ ﴾ والذي يطابقه أن يكون المعنى من جندي متوجها إلى نصرة الله، وإضافة أنصاري خلاف إضافة أنصار الله، فإن معنى ﴿ نَحْنُ أَنصَارُ ٱللَّهِ ﴾ ، نحن الذين ينصرون الله،و معنى ﴿ مَنْ أَنصَارِيٓ ﴾ ، مَنْ الأنصارُ الذين يختصّون بي ويكونون معي في نصرة الله،و لا يصح أن يكون معناه من ينصرني مع الله لأنه لا يطابق الجواب، والدليل عليه قراءة من قرأ (من أنصار الله)..."[31]حيث نرى (الزمخشري) في هذا المسلك كيف يسلّم بكونهم أنصارا على التشبيه، لأن التشبيه محمول على المعنى وعليه يصح، إلا أن ما يترتب على ذلك كون "أنصاري" و" أنصار الله" شيء واحد، فانبرى يميز لمخاطبه الإضافتين بأنّ "الأولى محضة والثانية غير محضة "[32] لأنّ "من ينصرني مع الله؟" على خلاف "من أنصار الله؟" وإلى هذه الأخيرة ينبه، ويقيم الدليل عليها قراءة من قرأ "من أنصار الله "برفع"أنصارُ".

المعارضة: لغة المقابلة على سبيل الممانعة، وفي الاصطلاح: أن يدلل على نقيض مدلول الخصم أو على نقيض إحدى مقدماته [33] ومثلها من القرآن الكريم قوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ أَهْلَكْنَا ٱلْقُرُونَ مِن قَبْلِكُمْ لَمَّا ظَلَمُواْ وَجَآءَتْهُمْ رُسُلُهُم بِٱلْبَيِّنَٰتِ وَمَا كَانُواْ لِيُؤْمِنُواْ كَذَٰلِكَ نَجْزِي ٱلْقَوْمَ ٱلْمُجْرِمِينَ ﴾ (يونس الآية 13) وقوله تعالى:﴿ أَمْ يَقُولُونَ ٱفْتَرَىٰهُ قُلْ فَأْتُواْ بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِۦ مُفْتَرَيَٰتٍ وَٱدْعُواْ مَنِ ٱسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴾ (هود، الآية 13) وقوله تعالى: ﴿ فَلْيَأْتُواْ بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِۦٓ إِن كَانُواْ صَٰدِقِينَ ﴾ (الطور، الآية 34) وذلك أنه سبحانه وتعالى جعله دليلا على نبوة محمد ﷺ، " والدليل متى عورض بمثله بطل عمله، فيسقط الاحتجاج به"[34] من ذلك ما جاء في(كشّاف الزمخشري) في تفسيره للآية (الم) أول سورة (البقرة) - وقد مرّ

بنا- أنه بيّن أنها أسماء غير حروف [35] مثلها ما يأتي فردا كـ:"ص"، "ق"و"ن" ، أو أسماء عدة مجموعها على زنة مفرد، كـ "حم، وطس، ويس"، ومن تسمية السور بثلاث أسماء كـ: (الم)، وبخمسة كـ: (كهيعص) [36] يقول الزمخشري مفترضا اعتراضا من أحدهم حيث يقول المعترض:"... إنّ القرآن إنما نزل بلسان العرب، مصبوبا في أساليبهم واستعمالاتهم، والعرب لم تتجاوز، ما سمّوا به مجموع اسمين، ولم يسمّ أحدهم بمجموع ثلاثة أسماء وأربعة وخمسة ،و القول بأنها أسماء السور حقيقة يخرج إلى ما ليس في لغة العرب، ويؤدي أيضا إلى أن يصير الاسم والمسمى واحدا.."[37]

يجيب "الزمخشري" على لسان مخاطبه: فإن اعترضت عليه بأنه قَوْلٌ مقولٌ على وجه الدهر، وأنه لا سبيل إلى ردّه، أجابك بأنّ له محملا سوى ما يذهب إليه، وأنه نظير قول الناس فلان يروي: قفا نبك وعفت الديار، ويقول الرجل لصاحبه ما قرأت ؟ فيقول – الحَمْدُ للّه- وبَراءَةٌ مِن اللّهِ ورَسولِهِ- ويُوصيكم اللّه في أَولادكُم – و- اللّه نور السماوات والأرض- وليست هذه الجمل بأسامي هذه القصائد وهذه السور والآيات، وإنما تعني رواية القصيدة التي ذاك استهلالها، وتلاوة السورة أو الآية التي تلك فاتحتها، فلما جرى الكلام على أسلوب من يقصد التسمية واستفيد منها ما يستفاد من التسمية، قالوا ذلك على سبيل المجاز دون الحقيقة، وللمجيب عن الاعتراضين على الوجه الأول أن يقول: التسمية بثلاثة أسماء فصاعدا مستنكرة لعَمري وخروج عن كلام العرب، ولكن إذا جعلت اسما واحدا على طريقة "حضرموت"، فأما غير مركبة منثورة بنثر أسماء العدد فلا استنكار فيها لأنها من باب التسمية بما حقّه أن يحكي حكاية، كما سمّوا بتأبط شرا، وبرق نحره، وشاب قرناها، وكما لو سمي بزيد منطلق أو ببيت شعر، ناهيك بتسوية "سيبويه " بين التسمية بالجملة والبيت من الشّعر وبين التسمية بطائفة من حروف المعجم دلالة قاطعة على صحة ذلك، وأما تسمية السورة كلها بفاتحتها فليست بتصيير الاسم والمسمى واحدا، لأنها تسمية مؤلف بمفردٍ والمؤلف غير المفرد ،ألا تراهم جعلوا اسم الحرف مؤلّفا منه ومن حرفين مضمومين إليه، كقولهم: صاد، فلم يكن من جَعلَ الاسم والمسمى واحداً حيث إن الاسم مؤلف والمسمى مفرد..."[38].

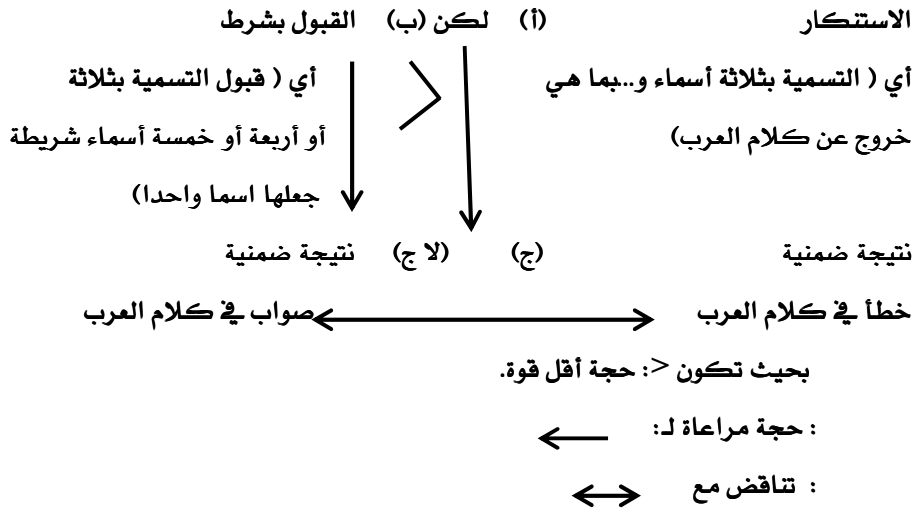
والذي يهمّنا هنا هو تحليل الاعتراض على الوجه الأول أي: التسمية بثلاثة أسماء وأربعة وخمسة مستنكرة، وخروج عن كلام العرب، بما هي نتيجة المعترض ودليلٌ على صحة دعواه، فنصوغ حجته كما يلي:

كل ما خرج عن كلام العرب فهو مستنكر.

التسمية بثلاثة أسماء وأربعة وخمسة خروج عن كلام العرب.

النتيجة: التسمية بثلاثة أسماء وأربعة وخمسة مستنكر.

فانظر كيف استطاع "الزمخشري" قلب هذه المعارضة [39] ليصبح دليل المعترض دليلا له، ويصبح الاستئناف مقبولا بشرط، ذلك ما توضحه الوحدة التجسيرية (لكن) والحجاجية في الآن نفسه والفاصلة بين الحالتين (الاستئناف والقبول)، ويمكن أن نحللهما على هيئة المربع الآتي:



فالزمخشري هنا يصرح مهملا (أ) الاستئناف لأجل أن يرتكز على (ب) القبول لتكون القوة القصوى لها، والتي هي برهنة بإهمال (أ) الاستئناف، حيث بتأكيده (الاستئناف لكن القبول) خصّ الأولى إلى معارض وضعه في مظان خطابه، مُسقِطا وجهة النظر لحساب (القبول) ليستميل مخاطبه وليجعله متمثلا (القبول) ليعطي لها الامتياز [40].

فالدلالتان اللتان تربطهما الوحدة التجسيرية (لكن) يُظهران القيمة التالية: عند تلفظنا (أ) لكن(ب) متلقي الخطاب يقول إلى حد ما(أ) صحيحة بحصوله على النتيجة الضمنية (ج)(خطأ في كلام العرب)، ثم لا يمكن ذلك لأن (ب)(القبول بشرط) مقدمة كحجة قوية للنتيجة الضمنية (لاج)(صواب في كلام العرب)[41].

ويظهر مما سبق أن"..كل محاجة تتجه نحو النتيجة، والتي يتوجب على المتلقي الحكم بقبولها حتى وإن لم تعط له مسبقا، هذه الأخيرة ترتكز على معطيات لأجل نقض القضية الداخلية (أ) وتبيان صحة القضية (ب)..."[42] أي اعتبار التسمية بثلاثة أو أربعة أو خمسة أسماء وجعلها اسما واحدا من باب التسمية بما حقه أن يحكى حكاية –على حد قول الزمخشري– صحيحةً، ويعضد هذه الحجة ما ينقله عن سيبويه، ثم ينهى مخاطبه عن تطلّب دليل سواه بقوله:" ناهيك بتسوية سيبويه..".

2- النقض:

بالفتح وسكون القاف يراد به لغة: الكسر [43]، وفي الاصطلاح: هو بيان تخلف الحكم المدّعى ثبوته أو نفيه من دليل المعلّل عليه في بعض الصور، فإن وقع بمنع شيء من مقدّمات الدليل على الإجمال يسمّى "نقضا إجماليا"، لأنّ حاصله يرجع إلى منع شيء من مقدّمات الدليل على الإجمال، وإن وقع بالمنع المجرّد أو منع السّند يسمّى نقضا تفصيليا، لأنه منع مقدّمة معينة والنقض أيضا وجود العلّة بلا حكم"[44] ويراد به أيضا أن يذكر المعترض شاهدا يبطل دليل الخصم ومثله من القرآن قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ عَهِدَ إِلَيۡنَآ أَلَّا نُؤۡمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّىٰ يَأۡتِيَنَا بِقُرۡبَانٖ تَأۡكُلُهُ ٱلنَّارُۗ قُلۡ قَدۡ جَآءَكُمۡ رُسُلٞ مِّن قَبۡلِي بِٱلۡبَيِّنَٰتِ وَبِٱلَّذِي قُلۡتُمۡ فَلِمَ قَتَلۡتُمُوهُمۡ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ﴾ **(آل عمران الآية 183)** و" المعنى: أن العلة التي توجب عندكم الإيمان بالرسل قد وجدت " فلِم قتلتموهم" فدلّ أن التعليل بما ذكرتم غير صحيح وهذا النقض وارد على معنى كلامهم، فدل على جواز إيراد ما يهدم كلام الخصم على أي وجه كان"[45].

ومن النقض ما جاء في تفسير "الزمخشري" لقوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ يَسۡتَهۡزِئُ بِهِمۡ وَيَمُدُّهُمۡ فِي طُغۡيَٰنِهِمۡ يَعۡمَهُونَ ﴾[46] حيث يعترض السائل (على لسان الزمخشري)، وينكر أن يوليهم الله مددا في الطغيان بناء على القاعدة الاعتزالية التي قررها (واصل بن عطاء الغزّال)[47] **وهي** "القول بالقدر" حيث سلك "واصل" في ذلك مسلك "معبد الجهني"[48] "و غيلان الدمشقي"[49] إلا أنه قرر هذه القاعدة أكثر مما كان يقرر قاعدة الصفات حيث قال:" إن الباري تعالى حكيم عادل لا يجوز أن يضاف إليه شرٌّ ولا ظلم، ولا يجوز أن يريد من العباد خلاف ما يأمر، ويحتّم عليهم شيئا ثم يجازيهم عليه، فالعبد هو الفاعل للخير والشرّ والإيمان والكفر، والطاعة والمعصية، وهو المجازَى على فعله، والربّ تعالى أقدره على ذلك كله..."[50] يقول المعترض:"... فكيف جاز أن يوليهم الله مددا في الطغيانوهو فعل الشياطين ؟ ألا ترى إلى قوله تعالى – ﴿ وَإِخۡوَٰنُهُمۡ يَمُدُّونَهُمۡ فِي ٱلۡغَيِّ ﴾[51]– يقول "الزمخشري" قلت: إمَّا أن يُحمل على أنهم لمّا منعهم الله ألطافه التي يمنحها المؤمنين، وخذلهم بسبب كفرهم وإصرارهم عليه بقيت قلوبهم بتزايد الرّين والظلمة فيها تزايد الانشراح والنور في قلوب المؤمنين، فسمّى ذلك التزايد مددا، وأُسنِد إلى الله سبحانه لأنه مسبب عن فعله بهم بسبب كفرهم، وإمّا على منع القسر والإلجاء، وإمَّا على أن يسند فعل الشيطان إلى الله، لأنه بتمكينه وإقداره والتخلية بينه وبين إغواء عباده..."[52].

إن الذي سوّغ للمعترض (المفترض من الزمخشري) اعتراضه وجوهٌ منها: أنه مخالف لقاعدتهم الاعتزالية [53] مما لا يمكن عندها إجراء هذه الآية على ظاهرها ذلك أن قوله تعالى: ﴿ وَإِخۡوَٰنُهُمۡ يَمُدُّونَهُمۡ فِي ٱلۡغَيِّ ﴾ أضاف ذلك الغيّ إلى إخوانهم فكيف يكون مضافا لله؟ ثانيها: أن الله تعالى ذمّهم على هذا الطغيان، فلو كان فعلا لله تعالى فكيف يذمّهم

عليه، وثالثها: لو كان فعلا لله تعالى لبطلت النبوّة وبطل القرآن، فكان الاشتغال بتفسيره عبثا، ورابعها: أنه تعالى أضاف الطغيان إليهم بقوله: في طغيانهم، ولو كان ذلك من الله لما أضاف إليهم، فظهر أنه تعالى إنما أضافه إليهم ليُعرَف أنه تعالى غير خالق لذلك، ومصداقه أنه حين أُسند المدَّ إلى الشياطين أطلق الغيّ ولم يقيّده بالإضافة، في قوله: (و إخوانهم يمدونهم في الغي)[54].

لقد بين ""الزمخشري للمعترض (المفترض) وجوها ثلاثة أولها: حمله(أي المدد) على الله تعالى، لما منعهم ألطافه وخذلهم بسبب كفرهم وإصرارهم عليه، بقيت قلوبهم بتزايد الرين والظلمة، فسمّي ذلك التزايد مددا، وهو تأويل "الكعبي" و"أبي مسلم بن يحي الأصفهاني"[55] وأُسنِد إلى الله سبحانه لأنه مسبب عن فعله بسبب كفرهم، ففي المسند مجاز لغوي، وفي الإسناد مجاز عقلي لأنه إسناد الفعل إلى المسبب له، وفاعله في الحقيقة هم الكفرة[56] وثانيها: أن يحمل على منع القسر والإلجاء كما قيل: إن السفيه إذا لم ينه فهو مأمور[57] وهو فعل الله تعالى، فإسناده إليه حقيقة وإن كان المسند مجازا[58] وثالثها: أن يسند فعل الشيطان إلى الله تعالى، والمراد منه معناه الحقيقي وهو فعل الشيطان، لكن أسند إليه تعالى مجازا على مذهب الزمخشري (الاعتزالي) لأنه بتمكينه وأقداره والتخلية بينه وبين إغواء عباده[59].

و"الزمخشري" يورد وجها رابعا لكنه يفصله عن الوجوه الثلاثة السابقة، وهو في حقيقته وجه رابع على ما تقدم من الوجوه ويعرضه بطريقته الحوارية الجدلية، مستشكلا على لسان مخاطبه ذلك في قوله:" فإن قلت: فما حملهم على تفسير المدّ في الطغيان بالإمهال وموضوع اللغة كما ذكرت لا يطاوع عليه؟" وهو الوجه الرابع الذي ذكره (الرازي فخر الدين) بقوله: "ورابعا: ما قاله الجبائي[60] فإنه قال: ويمدّهم أي يمدّ عمرهم، ثم إنهم مع ذلك في طغيانهم يعمهون وهو ضعيف"[61] يقول" الزمخشري" في بيان فساد ذلك: قلت:" استأجرهم إلى ذلك خوف الإقدام على أن يسندوا إلى الله ما أسند إلى الشياطين، ولكن المعنى الصحيح ما طابق اللفظ وشهد لصحته، وإلا كان منه بمنزلة الأرويّ من النعام "[62].

ويعلّق (علي بن محمد الشريف الجرجاني) على قول الزمخشري: " وإلاّ..." بقوله: "أي وإن لم يطابق اللفظ المعنى ولم يشهد بصحته (كان) المعنى أي نسبته (منه) أي من اللفظ (بمنزلة نسبة الأرويّ) وهو اسم جنس الأروية أعني: الأنثى من الوعول ولا تسكن إلا الجبل (من النعام) الذي لا يسكن إلاّ السهل، وهما مثلٌ لغاية التباعد والتباين "[63] بينما ينقل (الرازي) عن "القاضي عبد الجبار " بيان فساد ما ذهب إليه الجبائي وتضعيف قوله فيقول: "أجاب القاضي عن ذلك بأنه ليس المراد أنه تعالى يمد عمرهم لغرض أن يكونوا في الطغيان، بل المراد أنه تعالى يبقيهم ويلطف بهم في الطاعة فيأبون إلا أن يعمهوا "[64].

3-استخراج الشبه وإثارة الشكوك:

وهو أن يتعقب نتائج أقوال الخصم أو (المعترض) فيما تفضي إليه من إشكالات أو احتمالات لا تقبل [65] ومثاله ما جاء في تفسير الزمخشري للبسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) حيث يسوق استشكال مخاطبه على طريقة المساءلة أو التساؤل على لسانه يقول: "فإن قلت: كيف تقول: الله رحمن، أتصرفه أم لا ؟ قلت: أقيسه على أخواته من بابه: أعني نحو: عطشان وغرثان وسكران فلا أصرفه، فإن قلت: قد شرط في امتناع صرف فعلان أن يكون فعلان فعلى، واختصاصه بالله يحظُر أن يكون فعلان فعلى، فلم تمنعه الصرف؟[66] فالمعترض (المفترض) يبني إلى حدّ ما القياس الآتي: كل صفة على وزن فعلان ومؤنثها فعلى يمنعُ صرفها.

رحمن صفة على وزن فعلان.

يلزم عندئذ أن رحمن مؤنثها فعلى.

فهذه الحجة إلزامية لأنها مركبة من المقدمات المسلمة عند الخصم، والمقصود منها إلزام الخصم وإسكاته[67] أي إنّ المعترض يبني حجته بناءً على ما سلّم به قبلا وهو أن يقيس "رحمن" على أخواته من بابه عطشان وغرثان وسكران على أساس النظير والشبه بينهم [68] وهي من المقدمات المسلمة عند الخصم (الزمخشري) وهو قوله: " أقيسه على أخواته من بابه نحو عطشان و..." إلا أنّ اختصاص" رحمن بالله" يمنعُ أن يكون فعلان فعلى، وبانتفاء هذا الشرط في " رحمن" وجب عندئذ ألاّ يُمنع صرفه. ولإزالة هذا الاستشكال وفضّ مغالقه، يجيب" الزمخشري"، قلت: كما حُظر ذلك أن يكون له مؤنث على فعلى كعطشى فقد حُظرَ أن يكون له مؤنث على فعلانة " كندمانة " فإذًا لا عبرة بامتناع التأنيث للاختصاص العارض، فوجب الرجوع إلى الأصل، وهو القياس على نظائره"[69].

فجواب "الزمخشري" حول انتفاء " فعلانة" من فعلان " رحمن" هو مناط حُكمهِ في الحقيقة، وحينئذ لا عبرة بانتفاء الشرط للاختصاص العارض كما قال.

ويقول "السيد الشريف الجرجاني" معلقا على كلام الزمخشري:"إنّ هذا الشرط أي – شرط امتناع صرف فعلان، أن يكون فعلان فعلى – إنما اعتبر ليتحقق انتفاء "فعلانة" إذ بانتفائها تتحقق مضارعتها لألفي التأنيث والاختصاص العارض، كما منع وجود "فعلى" منع وجود "فعلانة"، فإن نظر إلى انتفاء "فعلى" وجب أن لا يُمنع صرفه، لأن وجود فعلى هو الشرط ومناط الحكم في الظاهر، وإن نظر إلى انتفاء "فعلانة" وجب أن يُمنع صرفه لأن انتفائها هو مناط الحكم في الحقيقة، إلا أنه لخفائه جعل وجود فعلى أمارة عليه ومناطٌ لحكمِه، فاعتبار الاختصاص يوجب أن يكون ممنوعا من الصرف غير ممنوع منه وهو محال، فوجب أن لا يعتبر امتناع التأنيث أي انتفاء "فعلانة" وانتفاء "فعلى" بسبب الاختصاص العارض، وأن

يرجع إلى أصل هذه الكلمة قبل الاختصاص، ويتعرّف حالها قبله وذلك بالقياس على نظائرها من بابها أي " فَعِل" بالكسر..."[70].

4- تقدير اعتراضات الخصم:

وهو أن يفترض معترضا محتملا ويأتي هذا بصيغ مختلفة منها المفرد (قال)، وبصيغة المبني للمجهول (قيل) أو بصيغة الجمع (قالوا)[71] إلا أن الصيغة الغالبة في كشّاف الزمخشري هي: "فإن قُلتَ:.."، ثم يردفها بسؤال(المفترض)، ثم جوابه "قلتُ:..." ،إذ يفترض استشكال واعتراض مخاطبه، وهو في الحقيقة السائل والمجيب في آن، وقد مر بنا بعضه، وصيغة (فإن قلتَ:...قلتُ:...) هي ما نصطلح عليه " بالتقاول" لدلالته على التفاعل والتشارك بين أطراف الحوار ليستا من زنة "المقاولة" وإن كانت مفاعلة، أما التساؤل بمعنى المساءلة (Questionnement) فإننا نصطلح عليها ب: "التحاور" كما ورد عند الزمخشري في تفسيره لسورة "المجادلة" في قوله تعالى: ﴿ قَدْ سَمِعَ ٱللَّهُ قَوْلَ ٱلَّتِى تُجَٰدِلُكَ فِى زَوْجِهَا وَتَشْتَكِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَٱللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَآ إِنَّ ٱللَّهَ سَمِيعٌۢ بَصِيرٌ ﴾[72].

يقول: "تجادلك، وقرئ تحاورك أي تراجعك الكلام، وتحاورك: أي تسائلك.."[73]

5- التقاول:

إن خصوصية (التقاول) تكمن في جعل "الزمخشري" لها أسلوبا مميزا لمنحاه في الكشّاف، وهذا يعني أنها ظاهرة مطّردة فيه، أي من جملة الأمور التي عقد عليها الزمخشري أسلوبه،و قصدها قصدا وانتحاها طريقة في المحاورة فحدانا بذلك إلى بيان ما لها من خصوصية حجاجية وإقناعية.

وصيغة (التقاول) كما هي في كشاف "الزمخشري" هي:"فإن قلتَ..، قلتُ..." ، وبنيتها على هذه الشاكلة أي وقوع الفعل الماضي " قال" في فعل الشرط مسندا إلى ضمير المخاطب، وجوابه مسند إلى ضمير المتكلم، هو ما جعل هذه الحركية بين القائل والمقول إليه تكتسي طابعا حواريا جدليا، ذلك أن الفعل الماضي المسند إلى ضمير الخطاب (قلتُ) جاء مسبوقا " بإن" الشرطية وهو ما يتعين على الفعل الماضي في هذه الحال أن يكون إشارة إلى المستقبل، في حين أن جواب الشرط جاء بصيغة الفعل الماضي (قلتُ) مسندا إلى ضمير المتكلم، هو ما يجعل حركية التقاول واقعة بين "المستقبل والماضي" ذهابا وإيّابًا.

وفي عدول "الزمخشري" عن التعبير " بالمستقبل أو الحاضر " إلى الماضي (قلت) بدلا من "أقول" في بنية الجملة الشرطية، أي التعبير عن جواب الشرط بلفظ الماضي بعد فعل الشرط (إن قلت) وهو مُستقبَلٌ، للتنبيه بتحقيق (الجواب) وأنه كائن لا محالة لأن الفعل الماضي يدل على وجود الفعل وكونه مقطوعا به [74] في مقابل الدلالة على إيجاد فعل (التساؤل) الذي لم

يوجد بعد [75] وفي هذا أيضا إبراز لأهميّة السؤال في إيقاظ الفكر وأن السائل هو الطرف المهم في الجدل كما بيّن "أرسطو" في المقالة الثامنة من كتاب (المواضع)[76].

ذلك أن المحاورة الجدلية [77] جنس تخاطبي حجاجي ينشئه طرفان اثنان خلافا " للخطية"، وإن تظافر جهود الطرفين جميعا هو الشرط الأساسي لتقديم مناقشة جيدة حسب "أرسطو" فمهما تكن مهارة " الجدلي" فإنّه لن يستطيع وحده أن يجعل الجدل ذا مستوى جيد إذ " ليس في قدرة طرف واحد من المتخاصمين أن ينجز على نحو مرضٍ عملا يشترك فيه اثنان "[78].

هذان الطرفان يتقاسمان في بناء " المناقشة " فعلين أساسين عليهما يقوم ذلك الجنس الحجاجي عند الإغريق، وهذان الفعلان هما السؤال والجواب، ولذلك سمّى أرسطو أحد الطرفين " السائل "(Le Questionneur) والطرف الثاني "المجيب" (Le Répondant)، وهذان الطرفان يمثلان في الحقيقة بتلازمهما التلازم بين فعليْ السؤال والجواب [79].

و(التساؤل) أو المساءلة بما هي فحص لقول واستثارة لما فيه من مشكل وبحث عن مسالك النفي تمثل السمّة الرئيسية في نمط الحجاج الجدلي، ويمكن لهذا النمط – كما قرر هشام الريفي- أن يتحقق في أجناس حجاجية مختلفة، فليس ما يمنع أن يكون القول حجاجا جدليا إذا اضطلع بفعل (التساؤل) أو المساءلة طرف واحد[80] وهو ما يضطلع به في الحقيقة الزمخشري في كشّافه، إذ هو السائل وهو المجيب - كما تقرر ذلك سابقا – حيث يرسم بترتيب أسئلة حركة الحجاج، ثم يجيب عليها في الآن نفسه، وأمثلة ذلك كثيرة في "الكشّاف" قد مرّ بنا بعضها، ومنها قوله:"...فإن قلتَ: كيف تقول: اللّه رحمن أتصرفه أم لا ؟ قلت: أقيسه على أخواته من بابه "[81] وفي تفسيره لأول سورة البقرة يقول:"فإن قلتَ: لم قضيت لهذه الألفاظ بالاسمية [82]، و هلا زعمت أنها حروف كما وقع في عبارات المتقدمين؟ قلت: قد استوضحت بالبرهان النيّر أنها أسماء غير حروف، فعلمت أنّ قولهم خليق بأن يصرف إلى التسامح..."[83].

ف"الزمخشري" وهو في حضرة متلقي خطابه يفترض سائلا مستشكلا على لسانه هو، وكأن متلقيه ليس طرفا في الحوار بل هو – أي الزمخشري مديره وموجّهه، وأنه (المتلقي) بحضرة جدلي يعلّمه فنون الجدل وأسلوب المناظرة ليدفع عن نفسه ورأيه، والحقيقة أن الزمخشري قد صرّح بذلك في خطبة الكشاف بقوله:"و أن يكون لهم منارا أي (الكشاف) ينتحونه ومثالا يحتذونه"[84] بعد ما رأى رثاثة أحوال زمانه وركاكة أحوال أهله، وتقاصر هممهم –كما قرر ذلك- فالمخاطب عنده ماثل مجادل ومناور ومعترض يستخدم عقله لاستنباط الأدلة من الكلام، وبهذا التداخل والحوار أو(المساءلة) يتحقق توجيه المتلقي بما يعرض عليه من أطروحات، عبر هذه الاستراتيجية التي يقيمها "الزمخشري"، والتي هي أثر من آثار التفاعل الحواري والنزعة الكلامية عموما.

هوامـــــــــش البحث:

[1]الزمخشري،(جار الله محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل(4مجلدات) دار المعارف بيروت، لبنان، مصحح بمعرفة لجنة التصحيح، بشركة مكتبة ومطبعة: مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة1968 مج2 ص 484، حيث يقول: يحاوره: يراجعه الكلام، ويقول أيضا: تحاورك: تراجعك الكلام. ينظر: الكشاف أيضا، مج4، ص 69 في تفسيره لسورة "المجادلة".

[2]محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي،دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء2010 ص 16 بتصرف.

[3]Bateson – Goffman Et Autres: La Novelle Communication , Edition Seuil 1981 , p:13

[4] محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، المرجع السابق، ص 17 بتصرف، وينظر كذلك: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2003، ص 101 وما يليها.

[5] وتمامه: ومن قلبه لي في الظباء السوانح. ينظر، حاشية السيد الشريف، على هامش الكشاف، مرجع سابق، ص87.

[6] أوله: إذا ما الخبز تأدّم بلحم. ينظر: حاشية السيد الشريف على هامش الكشاف، المصدر السابق، ص87.

[7] سورة الليل، الآيات رقم 3/2/1.

[8] الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 86 وما يليها.

[9] حاشيةالشريف الجرجاني، على هامش الكشاف، مج 1، المصدر السايق ص86.

[10] طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 2000، ص 50 بتصرف.

[11] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجية الخط[illegible] الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004ص 96 بتصرف.

[12] طه عبد الرحمن، في أصول الحوار، المرجع السابق، ص 35 بتصرف.

[13] سورة الصافات، الآية رقم 153.

[14] الزمخشري، الكشاف، مج3، المصدر السابق، ص 354،355.

[15] الفارابي (أبو نصر)، الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق: محسن مهدي،دار المشرق، بيروت – لبنان 1968، ص 51. حيث يقول:"و الحرف الذي يقرن بالشيء فيدل على أنه مطلوب معرفة صيغته بالجملة فهو حرف: كيف.."

[16] هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو ،سلسلة آداب المجلد :xxxix ضمن فريق البحث: في البلاغة والحجاج لأهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، من أرسطو إلى اليوم، إشراف: حمادي صمود كلية الآداب ـ منوبة، تونس ص 122.

[17] حسن الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2004، ص 19 بتصرف.

[18] فرانك مانفريد، حدود التواصل،تر: عز العرب لحكيم بناني إفريقيا الشرق،المغرب، 2003، ص 55،

[19] حسن الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، المرجع السابق، ص41.

[20] يرى البعض أن مبدأ الاختلاف في الرأي مسؤول عن الابتكار وهو أقدر من الإجماع على خلق الإبداع، ينظر: فرانك مانفريد، حدود التواصل، المرجع السابق، ص44.

[21] أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول مج 1،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 1960، ص 85 بتصرف.

[22] إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية للنص النحوي عند سيبويه، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2006 ص100 بتصرف.

[23] سورة البقرة، الآية رقم 02.

[24] سورة الأنعام، الآية رقم 23 و24.

[25] سورة فاطر، الآية رقم 2 ويسميها الزمخشري بسورة (الملائكة)

[26] سورة الصف، الآية رقم 14.

[27] الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 118،119.

[28] نفسه، مج2، ص 11.

[29] نفسه، مج3، ص 299.

[30] القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، ج 16 (اعجازالقرآن)، تحقيق: أمين الخولي، الشركة العربية للطباعة والنشر، مطبعة دار الكتب، الجمهورية العربية المتحدة، 1960، ص347.

[31] الزمخشري، الكشاف، مج 4، المصدر السابق، ص 101.

[32] حاشية أحمد بن المنيّر(الانتصاف) على هامش الكشاف، ص 101.

[33]إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية، المرجع السابق، ص 100.

(34) ابن الحنبلي، عبد الرحمان بن نجم، كتاب استخراج الجدال من القرآن الكريم، تحقيق: زاهر بن عواض الألمعي، ط2، الرياض 1980، ص117.

(35) الزمخشري، الكشاف، مج 1، المصدر السابق، ص 78.

(36) (ص)،(ق)،(ن)، أسماء سور، وهي على التوالي: (سورة ص، سورة ق، سورة ن)(وحم) هي أول سورة غافر، وسورة فصلت، وسورة الشورى، وسورة الزخرف، وسورة الدخان، وسورة الجاثية، وسورة الأحقاف، و(الم) هي أول سورة البقرة،و سورة آل عمران، وسورة العنكبوت، وسورة الروم، وسورة لقمان، وسورة السجدة، و(المر) هي أول سورة الرعد و(كهعيص) أول سورة مريم.

(37) الزمخشري،الكشاف، مج 1، المصدر السابق، ص 98.

(38) نفسه مج 1، ص 99/98.

(39) للمعارضة ثلاث صور هي: أ/ معارضة بالقلب: وهي عبارة عن قلب دليل المستدل دليلا للسائل، وهي كثيرا ما تكون في المغالطات، ب/ معارضة بالمثل: وهي أن يكون دليل المستدل والمعارض كلاهما من ضرب واحد في الصورة دون المادة، ج/ معارضة بالغير: وهي أن يكون دليل المستدل مخالفا لدليل المعارض مادة وصورة، وينظر: إدريس مقبول، الأسس الابيستمولوجية والتداولية، المرجع السابق، ص 100.

(40) Dominique Mainguneau , Pragmatique Pour Le Discours Littéraire, Dunod Paris , 1997 p: 59.

و يمكن الاستئناس أيضا بما يمثله "عمر بلخير " للرابط الحجاجي "لكنّ" من صيغ وأشكال. ينظر كتابه: تحليل الخطاب المسرحي، المرجع السابق، ص124 وما يليلها.

(41) Dominique Mainguneau , Pragmatique Pour Le Discours Littéraire op. cit. p: 59

(42) Jean François Jeandillou ; L'analyse Textuelle ,Armand Collin / Masson ; Paris 1997 ; p 143..

(43) التهانوي(محمد علي)، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2، إشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،لبنان، ط1996،1، ، ص1724.

(44) الجرجاني (الشريف علي بن محمد)، التعريفات، وضع حواشيه وفهارسه: محمد باسل عيون السود، منشورات: محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 315.

(45) ابن الحنبلي، عبد الرحمن بن نجم، كتاب استخراج الجدال من القرآن الكريم، تحقيق: زاهر بن عواض الألمعي، ط2، الرياض،1980، ص114.

(46) سورة البقرة، الآية رقم 15.

[47] لقب " واصل " بالغزّال، لأنه كان يلازم الغزّالين، ليعرف المتعففات من النساء، فيجعل صدقته لهن،و هو مؤسس فرقة المعتزلة ورئيسها الأول (ولد سنة 80 هـ- وتوفي سنة 131 هـ) ينظر:الشهرستاني، الملل والنحل، مج1، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، لبنان(د ـ ت) ص 46 هامش المحقق رقم:01.

[48] معبد الجهني توفي سنة 80 هـ، كان أول من تكلم في الإسلام " بالقدر" وذكر المؤرخون أنه أخذه عن نصراني من الأساورة اسمه "أبو يونس سنسويه " ويعرف بالإسواري، ينظر، الشهرستاني، الملل والنحل، مج1، المرجع السابق، ص47، هامش المحقق رقم:01.

[49] غيلان الدمشقي، أخذ القول بنفي القدر عن "معبد الجهني" وبالغ في القول بنفيه وقد همّ عمر بن عبد العزيز- رضي الله عنه- (99هـ- 101هـ) بقتله لولا أن تراجع "غيلان" عن آرائه وأعلن توبته منها، ولكنه عاد إلى الكلام عن نفي القدر وأسرف في ذلك إسرافا عظيما في أيام "هشام بن عبد الملك" الذي كان شديدا على القدرية، وقد أظهر "غيلان" تمسكا شديدا بآرائه، فأمر "هشام" بصلبه على باب دمشق. ينظر: الشهرستاني، الملل والنحل، مج1، المرجع السابق، ص47، هامش المحقق رقم:02.

[50] الشهرستاني، الملل والنحل، مج1، المرجع السابق، ص47

[51] الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 189.

[52] نفسه، ص 189.

[53] هذا بيان أن المتلقي لخطاب الزمخشري معتزلي مثله خاص، ويمكن أن يحمل على كونه كونيًّا عاما باعتبار أن المعترض قد يكون من أهل فرقته أو من غيرها.

[54] ينظر بالتفصيل جملة اعتراضات المعتزلة بإجراء هذه الآية على ظاهرها، محمد الرازي فخر الدين – التفسير الكبير– ومفاتيح الغيب، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1981،ص77 وما يليها.

[55] نفسه ج 2، ص 78.

[56] الجرجاني، (على بن محمد) حاشية السيد الشريف على هامش، الكشاف، مج1، مرجع سابق، ص 189.

[57] محمد الرازي فخر الدين، التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج2، المرجع السابق، ص78.

[58] الجرجاني، (على بن محمد) حاشية السيد الشريف، مطبوع بهامش الكشاف، مج1، المرجع السابق، ص 189.

[59] نفسه،ص 189. وينظر أيضا: فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ج2، المرجع السابق،ص 79. والملاحظ هنا أن "الرازي" ينقل كلام الزمخشري كما هو، والحقيقة أنه كثيرا ما ينقل عنه ويشير إليه

بصاحب الكشاف. ينظر: مفاتيح الغيب خاصة تفسير سورة البقرة، ج2، الصفحة 148/72/59/58/46/45 وغيرها كثير.

(60) هو: أبو علي محمد بن عبد الوهاب الجبائي، وابنه هو: أبو هاشم عبد السلام، توفي سنة 295 هـ وتوفي ابنه أبو هاشم سنة 321 هـ، ينظر: الشهرستاني، الملل والنحل، مج1، المرجع السابق، ص 79/78، هامش المحقق له: محمد سيد كيلاني رقم 01.

(61) محمد الرازي فخر الدين، التفسير الكبير،و مفاتيح الغيب، ج2، المرجع السابق، ص 79.

(62) الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 189.

(63) الجرجاني، (على بن محمد)، حاشية السيد الشريف على هامش الكشاف، مج1، المرجع السابق، ص 189.

(64) محمد الرازي فخر الدين، مفاتيح الغيب، ج2، المرجع السابق، ص 79.

(65) إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية، المرجع السابق، ص 101 بتصرف.

(66) الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 43.

(67) التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، ج1، المرجع السابق، ص622.

(68) يقول علي بن محمد الحسيني الجرجاني: "فإن قلت: هذا منقوض "بندمان" فإنه فعلان من "ندم" وهو منصرف لمجيء "ندمانة"؟ قلت: المأخوذ من "ندم" بمعنى "النادم" غير منصرف كسكران ومؤنثه "ندمى" كسكرى وأما الذي هو منصرف ومؤنثه "ندمانة" فهو من "المنادمة" بمعنى النديم، ينظر: حاشية السيد الشريف على هامش الكشاف، مج1، مرجع سابق،ص 43. ويقول ابن هشام الأنصاري (الإمام أبي محمد بن عبد الله) في باب مالا ينصرف منه ما يتمتع صرفه بعلتين أحدهما: ما يمتنع صرفه نكرة ومعرفة، وهو ما وضع صفة، وهو إما مزيد في آخره ألف ونون، أو موازن للفعل،و معدول يقول:"...أما ذو الزيادتين فهو فعلان بشرط أن لا يقبل التاء، إما لأن مؤنثه فعلى كـ" سكران –وغضبان- وعطشان" أو لكونه لا مؤنث له كـ "لحيان" بخلاف نحو مصَّان للئيم، وسيفان للطويل، وآليان لكبير الألية، وندمان: من المنادمة لا من الندم، فإن مؤنثاتها فعلانة..." ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك تح: هادي حسن حمودي، دار الكتاب العربي، ج3، بيروت، ط4، 1999، ص 92.

(69) الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 44.

(70) على بن محمد الحسيني، حاشية السيد الشريف على هامش الكشاف، مج1، المرجع السابق، ص43 /44.

(71) إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية، المرجع السابق، ص 101 بتصرف.

(72) سورة المجادلة، الآية رقم 01.

(73) الزمخشري، الكشاف، مج 4، المصدر السابق، ص 69.

(74) ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائل في أدب الكاتب والشاعر، ج2، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، ، الرياض، ط2، 1984، ص199.

(75) نفسه، ص 198

(76) هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، المرجع السابق، ص 125.

(77) المحاورة الجدلية مقابل استعمله ابن سينا للمناقشة الجدلية Discussion Dialectique على حد قول أرسطو، ينظر هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، المرجع السابق، ص 121.

(78) Aristote:Les Topique Livre VIII ,1619 نقلا عن: هشام الريفي، الحجاج عند أرسطو، المرجع السابق،ص 125.

(79) نفسه، ص 125.

(80) نفسه،ص 126.

(81) الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 43.

(82) الألفاظ هي قوله تعالى: (الم) وقد قضى " الزمخشري" لها بالاسمية أي أن الألف، واللام والميم أسماء وليست حروف.

(83) الزمخشري، الكشاف، مج1، المصدر السابق، ص 78.

(84) نفسه، مج1 ص 20.

النوع والعدد بين الإنكليزية والعربية. التباسات تشوب عملية الترجمة.

د/جمال قوي.
أستاذ محاضر بجامعة ورقلة.

تقديم:

إن السرَّ في تحقيق الوظيفة التواصلية عند أغلب اللّغات، هو خضوعها إلى مجموعة قواعد تنظم سيرورتها، وتجعل منها لغة مفهومة واضحة، يتفق الجميع على أنها تؤدي معنىً معيناً من خلال جملة ما، وتؤدي رسالةً معينةً من خلال نص ما، إلا أن الملاحَظ هو أن هناك تأثيرات داخلية وخارجية، نقصد بذلك عوامل لسانية وأخرى لا لسانية، تجعل من النظرات إلى الأشياء تختلف من حضارة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، وبالتالي من لغة إلى أخرى. ذلك أن اللغة تَتْبع الإنسان في كل مكان، وزمان، متحضراً كان أو بدوياً، مثقفاً أو غير ذلك. فنفس الفكرة يُعبِّر عنها الإنجليزي بطريقة معينة، ويُعبِّر عنها الفرنسي بطريقة أخرى، ويعبر عنها العربي بطريقة قد تكون كاملةَ الاختلاف، لسنا نقول بهذا إن هناك تعارضا بين اللغات، إنما نريد أن نقول إن هناك اختلافات لغوية جمة في التعبير بين اللغات على مستويات عدة، قد تكون تركيبة، أو أسلوبية، أو نحوية قد تجعل من عملية الترجمة عملية تزدادُ صعوبةً بزيادة الاختلافات وحدّتها.

1. ضبط المفاهيم:

تُعد ظاهرة النوع والعدد في العربية وفي الإنكليزية من بين المجالات اللغوية التي تعبّر بوضوح عن الاختلاف في النظام اللساني والنظرة المختلفة للعالم« world vision/world view » [1] بين هاتين اللغتين، إذ تمثّل بذلك ثنائيتين متقابلتين في الوظيفة « function » والموضوع « object »، من ناحية أنّ كليهما يدرس التفريق النحوي بين الجنسين المذكر والمؤنث، وكذا العددي، أي دراسة ما يمكن أن ينسب إلى الجنس المذكر أو إلى الجنس المؤنث أو غيره من الأجناس إن وُجد إضافة إلى عدِّهم وحسابهم.

إن أهم ما يلاحظ من خلال دراسة هذه الثنائية أي النوع والعدد في اللغتين العربية والإنكليزية، هو عدم تطابق النوع النحوي « grammatical gender » - الذي هو موضع دراسة النحو- مع النوع البيولوجي أو الطبيعي « biological/natural gender » (الجنس)، أو بتعبير آخر "الجنس" كما هو في الطبيعة، وينطبق الأمر هذا في اللغتين العربية والإنكليزية كما سنرى فيما سيلي.

إن هذا الاختلاف وعدم التطابق بين الجنسين: الطبيعي البيولوجي و الجنس النحوي سواء في اللغة الإنكليزية أو في اللغة العربية، أدى إلى تنافر نظرة كل لغة عن نظرة الأخرى، فيما يتعلق بالجنس أو النوع النحوي، ومردّ هذا هو في الحقيقة غياب معيار موحد بين اللغات يجعل من بعض ما يراه العربي على الأقل مذكّرا عند الإنجليز أو الفرنسيين مؤنثاً أو العكس، فكلمة مسجد على سبيل المثال مذكرة في اللغة العربية ومؤنثة في الفرنسية La « mosquée»، ولا هي مذكرة ولا مؤنثة عند الإنجليز « mosque »، مما يجعلنا نتذكر تلقائيا اعتباطية العلاقة« arbitrary relation » [2] بين الدال والمدلول عند "دي سوسير"De Saussure " ومنظّري اللسانيات، فهنا نفس المدلول بمجموعة أنواع/ أجناس مختلفة.

وقد أدى هذا التنافر في الدلالة بين اللغات بدوره إلى اختلاف شديد في التقسيمات من ناحية النوع بين اللغة العربية وبين اللغة الإنكليزية.

2.النوع في الإنكليزية والعربية وتقسيماته:

تقسم اللغة الإنكليزية النوع « gender » إلى قسمين كبيرين هما عاقل « personal » وغير عاقل« non personal » ، ثم ها هي تقسم العاقل إلى اثنين هما الجنس المذكر والجنس المؤنث، وترك غير العاقل على حاله، بمعنى كل مذكر أو مؤنث من غير العاقل، وبالتالي يمكن القول إن اللغة الإنكليزية تقسم النوع إلى ثلاثة أقسام كبرى، هي: أولا المذكر « masculine »، وثانيا المؤنث« feminine » ، وثالثا غير العاقل« non personal » ، ويسمى أيضا بالمحايد« neuter » ، ويقصد به ما لا يُعد مذكرا ولا مؤنثا.

في مقابل هذا ترى اللغة العربية أن تُقسم النوع إلى قسمين كبيرين لا ثالث لهما –على خلاف الإنكليزية- ، والأقسام الكبرى للنوع في اللغة العربية هي: أولا المذكر وهو "ما يصح أن نشير إليه بلفظة "هذا" [3] (راجي الأسمر: 1992، 127)، وثانيا وأخيراً المؤنث وهو ما يصح أن نشير له بلفظة "هذه" [4] (أحمد بن إبراهيم الهاشمي، **1999**332)، أما غير العاقل أو المحايد- كما في الإنكليزية- فلا وجود له نوعا مستقلا بذاته في العربية، إنما يندرج مؤنثه في المؤنث، ومذكره تحت غطاء المذكر من منظور العربية، لذلك تقسم العربية النوعين الأساسيين إلى أقسام صغرى فرعية، هي المذكر الحقيقي والمذكر المجازي، والمؤنث الحقيقي والمؤنث المجازي.

ويعبر المذكر الحقيقي على: "ما كان له أنثى من جنسه مثل: "رجل ـ إمرأة"، "خروف ـ نعجة""[5] (محمد حسني الداقوتي، 1996 :9)، ويعبر المؤنث الحقيقي عن: "كل ما دل على إنسان، أو حيوان، أو طير، يلد أو يبيض، مثل إمرأة، بقرة، عصفورة"[6] (سليمان فياض، 1995: 17) ليحوي المذكر المجازي والمؤنث المجازي ما هو ليس بعاقل كما في الإنكليزية، ومع ذلك يبقى التقسيم العربي للنوع هو المذكر باعتباره قسماً رئيسياً أولاً، والمؤنث باعتباره قسماً رئيسياً

ثانياً، ذلك أن نفس اللوازم اللغوية التي تستعمل للمؤنث المجازي هي تلك التي تستعمل مع المؤنث الحقيقي، ونفس الحال منطبقة مع المذكر ونقصد بهذا الإشارة بلوازم المذكر أو المؤنث أو زيادة علامات التأنيث، وبالرغم من كون الإنكليزية قسّمت النوع إلى ثلاثة أقسام، الأمر الذي يعدّه الإنكليز دقّةً لغوية، إلا أن الالتباسات على مستوى النوع التي نلحظها في اللغة الإنكليزية كثيرة جداً خاصة عندما يتعلق الأمر بعملية الترجمة من وإلى العربية.

3.3. العدد في الإنجليزية والعربية وتقسيماته:

أما من ناحية العدد، فتتفق اللغتان أي الإنكليزية والعربية من حيث موضوع دراسته، أما من ناحية التقسيمات، فتختلف اختلافا يحدث شرخا كبيرا ويفتح المجال لصعوبات في عملية الترجمة خاصة إلى العربية، فبينما تقسم الإنكليزية العدد « number » من منظورها إلى المفرد « singular » ويشمل على ما يعبر على عنصر واحد[7] ، والجمع « plural » ،و يندرج فيه كل ما فاق العنصر الواحد مهما كان نوعه[8] .

وتقسم العربية العدد من منظورها إلى ثلاثة أقسام كبرى هي: المفرد وهو ما عبّر عن عنصر واحد، والمثنى وهو ما يعبّر عن اثنين، والجمع وهو ما يعبّر به عن أكثر من اثنين، مما يعني أن الجمع الإنجليزي يعادل في العربية قسمين مجتمعين معا هما المثنى العربي إضافة إلى الجمع العربي، وبالتالي فالعربية هنا أكثر تفصيلا من ناحية العدد، مما يخلق صعوبات أخرى في عملية الترجمة إلى العربية.

أصبح الآن من البديهي التسليم بمجموعة الاختلافات الناتجة عن ثنائية النوع والعدد في كل من اللغة العربية والإنكليزية، التي حتما تودي إلى مصاعب عند عملية الانتقال أو الترجمة من أو إلى العربية.

4.صعوبات الترجمة في ظل اختلافات النوع والعدد بين الإنكليزية والعربية:

فمن ناحية النوع وعلى مستوى الكلمات مثلاً في اللغة الإنجليزية، نلاحظ أن هناك عدداً هائلا من الكلمات التي يلتبس نوعها أو جنسها، ونجد أن نفس الكلمة تستعمل تارة للدلالة على المذكر، وتارة أخرى للدلالة على الجنس المؤنث، ونجد لهذه الكلمات قائمة لا حدود لها في اللغة الإنكليزية، فعلى سبيل المثال لا الحصر:

كلمة« *child* » التي يمكن أن تحمل معنى الجنس المذكر، كما تحمل معنى الجنس المؤنث، بمعنى أنه يمكن أن تترجم إلى العربية بكلمتين حسب الموضع فتصلح أن تترجم إلى "طفل"، كما تصلح ويصح أن تترجم إلى "طفلة"، فكلمة واحدة تعبر في الإنكليزية عن جنسين اثنين مما يشكل التباسا عند الترجمة خاصة في غياب مقام « situation » [9] أو سياق « context ».[10]

وكذلك نجد الالتباس من ناحية النوع، في كلمات إنكليزية أخرى، على غرار كلمة « *friend* " التي يمكن ترجمتها إلى "صديق" تارة و"صديقة" تارة أخرى، كذلك كلمتي "جار"

و"جـارة« neighbour»" وينطبـق الأمـر مـع جـلّ الجنسـيات إن لم نقـل كلـها إذ تحمـل معنـى الذكـر والأنثى في طياتها الدلالية على حد سواء مثل:

كلمة "*British*" بريطاني وبريطانية، "*Algrian*" جزائري وجزائرية،.....وهـذا ما يسميه "راندولف كويرك"[11] Randolph Quirk بالجنس أو النوع الثنائي.

ولسنا من خلال هذه الأمثلة نقول إن اللغة الإنكليزية كلها كلمات ملتبسة، إنما هناك كلمات جنسها واضح، ولا يمكن استعمالها مع الجنسين المذكر والمؤنث، بل يصلح استعمالها فقط مع جنس واحد، دون الآخر، وتبقى دوما حكرا عليه، وأمثال ذلك كثيرة فكلمة «king» مثلا لا يمكن إطلاقها على المؤنث، إنما تبقى حكرا على الجنس المذكر، وتترجم إلى "ملك"و لا يمكن بأي حال أن تحمل المعنى المؤنث، ذلك أنها لها في المقابل كلمة أخرى تحمل نفس الدلالة، ولكن لصالح المؤنث، وهي كلمة "*queen*"التي تترجم إلى "ملكة"، للدلالة على الجنس المؤنث دون المذكر، وكذلك في " *woman* امرأة "التي يقابلها " *man* رجل"فلا يمكن استعمال كلمة" *woman*"، للدلالة على الجنس المذكر، ولا يمكن استعمال كلمة*"man*" أيضا للدلالة على الجنس المؤنث، فهي كلمات واضحة، لا التباس فيها من ناحية النوع وبالتالي تخلو من أيّ شوائب تجعل من عملية الترجمة صعبة، إذ يمكن ترجمة هذه الكلمات حتى في ظل غياب سياق أو مقام.

والحقيقة أن الالتباس من ناحية النوع في اللغة الإنكليزية لا يمس الأسماء فقط، بل يمتد ليمس أقساما أخرى من أقسام الكلام «parts of speech»[12] في اللغة، منها الضمائر « pronouns » التي نلحظ فيها التباسات كثيرة، تجعل الجنس النحوي وكذا البيولوجي يختفي في الضمير ولا يبرز مطلقا.

4 .1 ترجمة الضمائر: معنى Pronouns: « الضمائر هي كلمات تأتي بدلا عن الاسم أو الجملة الاسمية أو مجموعة جمل اسمية، والسابقة "*pro*" هي لاتينية الأصل بمعنى "بَدَلَ"»[13].

وتُعد أغلب الضمائر الإنكليزية ملتبسة من ناحية النوع، إذ إن أغلبها صالح للاستعمال من لدن الجنسين، أو إن أغلبها يدل على الجنسين دون تفرقة أو توضيح، مما يجعل الأمر ملتبسا، وخاصة حين محاولة الترجمة إلى العربية، ونلاحظ ذلك جليا في كل أنواع الضمائر من شخصية « personal pronouns »، أو ملكية "possessive pronouns"، أو انعكاسية "reflexive pronouns"، أو غيرها من أنماط الضمائر الإنكليزية.

فالضمير "I" مثلا بمعنى "أنا" صالح للاستعمال، بالنسبة للمذكر وكذلك بالنسبة للمؤنث، لكنه يتعادل في الالتباس مع نظيره " أنا" في العربية، مما يقلل الخطر أو احتمالية الوقوع في الخطأ عند الترجمة، نظرا لتعادل الشحنات الالتباسية .

لكنه يبقى رغم ذلك مصدر التباس عند الترجمة الى العربية على مستوى النوع مثل في جملة:

« I am happy » والتي يمكن ترجمتها نظرا للالتباسات التي يطرحها الضمير الشخصي الإنكليزي « I » إلى الاحتمالات التالية:

1.أنا سعيد.

2.أنا سعيدة.

ويشتّد الالتباس مع الضمير الإنجليزي "*You*" الذي يُعد ملتبساً من ناحية النوع والعدد معا، فالتباسه مضاعف، مما يجعله من أكثر الضمائر التباسا إذ لا يمكن لنا الاستقرار على ترجمة واحدة له في اللغة العربية، بل يمكن أن نترجمه بقائمة من الضمائر العربية، التي تنطبق على حاله وهي:

1."أنتَ" للتعبير عن المذكر المفرد/

2." أنتِ" للتعبير عن المذكر المؤنث /

3."أنتما" للتعبير عن المذكر المثنى /

4."أنتما" للتعبير عن المؤنث المثنى /

5."أنتم" للتعبير عن المذكر الجمع /

6." أنتنّ" للتعبير عن المؤنث الجمع.

ونفس الاحتمالات في مثل جملة: « You are happy » .

التي يمكن ترجمتها الى ما يلي بسبب الضمير الشخصي الإنكليزي:

1.أنت سعيد.

2.أنتِ سعيدة.

3.أنتما سعيدان.

4.أنتما سعيدتان.

5.أنتم سعداء.

6.أنتن سعيدات.

كل هذه الترجمات هي ترجمات لضمير إنكليزي واحد، مما يوحي بالتباسه القوي جدا من ناحيتي النوع والعدد، وتنطبق حال الالتباس مع الضمائر الأخرى مثل "*They*" التي هي الأخرى يمكن ترجمتها بقائمة طويلة من الضمائر العربية، وغيرها من الضمائر الإنكليزية، وتبقى فقط ضمائر الغائب المفرد الإنكليزية، التي لا تحمل التباسا كبيرا، إذ نجد فيها قائمة من الضمائر، تُفرِّق في طياتها بين المذكر، و المؤنث، وغير العاقل، وهي كما قلنا ضمائر الغائب المفرد باختلاف نوعها أو شكلها أو حالتها ويمكن تلخيصها فيما يلي:

	الضمائر الشخصية		ضمائر الملكية		الضمائر الانعكاسية
	حال الفاعل	حال المفعول	حال الفاعل	حال المفعول	
مذكر	*he* (هو)	*him* (ه)	*his* ه)	*his* (ه)	*himself* "ذاتـــه - نفسه "
مؤنث	*she* (هي)	*her* (ها)	her (ها)	*her* (ها)	*herself* "ذاتهـــا - نفسها"
غير عاقل	*It* (هو/هي) لغير العاقل	*It* (ه+ها) لغير العاقل	*Its* (ه+ها) لغير العاقل	*Its* (ه+ها) لغير العاقل	*Itself* "ذاتـــه - نفسها" "نفسه- نفسها" لغير العاقل

أما الأنواع الأخرى من الضمائر من تبادلية، وإشارة، وموصولة، واستفهامية ومبهمة فهي أشد إلتباسا، لا نلحظ فيها التفريق على مستوى النوع مطلقا، خلا بعض الإشارات الخفيفة إلى عاقل وغير عاقل، كما في الموصولة والاستفهامية، والتي تحدث أحيانا أيضا مع الضمائر التبادلية، وأسماء الإشارة، فليس هناك أدنى إشارة للنوع، فتلك الضمائر تُستعمَل مع كل الأجناس، من مذكرها ومؤنثها، وحتى غير العاقل. أما التفريق العددي فيها فنسبي، مما يسبب التباساً شديداً خاصة عند ترجمتها، ذلك أن اللغة العربية تعطي النوع لكل عنصر من عناصرها ولوازمها اللغوية، ولا تترك أبداً مجالا للريب أو الاشتراك في الجنس.

4. 2 ترجمة الصفة/النعت: وتُعد الصفة أو النعت إحدى أقسام الكلام في الإنكليزية، التي قد تساهم في كشف أو إخفاء الجوع النحوي، لما لها من الدلالات البيولوجية في أحيان كثيرة، إذ لاحظنا وجود بعض النعوت، التي يقتصر استعمالها مع الجنس المذكر دون المؤنث، مثل *beard-shaved* بمعنى "حليق اللحية"، فلا يمكن لامرأة أو لمؤنث، أن تكون حليقة اللحية، ذلك أن هذا يدخل في الخصائص البيولوجية للمذكر، وغيرها من الأمثلة كثير مثل *moustachous* أي "ذو شوارب"، فلم نجد من الجنس المؤنث ماله شوارب، وفي مقابل ذلك لاحظنا وجود بعض الصفات التي تبقى دوما حكرا على المؤنث، دون المذكر، وهي في الحقيقة الصفات التي لها علاقة بما هو مؤنث بيولوجياً مثل صفة *'pregnant'* بمعنى "حبلى" لم نرها أبدا تستعمل مع المذكر، أو صفة *virgin* بمعنى "عذراء" وغيرها من الصفات التي تلحق بالجنس المؤنث دون الجنس المذكر، وينطبق الحال في اللغة العربية في

وجود بعض الصفات التي تدل على المذكر دون المؤنث، وأخرى تلحق بالمؤنث دون المذكر، ذلك أن العربية يمكن أن تستوعب نفس الصفات الإنكليزية.

كما أن هناك صفات في الإنكليزية يصلح استعمالها فقط مع غير العاقل، ذلك أنها لا تصلح مع العاقل، إلا في مواضع كنائية مثل صفة "torn " بمعنى "ممزّق"، فهي صفة عادة ما تقترن بالورق مثلا وبالتالي غير العاقل، أو صفة expired بمعنى "منتهي الصلاحية"، التي تستعمل عادة مع المواد الغذائية أو الأدوية وبالتالي غير العاقل.

ولسنا نقول بهذا إن كل الصفات الإنكليزية والعربية تدل دوما على النوع، إلا أننا نود القول إن الصفة تُعد وحدة شارحة للنوع في كثير من الحالات إذ بها يقضى على الالتباس في كثير من المواضع، وتبقى العربية أكثر إيضاحا للصفة من ناحية النوع، من خلال علامات التأنيث التي قد تلحق بالنعت، فيُعرف إذا كان يدل على مذكر أو مؤنث، أما في الإنكليزية فإن الشكل الصرفي للصفة، لا يوحي بالنوع المراد التعبير عنه، فصفة " giant عملاق"، في شكلها الصرفي لا توحي بالدلالة على أي نوع، فلا تدري إذا كان "giant man" بمعنى رجل عملاق أوgiant woman إمرأة عملاقة، أو" giant thing" بمعنى شيئ ضخم.

ففي الشكل الصرفي برزت في العربية تاء التأنيث، ولحقت بالصفة " عملاق" للدلالة على المؤنث، أما في الإنكليزية فيبقى الشكل الصرفي دون تغيير.

4. 3 اسم العلم: ومن جهة أخرى يُعد اسم العلم سواء في العربية أو الإنكليزية، من بين المؤشرات الهامة الدالة على النوع والعدد، ذلك أن اسم العلم يكاد يتطابق تطابقا اعتباطيا كاملاً مع النوع/ الجنس البيولوجي، ففي الإنكليزية لم نجد قط اسم "جاك *Jack* " يطلق على المؤنث، ذلك أن الإنكليز اتفقوا على أن اسم "جاك" يمنح للمذكر من أبنائهم، كما لا نجِد اسم *Sarah* "سارة"، يطلق على المذكر، ذلك أن الإنكليز اتفقوا على أن يرتبط هذا الاسم بالمؤنث.

وكذا الحال في العربية، التي لم نشهد فيها مؤنثاً باسم يونس أو محمد أو إلياس، كما لم نر مذكرا باسم فاطمة أو عائشة، وبالتالي يمكن القول أن لاسم العلم أهمية كبيرة في كشف النوع النحوي، ذلك أنه يعكس الجنس الطبيعي في أغلب الأحيان، فلم نر قط امرأة باسم مذكر أو رجل باسم مؤنث، خلا تلك الأسماء التي شاع استعمالها مع كلا الجنسين المذكر والمؤنث، أو اختلف استعمالها بين جهة وأخرى، أما من ناحية العدد، فيمكن فقط حساب أسماء العلم لمعرفة إن كانت تدل على المفرد أو الجمع أو غيرهما حسب اللغة.

الخاتمة:

لقد أدت هذه الاختلافات بين النوع والعدد في اللغتين العربية والإنكليزية الى التباسات جمة جعلت من المشتغل في عملية الترجمة إزاء مشكلات تجعله يجتهد في تتبع السياق من أجل إيجاد وحدات أو وحدة شارحة تجعل من عملية النقل عملية تحفظ مضمون ومقصود النص الأصلي في محاولة لعكس نفس الشحنة اللغوية في اللغة المنقول لها.

الهوامش:

(1)MOUNIN, George (1963) Les Problèmes Théoriques de la Traduction, Gallimard, Paris P44-45.

(2)SAUSSURE De Ferdinand (1994) Cours De Linguistique Générale, 2ème edition, ENAG edition, Alger. Algerie.

(3)الأسمر راجي (1999) علم النحو " الموسوعة الثقافية العامة " الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت. لبنان. ص27.

(4)الهاشمي أحمد بن إبراهيم (1999)، **القواعد الأساسية للّغة العربية**، تحقيق محمد أحمد قاسم، الطبعة الثانية، المكتبة العصرية. صيدا، بيروت، لبنان. ص. 332

(5)الداقوتي محمد حسني (1996) **قواعد اللغة العربية تبسيط وتوضيح**، الطبعة الاولى، مكتبة الزهراء. عابدين. مصر. ص9.

(6)فياض سليمان (1995) **النحو العصري** " دليل مبسط لقواعد اللغة العربية". الطبعة الأولى. مركز الاهرام للترجمة والنشر. القاهرة. مصر. ص 17.

(7)TRASK R. L (2000) Dictionary of English Grammar, Penguim, Uk. P125

(8)نفس المرجع، ص103.

(9)VINAY Jean Paul & DARBENLET J. (1995) Comparative Stylistics of French and English "a methodology for translation", tarnslated by J. Sager M. J Hamel, John Benjamins publishing company, Amesterdam ، Pheladelephia, Netherlands, USA. P 349.

(10)DELPHIE Charter et autres (1995) Introduction A La Traduction, "méthodologie pratique Anglais – Français", presse universitaire On Mirail. P180.

(11)QUIRK Randolph & GREENBAUM Sidney (1979) A University Grammar of English, 9th impression, Longman London. Uk.

(12)QUIRK Randolph and others (1986) A Comprehensive Grammar of English, 4th impression, Longman. Uk.

(13)CRYSTAL David (1999) The Cambridge Encyclopedia of The English Language, reprinted,Cambridge University press. Uk. P 210.

(14)DE BEAUGRANDE R. A & DRESSLER W. U (1983) Introduction To Text Linguistics, 2nd impression, Longman, London, New York.

التّرجمة الإبداعيّة من منظور العنونة
ـ نماذج تطبيقية ـ

د/ عبد الرحمان بن يطو
جامعة المسيلة

إنّ الدّراسات النقدية الحديثة، ومنذ التّحولات الثورية التي عرفتها في بداية القرن الماضي من الشكلانية إلى البنيوية إلى السيميائية، كعلم يهتم بدراسة العلامات، وجد العنوان نفسه ليس بمنأى عن البحث والدراسة لما له من أهمية كنصيص يتمتّع بقدرة دلالية تغري الباحث وتستقطبه إليها دون أن يفصح العنوان عن هويته الحقيقية من خلال بنيته السّطحية الظّاهرة، فتثير في القارئ كل الاحتمالات التي كان يتوقعها والتي لم يكن يتوقعها، لأنه لا مدخل للنص إلا من عنوانه، ولافهم للعنوان إلا من خلال النص الذي ينتمي إليه فالعلاقة بينهما حميمية ومتداخلة، وإذا تحقق لنا ذلك يمكن أن نتمثّل شعريته المترسّبة في عمقه الدلالي ونلامس حقيقته الجمالية، فهو بمثابة القمة من القاعدة أو الرأس من الجسد فلا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر وإذا حدث وأن افتقرنا لواحد منهما صار العمل ناقص الهوية.

وأمام ما يثيره العنوان من إشكاليات مؤقّتة تنتظر لها جوابا، وجدنا بعض الدارسين والباحثين في الغرب يولونه كلّ الاهتمام إلى حدّ محاولة التخصص فيه، وهذا ما تنبأ به بعضهم عن ظهور علم جديد في المستقبل له أصوله ونظرياته ومناهجه هو علم العنوان La-titrologie - ونذكر من هؤلاء الذين لهم فضل السبق: "كلود دوشيه Claude duchet ". و"ليو. هـ. هوك Leo. H. Hoek" و"جيرار جينيت. G. Genette". وغيرهم، والذين تعاملوا معه كنص موازٍ للنص الأصلي، ودرسوه دراسة تاريخية ووظيفية وسيميائية نظريا وتطبيقيا، غير أن حظ العنوان في الأدب العربي من هذه الدراسات المستجدة تبقى في بداية المشوار، والتي تسعى دائما إلى جعل العنوان كأحد الأشكال الأدبية المستقلة عن غيرها موضوعا وأجرأة، فالتعامل معه ومن خلال هذا الوضع الجديد يؤهله إلى تحقيق نتائج ترفع من مردوديته كنصيص ومن قيمته الإبداعية المتواشجة مع نصه الأصلي.

إذن فما هو العنوان؟

لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور[1] وفي باب العين وفي مدخل عنن : عنّ الشيء يعنّ ويعنّ عننا وعنوانا: ظهر أمامك؛ وعنّ ويعنّ عنا وعنونا واعتنّ: اعترض وعرض ومنه قول امرئ القيس:

فعـــنّ لنـــا ســـرب كـــأنّ نعاجـــه عـــذارى دوار في مـــلاء مـــذيّل

واصطلاحا:

عرّفه أحد المهتمين بدراسة العنوان في العصر الحديث وهو: "ليو. هـ. هوك " بأنه : "مجموعة من العلامات اللسانية [...] التي يمكن أن تأتي على رأس كل نص لتحدده وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقراءته"[2] ، وإذا بحثنا عن مفهوم العنوان في الآداب الأجنبية كالفرنسية مثلا فهو مشتق من " تيتولوس" اللاتينية فإننا نجده كما ورد في معجم " قرادوس" يدل في أغلب الحالات على محتوى الأثر سواء بطريقة حسية أو مجردة أو مجازية[3]. والعنوان جدير بأن يستفرد على مستوى البحث والدراسة وأن تهيأ له كل الأدوات المعرفية لاستقطاب طاقاته الجمالية الخفية الكامنة وراء بنيته السطحية وإخراجه عن صمته، فالنصوص العنوانية لا تعطي بعض ما تلك إلاّ إذا أعطيتها كل ما تملك فبتضافر إبداع المنتج وكفاءة المتلقي نلامس الحقيقة الشعرية للعنوان ونستمرئ سحريتها التي تشكّل في الأصل غاية ينشدها أي نص أدبي، أما الدكتور عثمان بدري فيرى خصوصية اللغة العنوانية في علاقتها مع أشكال الخطاب الأدبي في قوله: " إن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف (البراجماتية) ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، والأهم من كل ذلك أنها تستطيع – إذا أحسنّا استثمارها – أن تكون مؤشرا أوليا مهما يستقطب داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله. "[4]

ولأهمية العنوان المتعددة في نجاح المؤلَّف (بفتح اللام) فإن صياغته تتطلب كفاءة من صاحبه، بها يتمكّن من رصد قارئه المتخيّل واستدراجه لقراءة مضمون النص، وهذا ما جعل المؤلفين والمبدعين، خاصة في العصر الحديث يمعنون النظر ويتروون في ابتكار عناوين لنصوصهم والاهتمام بها: تركيبيّا، وجماليّا، ودلاليّا.

وكانت العرب قديما لا تعنون قصائدها بالمعنى المتعارف عليه اليوم، ولكن كانت تلحق بها بعض الصفات لتميّزها عن غيرها فتقول لامية الشنفرى أو سينية الخنساء أوسينية البحتري، وأحيانا اختار جملة أو شطرامن مطلع القصيدة، ونأخذ المعلقات السبع مثالا عن ذلك[5]:

فعنوان معلقة امرئ القيس " قفا نبك " مأخوذ من قوله:

قفـا نبـك مـن ذكـرى حبيـب ومنـزل بسـقط اللـوى بـين الـدخول فحومـل

و" لخولة أطلال " لطرفة بن العبد مأخوذ من قوله:

لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهـــمد تلـــوح كبـــاقي الوشـــم في ظـــاهر اليـــد

فنلاحظ أن القاسم المشترك بين العناوين السابقة هو ذكر الحبيب أو ما يذكر به كالوقوف على الطلل أو التغني بالخمرة كما هو الحال في معلقة عمرو بن كلثوم[6]

أما في صدر الإسلام فقد انشغل الناس بالدين الجديد ونزول الوحي على الرسول (ص) وبعد نزوله، وجمعه وترتيب سوره، ووجد فقهاء المسلمين أنفسهم في مواجهة إشكالية جديدة تتمثل في علامات تميز السور بعضها عن بعض، فاختلف العلماء بين ميسّر ومعسّر، لكن في الأخير اهتدوا إلى مخرج يقول عنه الدكتور صبحي صالح "ومن المحدثات التي كرّهها العلماء أول الأمر ثم انتهوا إلى إباحتها أو استحبابها أخيرا بدعة كتابة العناوين على رأس كل سورة. . أما العناوين التي كانوا يكتبونها منوهين فيها بأسمائها وما فيها من الآيات المكية والمدنيّة فكانت لابد أن تثير معارضة عنيفة في الأوساط المحافظة، لأن كثيرا من العلماء بلّه عامة الناس، كانوا يعتقدون أن هذه الأمور ليست توقيفية بل للصحابة فيها نصيب غير قليل من الاجتهاد. . فهذا الاختلاف هو الذي أثار تلك المعارضة التي ما لبثت أن خفّت، فلم يقنع الناس بكتابة تلك العناوين بل طفقوا يفتنون في تنميقها وتذهيبها حتى أوشك الجهّال أن يعتقدوا أنها جزء لا يتجزأ من الوحي القرآني ". [7]

إذن فوضع عناوين للسور القرآنية كان ضرورة لامناص منها تسهل مهمة القراءة والحفظ والتوثيق ولولا ذلك لالتبس الأمر على الناس.

وهكذا حذت الأجيال الأدبية الموالية حذو أسلافها إلى أن وجد العرب أنفسهم في مواجهة الثقافة الأوربية الحديثة ووقفوا على الكثير من أوجه فنونها التي كانت مجهولة في ديارهم ونذكر منها: المسرح، المقالة، الرواية، ويأتي العنوان كأحد الأجناس النثرية المتفوقة في هذا السياق والذي يعكس تقاليد الكتابة التي تنتمي إليها لغة العصر الأدبية كما فعل رافع رفاعة الطهطاوي حين نقل إلى العربية قصة " مغامرات تليماك " للفرنسي فنيلون، فترجمها، "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك " وأحمد فارس الشدياق: "كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق "[8] وهي كما نرى لغة سردية مسجوعة كانت مهيمنة على ثقافة ذلك العصر، ومع بزوغ فجر التجديد الذي لاح بريقه مع جماعة المهجر الأمريكي التي جددت في النصوص الأدبية متنا وعنوانا واستفادت كثيرا من الثقافة المضيفة وتألق أصحابها في فضاءاتها الأدبية، وفي مقدمة هؤلاء جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، وبناظرهم في المشرق جيل طه حسين والعقاد إلى نجيب محفوظ، هؤلاء الذين وصلوا بنصوصهم العنوانية إلى أعلى المستويات، كما تكاد تختلف أحيانا هندسة العنوان من جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر فعنوان القصيدة غير عنوان المسرحية أو الرواية وهذا يعود إلى تأثر النص العنواني بالتعابير الحديثة، ناهيك من العناوين الاستعراضية الإشهارية التي يكثر تسويقها في المجال الإعلامي إذ صار العنوان مرآة تعكس ثقافة أهل العصر فعنوان اليوم غير عنوان الأمس والعنوان المباشر المسطح " سارة " للعقاد مثلا أو " ابراهيم الكاتب" للمازني غير العنوان الرمزي " كأنشودة المطر" لبدر شاكر السيّاب، وهناك بعض النماذج العنوانية التي تبعث على الغرابة أحيانا، إذ

لا يكاد الشعراء والأدباء أن يتركوا شيئا في الكون ولم يأخذوا منه عنوانا أو يستوحوا منه فكرة عنوانية لموضوعاتهم ابتداء من الحروف والضمائر إلى الأسماء بأنواعها إلى الجمل الفعلية والاسمية ومن مختلف الحقول الدلالية، غير أن صناعة العنوان تتطلب كفاءة لغوية وإبداعا فنيا كما سبق وأن أشرنا فهو واجهة العمل الأدبي، وعليه يراهن صاحبه ولذا بقدر ما يجتهد ويتريث مبدعه بقدر ما يحقق قصديته فيه، كما تختلف العناوين في ثقلها الدلالي، فهناك عناوين مسطحة لا معنى لها سوى احتلالها لموقع يسمى العنوان بينما هناك عناوين تبقى جديدة متجددة مع الأجيال فكل جيل يخصها بقراءته الخاصة ويبعث فيها الحياة من جديد لقابليتها للتكاثر والتناسل الدلالي، ولهذا فمسؤولية المبدع كبيرة أمام اختيار العنوان فلا يمكن أن يستهين به أو ينتقص من قيمته الفنية والأدبية، فكم من جهد أدبي عرف مصرعه على يد عنوانه! وقد حاولت أن أنتقي بعض النماذج لعناوين عربية مختلفة شكلا ومضمونا ودلالة وحجما، والموسومة بعصرها الذي أنتجها لنقف على بعض الفروقات التاريخية والثقافية والأيديولوجية التي تعود إلى طبيعة المتلقي كمستهلك أول في كل عصر لهذه المادة القرائية المحدودة الحجم والمكثفة الدلالة، والتي تغطي مسيرة قرن من الزمن الإبداعي في العنونة العربية، وتأتي هذه العناوين بعد مرحلة الإفلات من سطوة اللغة المسجوعة، ونذكر منها: "الأجنحة المتكسرة" لجبران، "والسّراب" لنجيب محفوظ، "أنا" للعقاد، "لن" أنسي الحاج، "وفاة الرجل الميت" لسعيد بوطاجين ، "عَوْ 000" لإبراهيم نصرالله.

وإذا كانت النصوص الإبداعية ذات أهمية فإنها قد تتجاوز مقروئيتها حدود اللغة العربية إلى متلق مختلف، ومن ثَمّ نحتاج إلى ترجمتها، فالترجمة تنشأ عادة لحاجة تواصلية بين الجماعات البشرية المختلفة في إثنياتها ومشاربها الثقافية والأيديولوجية التي تتحكّم في تعابيرها المنبثقة عن وعيها الجمعي ومن تجاربها الإنسانية التي تكرس خصوصية هويتها، وهذا ما يستدعي القول إنّ ما يعبر به ـ مثلا ـ في المناطق الحارّة أحيانا يكون معاكسا لما يقال في المناطق الباردة، فقول الفرنسي على سبيل المثال وهو يتلقى خبرا سعيدا يكون كالآتي: (tu m'as chauffé le cœur)، هذا التعبير نفسه سيكون عكسيا في ثقافة العربي ذي الأصول الصّحراوية الحارة؛ إذ يعبّر عن نفس الموقف قائلا: "قد أثلجت صدري"، فبرودة الطقس عند الفرنسيين وحرارة الشمس في الصحراء عند العربي استوجبت أنّ يعبر كلّ واحد منهما بتعبير مختلف ومعاكس للآخر رغم أنّ الموقف واحد، وهنا يطرأ العنصر البيئي الذي يؤثر في خصوصية التعابير القومية للجماعة البشرية.

وأحيانا ما يعبر عنه في الثقافة العربيّة في حالة المدح هو تعبير بالذّم في اللغة الألمانية، فقول الألماني: "أنت كالقمر"؛ بمعنى أنت كاذب اعتقادا منه أنّ ما يصدر عن القمر من نور ما هو في حقيقة أمره إلا انعكاس لضوء الشمس وبالتالي فهو كاذب!

ومن الكلمات التي تعوّدنا أن نستعملها في حياتنا اليوميّة منقولة عن الفرنسية دون أن نلقى لها بال لفظ: (Carrefour) أي ملتقى بينما نحن نستعملها - للأسف - بمعنى مفترق، وكأنهم - هم - أهل إجماع ووحدة ونحن أهل فرقة وشتات.

ومن الترجمات التي تستهوي القارئ العربي ما قام بترجمته الشاعر المصري صالح جودت[9] في رواية الشيخ والبحر" للروائي الأمريكي إرنست همنغواي (1898- 1960) عند ترجمته لـ "He was an old man" أي " كان العجوز قد بلغ من الكبر عُتيا! "وهنا يظهر تأثر الشاعر بالثقافة العربية الإسلامية في قوله تعالى: " **قال ربّ أنى يكون لي غلام وكانت امرأتي عاقرا وقد بلغت من الكبر عُتيا**"[10].

إذن هنا تعنّ لنا إشكالية النّقل من لغة إلى لغة أخرى التي تستوجب مراعاة الجوانب الثقافية والسّياقية من اللغة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها، ولعل العنونة تشغل لها حيّزا من اهتمام المشتغلين في حقل الترجمة الإبداعية، وما يترتب عن ذلك من إشكالات جمّة تقتضيها عدّة اشتراطات بيئية وثقافية وأيديولوجيّة ولسانية.

ولإضفاء الصبغة التمثيلية التطبيقية لدراستنا هاته ومحاولة منّا إخراجها من دائرة الطرح المجرد الذي يفتقر إلى الشواهد الدّالة ارتأينا أن ننتقي بعض العينات العنوانية كنماذج تطبيقية من واقع الأدب العربي والغربي، ومن خلال بعض النصوص التي ترقى بأصحابها إلى مستوى العالمية.

فحين ترجمت قصة "ألف ليلة وليلة" إلى أكثر لغات العالم ومن بينها الفرنسية في ترجماتها العديدة، نأخذ ترجمة كمثال بعنوان "Les nuits de baghdad"، فيكون المترجم بذلك نحا منحى سلبيا؛ إذ ركز على ليالي بغداد اللاهية المنصرفة عن الواقع، بينما يرى الدكتور عبد الله الغذامي[11] الأمر غير ذلك في محاولة منه تفكيك شفرة هذا العنوان الذي يُعتبر متنه من أكثر النصوص الأدبية مقروئية في العالم، إذ يرى أنّ عنوان "ألف ليلة وليلة" يتجاوز الدلالة العددية إلى قيمة إنسانية وبيولوجية، بحيث أنّ العدد(1001) ما هو في حقيقة أمره سوى فترة الحمل تضاف إليها فترة الرضاعة وبهذا المجموع العددي تتحقق دلالة العنوان، وهو ما يعكسه مضمون القصّة التي يمثلها كل من شخصيتي "شهرزاد وشهريار"؛ فهذه المرأة الطفلة التي استطاعت أن تروض هذه الذكورة الشرسة التي افترست الأنوثة من البلد، وبذكائها تمكنت من إعادة تأهيل غريزة هذا الرجل واستعادت له إنسانيته المفقودة، وكأنها بذلك قامت بحمله وإرضاعه من جديد، ولكن حملا معنويا ورضاعة معنوية أيقظت فيه مشاعر الأبوّة والمحبة والتواصل، أمّا رفاعة رافع الطهطاوي[12](1801- 1873) الذي نقل رواية"les aventures de Télémaque" للقس الفرنسي (Fénélon) إلى العربية بعنوان جديد مختلف "مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك" فأخضع - كما هو ملاحظ - ترجمته لشروط

اللغة المستقبلة أي العربية التي كانت تحتفي باللغة المسجوعة المهيمنة على عادات وتقاليد الكتابة الأدبية التي تقتضيها ذائقة الناس في ذلك العصر.

وإذا كانت جماعة المهجر الأمريكي التي تمثلها الرابطة القلمية(1920) وخاصة في أنموذجها جبران خليل جبران (1883- 1931) الذي أبدع في عناوينه متأثرا بالثقافة المضيفة، وقد استوقفتنا عيّنة من عناوينه المكتوبة باللغة الانجليزية التي نُقلت إلى العربية وهو عنوان "السّابق" (1921)، ولفظ السابق لا يعني في العربية ما يقابله اللاحق، بل هو لفظ مستوحى من صميم التعابير الإنجيلية ذات السّمك المعجمي، وهو ما يعرف في القرآن الكريم بسيدنا يحى عليه السلام[13]، دفين الجامع الأموي والذي بُشِّر بقدوم سيدنا المسيح (عليه السلام) والمتداول في اللغة الفرنسية بالقديس"Jean-Baptiste" فنلاحظ أنّه لو اكتفينا بترجمته من العربية إلى الفرنسية ترجمة تقابلية مستعجلة لقلنا (Le précédent) وهذا ما يُخلّ بالمعنى الذي نسعى إلى تحقيقه مع المتلقي الفرنسي.

وفي رائعة الأديب الأمريكي(Old man and sea) لإرنست همنغواي التي ترجمت إلى العربية بترجمتين مختلفتين إحداهما "الشيخ والبحر " والثانية "العجوز والبحر" فالدلالتان مختلفتان في لفظي كل من (الشيخ) و(العجوز) فالأولى حتمية عمريّة تقتضيها مراحل تطور الإنسان والثانية ظاهرة بيولوجية، فليس كل شيخ عجوز، وبالتالي لا يخاطر العجوز بركوب البحر!

ولهذا فالأقرب إلى الصواب هو أن نقول: "الشيخ والبحر" (Le vieil homme et la mer)، ويعدّ نجيب محفوظ (1911. 1906) من أكثر الأدباء الواقعيين في العصر الحديث اهتماما بعناوين رواياته، وقد وقع اختيارنا على رواية "أولاد حارتنا" التي أثارت نقاشا فلسفيا وفكريا حين صدورها ولكن ما يعنينا هو عنوان الرواية، فالحارة مرتبطة بدلالة ثقافية وتاريخية في وجدان المجتمع المصري في هندستها وفي نمط عيشها وفي علاقاتها الحميمية بسكانها ومن ينتسبون إليها في الحرب والسلم وبالتالي ترجمتها الى اللغة الفرنسية مثلا بـ (Les fils de notre quartier) لا تفي بالمعنى العاطفي في لفظ(quartier) الذي يساوي الحيّ في اللغة العربية على الأقل معجميا، ولكن لا يساوي في دلالته العاطفية معنى الحارة وما تنبض به معاني الجيرة والمحبة والسلم والتضامن فيما بين أهلها وفي كل المناسبات السعيدة منها والحزينة.

ومن النماذج العنوانية الجديرة بأن تساق كمثال تطبيقي: السيرة الذاتية للأديب المغربي محمد زفزاف "محاولة عيش" فإذا افترضنا نقلها إلى الفرنسية بـ(Une tentative de vie) لا تؤدي المعنى المطلوب الذي ينشده صاحب العنوان، وخاصة إذا علمنا أن لفظ العيش في اللغة العربية هو الجانب المادي من الحياة وهذا ما يكرسه الشاعر العربي القديم في قوله:

والمـــرء ســـاع لشـــيء لـــيس يدركـــه والعـــيشُ شُـــحٌّ وإشـــفاقٌ وتأميـــلُ

وحين ترجم "Marcel Bois" رواية (بان الصبح) لعبد الحميد بن هدوقة إلى اللغة الفرنسيّة فاختار لها معنى مخالفا وهو "La mise a nu "وهي ترجمة تتجاوب مع ذهنية المتلقي الفرنسيّ الذي لايتحرّج من ثقافة الجسد.

ومن العناوين الشعريّة المترجمة إلى اللغة العربيّة ديوان الشاعر الفرنسيّ شارل بودلير" les fleurs du mal" أي "أزهار الشّر" رغم أنّ قصائد الدّيوان تتحدّث وبطريقة مكثّفة عن عنصر الألم فهنا نلاحظ تحامل المترجم العربيّ على نقل التّرجمة غير الدّقيقة، والأصح في تقديري هو: "أزهار الألم" وقد تكون التّرجمة الإنجليزيّة أكثر دقّة من التّرجمة العربيّة في قولهم " flowers of evil" بمعنى الأزهار القبيحة، إذ اعتمد المترجم هنا على الصّورة البصريّة التي تعكس الصّورة النّفسيّة التي تُسقط على المحيط الخارجيّ.

وتعدّ الرّواية الرّومانسيّة الشّهيرة "a walk in the glouds" للأديب Deborah chiel، من أكثر الأعمال رواجا في عالم السينما عام 1995 ومعناها "السّير فوق السّحاب"، غير أنّ ترجمتها إلى اللغة الفرنسيّة تبعث على الدّهشة في قولهم: "les vendanges de feu" أي حصاد النّار، وهي ترجمة غير دقيقة ومخلّة بالمعنى لأنها لا تعكس الرّوح الرّومانسيّة للعنوان الأصلي فالعنوان الأوّل يحلّق في السّماء والعنوان الثّاني يرتبط بالأرض.

أمّا عنوان رواية "المتشائل" للرّوائيّ الفلسطينيّ إيميل حبيبي، فقد أبدع صاحبه في نحتة مستغلا كلّ الإمكانيّات التي أتاحتها له قوانين اللغة العربيّة، فجاء العنوان متماثلا مع مضمون الرّواية ولكن لو اقترحنا ترجمة لهذا العنوان المركّب من وحدتين معجميتين لصادفنا إشكالية تتعلّق بخصوصيّة اللغة المنقول عنها إلى اللغة المنقول إليها، فترجمته إلى الفرنسيّة يستوجب نحت الكلمتين في كلمة واحدة وهذا ما يتعذّر تحقيقه في نظام اللغة المستقبلة، فمثلا نقول: (optimiste +pessimiste=optissemiste).

فتطويع اللّغة لمثل هذه المواقف حاجة ملحة تقتضيها حاجة التّواصل بين الجماعات البشريّة في جميع ميادين الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة والسياسيّة.

وبالتالي فخصوصية اللغة في تقديرنا تفقد كثيرا من توهجها وتألقها حين يقتضي الأمر ترجمتها إلى لغة أخرى وهنا صدق من قال: "الترجمة خيانة جميلة"

ومهما يكن فهناك عناوين يصعب نقلها من العربية إلى لغة أخرى كعنوان الشاعر أنسي الحاج "لن" أو الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله "عَـوْ 000" الذي يتخذ من لغة السخرية والتهكم أسلوبا ينتقد به الواقع الاجتماعي والسياسي في العالم العربي، فالترجمة هنا تأخذ لها منحى آخر يحمل دلالة صوتية تعرف في اللغة الفرنسية بصيغة التعجب OUh!

ومن هنا يمكن القول إنّ العنوان في صورته المترجمة يشكّل خطابا فوق خطاب، ميتالغة (Métalangue) والمقصود بذلك أن العنونة الإبداعية تتجاوز المتلقي الأوّل المعني بالخطاب الأصلي إلى متلق ثان مختلف عمّا كان يمور في متخيّل المبدع الحقيقي ورسالته وتمثُّلاته الإبداعية.

الإحالات:

[1] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، المجلد 4، 1997، ص 448، 450

[2] G. Genette, Seuils, éditions du Seuil, paris, 1987,p ,73.

[3] أنظر: شعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، العدد01، يوليو/ سبتمبر 1990، ص: 455

[4] وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، د. عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر 2000، ص 29، 30

[5] أنظر شرح المعلقات السبع، للإمام أبي عبد الله الحسين الزوزني، مكتبة المعارف بيروت، لبنان 1994

[6] ومن الشعراء الجاهليين الذين ألحقهم البعض بأصحاب المعلقات: الأعشى في معلقته المعنونة بـ: " ودع هريرة " والمأخوذة من قوله:

ودّع هريـــــــــرة إن الركـــــــــب مرتحـــــــــل

وهـــــل تطيـــــق وداعـــــا أيهـــــا الرجـــــل.

وما يقال عن الأعشى، يقال عن النابغة الذبياني: " يادار مية" مأخوذة من قوله:

يـــــــادار ميـــــــة بالعليـــــــاء فالســـــــند

أقـــــوت، وطـــــال عليهـــــا ســـــالف الأبـــــد.

[7] مباحث في علوم القرآن، د. صبحي صالح، دار العلم للملايين، بيروت 1981، ص 97، 98

[8] الفارياق كلمة نحتها من فارس الشدياق وأطلقها على نفسه عن تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1985، ص 549

[9] أخذ هذا المثال من مقال للأديب الجزائري، مرزاق بقطاش عن إحدى اليوميات الوطنية.

[10] سورة مريم، الآية: 08.

[11] أنظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 89/85.

[12] عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الجزء الأول، دار الفكر، (د، ت)، ص: 49.

[13] لويس معلوف: المنجد في اللغة والأعلام، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1975، ص: 754.

علاقة الرواية العربية بالتاريخ

أ/ منى بشلم
المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة

ملخص البحث:

يتقاطع الخطاب الروائي والخطاب التاريخي عند نقاط أهمها الذاكرة الإجناسية والمظهر السردي وإن كانا يفترقان عند علمية الخطاب التاريخي. نقاط الالتقاء هذه هي التي يسّرت اشتغال الرواية على التاريخ في مختلف المراحل التي مرت بها انطلاقا من مراحلها التأسيسية الأولى حين جعلت من المادة التاريخية مادة سردية، كما هو الحال ونصوص سليم البستاني وجورجي زيدان. وحتى حركة الرواية الحديثة، حيث تعددت أوجه استثمار الخطاب التاريخي، لتتباين العلاقة بين الرواية والتاريخ تبعا لمدى اعتماد التاريخ، فما بين طريقة الإضافة وأخيلة التاريخي وأرخنة الخيالي ..تختلف نوعية العلاقة التي تربط الرواية بالتاريخ، لتبقى جميعها أعمالا تُجنّس على أنها رواية، على الرغم من إثبات تعريف للرواية التاريخية، فإن الروائيين يرفضون تجنيس رواياتهم على أنها كذلك – رواية تاريخية - مما يطرح إشكالية تجنيس هذه النصوص وإشكالية الأنواع السردية تحديدا في ظل هذه العلاقة بين ما هو روائي وبين ما هو تاريخي.

نص البحث:

إن كان القول بأن الرواية بشكل عام والرواية التاريخية تحديدا جسد منفصل عن التاريخ قول مقضي، لا يستدعي الوقوف عنده، فإن البحث في الشراكة بين الرواية ونوع آخر من فنون القول - وهو التاريخ- تحقق هدفين أساسيين وهما : فهم هذا العنصر الشريك خطابا ووظيفة قبل أن يخضع لآليات التشغيل الجديد ضمن سياق الإنتاجية الروائية، أما الهدف الثاني والمتمحور حول الخطاب الروائي فيتمثل في بناء مسلك خاص بالقراءة، يجعلها ذات بعد نفعي، دون أن يعني ذلك التضحية بالبعد الجمالي الذي هو شرط طبيعي لكل قراءة أدبية [1] ذلك لأن اعتماد الرواية للمادة التاريخية هو بالدرجة الأولى تحريض للقارئ على استنطاق الوظائف والدلالات أكثر من أي شيء آخر. هذا الاشتغال من الرواية على المادة التاريخية يفتح باب التساؤل حول طبيعة التاريخ هذه التي يسّرت التعامل معه روائيا بدءا من المراحل التأسيسية للرواية العربية، وانتهاء بروايات التأصيل التراثي، التي لا تكتفي باستلهام المادة الحكائية، بل تتجاوز ذلك لمساءلة التاريخ ذاته، وإعادة كتابته روائيا.

والسؤال هنا لا يتجه للبحث في العلمية المفترضة للخطاب التاريخي قدر اتجاهه نحو سردية هذا الخطاب كونها نقطة تقاطع أساسية يسّرت اشتغال الرواية على التاريخ.

السردي في الخطاب التاريخي:

قبل البحث في علاقة التاريخ بالسرد كان لزاما التدقيق في طبيعة هذا العلم، غير أن دراستنا هذه لن تعود إلى نقطة الانطلاق الأولى، وهي جدلية نسبة التاريخ للعلم أم للفن، بل إنها تأخذ بالرأي التوفيقي الذي لا ينفي علمية التاريخ، مع ذلك يقر بخصوصيتها، وأن « التاريخ وإن كان لا يمكن اعتباره علما يقينيا على نحو ما تعتبر الآليات والبصريات وحتى علما النبات ووظائف الأعضاء، إلا أنه من حيث طرائقه ونتائجه آخذ ...بشبه قوي جدا من العلوم المذكورة، مما يجيز لنا أن ننحله اسم **العلم**»[2] ولا ينبغي أن نستكين لمفهوم العلمية المتداول حين يتعلق الأمر بالتاريخ، بل إن الأستاذ و.س. جيفنز s.w.Jevenons يرى أنه من السخف أن نفكر في التاريخ على أنه علم بالمعنى الصحيح [3]، لأن التاريخ يتوسل الفنّية وأما العلمية فلا تعطينا منه « سوى العظام المعروقة اليابسة، و أنه لا مندوحة من خيال الشاعر إذا أريد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها ...و أن ما يتصف به رجل العلم من حياد جاف لا محل له.و لا يمكن أن يطاق في مقام المؤرخ.»[4] الذي تتوسط خطابه الكتابة، ويمارس عليه حدث بعينه جاذبية خاصة تجعله يستحق **التأرخة**. فالأحداث لا تؤرخ لمجرد وقوعها بل إن المؤرخين متفقون على أن «التاريخ هو مجموع العوارض والطوارئ التي كانت تستحق أن تحفظ. وما لم يذكر فلسبب عدم أهميته أو كما قيل...لأنه لم تكن له نتائج ظاهرة»[5] فالحدث التاريخي لا يكتب لمجرد وقوعه، بل إن حدثا بعينه يستفز المؤرخ و«يتبأر ويصبح أكثر الأحداث إلحاحا على الانكتاب، ثم يرسل إشعاعه ليصبح قطبا لدائرة أكبر ومركزا لمحيط أرحب يسعى المؤرخ على إثر ذلك إلى الإحاطة به ؛ مما يجعلنا نزعم أن التاريخ هو تجميع لهذه اللحظات المشعة وتركيب لها، أو ما يسميه بول فين "العقدة التي تنتج الحكاية"»[6] يعمل المؤرخ على توضيب هذه الأحداث وتنظيم ظهورها مما يعني أن الواقعة بين يدي « الصناعة التاريخية هي غير **"الواقعة"** بين يدي الواقع التاريخي، فالأولى مجهود خطابي مسنود بمنظور ووعي فرديين لإخراجها كتابيا أو شفويا، والثانية وقائع مسجاة في رحم الغيب »[7] خلفت آثارا دالة عليها، والصياغة اللغوية لهذه الوقائع حتى وإن تمت بلغة وصفية تنزع إلى مرجعها، محاولة الالتحام بالواقعية، أو على الأقل تقلص درجات الانزياح الشعري لصالح المرجعية، فإنها – لغة الصياغة – محكومة بنظام الصوغ اللغوي وهو فردي عند كل مؤرخ.[8]

كما وأن تقديم الحدث التاريخي يخضع لتأثير الزمن فينتج لنا ثلاث وقائع خطابية هي:

أ- تسريع التاريخ: فكلما اقتربنا من زمن المؤرخ ازداد ضغط التلفظ، وتثاقل السرد، وجُمعت عدة قرون في فصل واحد، بينما تُخصص فصول كثيرة للمرحلة القريبة من المؤرخ.

ب – اللاتواقت: مسألة عدم تناظر الزمنين التي يتسبب بها الاستطراد، حيث يسمح بتعميق الزمن، ففي كل مرة يتم فيها إقحام شخصية جديدة يقوم المتلفظ بالتوغل في الزمن صعودا للتذكير بأجدادها قبل أن يعود إلى دواعي إقحامها. مما يذكرنا بالاستطراد الحكائي.

جـ - افتتاح الخطاب: حيث يقوم الوصل المنظم بتكسير الزمن التتابعي للتاريخ مثيرا لجملة من الإشكالات تتصل بافتتاح الكلام الذي هو في نفس الوقت بداية التلفظ وبداية المادة المحكية (متى؟ كيف؟ من أين نبدأ...)[9].

إن السمات الفنية لا تستطيع الكتابة التاريخية التخلص منها، حتى وهي تنزع نحو العلمية، بعد أن التبست بالأساطير في مرحلة سابقة يسميها "العروي" بعهد المرويات السماعية، عهد أساطير الأولين [10] والفصل بين خصائص المرحلتين صعب حتى وإن تخلى التاريخ نهائيا عن الأساطير فإن « المفاهيم والمفردات بقيت على حالها وإن حملت معاني جديدة، هذا هو أصل الالتباس، رواسب مضمنة في ثنايا اللغة تتحكم في الأذهان»[11]، هي رواسب تعكس الذاكرة الإجناسية للتاريخ الذي ارتبط بالسرد في مراحله الأولى، ولم يتخلص منه حتى وهو ينزع للعلمية، بل إنه ما يزال مرتبطا به بوشائج قوية منها ما يرتبط بتأثير الزمن الذي ينتج وقائع خطابية نجد مقابلها في الدراسات السردية، إضافة إلى مظهرين سرديين آخرين هما السارد أو المؤرخ، والمسرود وهو المادة التاريخية، وهي وقائع الماضي، التي يتحكم المؤرخ بانتقائها وطريقة تنظيمها وعرضها.

أما المعرفة التاريخية فإن "بول ريكور" يرى أنها تنبع من فهمنا السردي وهذا دون أن تفقد شيئا من طموحها العلمي.[12] ويحدد الفهم السردي بالتسليم بوجود ألفة مع الشبكة المفهومية المكونة لدلاليات الفعل .ثم إنه يتطلب ألفة مع قواعد التأليف التي تحكم النسق التعاقبي للقصة،[13] القائمة على حبكة هي في معناها الواسع تواشج بين جمل الفعل.

يسّرت هذه الخاصية السردية للتاريخ اشتغال الرواية عليه، كونها هي الأخرى ترتكز على السرد، ناهيك عن أن التاريخ وفّر للرواية المادة الحكائية المتمثلة في الفعل الإنساني وإن كان مرتبطا بزمن ماض، فأعادت صياغته بشكل فني، تحرر من القيود التي تفرضها علمية التاريخ، وتوخّيه للموضوعية، فكان أن ارتبطت الرواية العربية التأسيسية بالتاريخ، ووسمت بالرواية التاريخية.

علاقة الرواية التاريخية العربية بالتاريخ :

الرواية التاريخية هي نتيجة امتزاج الرواية بالتاريخ ؛ إذ تتخذ الحدث التاريخي مرجعية للحدث الروائي، مما ينتج مرجعيتين داخل النص الواحد، الأولى حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، والثانية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي، غير أن التعامل مع التاريخ على أنه مكون روائي لا يعني اعتماد التاريخ بديلا للتخييل، و كأن الرواية التاريخية بتكامل مستويات البناء

والتجنس لا تكمن في طبيعة الأحداث التي تعرض لها بل في طريقة تقديمها [14] لتنحصر العلاقة بين الرواية والتاريخ في « علاقة يتم في ضوئها تمثل البؤرة السردية: الشخصية، الزمن، الفضاء..»[15] دون أن تقتصر على إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب، بل قد ترتبط بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ، فتقدم «توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخييل »[16] تجعل التاريخ يأخذ شكلا جديدا، فيصبح عنصرا فنيا في الرواية خاضعا للروائي، وبعبارة أدق خاضعا لذاتية الروائي.

يرى "لوكاش" أن الرواية تكون رواية تاريخية حقيقية حين تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات[17]و هو بهذه الرؤية يوضح واحدا من أسباب اللجوء إلى أحداث الماضي، ألا وهو إثارة الحاضر من خلاله، بالإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، لنعيش مجددا الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يعيشوا ويفكروا ويتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي[18]. غير بعيد عن هذا التصور يؤكد "ألفرد شيبارد" أن الرواية التاريخية هي عودة للماضي بغية إعادة إنتاجه، فيتناوله الروائي بصورة خيالية، يتجاوز بها حدود التاريخ [19]، وبتعريف أكثر انفتاحا يحددها "ستودارد" بأنها سجلّ لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية، مركّزا على فنية هذه الرواية أكثر من تاريخيتها، غير أن تحديدها بهذا التعريف سيدخل كثيرا من الروايات دائرة الرواية التاريخية، لأنها تعود إلى الماضي سواء كان قريبا أو بعيدا، وحتما ستذكر الظروف المؤثرة في حياة الشخصيات والموجهة للأحداث. [20] بتحديد أكبر يعرفها "بيكون" بأنها كل رواية تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ، وهو بهذا يضيف عنصرا جديدا هو الفترة التاريخية المحددة التي يُعمل فيها الكاتب أدواته الفنية لإعادة إظهارها فنيا [21]، بشكل موحي بعيدا عن الوثائقية. فالرواية التاريخية تعتمد الزمان الموثق،والمكان المحدد والحادثة المعروفة، فتستثمر جهد المؤلف الذي حقق الواقعة، وتتقاطع معه في الوقت ذاته وهي سمة تميّزها عن كل رواية أخرى قد تستثمر التاريخ.[22]

ولتفادي المزالق التي وقعت فيها التعريفات السابقة، يقدم الدكتور "نضال الشمالي" تعريفا يُجمل فيه أهم مميزات الرواية التاريخية، حيث يعدّها خطابا أدبيا « ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقيا يحاول إعادة إنتاجه روائيا، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي.و انشغالا رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو إستشرافية»[23] وهو تعريف يجمع أهم مميزات الرواية التاريخية، تمييزا لها عن أي رواية قد تعتمد التاريخ، فعودة الرواية التاريخية للتاريخ تستلزم وضوح الحقبة التي تشتغل عليها، لتكون هذه الأخيرة حقبة موثّقة،لتشكل مادة حكائية للرواية يعيد الروائي تشكيلها فنيا، بأن يربط المادة الحكائية التاريخية بالحاضر ورهاناته وفق رؤياه المحددة.

ظهرت أولى الروايات التاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، على يد الكاتب الاسكتلندي "والتر سكوت" (1771- 1882م) بعدد من الروايات أهمها ويفرلي عام 1814م ايفانهو سنة 1819م والطلسم سنة 1825م ليتبعه عدد من الروائيين في انجلترا وأوروبا عموما،[24] وهناك من يرفض نسبة ظهور الرواية التاريخية إلى "سكوت" ويرون أنها الرواية التاريخية الحديثة ظهرت مع الكاتب الأمريكي "ستيفن كرين" صاحب رواية "شارة الشجاعة الحمراء" وأن العالم لم يعرف الرواية التاريخية قبل رواية "الحرب والسلام" للكاتب الروسي "ليو تولستوي" (1865- 1869م) التي أفصحت عن معرفة كبيرة بتاريخ الأسرتين اللتين تناولتهما وعن غزو "نابليون" لروسيا، وعن قوة الخيال الذي يمتلكه الروائي، مما مكّنه من إنتاج رواية فنية تاريخية[25]

أما الرواية التاريخية العربية فإن مسار تطورها كان مختلفا عن نظيرتها الغربية، فإذا كانت الأولى تطورا لفن الرواية،فإن المهد الأول للرواية التاريخية العربية كان التاريخ، ثم اتخذت مسارا تطوريا مر بمراحل ثلاث.

المرحلة الأولى: بالعودة إلى المحاولات الروائية الأولى نجدها حاولت كتابة نص روائي عربي بين يدي التاريخ، فمنه أخذت موضوعها وشخصياتها، وحتى الحدث الروائي، ونرصد ذلك عند كتاب مثل "سليم البستاني" في روايته "زنوبيا" 1871م، و"بذور" 1872م، و"الهيام في فتوح الشام" 1874م و"جورجي زيدان" (1861- 1914م) الذي ألّف سلسلة من الروايات التاريخية . لتزدهر الرواية التاريخية وهي تشتغل على التاريخ العربي الإسلامي في عصوره المختلفة فنجد أعمال "علي جارم" : "شاعر الملك"، "فارس بني حمدان"، "هاتف من الأندلس"، "مرح الوليد"، "الشاعر الطموح"، "غادة رشيد"، ومجموعة آثار "فريد أبي حديد": "أبو الفوارس عنترة"، "المهلهل سيد ربيعة"، الملك الظليل"، "الوعاء الرمزي"، وروايات "علي أحمد باكثير" : "وا إسلاماه"، "سلامة القدس"، "الثائر الأحمر" وروايات "عبد الحميد جودة" "السحار "[26] و"محمد سعيد العريان" الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في روايته "قطر الندى"، "شجرة الدر" و"على باب زويلة" [27]

اتجهت روايات الجيل الأول إلى إعادة كتابة التاريخ بصورة شائقة، تهدف إلى تثبيت أحداثه فيحصل أن يخرج الكاتب عن أصول السرد القصصي في مواضع كثيرة، ويشعر القارئ أنّ الكاتب يهمه إحكام إيراد التفاصيل التاريخية أكثر مما يهمه إحكام الخيال في خلق صورة حية لذلك المجتمع، وقد يستطرد أحيانا للمادة التاريخية التي يستعين بها الكاتب فيوردها كما جاءت في كتب التاريخ، ولولا عنصر التشويق والمماطلة، وخلقها لبنيات موازية في أحايين كثيرة مثل بنيات الغرام عند "جورجي زيدان" مثلا، لأصبحت هذه الأعمال عرضا تاريخيا جافا[28].

والسبب وراء اهتمام الكتاب الكبير بالجانب التاريخي، هو الظروف التي كتبت فيها هذه الروايات التي أخرجت من دائرة الرواية، ووسمت بالتعليمية فهؤلاء الرواد لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم[29]، بالنظر إلى ظروف مجتمعهم في تلك الفترة.

غير أن المادة التاريخية عند الاشتغال عليها روائيا لم تسلم من ذاتية الكتاب، خاصة مع الكاتب المسيحي الذي يتناول التاريخ الإسلامي، فيسير بالأحداث نحو أهداف خاصة، فـ "زيدان" كان يوارب في تشويش الحدث التاريخي بنزعاته الخاصة أما "فرح أنطوان" فلم يكن يستنكف عن إظهار تعصبه صريحا؛ فجميع أبطاله كانوا من غير العرب المسلمين، لم يكن يكتفي بتقديم تاريخ زائف، بل يطمح إلى تنمية إيديولوجيا نقيضة للقومية العربية والإسلامية.أما "زيدان" فيجعل بنياته الروائية مشدودة إلى نسق الحكي الكلاسيكي خصوصا مظهره التشويقي ..يجعل أبطاله يعيشون ظروفا عصيبة وشديدة الحرج، ثم يصوغ أحداث التاريخ صياغة تركيبية تستجيب لهذا البناء، ثم يجعل الفرج دائما على يد القساوسة والرهبان، مما يجعل رواياته تحتمل نفسا تبشيريا خفيف الأثر وإن كان عميق الدلالة.[30]

هذه الرواية التأسيسية ارتكزت بشكل كلي على التاريخ، بل إنها إعادة تسجيل للتاريخ سرديا، مع محاولة للتقييد ولو بمجرياته لغايات تعليمية، إخبارية،و يمكن القول إن الحكائي فيها تقدم على السردي الفني، وإنها روايات لم تعتن بتوظيف التاريخ لمخاطبة أسئلة الواقع

المرحلة الثانية: بعد جيل لزم حدود التاريخ واتخذ الرواية وسيلة لا غاية، تتطور الكتابة الروائية العربية مستفيدة من تراكم التجارب، وينتج جيل جديد أقل تبعية للتاريخ يمثله "نجيب محفوظ" الذي عاد إلى تاريخ مصر الفرعوني واكتشف فيه مادة خصبة لموضوع أعماله. استهل بها مساره الإبداعي وهي"عبث الأقدار"1939م، "رادوبيس"1943م، و"كفاح طيبة"1944 التي يعتبرها البعض القمة التي وصلت عندها الرواية التاريخية عندئذ [31].

كان "نجيب محفوظ" يكشف في رواياته التاريخية منظوره للعالم ومعنى الرواية التي ترحل إلى أزمنة مختلفة وتتمسك بمأساة الإنسان. فهو إذ يكتب عن مصر القديمة إنما يفعل ذلك احتجاجا على الحاضر وبحثا عما يضيء وجوهه،فوضع في الماضي أسئلة الحاضر، على الرغم من إقامته لرواياته على مادة معرفية دقيقة، تعرف الماضي قبل أن تعيد خلقه، فقد عكست الحاضر والسلطة التي تعبث به.[32]

في هذه المرحلة لم يعد الحرص في كتابة رواية تاريخية يقتصر على إبداع نص تاريخي يحمل مسمى العصر التاريخي وأدائه وصوره وعبقه بل تجاوزه إلى توظيف المادة التاريخية توظيفا فنيا بالدرجة الأولى، حتى لتبدو هذه المرحلة مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فني، فالتاريخ يسكب في قالب روائي واضح المعالم، يحقق أهدافه ويستعرض وجهة نظره،

كما ظهر في رواية نجيب محفوظ[33] فمثلت بذلك حلقة وصل في تطور الشكل الروائي، فيمكن القول إن التاريخ وفّر للرواية العربية فرصة التمرس، إلى أن طفا تشبع هذا الشكل الروائي بعد طول تكرار لبنياته وتيماته، مما أدّى إلى تحول الرواية إلى الحياة المعيشة.

المرحلة الثالثة: هي مرحلة الرواية الحديثة، تحديدا تلك التي اختارت العودة للتراث ومنه التاريخ مسلكا تجريبا، وقد برزت أسماء كثيرة في هذا المنحى نذكر منها على سبيل المثال "جمال الغيطاني"، و "يوسف العقيد" في مصر، و "واسيني الأعرج" و"بوجدرة" في الجزائر، و"بنسالم حميش"، "أحمد توفيق"، و"الميلودي شلغوم" في المغرب. وهم كتّاب عملوا على استثمار المادة التاريخية من منظورهم الخاص، مبتغين وراء ذلك إسقاط الماضي على الحاضر، وإيهام القارئ أن الماضي لم يعد ذلك المكون المنقطع عن الوجود البشري بل إنه يمتد ويستمر في حاضر التاريخ كما في مستقبله[34]

وبتعدد الروائيين المشتغلين على المادة التاريخية تعددت طرق الاشتغال عليها، ومن هذه الطرائق سنكتفي بثلاثة هي:

طريقة الإضافة: حيث لا يكتفي الروائي بما كان من واقع الأحداث بل يعمد إلى إضافة معطيات جديدة تعدّ مصدر انزياح النص اللاحق عن السابق، من ذلك مثلا "ألف ليلة وليلتان" للروائي السوري "هاني الراهب"، والتي منطلقها "ألف ليلة وليلة" وهي رواية ترصد الظواهر المجتمعية التي أدت للهزيمة (هزيمة 1967م) فتتوالى في الرواية كل سلبيات عالم "ألف ليلة وليلة" من استبداد وجور، و قمع..فيقابل الروائي بين تلك الأزمنة والحاضر فيجد الماضي مستمرا في الحاضر بالمظاهر نفسها، مما أدى إلى اختلاط ملحوظ بين أزمنة الماضي والحاضر.

طريقة "أخيلة التاريخي" Ficctionnalisation de L'historique: نأخذ مثالا عليها رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني الذي عاش هزيمة بلاده في نكبة 1967م كما عاش "ابن إياس" هزيمة المماليك أمام العثمانيين، وكتب عن "الزيني" الذي مثّل شخصية انتهازية استرعت انتباه الغيطاني الذي لاحظ وجود نموذج للمثقف الانتهازي، تكرار التيمة يسّر الاشتغال التخييلي على المادة التاريخية.

وهو ما ينسحب أيضا على توظيف التاريخ عند "بنسالم حميش" في روايته "مجنون الحكم" حيث استوحى شخصية "أبي علي منصور" الملقب بالحاكم بأمر الله مستلهما فترة زمنية من التاريخ السياسي لمصر الفاطمية.

طريقة أرخنة الخيالي Historification du fictif: في روايتيه "جارات أبي موسى" و"غريبة الحسين" يحرص "أحمد التوفيق" على إنجاز عملية مضاعفة تضيف إلى **أخيلة التاريخي** عملية أخرى هي **أرخنة الخيالي** فالرواية من منظوره الخاص تبدأ من حكاية متخيلة يحاول أن يضفي عليها مظهرا تاريخيا عن طريق ربطها بالشروط الحضارية لمرحلة تاريخية معينة[35]

في هذه المرحلة يصبح تجنيس الرواية بأنها رواية تاريخية إشكاليا، فالرواية الحديثة التي استثمرت التاريخ بطرق متنوعة، تختلف عن الرواية التاريخية التي كتب "زيدان"، وللتمييز بينهما يضع "رياض محمد وتار" جملة من الملاحظات أهمها أن التاريخ في الرواية التاريخية يهيمن بخصائصه على الرواية ويطبعها بطابعه، على مستوى الشخصيات، ومادة السرد، والبيئة وطريقة السرد. إذ تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل إلا على ذاتها، كونها شخصيات محددة مسبقا ومعروفة تاريخيا، مكتملة النمو لا تتبدل ولا تتغير، بل تبقى أسيرة تاريخيتها، أما الرواية التي توظف التاريخ فإن الشخصيات فيها لا يتم نسخها بل يبني عليها الروائي شخصية جديدة تستمد من الماضي ثم تقطع الصلة به، فلا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية بل تتصرف وفق ما يمليه عليها السرد الروائي.

تراعي الرواية التاريخية التسلسل الزمني في عرض الأحداث، بينما تتحرر منه رواية توظيف التاريخ، حتى وهي تعرض الأعوام والسنين التي وقعت فيها الأحداث، وتعمد إلى تحطيمه والخروج عليه.

يهيمن ضمير الغائب على السرد في الرواية التاريخية، وكأننا أمام مؤرخ يروي بضمير الغائب أما الرواية الموظفة للتاريخ فإنها تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة بهدف اكتناه أعماق الشخصيات، وتقديمها من زوايا متعددة.[36]

غير أن هذه الملاحظات التي أوردها الدكتور "محمد رياض وتار" لا تحل إشكالية النوع السردي الذي يمكن من تصنيف الروايات، لأنها لا تعدو كونها فروقا بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة بشكل عام، ولا تصلح مقاييس للتمييز بين نوعين من الرواية التي تشتغل على التاريخ، خاصة وأن الروائيين المعاصرين يرفضون تصنيف أعمالهم على أنها روايات تاريخية، فعبد الرحمن منيف مثلا يكتب :« أما "مدن الملح"، فليس سهلا أن نطلق عليها رواية تاريخية ونكتفي بهذه التسمية لأن أحداثها وتأثيرات هذه الأحداث لا تزال تجري أمام أنظارنا، أي الآن وعلى امتداد المنطقة العربية »[37]، فمنيف يرى فرقا جوهريا بين روايته والرواية التاريخية، وهو ما ذكرناه سابقا بأن الرواية التاريخية عند الروائيين الجدد تقدم التاريخ على أنه ممتد حتى الحاضر.

ولحل هذا الإشكال يقترح الدكتور "عبد الله إبراهيم" التحول من اعتماد مصطلح الرواية التاريخية نحو اعتماد مصطلح التخييل التاريخي ويعرفه بأنه «المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيّل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدعّم بالوقائع، وقد ظهر على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل»[38] وهو يرى أن هذا الاستبدال يدفع بالكتابة

السردية التاريخية إلى تخطّي مشكلة حدود الأنواع الأدبية ووظائفها، ويفكك ثنائية التاريخ والرواية، ليعيد دمجهما في هوية سردية جديدة.

كما أنه سوف يتجاوز أمر البحث في مدى توفر الكتابة على مبدأ المطابقة مع المرجعيات التاريخية، ومدى الإفراط في التخيلات السردية. وينفتح على الكتابة الجديدة التي لم تعد حاملة للتاريخ، ولا معرّفة به، إنما باحثة في طياته عن العِبر المتناظرة، والتماثلات الرمزية، والتأملات، والمصائر، والتوترات، والتجارب، والانهيارات القيمية، والتطلعات الكبرى. كل هذه المسارات الكبرى في "التخيّل التاريخي" تنقل الكتابة السردية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام.[39] و هو بهذا يحل إشكالية النوع السردي التي تواجه الباحث إذ يروم تصنيف هذه الروايات التي تتخذ من التاريخ مادة لاشتغالها السردي، ويبين من جهة ثانية نوعية العلاقة التي تربط الرواية التاريخية المعاصرة بالتاريخ فهي لم تعد تعتمد المادة التاريخية لأغراض تعليمية، بل إنها تعتمدها لغرض نفعي، تصور من خلالها الحاضر والمستقبل، لأن الروائي المعاصر يرى بامتداد تأثير الماضي على الحاضر والمستقبل، كما أنها تستفيد من خاصية تميز التاريخ دون غيره وهي العبرة، التي تعرضها الرواية بعد أن حفل بها التاريخ . غير أن الرواية المعاصرة لا تكتفي بالاستفادة من التاريخ بل إنها تسائله، وتعيد كتابته، لتفضح ما سكت عنه التاريخ وهو ما نجده خاصة في روايات "واسيني الأعرج"، إذ يعمد إلى مساءلة التاريخ والتشكيك في موضوعيته، ويسرد تاريخا آخر على لسان شخصيات تنتمي للهامش ولا تؤرخ للسلطان، ولا تؤرخ للمنتصر.

الهوامش:

(1) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2010، ص 5

(2) جورج هرنشو، علم التاريخ، ت: عبد الحميد عبادي، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص138

(3) المرجع نفسه، ص9

(4) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 10.

(5) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005، ص35

(6) المرجع السابق، ص 26

(7) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 20

(8) المرجع نفسه، ص 21

(9) المرجع نفسه، ص 23

(10) عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص 35

(11) المرجع نفسه، ص 35

(12) بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ت:سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت، 2006، ج1، ص 149

(13) المرجع نفسه،ص 102

(14) عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة فصول مج 16،ع3، شتاء 1997، ص 62

(15) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، دار المأمون، عمان، 2008، ص 16

(16) المرجع نفسه، ص 16

(17) جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ت: صلاح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1986،2، ص 89

(18) المرجع نفسه، ص 46

(19) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية،عالم الكتاب الحديث،جدارا للكتاب العالمي، الأردن، 2006،ص 112

(20) المرجع نفسه، ص 113

(21) المرجع نفسه، ص 114،113

(22) المرجع نفسه، ص 115، نقلا عن هشام غرايبة : عن التاريخ والرواية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، م2،ع2، ربيع 1999، ص 81

(23) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ،ص 117

(24) عبد الله الخطيب، روايات باكثير قراءة في الرؤية والتشكيل، ص 18

(25) المرجع السابق، ص 120،119

(26) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، سورية، ط2، 2002، ص 19

(27) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 120

(28) عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، ص 106، 107

(29) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر (1870- 1934)، دار المعارف، القاهرة، 1963،ص 51

(30) المرجع السابق،ص 114

(31) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة،ص19

(32) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص 134،135

(33) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 121، 123

(34) عبد الملك أشهبون، آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، فاس، 2005، ص 87

(35) المرجع نفسه، ص 87،88

(36) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002 ص 106

(37) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، 2010، ص 210

(38) عبد الله إبراهيم، صحيفة العرب القطرية، الاربعاء 2010/4/28

(39) المرجع نفسه.

الخيال عند الصوفية
الرؤية والفن

أ/عبد المجيد عطار
جامعة تلمسان

« من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة.»

ابن عربي

-بين الخفاء والتجلي:

التجربة الصوفية تجربة بحث عن الأسرار الإلهية في الكون، أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي، والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان ، والاتصال بعالم السماء.

تجربة حياة، في عالم نفسي وروحي هائل التفرد والاختلاف. فهي تجربة غير حسية، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسها مما أفسح مجالا للتأويل.

ورغم كل ذلك الحضور الذي لا ينكر، بقي التصوف محصوراً في دراسات أيديولوجية متراكمة عبر التاريخ، تجلت عبر شروحات كثيرة واكبت التصوف ذاته، وهي شروحات لغوية وصوفية، كانت في الغالب تهتم بالمتصوفة أكثر من النصوص رداً على من كفّر وتحامل أو اتهم المتصوف في عقيدته.

واليوم ومع التقدم الواضح في تحليل الخطابات وبمناهج مختلفة، والاهتمام بالخطابات التراثية كقصص "ألف ليلة وليلة"، والمقامات والشعر الجاهلي، والتي تجنب فيها أصحابها من أمثال (جمال الدين بن شيخ)، و(عبد الفتاح كيليطو) و(كمال أبو ديب) وغيرهم القراءة الأيديولوجية، لم يكن للخطاب الصوفي حظ منه، باستثناء دراسات معرفية عميقة تتدرج في محاولة البحث في العقل العربي كأعمال (الجابري) و(طه عبد الرحمن) و(حسن حنفي) وغيرهم.

إن الخطاب الصوفي على كثرته وثرائه يحتاج اليوم، وأكثر من ذي قبل إلى آليات قراءة ومناقشة وتحليل وغربلة بغية فكّ رموزه وتصفيته من شوائب علقت به على مر العصور. ذلك أن القراءة المتباينة والمتناقضة للنص الواحد قد جرّت ويلات على كبار الصوفية، فالشيخ الأكبر (محي الدين بن عربي) هو شيخ العارفين وإمام الصوفيين عند نفر من النقاد والدارسين. وهو على العكس من ذلك خارج عن جادة الصواب وينعت بأبشع النعوت عند آخرين.

و(الحلاج) كذلك، هو الولي، التقي، النقي، الورع، عند أقوام. وهو نفسه الزنديق الملحد عند أقوام آخرين. والغريب أننا واجدون النص الواحد عند هؤلاء الصوفية الأقطاب يكون محل تفسير وتأويل بغير ضوابط منهجية فتنجرّ من وراء ذلك أحكام نقدية متباينة.

إن الوعي الإبستمولوجي بالتجربة الصوفية، وبمنجزاتها المعرفية والفنية، هو ما نحتاج إلى إدراكه كجزء من إدراك أكبر وأعم، للتاريخ وللمستقبل.

وبينهما الحاضر يشكل الوقوف على عتبته وقوفا على الخصوصية.. على سؤال النهضة والحضور.. وحتى يكون الانطلاق الفاعل، وجب ابتداء صناعة قاموس مصطلحات منبثق من نظام هويتنا الخاص.

هذا ما حاولت الدراسة المساهمة فيه بالاقتراب من القضايا النظرية والفنية التي يطرحها الخطاب الصوفي، وملامسة الأهوال التي يفتحها أمام القراءة. ترسخ في الاعتقاد أن الموضوع ينطوي على كمّ هائل من الأسئلة، تجعل منه ممتد الأفق، مكرسا الإحساس بقلة الزاد، وبضرورة المغامرة أيضا...

توطد العزم وقد التبس فيه ألم القراءة بلذتها..ليكون الحفر المعرفي ضمن مساحة التجليات الإبداعية في الخطاب الصوفي.

-بين الغيب والشهادة:

منحتنا اللغة العربية معانيَ خصبة استوطنت في الجذر الثلاثي لكلمة "خيل" لتدل على الحركة في تلون وتبدل. ولم يرد في القرآن الكريم اصطلاح الخيال، وإنما ورد بصيغة فعل التخيل لبيان الحالة التي مرّ بها موسى (عليه السلام) عندما اختبره الله تعالى عند معاينته لأفعال اللبس والإيهام التي مارسها أمامه سحرة فرعون، فقال تعالى في كتابه العزيز: ﴿فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ﴾[1] فأزالت آثار النبوة اللبس الذي أثاره الخيال بعصي السحرة، وأشرق النور الإلهي فأحال الخيالات المتوهمة إلى سراب ابتلعته عصاه (عليه السلام).

ولقد ذهب (ابن عربي) إلى أن للخيال درجة وجودية، وسلطانا معرفيا يكاد أن يمتد ليشمل جميع العوالم، وعده عالما وسيطا تمتد مادته بين عالمي الغيب والشهادة ولم يعد الخيال ضمن نسقه الصوفي المعرفي تخيلا عابرا ينأى بصاحبه عن عالم الشهادة وحقائقها، بل هو عبارة عن حالة وجودية تتشكل في حدودها كيانات يسري فيها سمات الوجود وحقائقه[2].

قال (ابن عربي) في فتوحاته:

لـــولا الخيـــال لكنـــا اليـــوم في عـــدم

ولا انقضـــى غـــرض فينـــا ولا وطـــر

ليس بمستغرب القولُ إنّ الفكر الصوفي يقوم – أساسا – على الخيال، لأن الصوفية تجربة خيالية روحية ونفسية، لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساس في بناء النصوص الصوفية مضمونا وشكلا، وهو أهم مفاتيح الدخول إليها، وتتبعه، وتحليله أبرز مهمة حين التصدي لنقدها، « لأنّه وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال، وكل ما يناقض الطبيعة البشرية، وينقذها من هشاشة المادة إلى صلابة الروح، وبقائها »[3].

والخيال الصوفي يريد أن يكون، على صعيد المضمون، دليلا على اللقاء بين الإنسان والله، وعلى صعيد الشكل دليلا على اللقاء بين اللغة والواقع، وتضايفا بين صورة الحقيقة وصورة المجاز.

في دراسته القيّمة عن (ابن عربي) كصوفي أعطى للخيال الصوفي من النفقات الخلاّقة، مما أهّله لأن يتربّع عرش الخيال الأسمى في أدبنا العربي الإسلامي، مثّل (هنري كوربان) (ابن عربي) بالمبدع الخلاّق، حيث « نشاهد في لوحات حدوساته اللامرئي والمرئي والروحي والفيزيائي في تجانس وانسجام »[4]. والغاية من كل هذا، يقول (كوربان) هو أننا « نحب في هذا الكائن ظهور المحبوب الأقدس وتجليه، لأننا إنما نجعل هذا الكائن روحيا، بأن نرفعه من درجة الشكل المحسوس إلى درجة النموذج، أو الصورة غير القابلة للفساد، أي إلى درجة شكل ثيوفاني، وذلك بأن نشربه جمالا أسمى من جماله، ونخلع عليه حضورا لا يمكن، بعد أن يتخلّص منه »[5].

والسؤال الوارد هنا: ما دور الخيال الصوفي، في حرق المراحل التي يجتازها السالك والواصل على السواء؟، علما بأن أرباب الأذواق، في رحلتهم، كما يقول (الغزالي)، يشاهدون ويسمعون، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، ذلك أن « من أول الطريق تبتدئ المكاشفات، و"المشاهدات"، حتى أنهم في يقظتهم يشاهدون الملائكة، وأرواح الأنبياء، ويسمعون منهم أصواتا ويقتبسون منهم فوائد، ثم يترقى الحال، من مشاهدة الصور والأمثال، إلى درجات يضيق عنها نطق الناطق، فلا يحاول معبّر أن يعبّر عنها إلا اشتمل لفظه على خطأ صريح لا يمكنه الاحتراز منه »[6].

وحسب تحليل (الغزالي) لهذه التجربة، فإن الصوفية يشاهدون ما يشاهدون وهم في "يقظتهم". وما تعني اليقظة هنا ؟، (الجرجاني) في "تعريفاته" يقرنها بـ « الفهم عن الله تعالى ما هو المقصود في زجره »[7]، إلاّ أنّ هذا التحديد يصرفها عن الدلالة التي تشير إليه بالتجربة وبالقرنية، وربما كانت "اليقظة" أقرب إلى مفهوم "الفطنة"، وهذه، كما في كتاب "الحقائق" لـ (أبي سعيد الخراز) تستمد إشعاعها من مشكاة الأنوار: «قال: ما ذاتية الفطنة ؟ قال: نور يبصر أنوار الاتصال والمنة »[8].

وإذا، فاليقظة هنا يقظة القلب وتنشيط قوة الخيال المبدع الخلّاق، وعلى بساط هذا الخيال الصوفي، تتراءى التجليات، والصور والمشاهدات. وهناك من الصوفية من اعتبر الخيال هو أصل الوجود، بل هو عين الحقيقة:

لـــيس الوجـــود ســـوى خيـــال عنـــد مـــن

يـــدري الخيـــال، بقـــدرة المتعـــاظم

إلى أن يقول:

لا تحقـــرن قـــدر الخيـــال فـــإنه

عـــين الحقيقـــة للوجـــود الحـــاكم[9].

وفي شرح (الجيلي) لهذه الأبيات، يقول: «... فثبت أن الخيال أصل جميع العوالم بأسرها، أترى إلى النبي ﷺ كيف يجعل هذا المحسوس مناما، والمنام خيالا، فقال: الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا...»[10]، ولا جرم أن يكون الصوفية قد افتتنوا بهذه الخاصية المبدعة، ونعني بها "الخيال الخلاق". وإن الناظر في التصور الصوفي للخيال- وخاصة ابن عربي والجيلي- يصاب بالانبهار، حالما يتبصر الأطروحات النقدية الحديثة، فهذا (كولوردج) المعروف بتصوره النافذ لا يخرج في تقسيمه عن التقسيم الذي انطلق منه (الجيلي) مع الفرق في المقاصد وفي الغايات[11].

وبالرجوع إلى فقرة (الغزالي) الناقصة، يتبين لنا الدور الذي يقوم به الخيال في نقل الصوفي من مرحلة إلى أخرى... « وعلى الجملة، ينتهي الأمر إلى "قرب"، يكاد يتخيل منه طائفة الحلول، وطائفة الاتحاد، وطائفة الوصول »[12].

بهذا التصور، يمكن لنا أن نتعامل مع بعض النصوص الشعرية التي جاءت لاحقة على ما كان. وإن (الغزالي) يرى أن الذي لابسته تلك الحالة لا ينبغي أن يزيد على أن يقول:

وكـــان مـــا كـــان ممـــا لســـت أذكـــره

فظـــن خـــيرا، ولا تســـأل عـــن الخـــبر[13]

حيث إن الدلالة في عبارة "وكان... ما كان..."، وعلى الصورة الحكائية، تعكس حالة من التلوين الصوفي، المنعكس على تقلبات أحوال القلب خلال تبصره للرؤى والمشاهدات... وما أشبه يقظة القلب – هنا – بعالم الأحلام يتراءى على بساط الخيال الخلاق، دون أن يكون هناك تحديد فيزيائي للزمن، ذلك أن الحلم الصوفي يتناظر والحلم عند الرومانسيين الكبار، فالصوفيون يحققون أعز ما يطلب في رحلتهم الروحية، والرومانسيون يتخذون من المثال في عالم الأحلام، وجودا بديلا عن واقعهم المهزوم، إلا أن هؤلاء وأولئك متباينون في المقاصد والغايات، ولا يمكن أن نقترن عالم الرومانسيين المتحقق بحلم الغنائي، بعالم الصوفية المحقق بالحلم المتجلي في الحق[14]. والحلم يتم على مستويين، وفي زمنين متباعدين،

فالرؤيا التي يراها في المنام تحقق له نوعا من التعويض عن أشياء تكون هاجسه وهو يقظان في عالم الحسّ. وما أكثر الرؤى الصّوفية في هذا المجال. أمّا المستوى الثاني، فيتم لا إراديا، في لحظات الوجد، والصوفي بين بين، بين عالم الشهادة وعالم الغيب، وقد تنفتح الرؤى آنئذ، بخطفة برق، أو دفقة شمس، أو حزمة ضياء، ويكون الخيال الخلاق - هنا- هو الصهوة التي يمتطيها "الواجد" في بدايته، أو "الشاطح" في نهايته.

- الخيال وبعض دلالته عند ابن عربي:

الخيال ركن مركزي من أركان المعرفة لدى (الشيخ الأكبر). وقد أولاه مكانة رفيعة بعد أن أرسى أسسه الأنطولوجية، كما تجلى في تناوله للعماء، ذلك أنه انشغل بالكشف عن دوره المعرفي، وببناء نظرية له على نحو يكشف موقعه من أدوات المعرفة الأخرى، أي الحس والعقل، وقبل ذلك أثبت (ابن عربي) حكم الخيال شرعا، مؤكدا أن الدين يبيحه. يقول:

لـــولا الخيـــال لكنـــا اليـــوم فـــي عـــدم
ولا انقضـــى غـــرض فينـــا ولا وطـــر
"كـــأن" ســـلطانها إن كنـــت تعقلـــها
الشـــرع جـــاء بـــه والعقـــل والنظـــر[15]

وما انشغل (ابن عربي) بمفهوم قدر انشغاله بمفهوم الخيال، لأنه أسعفه في حل قضايا وجودية ومعرفية. وتكمن كفاية الخيال في التفسير، حسب الشيخ الأكبر، في جمعه بين قدرتي الحس والعقل، أي في برزخيته، فإليه "تعرج الحواس وإليه تنزل المعاني وهو يبرح موطنه"[16]. والبرزخية تمكن الخيال من التركيب بل ما يميز الخيال كما يرى (كانط) هو قدرته على التركيب[17]. وقد كانت استراتيجية (ابن عربي) المعرفية هي إنجاز قراءة تركيبية لعلوم عصره ومن ثم كان تموقع الخيال في منطقة وسطى بين الحسي والعقلي هو ما يؤهله لالتقاط الحقائق بعيدا عن الفصل، وبعيدا عن ضيق الثنائيات. لذلك عوّل (ابن عربي) على الخيال إلى حد اعتبر معه أنّ « من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة »[18].

ويتسم تصور (ابن عربي) للخيال بتشعب يتمنع معه حصر كل أضلاعه[19]، فهو من المفاهيم التي قاربها أيضا بآلية رؤية الشيء في غيره. وهكذا رصده في اتساعه، مركزا لا على ما حده التداول فيه وإنما على آليات اشتغاله، حيث عرض له من خلال الظل والصورة والتجلي والحب، وقاربه في مختلف مظاهر الوجود. « فالوجود خيال في خيال» [20]، مادام ينبني على التجلي في نظره، ولما كان أمر الوجود على هذا الحال، فإن الخيال هو الأقدر على فهمه أو عبوره كما يرى (ابن عربي)، فالخيال أداة معرفية من جنس الموضوع الذي يتجلى إدراكه. إنّ وجودا مبنيا على التجدد والتجلي المستمرين لا يتأتى فهمه إلا بالخيال.

والوجود في فكر (ابن عربي) ينقسم إلى أربع مراتب:

المرتبة الأولى: الوجود الذهني.

المرتبة الثانية: الوجود العيني.

المرتبة الثالثة: الوجود اللفظي.

المرتبة الرابعة: الوجود الخطي.

ووضع الخيال في مرتبة الوجود الذهني وجعلها بعيدا عن دائرة العلم، بيد أن هذه المرتبة من الوجود تقتضي وجود معلوم يقبل التخيل عبر تركيب صوري لموجود تدركه الحواس، ولا تجد لها موطنا مع ما لا يقبل هذه الصفة، أو ينأى بنفسه عن دائرة الإدراك الحسي.

والعالم يتألف لدى (ابن عربي) من عالمين، ولكل عالم حضرة تناظره، فحضرة الغيب لها عالم الغيب والملكوت، وحضرة الحس والشهادة لها عالم الشهادة الذي يستوطن فيه ابن آدم. ويُعد النظر مورد الإدراك في عالم الشهادة، بينما تنهض البصيرة بملكة الإدراك في عالم الغيب.

ويتولد عن هاتين الحضرتين، حضرة ثالثة، برزخية، هي حضرة الخيال، وعالمها هو عالم الخيال الذي تسوده الكثير من الأمور البرزخية، حيث تظهر المعاني في قوالب محسوسة. ففي هذه الحضرة تسري الرؤى التي نراها في مناماتنا، ويستحيل معنى العلم إلى صورة اللبن، والثبات في الدين في صورة القيد، والموت في صورة كبش أملح. وقد عُدت هذه الحضرة من أوسع الحضرات، لأنها تجمع بين العالمين اللذين استوعبا الوجود في محيط دائرتهما (عالم الغيب، وعالم الشهادة).

وقد انعكست هذه الحقائق الفريدة على ماهية الخيال فأضحى يتميز بميزة وجودية معقدة، فهو لا موجود، ولا معدوم، ولا معلوم، ولا مجهول، ولا منفي، ولا مثبت. يضاف إلى ذلك فإن الخيال يجمع بين الأضداد في نسق لا نكاد نجد لها اجتماعا في غير نسقه الفريد[21].

ففي المقام الأول يقبل الخيال بجمع الأضداد في مادته، بينما لا يقبل العقل والحس بالجمع بينهما في مشهده الوجودي، لذا يحفل الخيال بالأضداد، ويمنحها فرصة الوجود مع بعضها دون أن يثير وجودها خللا في مضامينه المعرفية.

وفي المقام الثاني فإن للخيال سلطة قوة تميّزه عن غيره، لأن له قوة تمنحه سلطات على جميع المعلومات، فيحكم عليها، ويجسدها كما يشاء في إنشاءاته المتخيلة دون أن يقف أمامه مانع يمنعه عن ذلك، وفي نفس الوقت فإن الخيال ضعيف لأنه لا يستطيع أن ينقل سوى المحسوس إلى دائرة المعاني، كذلك فإنه لا يستقلّ بنفسه، لأن حكمه لا يمكن أن يقوم إلا بين اثنين، بين متخيَّل (اسم مفعول) ومتخيِّل (اسم فاعل) في آن واحد.

فلهذا كان الخيال واسعا لقدرته على تصوير ما يستحيل على الدليل العقلي تصويره، وهو في نفس الوقت ضيّق لأنه ليس في وسعه أن يقبل من الأمور الحسية والمعنوية إلا بالصورة.

وقد كشف (الشيخ الأكبر) عن وظائف الخيال، على نحو أبان كفاية المفهوم في رصد الوجود بالمعنى الذي بناه (ابن عربي) للوجود. ويمكن إجمال بعض الوظائف فيما يلي:

–إظهار المحال عن طريق الصورة، لأنّ الخيال «لا يتوقف له النفوذ في التصرف والحكم»[22].

– التمكين من رؤية الشيء في مكانين[23].

– إدراك الشيء في ضديته، أي قبول التضاد في العين الواحدة[24].

– التقاط الشيء في تبدله وتقبله[25].

– قبول ما له صورة وتصوير ما ليس له صورة[26].

– تلطيف الكثيف وتكثيف اللطيف[27].

– جعل الوجود عدما والعدم وجودا[28].

– تقديم الحقائق كما تقدم الصور في المرآة بتصور (ابن عربي) للعبتها[29].

أما عن مورده، فإن الشيخ الأكبر يرى أن الخيال يستمد مادته من موارد الحس، فيشكل مادته إما على نمط صورة وردته عن مسالك الحواس، أو على صورة ما أعطاه الفكر بعد أن قام بتركيب المحسوسات بعضها على بعض، فينشئ عنها صورة لم يكن لها وجود في عالم الحس، وهنا تبرز أمامنا حقيقة أن الخيال لا ينشئ مادته إلا من الصور، وقد يفلح العقل في إدراك صور الخيال، بينما لا يفلح الخيال في تصوير بعض ما يركّبه العقل من صور مجردة ما لم تقارنها صورة حسية يمكن أن يستمد منها مادته المخيلة.

والخيال خلق من خلق الله، وهو حق، أما التخيل فمنه حق ومنه باطل. فما أراك الله من المعاني التي جسدها لك، وأراها إياك أشخاصا قائمة، فكذلك يأتي الله تعالى بأعمال بني آدم مع كونها أعراض لصور قائمة، توضع في الموازين لإقامة القسط.

ورغم القدرات الخصبة التي يمتلكها الخيال، فإنه يبقى على الدوام فقيرا إلى الحواس الموجودة في أجسادنا، فلا ينشئ مادته إلا مما يرد من مسالكها المفتوحة إلى الوجود الخارجي الذي صب بمؤثراته في جعبتها. كما أن القوة الحافظة إن لم تمسك على الخيال مما حصل عنده من إنشاءات متخيلة، لا يبقى في الخيال منها شيء. كما أن آفة قد تصيب القوة الحافظة تنعكس بجلاء على ملكة الخيال فتُفوّت عنها أمورا كثيرة، لأن الخيال لا تسري عليه سلطة القوة المذكرة.

وللخيال في فكر (ابن عربي) مراتبية وجودية تتألف من أربع مراتب:

المرتبة الأولى: الخيال المطلق، وهو الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة، ويقبل الخيال في هذه المرتبة الوجودية التشكل في صور الكائنات كلها، على اختلاف مراتبها. وتسري أحكام هذه المرتبة الخيالية في العماء لما يتمتع من قدرات على التشكل في صور الكائنات.

المرتبة الثانية: الخيال المحقق، وهو خيال مطلق تقبّل صورا للكائنات في العماء فتحقق بهذه الصور.

المرتبة الثالثة: الخيال المنفصل، وهو خيال يتمتع بحضرة ذاتية داخل حدود الحس، ويدرك بصورة منفصلة عن شخص المتخيل مثل تصور (جبريل عليه السلام) بصورة (دحية الكلبي).

المرتبة الرابعة: الخيال المتصل، وهو نتيجة للقوة المتخيلة التي يمتلكها ابن آدم، وله القدرة على صناعة صور تبقى ببقاء الخيال[30].

هكذا يتضح مدى سلطان الخيال عند (الشيخ الأكبر)، إذا علمنا أن الوجود لديه ينقسم إلى شقين: وجود حقيقي هو الله، ووجود خيالي يشمل جميع المخلوقات.

قال الشيخ في فصوص الحكم: « فما الكون إلاّ ما دلت عليه الأحدية، وما في الخيال إلا ما دلت عليه الكثرة »[31].

لذا أضحى الخيال لدى الشيخ علم عالم الأجساد، وهو علم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة، وهو علم ما يراه النائم في منامه، وهو علم الصور المتخيلة.

ويتسع سلطان الخيال لدى الشيخ الأكبر وتمتد دائرته، فإليه تعرج الحواس، وإليه تنزل المعاني، وهو لا يبرح موطنه، تجبى إليه ثمرات كل شيء.

ويسري حكم الخيال وسلطانه في الموجودات والمعدومات، على السواء.

- الأدب والخيال:

الهروب من التعبير الصريح هو الحل لمشكلة الصوفيين، في بحثهم عن ترجمة لأفكارهم، ما ساعد كثيرا على إنتاج فنون الكتابة الشعرية منها والنثرية، لأن هذه الفنون تشكل مجالا رحبا للإلغاز والتعمية وتغطية الأفكار الجديدة والجريئة.

من هنا أسّس الصوفية فكرهم على الخيال، والتصوف أساسا تجربة خيالية روحية ونفسية، والخيال ركن أساس في بناء النص الصوفي مضمونا وشكلا، وهو من أهم مفاتيح الدخول إليه، وتتبعه، وتحليله أبرز مهمة حين التصدي لنقد الموروث المعرفي أو الفني عند الصوفية.

«الخيال وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال، وكل ما يناقض الطبيعة البشرية، وينقذها من هشاشة المادة إلى صلابة الروح، وبقائها...»[32].

الإنسان الصوفي يهرب من عالم المادة والشكل، إلى عالم المضمون والروح، ولا يتسنى له هذا الهروب بغير وساطة الخيال التي تصله بحقيقة ذاته، وحقيقة الكون من حوله، وقد يأخذ هذا الهروب شكل تحويل الروح إلى مادة للرقي بالمادة كما في نص (الحلاج) التالي: «اللهم أنت الواحد الذي لا يتم به عدد ناقص، والأحد الذي لا تدركه فطنة غائص، أسألك بنور

وجهك الذي أضاءت به قلوب العارفين، وأظلمت منه أرواح المتمردين، وأسألك بقدسك الذي تخصصت به عن غيرك، وتفردت به عمن سواك، أن لا تسرحني في ميادين الحيرة، وتنجيني من غمرات التفكر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسني بمناجاتك، يا من استهلك المحبون فيه، واغتر الظالمون بأياديه، لا يبلغ كنه ذاتك أوهام العباد، ولا يصل إلى غاية معرفتك أهل البلاد»[33]، فالحلاج يحوّل النور المعنوي إلى نور مادي، ثم يعيده إلى نور معنوي في قلوب العارفين وأرواح المتمردين، فضلا عن ترميز النور، فالنور الذي يضيء قلوب العارفين هو نور المعرفة والخير، والظلمة التي تغشى أرواح المتمردين هي ظلمة الجهل وظلمة الشر، كما يجسد (الحلاج) الحيرة فيجعلها ميادين، ويجسد التفكير فيجعله أمواجا غامرة.

الخيال الصوفي على صعيد المضمون لقاء بين الإنسان وبين الله، وعلى صعيد الشكل لقاء بين اللغة وبين الواقع، فالخيال هو النقطة التي تلتقي عندها الصوفية والأدب.

ينشئ الخيال – معرفيا وأدبيا – عالما جديدا سوى العالم القائم، عالم يقوم على الجمال ويبنى على الحب والأمن والنظام، « إلهي أصبحت في دار الرغائب أنظر إلى العجائب، إلهي إنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذى فيك »[34]، كلام نطق به (الحلاج) لمّا قطعت يداه ورجلاه، يصف العالم الذي ابتدعه صلبه، فهو يناجي ربه وقد علم بأنه وبعد صلبه انتقل من دار الدنيا الفانية إلى دار الرغائب والعجائب، الدار المبتدَعة الذي تخيلها (الحلاج)، وتخيل فيها تودد الله إليه.

يُدخل الخيال، إذن، الصوفية في صلب الأدب من حيث كلاهما فرار إلى ملجأ، فالصوفية والأدب خيالات تريد الخلاص من الواقع المتناهي، إلى الغيب اللامتناهي، وتريد أن تعبر الزائل إلى الخالد[35]، وعمل الخيال عند الصوفية عمل حقيقي ذو مضمون، وفائدة واقعية « الخيال لا ينشئ تركيبات غير حقيقية، وإنما يظهر المعاني المخبوءة في الأشياء، فعمله عمل التأويل، يعمد إلى إخفاء الظاهر وإظهار الباطن، يمس بكيميائه العجيبة الأمور المحسوسة فيجعلها رموزا روحية فكرية »[36].

والخيال الصوفي بنائيته الرمز والمجاز، وهما أساسان تقوم عليهما جمالية النص الصوفي، تلك الجمالية القائمة على حركة دائمة لا تنتهي، تتجدد باستمرار مادامت تحتمل الكثير من المعاني، وقد أشار (أدونيس) إلى المعنى بقوله: « يقتضي المجاز حركية القراءة، التي تواكب حركيته بحيث تكون القراءة جديدة دائما، هي أيضا، فالقراءة التي تصر على فهم النص حرفيا أو ظاهريا لا غير، تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الحرفية قتل للغة صورة ومعنى عدا أنها قتل للانسان وفكره »[37].

من هنا كان الخيال الصوفي خيالا نشيطا، مختلفا، ومن ثم مضطربا، وهذه الخصوصية وسمت الأدب الصوفي في بعده الخيالي بالجنون، لكن كلما كان إبحار هذا الخيال في الجنون اقترب من الفن السامي الذي يوصف بأنه فن عظيم.

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي، وثورة في اللغة، وانتقالا من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى، وملأ نصوصه بقوة الابتكار، وجمال التصوير، وعمق المعاني، وهي أبرز المقاييس التي وضعها النقد للخيال[38].

الخيال قدرة استبطان، قوامها الوعي، والذكاء، والإدراك الحسي يمتلكها الصوفيون، وبوساطتها يخوضون رحلتهم بحثا عن الله، وعن معنى وجودهم فالخيال هو وسيلة العروج إلى السماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون.

من هنا قال (ابن عربي): "الكشف أتم المعارف"[39]؛ إنه يرى أن المعرفة الخيالية هي أساس المعرفة الصوفية، والكشف الخيالي أحد المعارف السبع في علم التصوف، «مدار العلم الذي يختص به أهل الله تعالى على سبع مسائل من عرفها لم يعتص عليه شيء من علم الحقائق وهي معرفة أسماء الله تعالى، ومعرفة التجليات، ومعرفة خطاب الحق عباده بلسان الشرع، ومعرفة كمال الوجود ونقصه، ومعرفة الإنسان من جهة حقائقه ومعرفة الكشف الخيالي ومعرفة العلل والأدوية »[40].

والقوة الخيالية حسب - (ابن عربي) –هي إحدى القوى الأربع في الإنسان والتي هي قوة الخيال، وقوة الوهم، وقوة الحفظ، وقوة الذكر[41]. وقوة الخيال هي قوة تعلم وتعليم، ووعي وكشف، وقدرة روحية خالقة « لا يهدف الخيال إلى أن يقنع، بل إلى أن يخلق التعجب واللذة، ولا يهدف إلى مجرد الطرافة، وإنما يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي»[42]. فالخيال عن طريق الرؤيا والحلم استشفاف للمستقبل، و"الخيال أحق باسم النور من جهة المخلوقات الموصوفة بالنورية، فنوره لا يشبه الأنوار وبه تدرك التجليات، وهو نور عين الخيال، لا نور عين الحس[43]. إنّه أقرب في الدلالة على الحق بما يمتلك من صفات الحق كالسلطان والاتساع والخلق والكمال والصواب:

لهـــا علـــى الكـــل إقـــدام وسلطنـــة
تبـــدي العجـــائب لا تبقـــى ولا تـــذر
لهـــا مجـــال رحيـــب في الوجـــود بـــلا
تـــقيُّد ، وهـــي لا عيـــن ولا أثـــر
تقـــول للحـــق كـــن، والحـــق خالقهـــا
فكيـــف يخـــرج عـــن أحكامهـــا بشـــر
فيهـــا العلـــوم، وفيهـــا كـــل قاصـــمة
فيهـــا الـــدلائل، والإعجـــاز، والعبـــر
لـــولا الخيـــال لكنـــا اليـــوم في عـــدم
ولا انقضـــى غـــرض فينـــا ولا وطـــر[44]

ولأن الخيال الصوفي ذو طابع ذهني، يؤثر المعنى، ويصبغ الكتابة الصوفية بصبغة عقلية واضحة، بسبب تعانق الفلسفة مع الأدب، يعمل الخيال على « إظهار المعاني المخبوءة في الأشياء، فعمله عمل التأويل يخفي الظاهر ويظهر الباطن، ويحيل الأمور المحسوسة إلى رموز فكرية روحية، فالخيال ملكة تحويل »[45].

من هنا كثرت القضايا النظرية الشائكة التي تأولها الصوفية بالإنصات إلى بيت شعري أو مقطع من قصيدة، وهكذا أدمجوا الشعراء في بناء صرحهم النظري، لأن المعرفة التي يولدها النص الشعري مبنية على التجربة الحية وعلى الخيال في آن. لقد كان (ابن عربي) مثلا، يرسي، بإشراكه للشعر في تأمل القضايا الوجودية، سندا معرفيا مشدودا إلى إمكانات التجربة الحية في بناء الحقائق. حقائق متحصلة عن تفاعل حي مع الوجود لا عن قبليات نظرية أو مسبقات جامدة، ومن ثم أعطى للشعر صلاحية نظرية تمثلت في التفكير بالشعر، وهو تفكير ينسجم مع التأويل بما هو تجربة. « وهذا إبدال معرفي واعد، رسخه الشيخ الأكبر منذ زمن بعيد وكشف من خلاله عن الحقيقة الشعرية وإمكاناتها، وعن دور الشعراء في بناء تصورات لا تسمح بها النظريات العقلية ».

وكما أسعف الخيال (ابن عربي) في قراءة تجلي الوجود، أسعفه الشعر في إدراك الحقائق الخيالية. فالشعر بالنسبة له « هو السبيل الأنجع للسفر في عالم الخيال الذي تنتقل فيه الحقائق المعنوية، التي تبقى، بطبيعتها، فوق الأشكال »[46].

ليس عبثا، إذن يخص (ابن عربي) السماء الثالثة المرتبطة بالشعر بحقيقة النبي (يوسف عليه السلام). فكون هذه السماء متعلقة "بصور التمثل والخيال"[47]. وكون (يوسف عليه السلام) مختصا بتعبير الرؤى، الذي يركز على تأول الخيال، ويكشف الوشائج القائمة بين الشعر والخيال. وما يعضد ذلك أن أهم فصّ خصه (ابن عربي) لحضرة الخيال في فصوص الحكم وبلور فيه تصوره له، هو فصل "حكمة نورية في كلمة يوسفية"، أي الفصل الخاص بحقيقة النبي (يوسف عليه السلام)[48].

الأمر ذاته يتكشف من خلال العلاقة التي لا مستها (كلود أداس) بين سفينة الرمل التي تحدث عنها (ابن عربي) في الفصل الثامن من الفتوحات المكية، وبحر الرمل في العروض العربي، مع ما يحكم هذه العلاقة من وشائج بين الخيال والوجود[49].

إن الخيال حينما يتجلى منتجا صوفيا – معرفيا أو فنيا - ، إنما يعبر عن الانعتاق والحرية، والنبوغ، والعبقرية، وهو إذ يؤكد ذاته، يؤكد أيضا كل النشوات التي يعلن وصوله إليها، ويؤدي وظيفته في إنتاج القوانين والعلوم و... الفنون ضمن جمالية قائمة على حركة دائمة لا تنتهي.

هكذا ينتهي التصوف إلى كونه تجربة خيالية، بامتياز.

-خاتمة: بين الثابت والمتحول:

لا شك في أن النظرة الصوفية إلى الكون والإنسان والحياة نظرة شعرية لا تلتزم بشروط الواقع ومتطلباته الحسية، فإذا كان الشاعر ينظر إلى العالم في شعره بطريقة مختلفة عن نظرة الإنسان العادي فإن الصوفي يمارس هذا في حياته اليومية، في طقوسه التعبدية، وفي فلسفته، وفي شعره.

ومن هذا المنطلق نجد أن الصوفيين العرب منذ زمن بعيد سبقوا الرومانسيين في العصر الحديث في الاهتمام بالخيال ودوره في الحياة، فالخيال عند الصوفي هو الوسيلة الوحيدة التي يستطيع من خلالها الوصول إلى الكشف وإلى العشق وإلى الفناء، ومن هنا يسافر إلى الكعبة ويطوف العالم وهو في غرفة مغلقة، ويتصل بالعوالم ويكتشف الأسرار وهو قابع في محرابه، إنه الخيال ذلك السر الإلهي الذي منحه الله للإنسان، فهو سر من أسرار الخالق أودعه في النفس الإنسانية، كما يقول(ابن عربي): " ليس للقدرة الإلهية في ما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، فيه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله، وذلك أن الخيال، وإن كان من الطبيعة، له سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية". (50)

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروة شامخة في البيان العربي، وثورة في اللغة، وانتقالا من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى، وملأ نصوصه بالصور الفنية، والطرق التعبيرية المختلفة، الخيال الصوفي كان وسيلة المزاوجة بين الفلسفة والأدب، ولذلك جاء النص الصوفي عميقا وغزير المعاني، واللفظ واضحا ومتعدد الدلالة، في سياق من التشخيص والتجسيم تحت أنواع أدبية متعددة .

بمثل هذا الخيال أصبح النص الصوفي أجدر النصوص بوسمه بالأدبية ؛ لأنه لا زمنيّ، ممتد في كل الأزمنة، وغدا النص الأدبي الأصيل والجميل هو الحديث والرؤيوي، وأصبح الأدب الصوفي إبداعا لا يشبه نماذج سابقة، حيث يتم فيه الاتكاء على الموهبة والاختراع والبحث، والاكتشاف، والتأمل... ؛ ولأن الإبداع الصوفي هو التجربة ذاتها، التجربة النفسية الانفعالية التي تنشد الكشف والاتصال، فهي تبتكر إطارها الفني الخاص، من لغة وصورة، بل إن النص الصوفي يبتكر قواعده الخاصة، في اللغة، والبيان، والبديع، ليتمكن من التعبير عن موضوعات فلسفية ؛ كالحياة، والموت، والزمن، والوجود، والعدم، والجدل الذي يقوم عليه الوجود البشري.

إذا كان الإبداع الحقيقي هو ذاك الذي يصهر نسب الحقائق الحية للملك والملكوت والجبروت في وحدة معقولة، فإن الحقيقة المستقلة والمتميزة لهذه الوحدة تتجلى في كتابة المبدعين، وهي كتابة لا تتناهى، ولكل منها أقلامها.

هذه الحقيقة لها معناها العميق في الإبداع الصوفي وذلك بسبب تسطيره في الكلمة نطق القلب ومنطق الثقافة أو وحدة الحقيقة والمعنى.

من هنا وفقط يؤسس التصوف موقفه ورؤيته وإبداعه . وإن شئت فقل: بديله الحداثي، بديلٌ جناحاهُ: شاعرية شهود وشعرية تعبير، وشعاره: لن نسمح للماضي بإلغاء الحاضر.. ولا للحاضر بتخريب الذاكرة أو تدنيس المقدس.

ماذا بعد؛

خاتمة البحث دعوة إلى صيانة الأمن الجمالي وحماية الذائقة الإبداعية بالارتكاز على عنوان الخصوصية، طمعا في رتق بعد فتق.. واتصال بعد انفصال..و حوار بعد قطيعة.. !!. لكن.. من ذا الذي يضع الطوق في عنق القط ؟.

هوامش البحث:

---

(1) سورة طه، الآية 66.

(2) د. محمد قاسم: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1969، ص: 55.

(3) د. وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصّوفي حتى نهاية القرن السابع الهجري، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2006، ص: 63.

(4) عاطف جودة نصر: الرّمز الشعري عند الصّوفية، لبنان: دار الأندلس، 1978، ص: 145.

(5) المرجع نفسه، ص: 145.

(6) الغزالي: المنقذ من الضلال، تحقيق د. جميل صليبا ود. كمال عياد، لبنان: دار الأندلس، ط7، ص: 107 – 108.

(7) علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، لبنان: دار الكتب العلمية، 1306هـ، ص: 113.

(8) أبو سعيد الخراز: الرسائل، تحقيق قاسم السامرائي، العراق: مطبعة المجمع العلمي، 1967، ص: 48.

(9) عبد الكريم الجيلي: الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، د. ت، ص: 215.

(10) المرجع نفسه، ج2، ص: 215.

(11) د. أحمد الطريبق أحمد: الكتابة الصّوفية في أدب التستاوي، القسم الثالث، المغرب: منشورات وزارة الأوقاف، 2003، ص: 941.

(12) الغزالي: المنقذ من الضلال، مرجع سابق، ص: 107 – 108.

(13) المرجع السابق، ص: 107 – 108.

[14] يراجع: د. غنيمي هلال: الرومانتيكية، القاهرة: دار النهضة، ط1، 1967، ص: 247.

[15] ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الأوّل، تحقيق وتقديم عثمان يحي، تصدير ومراجعة إبراهيم مذكور، لبنان: دار الفكر، ص: 304.

[16] المرجع نفسه، المجلد الثاني، ص: 309.

[17] خالد بلقاسم: الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، المغرب: دار توبال للنشر، ط1، 2000، ص: 149.

[18] ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص: 313.

[19] خالد بلقاسم: الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، مرجع سابق، ص: 149.

[20] ابن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبو العلا عفيفي، بيروت: دار الكتاب العربي، ط2، 1980، ص: 104.

[21] يراجع: رسائل ابن عربي، تقديم محمود محمود الغراب، ضبط محمد شهاب الدين العربي، بيروت: دار صادر، ط1، 1997.

[22] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص: 309.

[23] المرجع نفسه، المجلد الثاني، ص: 321.

[24] المرجع نفسه، ص: 321.

[25] المرجع نفسه، ص: 321.

[26] المرجع نفسه، المجلد الأوّل، ص: 285.

[27] المرجع نفسه، المجلد الأوّل، ص: 395.

[28] المرجع نفسه، المجلد الأوّل، ص: 306.

[29] المرجع نفسه، المجلد الأوّل، ص: 304.

[30] ابن عربي، فصوص الحكم، مرجع سابق، ص: 98.

[31] المرجع نفسه، ص: 99.

[32] د. وضحي يونس: القضايا النقدية فيالنثر الصّوفي، مرجع سابق، ص: 62.

[33] لويس ماسينيون وبول كرواس: أخبار الحلاّج، مطبعة القلم، 1936، ص: 24.

[34] المرجع نفسه، ص: 42.

[35] د. وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصّوفي، مرجع سابق، ص: 64.

[36] عبد الكريم اليافي: التعبير الصّوفي ومشكلته، دمشق: مطبوعات الجامعة، 1981-1982، ص: 145.

[37] أدونيس: الصّوفية والسريالية، بيروت: دار الساقي، ط1، 1991، ص: 145.

[38] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مصر: مكتبة النهضة، ط1، 1979، ص: 222 – 223.

[39] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص: 373.

[40] المرجع نفسه، المجلد 2، ص: 42.

[41] ابن عربي: الإسرا إلى مقام الأسرى أو كتاب المعراج، تحقيق د. سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص: 53.

[42] أدونيس: الصّوفية والسريالية، مرجع سابق، ص: 93.

[43] ابن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الأوّل، مرجع سابق، ص: 366 – 400.

[44] المرجع السابق، المجلد الأوّل، ص: 396.

[45] خالد بلقاسمم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، مرجع سابق، ص: 150.

[46] سفينة من حجر، مجلة بيت، العدد 3، شتاء 2002.

[47] ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص: 275.

[48] ابن عربي، فصوص الحكم، مرجع سابق، ص: 99 وما بعدها.

[49] سفينة من حجر، ص: 58 – 59.

[50] ابن عربي: الفتوحات، ج3، مرجع سابق، ص: 508

المصطلح النقدي في المرايا المحدّبة عند الدكتور عبد العزيز حمودة

أ/ بوعمامة نجادي
جامعة سعد دحلب البليدة

1-أهمية مصطلح القراءة:

لقد شهد العالم مع بداية القرن التاسع عشر تحولات كبرى عمت جميع الميادين ونالت الدراسات اللغوية قسطها حيث تحولت اللغة من وسيط تمثل فيه الأصوات والكلمات والأشياء التي تشير إليها دون زيادة أو نقصان إلى أنساق خاصة تعتمد في اكتساب دلالتها على علاقاتها الداخلية ولم تعد اللغة تمثيلا للأشياء الموجودة بل أضحت اللغة سابقة عن الوجود والوجود لا يتبدى إلا في اللغة[1]. وأصبحت النظرية الأدبية برمّتها إشكالية قراءة لما تثيره هذه الأخيرة من أسئلة متعددة من قبيل كيف تقرأ؟ هل تستطيع أن تسوغ نموذجا للقراءة يوضح كيفية القراءة دون تعبير وكيف تكون هذه القراءة؟ وكيف يؤثر النص في قارئه والعكس؟ وما الغرض أصلا من القراءة؟ وكيف نفهم ونمتلك ثم نستخدم ما نقرأ؟ وكيف تغيرنا قراءتنا؟ [2]

وبعد أن يؤكد د. عبد العزيز حمودة على موت القراءة البريئة(innocent) للنص مع (روبرت شولز) ويوضح أهمية القراءة في مشروع الحداثة وما بعد الحداثة ينتقل إلى ما سوف تكتسيه من أهمية بالغة عند التفكيكين.... حيث تصبح كل قراءة إساءة قراءة ، وهذا يترتب عليه انعدام المعنى وانعدام قصدية المؤلف، ذلك لأن التسليم بوجود المؤلف والمعنى النهائي في نظر الفكر التفكيكي يعني التسليم بوجود حقائق ثابتة وهذا مرفوض في نظرهم وتؤدي فوضى القراءة إلى الشك في كل شيء.... حيث يقول "بارت": (فالقراءة هي رغبة العمل، والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل).[3]

وما يلبث "بارت" أن يربط القراءة بالنقد (إن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير للرغبة أو هي رغبة ليس في العمل ولكن في لغته الخاصة)[4]

- ولكن ماهذه اللغة الخاصة ياترى ؟ ندع "بارت" يتحدث (إن النقد يشطر المعاني ويأتي بلغة ثانية فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأول أي إنه ينسق بين الإشارات، والمقصود باختصار هو إجراء تشويه). . .[5]

ومع أن النقد قراءة عميقة بلغة خاصة إلا أنه لا يهتك ستر المعنى لكونه يتراجع دون توقف للوصول إلى فراغ الذات [6]، والمعنى الذي يعطيه النقد ليس سوى (إزهار للرموز التي تصنع العمل) [7]

كما يربط الدكتور "ع. المالك مرتاض" أيضا بين قراءة القراءة (Meta Reading) وبين النقد ليجعل منه قراءة احترافية (وأيا ما يكون الشأن فإن مصطلحنا "قراءة القراءة " قد يكون قد دخل في موجه اللغة الجديدة وأولج في هذا التيار النقدي الجديد الذي يشرئب إلى اعتبار النقد قراءة احترافية أساسا لا شيئا آخر. [8]

ويؤكد "رولان بارت" على أن القراءة طاقة وفعل ممسك بالنص (إن القراءة هي هذه الطاقة تحديدا وهذا الفعل الذي سيمضي ممسكا بهذا النص)[9]

القراءة اللصيقة للنص: "close reading": ويعني بها البنيويون إرجاع النسق الأدبي الفردي أي النص إلى النسق العام الذي ينتمي إليه، وكذا الأنساق الخارجية التي تساهم في إنتاجه.[10]

نصوص قرائية Readable: وهي حسب "بارت" تلك النصوص التي يقبل عليها القارئ فيستهلكها للمرة الأولى ولا يعود إليها مرة أخرى. [11]

نصوص كتابية Writeable: وهي حسب "بارت" تلك النصوص التي يمكن للقارئ أن يعود إليها عدة مرات ليعيد كتابتها في كل مرة. [12]

تجميع الكتابة وإعادة نشرها Red ploy: بما أن البنيوية تمثل طريقة تفكير تتعارض مع الذاتية فإن الكاتب في نظر "رولان بارت" لا يقوم بشيء سوى تجميع الكتابة وإعادة نشرها مستفيدا من القاموس الضخم للغة والثقافة التي تكون موجودة قبل مجيء الكاتب لأن اللغة تسبق الذات المبدعة. [13]

2-أدبية الأدب Literarinrs:

لقد استوقف هذا المصطلح في فترة مبكرة عددا كبيرا من أعلام اللغة ومنظّريها حيث (ذهب رومان باكيسون عام واحد وعشرين وتسعمائة وألف في قولته الشهيرة: إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب كله ولكن أدبيته أي ما يجعل منه عملا أدبيا).[14]

ويرى الدكتور "عبد العزيز حمودة" أن تركيز البنيويين إنما ينصب على الخصائص التي تجعل الأدب أدبا ولتحقيق ذلك يعمدون إلى دراسة علاقات الوحدات والبنى الصغرى بعضها ببعض داخل النص للوصول إلى النظام الكلي الذي يجعل النص محل الدراسة أدبا. [15]

3-النظرة الكلية للأدب: Holistic:

وتعني أن الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه وجاءت الكلية في مقابل النظرة المجزّأة Atomism: وتعني الكلية Holism التحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، ومن ثم يكون التركيز على طريقة الدلالة ولا يكترث لمعنى الدلالة. [16]

في حين يرى "آلان تورين" "Alain Touraine" في كتابه "نقد الحداثة" " Critique de la modernité" أن هذا المفهوم ظهر سنة 1939 وهو مشتقّ من الكلمة الإغريقية Holos التي تعني (بالكامل) Entier وتشير إلى أن الإنسان لا يقبل القسمة أي لا يفسر انطلاقا من مكوناته الفيزيائية والفيزيولوجية والنفسية، وهو لا يقترب من الإجمالية globalité. [17]

4-**النسق:** System

ويعني مجموعة القوانين ومجموعة القواعد التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من تحقيق الدلالة، ولما كان النسق ناتجا عن ظروفه الاجتماعية والثقافية وكذلك الإنتاج الفردي للنوع الذي لا ينفصل إطلاقا عن ظروفه الاجتماعية والثقافية أيضا فإن النسق لا يكون ثابتا، إنه ذاتي التنظيم، له القابلية على التغير والتكيف باستمرار حسب حركية المجتمع وحسب تطور ذلك الإنتاج الفردي للنوع .[18]

النسق الشارح: Meta System: وهو حسب "بيتر شتاينر" أحد الدارسين الكبار للشكلية الروسية ـ المحاولة الفاعلة لفهم النصوص الأدبية باعتبارها نتاج النسق الأدبي العام. [19]

5-**التعارضات الثنائية:** Binary Oppositions

يقول "د. عبد السلام المسدي" (تسمى كل علاقة تحددت بين عنصرين رابطة ثنائية Rapport binaire).[20].

أما "عبد العزيز حمودة" فيتناول القضية من وجهتين:

الأولى عند ريتشارد: حيث يعطي هذا الأخير لوحدة التخيل مهمة التوفيق بين الأضداد ليتوصل بذلك إلى نجاح أو فشل القصيدة من خلال ذلك التوافق.

الثانية: عند البنيويون: وتعني تحديد العلاقات بين البني الصغرى المكونة للقصيدة من قبيل ساخن /بارد التي لا تتم دلالة واحدة منها إلا بحضور الأخرى.[21]

6-**البنية النظيرة:** Homologue

لقد طور "لوسيان جولد مان" أبو البنيوية التكوينية هذا المصطلح الذي يعني النظرة إلى بنية النص الأدبي باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية تتشكل من البنية الثقافية والفكرية للشريحة الاجتماعية التي شكلت ذلك العمل الأدبي. أما الناقد فعليه أن يحلل النص ويقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة، ويترتب على ذلك انتفاء استقلالية النسق الأدبي المشكل لنسق النص كما يترتب أيضا انتفاء ثنائية الداخل والخارج.[22]

7-المحوران الأفقي والعمودي:

1. **المحور الأفقي: (Linear horizontal)** وهو ذلك الخط الذي تتتابع فوقه مفردات الجملة أو وحداتها الصغرى ويسمى أيضا بالإنجليزية Diachronic Syntagmatic أما بالعربية فيتخذ جملة من الأسماء كالتتابعي والتراصفي والتعاقبي والزماني والنسقي [23]

2. **المحور العمودي:** Linear Vertical وهو ذلك الخط الذي يضم مفردات محتملة تمثل حصيلة لغوية يمتلكها الكاتب، وتتباين الفروق الفردية تبعا لذلك من كاتب لآخر وتنتمي هذه المفردات الغائبة إلى حقول استبدالية مختلفة كتلك التي لها نفس الوظيفة النحوية أو ذات الألفاظ الصوتية المتشابهة أو من قبيل المشترك اللفظي والاسم الغالب عليه بالإنجليزية (Synchronic paradigmatic أما بالعربية فيسمى بالرأسي، والتبادلي والعامودي والاستبدالي والجدولي والتزامني والترابطي والمتسقي. [24]

الاستبدال Paradigm: وهو ما يطلق على المحور العمودي حيث يقول "د. عبد السلام المسدي" هو: (مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام). [25]

ويشترط في ذلك طواعية للاستبدال ولذلك أطلقوا عليه المحور الاختياري أي (L'axe de sélection)، وتلحق كما هو معلوم العلاقات الاستبدالية العلاقات الركنية (Rapports syntagmatiques) وذلك في كل حدث لساني، ويتمثل ذلك في رصف الأدوات التعبيرية وتركيبها حسب ما يقتضيه علم النحو والصرف.

8-النصية: Textuality

وتعني أن الوحدة اللغوية تكتسب دلالتها فقط من داخل أنساق النص وليس من أية إشارة مرجعية تشير إلى خارج النص وكذا أنساقه. [26]

التناص أو البينصة: Intertextuality

وسميت بينصة ترجمة " بين "In ونص Text"، وهو يختلف تمام الاختلاف عن مصطلح نص وترى البينصة أن النص لا يكون مغلقا أو نهائيا ولكنه حمّال لأثار نصوص أخرى، ويقبل عليه القارئ بأفق توقعات تشكيله على الأقل في جزء منه، و يترتب على ذلك أنه لايوجد نص إنما يوجد "بين ـ نص "و هو ناتج عن حوار بين القارئي والمؤلف. [27]

ويعني "رولان بارت" بالبينصة العلاقة القائمة بين الكتاب الأكبر (The Book) والنص الفردي، والكتاب الأكبر هو كل ما كتب فعليا [28]

9-الاختلاف أو التأجيل: بالفرنسية (Différance)، **بالإنجليزية** (Différence)

ويعني في نظر "عبد العزيز حمودة" تأجيل الإشارة إلى شيء آخر أو إلى مدلول يحدده الدال، وإذا كان الاختلاف عنصرا لتثبيت الدلالة فإن التأجيل عنصر لتفكيك الدلالة [29]

أما الدكتور "عبد المالك مرتاض" وبعد أن يشن حملة ضارية على عبد العزيز حمودة في ما يتعلق بتوضيح هذا المصطلح وغيره يخلص إلى ربط المعنى يعدم الحضور عند "جاك دريدا" (المعنى لا يكون حاضرا أبدا لأنه مؤجل أو مرجأ دائما في حركة يطلق عليها جاك دريدا مصطلحه الشهير (La différance) [30]

هوامش البحث:

(1) ينظر: د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت ط1 ب ت ص 90

(2) ينظر المرجع نفسه ص 104

(3) رولان بارت، النقد والحقيقة (Critique et vérité)

ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دار لويس باريس ب ط، ب ت، ص 118

(4) المرجع نفسه ص 118

(5) نفسه ص 102

(6) نفسه ص 109

(7) نفسه ص 109

(8) د. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر ط1 2003 ص 73

(9) رولان بارت، هسهسة اللغة (Bruissement de la langage)، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط1 1999 ص 58

(10) ينظر عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ص 243

(11) ينظر المرجع نفسه ص 335

(12) ينظر المرجع نفسه ص 335

(13) ينظر المرجع نفسه ص 216

(14) د. عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر ط1 2003 ص 228

(15) ينظر المرجع السابق ص 181

(16) ينظر المرجع السابق ص 182

(17) ينظر آلان تورين، نقد الحداثة (Critiqe de la modernité)، ترجمة عبد السلام الطويل، مراجعة محمد سبيلا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب ط1 2010 ص 15

(18) ينظر المرجع السابق ص 223

(19) ينظر المرجع السابق ص 185

(20) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، طرابلس الجماهيرية الليبية ط2 1982 ص 144

(21) ينظر المرجع السابق ص 197

(22) ينظر المرجع السابق ص 208

(23) ينظر الدكتور عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ،132 وينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ص 258

(24) ينظر كل من 1- عبد العزيز حمودة ص 258

2- عبد السلام المسدي، المرجع السابق ص 132

3- رولان بارت، هسهسة اللغة ص 344

(25) ينظر عبد السلام المسدي، المرجع السابق ص 139

(26) ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ص 260

(27) ينظر المرجع نفسه ص 362

(28) ينظر المرجع نفسه ص 370

(29) ينظر المرجع نفسه ص 376

(30) د عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1 2002 ص 99

مصطلحات في اللغة الأم واللغة الثانية

مريم بوجناح
باحثة جامعية

مقدمة:

تعد اللغة العربية من أهم مقومات شخصية الأمة، فهي سجلّ مفاخرها وصوت أمجادها الماضية، وصورة حاضرها ونافذة مستقبلها. لذلك فاللغة تعبر عن واقع الأمة تطورا أو تخلفا، قوة أو ضعفا، فحين تكون الأمة عزيزة سيدة تعز لغتها بعزتها وتزداد قوة ومنعة، وحين تضعف الأمة ينعكس ذلك على لغتها ضعفا وهزالا وخمولا. ولغتنا العربية شاهدة على ذلك، فقد كان الانتقال من تخلف الجاهلية إلى حضارة الإسلام السبب الرئيسي في ارتقائها وفتح كنوز أبوابها، فاحتلت اللغة العربية مكانة ومنزلة عظيمة جليلة في قلوب العرب والمسلمين. وما زاد من عمقها وترسخها في القلوب والعقول نزول وحي السماء القرآن الكريم بلسانها، ولمّا كانت من مقتضيات الدين الإسلامي العالمية، كان واجبا على الفرد المسلم تبليغ هذه الرسالة ونشرها في مختلف أصقاع الأرض، وهنا احتك العربي بالفرد الأجنبي فتأثر به وأثر فيه، وامتد هذا الاحتكاك حتى بعد عهد الفتوحات الإسلامية عند ظهور الحملات الاستعمارية الغربية على العالم الإسلامي. تولدت عن هذا الاحتكاك عدة ظواهر لغوية كالتعدد اللساني والازدواج اللغوي وغيرها من الظواهر التي سنشرحها، لكن قبل ذلك لا بدّ من التطرق إلى ماهية بعض المصطلحات اللغوية القاعدية كاللغة الوطنية واللغة الأجنبية.

1 ـ اللغة الوطنية:

هي اللغة الأم لدولة معينة ينصّ عليها الدستور باعتبارها لغة رسمية وبها تصدر المراسيم الحكومية وتقدم الطلبات إلى الوزارات المختلفة، كما أنها تستخدم في الإدارات والمجالس النيابية والمؤسسات التعليمية التي تسطّر مناهجها باللغة الوطنية، وعليه فإن للغة الوطنية علاقة وطيدة بالمجتمع الذي تحيا فيه باعتبارها عنصرا جوهريا لوحدة الشعب. وهذا ما أشار إليه المفكر "أمبواز" في شأن اللغة الفرنسية بقوله **" إن الأمة الفرنسية لا توجد إلا عندما توجد لغة واحدة هي اللغة الفرنسية "**[1]. ومن منطلق هذه المقولة التي يؤمن بها المجتمع الغربي منذ أزل بعيد حاول المستعمر الفرنسي القضاء على اللغة الوطنية للجزائر التي تمثل هويته، يقينا منه أن أخطر أنواع الاستعمار وأكثره تأثيرا هو الاستعمار الثقافي، لدرجة أن قال الحاكم الفرنسي لجيشه: **"علّموا لغتنا وانشروها حتى تحكم الجزائر، فإذا حكمت لغتنا الجزائر فقد حكمناها حقيقة"**[2]. فاللغة الوطنية إذن رمز من رموز السيادة وسلاح استراتيجي خطير.

إن جلّ بلدان الوطن العربي ـ بما فيها الجزائر ـ أقرّت إقرارا واضحا وصريحا في دستورها الوطني بأن اللغة العربية هي اللغة الوطنية الرسمية، غير أن الواقع ـ خاصة التعليم العالي ـ يثبت العكس فـ " **أغلب بلدان العالم العربي تعلّم العلوم في جامعاتها بلغة أجنبية، ومن المعروف أنّ سوريا هي البلد العربي الوحيد الذي يعلّم العلوم الغربية في جامعاته باللغة العربية منذ 1920، ولم يحدث فيه أيّ خلل أو ضعف**"[3].

فلغتنا الوطنية العربية تتعرض إلى مخاطر الغزو وتواجه صراعا عنيفا من أجل البقاء، حيث يسعى أعداؤها إلى عزلها عن ميدان العلم بحجة أنها غير قادرة على مجاراة طوفان العولمة " **لذلك فإن حماية اللغة كأداة للتعبير عن سيادة الدولة عمل مهم جدا ومن هنا تبرز أهمية التنظيم القانوني لحماية وفرض استخدام اللغة الوطنية في جميع المجالات**"[4]

وهناك مشكل آخر يُطرح في خصوص اللغة الوطنية، وهو عدم قدرة الدولة ضبط لغة وطنية واحدة موحدة، وهذا يظهر بشكل طافح في فرنسا، فاللغة الفرنسية القياسية هي اللغة الرسمية للجمهورية الفرنسية، والتي منحت اعترافا رسميا كاملا، غير أنها ليست اللغة الوحيدة للمجتمع الفرنسي. "**إذ نجد أشكالا من اللغة الهولندية في الفاندرز الفرنسية، وأشكالا من اللغة الألمانية في الألزاس وشمال اللورين، وتستعمل لغة الباسك في غرب بايرينيز(جنوب غرب فرنسا)وغيرها...** "[5]. وهذا ما يجعل من متكلمي هذه اللغات يعتبرون أنفسهم جزءا من الوطن الفرنسي عرقيا وثقافيا، ولكن هناك بالمقابل الشعور بالانتماء إلى مجتمع لغوي آخر وهذا الوضع ليس حكرا على فرنسا، وإنما هو حاصل في بلدان عديدة خاصة الأوروبية منها.

2 ـ اللغة الأجنبية:

في ظل العولمة أضحت أيّ دولة لا تستطيع العيش في عزلة من هذه التطورات، الأمر الذي يؤكد الحاجة لتعلّم لغة أو عدة لغات أجنبية، واللغة الأجنبية هي اللغة الثانية غير اللغة الأم، فمثلا في الجزائر اللغة العربية هي اللغة الأم، بينما الإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية. . . تعد لغة أجنبية تمكن الفرد أن يكون عارفا لغتين اثنتين، اللغة الوطنية الرسمية واللغة الأجنبية معرفة جيدة، بحيث يستطيع استعمال كلتيهما بالدرجة نفسها، وهذا ما ييسر للفرد والمجتمع سبل التفاهم مع العالم وتساعده على الاندماج فيه.

وفي عالمنا العربي بدأ الحوار حول تدريس اللغة الأجنبية في العديد من الندوات التربوية ولدى المهتمين بميدان تعليمية اللغات الأجنبية في الجامعات والمؤسسات التعليمية، ويستطيع المتتبع لهذا الحوار أن يتبين اتجاهين متعارضين، يتمثل الاتجاه الأول في توسيع تعليم اللغة الأجنبية وإدخالها في المرحلة الأساسية بل وفي مرحلة رياض الأطفال، بينما يدعو الاتجاه الآخر إلى إلغاء تدريسها في هذه المرحلة أو تأجيل إدخالها إلى السنوات الأخيرة من المرحلة الأساسية،

ويؤكد هذا الاتجاه أن اللغة الأجنبية ليست مفردات وتراكيب نحوية فحسب، وإنما هي وعاء لثقافات وعادات وقيم الناطقين بها. غير أن الملاحظ هو تعلّم اللغة الأجنبية في المرحلة الابتدائية أضحى أكثر انتشارا سواء في المدارس الحكومية أو الخاصة.

وخلاصة القول: إن اللغة الأجنبية تكون مفيدة إذا لم تضر بالتعريب، وحتى تكون لغة خادمة لا مهدمة لا بدّ من مراعاة جملة من الشروط، أهمها: أن تكون للّغة الوطنية مكان الصدارة في الإدارة والحياة العامة والاستعمال اليومي الشفهي، كما يجب أن يقتصر استعمال اللغة الأجنبية على المجال الدراسي والبحث العلمي[6].

3 ـ الازدواج اللساني:

إن الازدواج اللساني في اللغة ظاهرة لا يمكن أن تتعرى منها أي لغة من اللغات، واستقر المقصود بـ**الازدواج اللغوي "Diglossia"**على وجود ضربين من الاستعمال اللساني عند جماعة لغوية واحدة أحدهما فصيح والآخر عامي، وقد استعمل مصطلح **Diglossia** لأول مرة في اللغة الإنجليزية عن طريق **شارلز فرجسون Charles Fergusong في عام 1959** في مقال نشره **بمجلة word**، وقد تعرّض في مقاله لعدة لغات تتمثل فيها ظاهرة الازدواج ومنها اللغة العربية.

ولما ظهرت الازدواجية اللسانية العربية في الجزيرة العربية قبل الإسلام بين اللغة الأدبية المشتركة ولهجات القبائل، إذ كانت الأولى لغة الأدب والعهود والمواثيق وكانت الثانية لغة التفاهم في الحياة اليومية، لم يكن هناك فارق كبير بين هذين المستوين التعبيريين لأن اللهجات ليست لغات مستقلة وإنما هي اختلافات صوتية وصرفية بين القبائل تتعلق بظاهر الإمالة والفتح والهمزة والإدغام والوقف والتصحيح والإعلال والقصر والمد وما إلى ذلك في أمور لم تكن عائقا أمام التواصل بين القبائل، كما أنها لم تكن بعيدة عن اللغة الأدبية التي اصطفيت منها [7].

وعليه فإن الازدواجية اللغوية شيء بديهي في الحياة اللغوية العربية باعتبار أن العامية ليست بعيدة عن الفصحى خاصة في العصر الجاهلي والإسلامي، غير أن عالمنا العربي الآن ينبئ بهوّة كبيرة بين اللغة الفصيحة والعامية، وهذا الابتعاد نتيجة طبيعية لقرون طويلة من الحكم الأجنبي الذي دفع الفصيحة إلى الانزواء وزاد من نماء العاميات في مناخ متشبع بالرطانات الأعجمية، مما زاد انحرافاتها الصوتية واختلافاتها الصرفية وألفاظها الدخيلة، وفي هذا ازدواج مذموم، فيجب **"ألا يكون الاختلاف بين مجموعتين لغويتين كبيرا إلى درجة يتعذر عندها التفاهم، أما إذا تعذر التفاهم بين مجموعتين لغويتين فسيكون الاختلاف حينئذ اختلافا في اللغة، على أن هناك مشكلات كثيرة في تحديد ما هو لهجة مما هو لغة الواقع..."**[8]. فالعديد من سكان المغرب العربي لا يفهم عامية المجتمع الجزائري لبعدها الكبير عن الفصحى وهذا ما جعل "مالك بن نبي" يقرّ بالحقيقة التالية **" إن البلد الذي يعيش الآن ازدواجية لا مثيل لها في العالم، هو الجزائر... وامتد**

إلى كل المجالات الحيوية، والازدواج هنا أخطر بكثير لأنه ازدواج شعبي على مستوى القاعدة العريضة للمجتمع "[9]. وقد أكد على هذا الخطر المحدق بالأمة العربية كذلك المفكر "عبد الرحمن بن محمد القعود" بقوله "**إذا لم تفهم بسهولة جماعة عربية أو مجتمعا عربيا في بلد عربي ما عامية مجتمع عربي آخر، ولم تفهم جماعة عربية ما في بلد عربي ما عربيتها الفصيحة، فإن هذا الأمر مؤشر الخطر**"[10].

الازدواج اللساني إذن خطر على العربية الفصيحة، فالمجدي أن نتوجه بكثير من الجدية والإخلاص إلى تحري علاج يعتدل به ميزان العامية والفصيحة حتى لا يبقى إحساس مؤرق بالإشكالية، وأفضل علاج تصفية العامية من الانحرافات والإبقاء على ما هو قريب من الفصحى حتى يشعر المتكلم بأنه يتكلم لغة فصيحة لا تختلف كثيرا عن عاميته.

4 ـ التعدد اللساني: (الثنائية اللسانية/ اللغوية)

قبل أن نتطرق لمفهوم التعددية لا بدّ من الإشارة إلى أن الازدواجية والثنائية يتبادلان المواقع من حيث المفهوم، يوضع أحدهما موضع الآخر من قبل الباحثين، فالمصطلحان لم يكتسبا دقة التحديد ولم يُستقر على أي من المفهومين، ونحاول في هذا المقام الفصل بين المعنيين. "**فمن معاني الفعل ازدوج: ازدوج الشيء أي صار اثنين، والفصيحة و عاميتها اثنان من أصل واحد، أما الثنائية فإن أسس دلالتها ـ كما يقول "نهاد الموسى": مطلق العدد حتى لتطلق على متقابلات الأضداد كالخير والشر والنور والظلام "**[11]. وعليه فالثنائية " **تدل على الوضع اللغوي في المجتمع الواحد يستعمل لغتين مختلفتين كالفرنسية والإنجليزية في كندا "**[12]. فكل شخص متعدد اللسان بإمكانه أن يتحدث لغتين أو أكثر، أي اللغة الأم واللغة الأجنبية الثانية. وفي المغرب العربي وعلى وجه الخصوص الجزائر فقد أقرّ الدستور باللغة العربية كلغة أولى وذكرها مقرونة بالإسلام، فالإسلام هو دين الدولة والعربية هي لغتها الرسمية، أما من ناحية الاستعمال فهي غالبا ما ينظر إليها كوسيلة تعبير مرتبطة بالثقافة العربية التقليدية وتستخدم في مهن معينة كالقضاء، أستاذ، إمام المسجد، أما اللغة الفرنسية من الناحية القانونية ليس لها وضع رسمي في البلاد ولكنها عمليا تحتل مكانة هامة في سوق اللسانيات الوطنية، بفضل السياسات اللغوية التي انتهجتها بعض الحكومات التي تعاقبت على السلطة منذ الاستقلال. ويظهر هذا أساسا في المجال التربوي والإعلامي والتجاري، فهي لغة مؤسساتية في الجزائر دون أن تكون رسمية وهي لغة النخبة المسيرة للبلاد وأداة للارتقاء الاجتماعي، والتي تخوّل الحصول على أسمى وأهم الوظائف في الوطن، وهي لغة الاقتصاد والهندسة والطب والعلوم. إذن فاللغة الفرنسية أصبحت لغة رفيعة مقارنة بالفصحى.

من خلال هذا العرض نستنتج أن التعدد اللساني نوعان، تعدد إيجابي وتعدد سلبي:

أ ـ التعدد الإيجابي: وهو الذي يكون مرحليا، هدفه النهوض بمستوى اللغة الوطنية بالقدر الذي يفيد هذه اللغة ولا يضرّ بها، فالازدواجية ليست مرفوضة في حدّ ذاتها إذا ضلت اللغة الوطنية وطنية في الدستور والواقع، فهي تفيد التعريب ولا تعوقه وتقضي عليه، ولعل الإسلام قد أكد على قيمة التعددية اللغوية، فبكل لغة قد نزل كلام الله ووحيه، وقد أنزل التوراة والإنجيل والزبور، وكلم موسى عليه السلام بالعبرانية وأنزل الصحف على إبراهيم عليه السلام بالسريانية.

ب ـ التعدد السلبي: هو الذي يخلف مواطنا عربيا في العرق أجنبيا في السلوك والثقافة، ويجعل من الذي لا يجيد اللغة الأجنبية في بلاده مواطنا أجنبيا في الحقوق والمكانة [13]. وللتعدد اللساني أسباب متعددة أهمها:

ـ أسباب سياسية متمثلة في المستعمر والهجرة.

ـ أسباب اقتصادية كهيمنة اقتصاد معين.

أسباب اجتماعية تعود إلى التزاوج بين الأجانب، حيث يولد جيل متعدد اللسان ـ الطبقات الراقية في المجتمع متعددة اللسان من أجل "البريستيج".

ـ أسباب تربوية: سوء تخطيط المناهج التي تغلّب عادة المصطلحات الأجنبية ـ تخصصات الجامعة بلغة أجنبية.

ـ أسباب نفسية: فقدان الثقة باللغة الأم، حيث إن ضعف البلدان العربية ولّد الشعور بالتخلف. أما عن أهم الحلول التي نراها ناجعة:

ـ عقد الندوات والمؤتمرات وتدارس القضية.

ـ حتمية التعريب خاصة المصطلحات العلمية.

ـ مراجعة المناهج التعليمية.

5 ـ الاحتكاك اللغوي:

إنّ أي لغة لا بدّ أن تتخطى بُعديها الزماني والمكاني لتحقيق الحيوية والنماء، وهذا بالاقتراض بين اللغات والتواصل بينها، بحيث يرى عالم اللغة الفرنسي **جوزيف فندريس** أن تطور اللغة في معزل عن كل تأثير خارجي يُعدّ أمرا مثاليا لا يكاد يتحقق في أي لغة، بل على العكس من ذلك، فإنّ الأثر الذي يقع على لغة ما من لغات مجاورة لها كثيرا ما يؤدي دورا هاما في التطور اللغوي، ذلك لأن احتكاك اللغات ضرورة تاريخية، واحتكاكها يؤدي حتما إلى تداخلها[14]، فلا أحد ينكر أن اللغات تتداخل وتتلاقح كلما اتصلت إحداها بالأخرى بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا الاحتكاك أدى "**إلى انتقال مفردات اللغة العربية إلى اللغات الأخرى كالإسبانية والإيطالية**

واليونانية والتركية والفارسية والإنجليزية والفرنسية"[15]. بحيث توجد ألفاظ مشتركة بين اللغة العربية واللغات الأخرى، والتي تؤكد دور الإسلام في إيجاد تواصل وتمازج بين الحضارات، وقد ذكر "ابن سينا" الكثير من العقاقير التي دخلت في علم النبات وعلم الصيدلة عند الأوروبيين وظل الكثير منها بأسمائها العربية في اللغات الأجنبية **كعنبر Anbra ـ والحشيش ـ Haschishـ والمسك ـ Muska** ـ وغيرها. ولقد اعترفت العديد من القواميس الغربية بأن الرموز الرقمية المستعملة في أوروبا وأكثرية بلدان العالم هي أرقام عربية (1ـ 2ـ 3...)، كما نلاحظ تقاربا بين الكلمات العربية والأوروبية، فمثلا كلمة " **Safari** " في اللغات الأوروبية والتي تعني الرحلة فهي مأخوذة من الكلمة العربية سفري نسبة إلى سفر، وكلمة **Racket** مضربة التنس مأخوذة من العربية **راحة اليد**، وكلمة **Algebra** من العربية **الجبر**، وكلمة **Tariff** من العربية **تعريفة**، وغيرها من الكلمات، ويجب الإشارة إلى أن الاحتكاك الذي يفضي إلى الاقتراض من اللغات قد يكسبها سعة وتنوعا ولكنه في الوقت نفسه إن تجاوز المعقول فهو يهدد هوية الأمة. وفيما يخص أسباب تسرب الكلمات من لغة إلى أخرى نذكر: الحروب والغزوات إضافة إلى التبادل التجاري بين الأمم، ولانتشار الدين تأثير في احتكاك اللغات لا يستهان به " **فلغات الشعوب المسلمة في جنوب شرق آسيا تحتوي على كلمات عربية تسرّبت إليها لحاجة أولئك المسلمين الدينية لها**"[16].

6 ـ الهيمنة اللغوية واللغات الأقطاب:

جمعنا المصطلحين لأننا نرى أن أيّ لغة تهيمن على العالم هي لغة قطب، ولقد ورد في معجم لسان اللسان لابن منظور في معنى قطب: قطب الفلك وقطبه أي مداره، وقطب القوم سيدهم[17]، وعليه فإن اللغة القطب هي اللغة السيدة الأكثر تداولا على الألسن بسبب قوتها وتحكمها في السوق اللغوي، فهي لغة مهيمنة مسيطرة، فالهيمنة اللغوية إذا ظاهرة لغوية متعلقة باللغة الأكثر شيوعا عند المستعملين عبر كافة أقطار العالم خاصة في المجالات العلمية والاقتصادية والاجتماعية، إذن يوجد تعالق كبير بين التنمية اللغوية والاقتصادية، كما أن هيمنة اللغة وقطبيتها مرتبط بقوة أهل اللغة الأصليين ومنجزهم الحضاري وتقدمهم العلمي. فقديما حصلت اللغة العربية على مكانة مرموقة بين لغات الأرض، وكان ذلك مرتبطا بعوامل القوة المتنوعة، والعامل الديني أقوى هذه العوامل، حتى صار تعلم اللغة العربية وإتقانها مطلبا ضروريا، ثم دارت على العربية أهوال وأحوال، وصارت هدفا للمستوطنين، ثم كانت العولمة، وكانت وسائلها المنظمة في محاربة العربية، بعدها حلت اللغة الروسية، فقد هيأت لها الثورة الشيوعية فرصة ممتازة للانتشار في أنحاء الجمهوريات السوفياتية السابقة، وصارت لغة رسمية وتجاوزت الحدود إلى الدول الاشتراكية التي صارت تعلم الروسية كلغة أجنبية، ثم دالت دولتها في أواخر الثمانينات من القرن الماضي وانهارت، واتخذت الجمهوريات السوفياتية بعد استقلالها لغتها الوطنية لغة رسمية للبلاد، فأفلت شمس الروسية وصارت لغة عادية. وأما هذا الزمن فإنه لا شك زمن أمريكي خالص، وزمن الإنجليزية وتيارها الجارف، والظاهر أن الظروف والعوامل التي تهيأت للإنجليزية لم تتهيأ لغيرها

من الأمم، ومع تعزز سطوة الأمريكيين العسكرية والعلمية والاقتصادية على الحاسوب والإنترنيت تعززت سطوة الانجليزية، فقد ولد الحاسوب والإنترنيت ناطقين بالإنجليزية. إنّ أسهم اللغة الإنجليزية الآن هي الأغلى والأكثر تداولا والأوسع تعاملا في جميع الأسواق اللغوية العالمية، وبالرغم من هذه الريادة فإن هذه الهيمنة أثّرت سلبا رغم إيجابياتها على المجتمع الأمريكي الذي لا يجيد كثيرا من اللغات، لذلك دعا الرئيس الأمريكي - سابقا - "بوش" صراحة إلى تعلم اللغات حفاظا على الأمن القومي الأمريكي، فحوالي أربعين ألف جندي أمريكي ينتشرون في العالم وهم لا يعرفون لغات تلك البلدان، ولقد أظهر **صمويل هنتجتون** في مسح أجراه **عام 2003** أن متوسط الدخل السنوي للأسرة التي تتحدث الإسبانية فقط في ميامي بلغ **18 ألف دولار**، بينما التي تتحدث الإنجليزية فقط **32 ألف دولار مقابل 50 ألف دولار و 376 ألف دولار** للأسرة التي تتحدث اللغتين، ويضيف أنه لأول مرة في التاريخ الأمريكي سيعجز عدد أكبر من الأمريكيين عن شغل وظيفة أو تلقي أجر كانوا جديرين به لأنهم يتحدثون لأبناء وطنهم بالانجليزية فقط[18].

من خلال هذا العرض نستنتج أن لهذه الظاهرة مؤشرات تطرح لقياس مدى هيمنة إحدى اللغات ومن أهمها:

1 - عدد مستخدمي اللغة المهيمنة لكن بشرط أن لا نأخذ بالحسبان أصحاب اللغة الأم، وإنما الذين يستخدمون تلك اللغة كلغة ثانية.

2. هيمنتها على مستوى الاجتماعات الدولية والعلمية، فاللغات التي تقبل بها البحوث وتدور فيها المنافسات تكتسب الهيمنة، وقد أشار **استبيان لكريستال Crystal سنة 1997** بأن **85٪** من المنظمات العالمية تستعمل الإنجليزية و**49٪** تستعمل الفرنسية، وأقل من **10٪** تستعمل العربية والاسبانية والألمانية.

3. اللغة التي تصدر بها الكتب، بحيث أظهرت الإحصاءات أن الإنجليزية تتحكم في حيّز واسع من نشر الكتب على نطاق العالم وهي تسيطر على **28٪** من الكتب المنشورة، تأتي بعدها الصينية **13. 3٪** والألمانية **11. 8٪**، أي إن أكثر من نصف الكتب المنشورة في العالم **53. 1٪**، تصدر بثلاث لغات فقط.

أما عن عواقب الهيمنة اللغوية نذكر: تزايد ظاهرة انقراض اللغات مع ظهور مفهوم الإمبريالية اللغوية. وخير ما نختم به مقولة اللساني "دافيد كريستال" الذي رأى أن الزمن الذي ستهيمن فيه الإنجليزية على العالم أجمع وتتحول فيه إلى اللغة الوحيدة للتواصل سيكون ذلك أكبر كارثة عرفتها البشرية عبر التاريخ.

الهوامش:

(1) J. C. Amboise, L'utilisation de la langue Français en France face aux langue étrangères, thèse. Paris. 1996, P14.

(2) أبو القاسم سعد الله، المستشرقون الفرنسيون وتعلم اللغة العربية للأوروبيين في الجزائر، ج 64، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1989، ص 164.

(3) حمدي علي عمر، الحماية القانونية للغة الوطنية، دار النهضة العربية، مصر، 1998، ص 04.

(4) نفس المرجع ص 08.

(5) مارتن ديورل (rtinurrellD Ma)، مقال اللغة انتماء جغرافي، الموسوعة اللغوية (language of Mencyclopaedia) جامعة منشستر، ترجمة محيي الدين حميدي وعبد الله الحميداني، جامعة الملك سعود الرياض، 1999، ص 922.

(6) أحمد بن نعمان، مقال الازدواجية اللغوية في البلدان العربية بين الضرورة الحضارية والخطورة المذهبية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2005، ص 130.

(7) سمر روحي الفيصل، المشكلة اللغوية العربية، ط 1، جروس برس للنشر، طرابلس، لبنان، ص 24.

(8) حمزة بن قبلان المزيني، التحيز اللغوي وقضايا أخرى، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط 1، 2004، ص 324.

(9) مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة محمد بن عبد العظيم علي، مكتبة عمار، القاهرة، 1971، ص 188.

(10) عبد الرحمن بن محمد القعود، الازدواج اللغوي في اللغة العربية، ط 1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، الرياض، 1997، ص 15.

(11) نفس المرجع السابق، ص 12.

(12) نهاد الموسى، الثنائيات في قضايا اللغة العربية، دار الشروق، ط 1، عمان، 2003، ص 125.

(13) أحمد بن نعمان، الازدواجية اللغوية في البلدان العربية بين الضرورة الحضارية والخطورة اللغوية، دار الشفاء، ص 132.

(14) جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ب ط، ص 34.

(15) إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية، 1978، ص 117.

(16) عبد الرحمن أحمد البوريني، اللغة العربية أصل اللغات كلها، دار الحسن للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1998، ص 63.

(17) ابن منظور، معجم لسان اللسان، إشراف علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، ج 2، 1993، ص 394.

(18) وليد العتاني ـ عيسى برهومة، اللغة العربية وأسئلة العصر، دار الشروق، عمان، ط 1، 2007، ص 257، 258، 259، 261.

الأثر الجمالي في تلقي القصة القرآنية.

أ/ دريزة فتيحة
باحثة جامعية

تقديـــــم:

إن القصص القرآني معجزة تأثيرية بليغة خفي سرها، ولمعت بعض ملامحها في صور من جمالها لأنه بحر زاخر بالدرر الجمالية، سحر بها العقول والقلوب، كما قال تعالى: ﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾ لذلك صعب تلمّس الجمال فيه وحتى تأثيره، لأن حقيقة الجمال، وكذا تأثيره في النفوس، من الحقائق التي لا تظهر بينة واضحة المعالم والحدود.

كما هو الشّأن في الحقائق العلمية، ولكنها أشبه ما تكون كالظلال أو الأطياف، تلوح تارة وتختفي أخرى، لذلك لا يمكن للإنسان حصرها جملة وتفصيلا وإنما ينال منها مجرد قراءات خاطفة، وإشارات لامحة.

هكذا شأن القصص القرآني، فهو حقيقة جمالية بديعة، سطرت تأثيرها في النفوس والعقول لما اكتنزه من جمال وإعجاز سرى فيها، فبلغ بها إلى الإقناع العقلي والتأثير الوجداني، فغذى مشاعرها وسما بروحها حتى رفعها عن الحيوانية والأرضية، وقد تفرد بمعناه ومبناه عن سائر الفنون الأخرى فهو يجعل الجمال الفني وسيلة إلى الغرض الديني، وهو إن قبل المقاييس والمعايير الفنية لبناء القصة الأدبية الحديثة إلا أنه يتميز عنها.

إذا كان للقصة القرآنية كل هذا السحر البديع الذي ارتسم في جمالياتها المختلفة وكذا تأثيرها على القارئ، فكيف يتذوق قارئها جمالها؟ وهل تضع القصة القرآنية لقارئها مكانا بين ثناياها؟ وماذا تربي القصة القرآنية في قارئها؟

1-القصة القرآنية والتذوق الجمالي:

الذوق والتذوق مصطلحان كثر استعمالهما في مجالي الفن والجمال، وإذا عدنا إلى معنى الكلمتين في الاستعمال اللغوي العربي وجدنا أن الذوق[1] مصدر ذاق الشيء يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما، والمذاق طعم الشيء، والذّواق هو المأكول والمشروب، وفي الحديث " لم يكن يذم ذواقا " وتقول ذقت ما عنده أي خبرته. وأمر مستذاق أي مجرب معلوم. قال الشماخ:

فـــــذاق فأعطيتـــــه مـــــن اللـــــين جانبـــــا
كفـــــى ولهـــــا أن يغـــــرق النبـــــل حـــــاجز

والذوق يكون بالضم. وبذلك فالذوق في المعاجم اللغوية يدل على الحاسة التي تميز بها الخواص الطعمية للمواد بواسطة الجهاز الحسي في الفم والذي مركزه اللسان، ومن هنا جاءت أيضا المعاني المتعددة لاشتقاقات هذه الكلمة (ذاق الطعام، أي اختبر طعمه وذاق الشيء أي جربه واختبره وأحسه)، هكذا جاءت كلمة الذوق في اللغة العربية كقوة تدرك بها الطعوم المختلفة للمواد. من حيث الحلاوة والمرارة والملوحة والحموضة. و استعار علماء الفن والجمال هذا المصطلح ونقلوه من تذوق الطعام إلى تذوق الفنون.

أما مفهوم المصطلح عند بعض النقاد وفلاسفة الجمال فهو يعني عند "دافيد بيرت": تربية المشاعر من خلال الفنون، وعند "كولارد" إيقاظ إحساس الفرد يصبح واعيا بالجانب الجمالي للبيئة لينمي قدراته الابتكارية، وليكشف أثر الفن وقيمة التراث الثقافي، أما "جون هوسير" فيرى أن التذوق الفني هو الحس الرقيق للجماليات، وهو تمتع جمالي بشيء ما ليس بالتمعن في مظهره الخارجي فقط بل لمحتواه الكلي وربطه بالعلاقات الجمالية في شكل وتصميم[2].

والتذوق الجمالي يعني ذلك الشعور باللذة والارتياح عند تذوقنا للجمال في أي صورة من صوره ولكن ليست كل نشوة أو متعة هي من صفات الجمال ووليدة الشعور به " إننا لا ننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفني، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التي تصاحب الخلق الفني، وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة، والفرق واضح بين اللذة والفن...."[3].

فهو بذلك القدرة على الاستجابة للمؤثرات الجمالية استجابة تجعل المشاعر تهتز لها وتستمتع بها. فالتذوق الجمالي فعل منعكس يصدر عن النفس التي تستجيب للموضوع الجمالي الذي يثير فيها خبرتها وتقويماتها الجمالية التي اكتسبتها من العيش في الوقع. وجاءت الثقافة لتصقلها وتنميها، وفي هذا الفعل تنجذب النفس نحو الموضوع الجمالي، فيصيبها ما يشبه الشلل عن مواصلة نشاطها الإرادي وتفكيرها العادي، وتستغرق في حالة من التأمل في الموضوع الجمالي مستبعدة كل ما عداه ، معتمدة في ذلك ليس على الفعل، وإنما على الحس والحدس المفاجئ الشبيه بالكشف الصوفي، على أنّ هذا الفعل ليقتصر على الانفعال الجمالي وكذا الإدراك الجمالي. .

ونحن في حياتنا العامة نمارس الذوق، أينما كنا ، في بيوتنا وفي الطريق، وفي متاجرنا وفي وسائل المواصلات، وفي طريقة أكلنا وشربنا. من هنا كان الذوق حركة ديناميكية حية تشمل التأثير والتأثر بمواقف الحياة التي يلعب فيها الجمال دورا إيجابيا، وأنّ المواقف التي تدعو لممارسة التذوق ليست قاصرة على مجالات الفنون فقط، بل تدخل فيها كل مواقف الحياة، التي تتعلق بالإنسان نفسه أو بالأشياء التي تحيط به.

إن الفن يعطينا مفاتيح الجمال والقبح، ولذلك فإن الذوق في عمومه يعني تطبيق مبادئ الفن لا في إنتاج الأعمال الفنية فحسب، بل في تنظيم الحياة نفسها، فالفن يكشف القواعد

التي يبنى عليها الجمال وحينما ينقلها الإنسان لمواقف الحياة المختلفة، فإنه يرتقي بذوقه إلى المستوى الرفيع. وكذلك فإن الفنانين على اختلافهم ما هم إلا قادة للذوق وأداة لتطوره والارتقاء به [4].

إن الذوق ليس مقتصرا على فئة دون أخرى، فكل الناس يمارسون الذوق إلا أنهم يتفاوتون في مستوى إدراكهم له، وكذا في تطبيقه في الحياة. وكذلك الأمر نفسه في مجال الفنون، فالناس يختلفون فيما بينهم في مدى استجابتهم للجمال فمنهم من تكون استجابته سطحية، ومنهم من تكون استجابته عميقة واعية، ويرجع الاختلاف في الاستجابة الجمالية إلى عوامل عديدة منها: الحالة المزاجية، والحالة النفسية، والحالة الصحية والجسمية ومنها أيضا اختلاف البيئة والعادات، ولكن التعاليم الدينية وغيرها من العوامل التي تؤثر في درجة تذوق الجمال.

2-القصة القرآنية والحواس أدوات التذوق:

إن عملية التذوق تقتضي وجود طرفين، الطرف الأول هو الإنسان والطرف الثاني هو الموضوع الجمالي، وعندما يتم الاتصال بين الإنسان والموضوع الجمالي، فإن ثمة فعلا منعكسا يصدر عن الإنسان يعبّر عن تفاعل الذات الإنسانية مع الموضوع الجمالي، حيث تتعطل ملكاتها العادية، وتتوقف عن التفكير لتتجذب إلى هذا الموضوع وتغرق فيه فلا يبقى أمامها إلا هو، ولا تحس بما عداه، ووسيلتها في ذلك كله الحس والكشف المفاجئ الشبيه بالحدس، وتعبّر النفس عن هذا كله بسلوك انفعالي يظهر نفورها من الموضوع أو تعلقها به، أو وقوفها منه موقف اللامبالي. فالتذوق الجمالي يبدأ أولا بالحس ويعبر عنه بالانفعال، ثم ينتقل ثانيا إلى الفعل في عملية الإدراك والتقويم الجماليين.

وإذا كان للحواس، ولا سيما السمع والبصر أثر هام في الإبداع الجمالي إلى جانب العقل، فإن لها أيضا أثرا بالأهمية ذاتها في الإدراك الجمالي، إذ إن الإدراك يقوم على وجود طرفين: الإنسان المتذوِّق والموضوع الجمالي المتذوَّق الذي يشكل موضوعا خارجيا بالنسبة إلى الإنسان المتذوق. لذا كان لا بد للمتذوق من أدوات تتوسط بين الموضوع الخارجي المتذوَّق وبين داخل المتذوِّق وبخاصة عقله ليستطيع بمساعدة الخبرة السابقة والثقافة المكتسبة، أن ينفعل بالموضوع ويتخذ موقفا جماليا منه، وحتى الموضوعات الجمالية التي لا يمكن تناولها بالحواس كالقيم الأخلاقية والعادات الاجتماعية، فإنها تخضع لذلك أيضا لأنها في أصلها لم تنشأ وتصبح موضوعا داخليا بالنسبة إلى الإنسان إلا بعد أن اكتسبها عن طريق المعرفة التي تعتمد على الحواس[5] من هنا ندرك أهمية الحواس الإنسانية وسلامتها ودربتها على الإحساس الجمالي إذ بدون حاسة البصر لا ندرك جمال الأشياء والألوان، وبدون حاسة السمع لا ندرك جمال الأصوات والأنغام وبدون حاسة الشم لا ندرك جمال الروائح. . . وهكذا.

والقرآن الكريم عامة وقصصه خاصة يخاطب في الإنسان حواسه المختلفة بصرا وسمعا ولمسا وذوقا، بغية الوصول من خلالها إلى عظمة خالق هذا الكون، ودعوة للتأمل في جمال ظواهره ومخلوقاته وكائناته، فبحواسه يدرك مكونات هذا العالم الذي يعيشه بكل معانيه ودلالاته ومضامنيه . قال تعالى في قصة سيدنا عيسى عليه السلام: ﴿ فَلَمَّآ أَحَسَّ عِيسَىٰ مِنۡهُمُ ٱلۡكُفۡرَ قَالَ مَنۡ أَنصَارِيٓ إِلَى ٱللَّهِۖ قَالَ ٱلۡحَوَارِيُّونَ نَحۡنُ أَنصَارُ ٱللَّهِ ءَامَنَّا بِٱللَّهِ وَٱشۡهَدۡ بِأَنَّا مُسۡلِمُونَ ﴾[6]. وقال في قصة يوسف عليه السلام: ﴿ يَٰبَنِيَّ ٱذۡهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَاْيۡـَٔسُواْ مِن رَّوۡحِ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ لَا يَاْيۡـَٔسُ مِن رَّوۡحِ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلۡقَوۡمُ ٱلۡكَٰفِرُونَ ﴾[7] . وقد ربط الخالق تبارك وتعالى في محكم تنزيله بين حاستي السمع والبصر، باعتبارهما أكثر الحواس فاعلية في الإدراك الحسي، مقدّما حاسة السمع عن البصر حيث تمتاز الحاسة السمعية عن الحاسة البصرية بأنّها الأكبر قوة، والأوسع مدى، والأكثر إمكانات، والأسبق خلقا، قال تعالى: ﴿إِنَّ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡبَصَرَ وَٱلۡفُؤَادَ كُلُّ أُوْلَٰٓئِكَ كَانَ عَنۡهُ مَسۡـُٔولٗا ﴾[8]. ﴿ مَا كَانُواْ يَسۡتَطِيعُونَ ٱلسَّمۡعَ وَمَا كَانُواْ يُبۡصِرُونَ ﴾[4]. ﴿ وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡأَبۡصَٰرَ وَٱلۡأَفۡـِٔدَةَۚ لَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ ﴾[9] . وقد ذكر ذلك "التوحيدي" فهو يهتم بالحواس، لا سيما السمع والبصر اللذين يعتبرهما أخص الإحساسات بالنفس "ومما يجب أن يعلم أن السمع والبصر أخص بالنفس من الإحساسات الباقية لأنهما خادما النفس في السر والعلانية، ومؤنساها في الخلوة، وممداها في النوم واليقظة، وليست هذه الرتبة لشيء من الباقيات، بل الباقيات آثارها في الجسد الذي هو مطية الإنسان" ويضيف متحدثا عن قيمة البصر وأهميته للمعرفة: "وهو يجمع لك بحكم الصورة، واعتراف الجمهور، وشهادة الدهور نتيجة التجارب وفائدة الاختيار وعائدة الاختبار. وإذعان الحس وإقرار النفس وطمأنينة البال وسكون الاستبداد هذا سوى أطراف من سياسة العجم وفلسفة اليونانين" [10]. إذا كانت الأذن هي أداة السمع، والعين هي أداة النظر، فقد خاطب القرآن الكريم الآذان والعيون في الإنسان عند وصف الإدراكات الحسية المرتبطة بهما باعتبارهما الأساس والعلة والسبب في حدوث المدركات. فقد وردت حاسة البصر معبرا عنها بصيغة (ألم) تر حيث تكرر استخدامها في بدايات إحدى وثلاثين آية. قال تعالى حاكيا عن أصحاب الفيل: ﴿ أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصۡحَٰبِ ٱلۡفِيلِ ۝١ أَلَمۡ يَجۡعَلۡ كَيۡدَهُمۡ فِي تَضۡلِيلٖ ۝٢ وَأَرۡسَلَ عَلَيۡهِمۡ طَيۡرًا أَبَابِيلَ ۝٣ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ۝٤ فَجَعَلَهُمۡ كَعَصۡفٖ مَّأۡكُولِۢ ﴾[11]. وقوله تعالى: ﴿ أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلٗا كَلِمَةٗ طَيِّبَةٗ كَشَجَرَةٖ طَيِّبَةٍ أَصۡلُهَا ثَابِتٞ وَفَرۡعُهَا فِي ٱلسَّمَآءِ ﴾[12]. وقوله تعالى: ﴿ أَلَمۡ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيۡفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوۡ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنٗا ﴾[13]. وورد ذكر الحاسة بلفظ العين أيضا: قال تعالى معقبا على قصة موسى والعبد الصالح: ﴿ وَعَرَضۡنَا جَهَنَّمَ يَوۡمَئِذٖ لِّلۡكَٰفِرِينَ عَرۡضًا ۝١٠٠ ٱلَّذِينَ كَانَتۡ أَعۡيُنُهُمۡ فِي غِطَآءٍ عَن ذِكۡرِي وَكَانُواْ لَا يَسۡتَطِيعُونَ سَمۡعًا ﴾[14] وجاء أيضا ذكر حاسة السمع في القرآن الكريم منها: يقول تعالى في قصة أصحاب الكهف: ﴿ فَضَرَبۡنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمۡ فِي ٱلۡكَهۡفِ سِنِينَ عَدَدٗا ﴾[15]. وقوله أيضا: ﴿ فَتَكُونَ لَهُمۡ قُلُوبٞ يَعۡقِلُونَ بِهَآ أَوۡ ءَاذَانٞ يَسۡمَعُونَ بِهَاۖ ﴾[16].

أما حاسة اللمس فقد جاء ذكرها في القرآن الكريم بغية التمييز الحسي بين المحسوسات من مواد وأجسام في مختلف المواقف الحياتية وإدراكها إدراكا حسيا قال تعالى: ﴿ وَلَوْ نَزَّلْنَا عَلَيْكَ كِتَٰبًا فِى قِرْطَاسٍ فَلَمَسُوهُ بِأَيْدِيهِمْ ﴾[17]. وقوله تعالى في قصة مريم: ﴿ قَالَتْ أَنَّىٰ يَكُونُ لِى غُلَٰمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِى بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا ﴾[18].

ولما كانت حاسة اللمس ذات علاقة بالجلد فقد أشار إليها القرآن الكريم لما لها من دور في الإدراك الحسي، يقول تعالى: ﴿ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ﴾[19]..

أما حاسة الذوق فقد ذكرها القرآن الكريم بمعناها المعجمي التي تدل على تذوق الأطعمة وكذا معناها الاصطلاحي أي إدراك وفهم مواقف الحياة بكل ما فيها من معان وأفكار يقول تعالى: ﴿ إِنَّ جَهَنَّمَ كَانَتْ مِرْصَادًا ﴿٢١﴾ لِّلطَّٰغِينَ مَـَٔابًا ﴿٢٢﴾ لَّٰبِثِينَ فِيهَآ أَحْقَابًا ﴿٢٣﴾ لَّا يَذُوقُونَ فِيهَا بَرْدًا وَلَا شَرَابًا ﴾[20] وقوله أيضا: ﴿ ثُمَّ صُبُّوا۟ فَوْقَ رَأْسِهِۦ مِنْ عَذَابِ ٱلْحَمِيمِ ﴿٤٨﴾ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ ﴾[21]. وقوله تعالى: ﴿ وَإِذَآ أَذَقْنَا ٱلنَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُوا۟ بِهَا ﴾[22].

إن النفس تتماهى مع الموضوع الجمالي وتسعى إلى الاتحاد به، والذوبان فيه، فترى في الموضوع ذاتها وجوهرها، ورغباتها، ونوازعها وشتى مظاهر احساساتها. وعندما ترى النفس الأشياء فإنها تعرف فيها ذاتها وروحها، وترى فيهما مماثلا لصورها الكاملة التي تقتنيها، والتي قد تكون انطوت في ظل النسيان، ولكنها برؤيتها للصور المماثلة لصورها الكاملة، فإنها تستحضر هذه الصور من عالم النسيان وهذا ما يدفع النفس إلى الاتحاد في الموضوع الجمالي لأنه يذكرها بكمالها الأول قبل نزولها إلى العالم الأرضي كما قد يؤدي إلى نفورها وابتعادها عن الموضوع لأنها رأت فيه مالا يلائم كمالها، ويعيقها عن تذكر عالمها الأول.

وبهذا نخلص إلى أن القصة القرآنية حقيقة واقعية تعرض علينا من خلال المنطق الوجداني في صورة منطقية تستسيغها العقول وتميل إليها الأذواق وتهفو إليها العواطف. على عكس قصص البشر التي يداخلها الخيال كثيرا حتى وإن قامت على شيء من الواقع أو الأساس التاريخي. بهذا فإدراك الجمال في القصة القرآنية مرتبط بالواقع الحسي الذي يعيشه الإنسان وهو واقع يختلف من إنسان إلى آخر باختلاف البيئة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية وباختلاف الزمان والمكان، فالواقع الحسي له الأثر الأكبر في تحديد مفاهيم الفرد وتصوّراته، إذ إن كل الصور التي تحتفظ بها الذاكرة التي يعتمد عليها الإنسان في إدراكه للمواقف والأحداث والشخصيات في القصة القرآنية، وكذا الصور الأخرى المتعددة وتقويمها مستمدة من الواقع الحسي للإنسان، وعندما يكلف الإنسان أن يتصور شيئا لم يشاهده فإنه يسأل عن مثله ويطلب أن يصور له. وإذا تذكرنا المواقف والأشياء المذكورة في قصص القرآن فإنها واقعية كلها مستمدة من حياة الإنسان وما يحيط به. وإن خفي جانبها دعمت ببعض الأمثال والتشبيهات التي تقرب الإدراك للإنسان حتى يعيها. وذلك ما يثبت تلك الأنماط الجمالية التي استخدمها القرآن. في تصويره، منها تصوير المحسوس بمحسوس، وتصوير

المجرد بمحسوس، ومنها أيضا التجسيم المتخيل للصور الحسية بحيث يضفي عليها الحياة والديناميكية والحركة على المشاهد المصورة أيا كان مجالها أو موضوعها مما يعلي من حرارة هذه المشاهد، ويرتفع بنبض الحياة فيها فتزداد قوة تأثيرها في نفس المتلقي وحسه ووجدانه، ولما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل كان بإدراكه للحسيات أسهل من إدراكه للعقليات.

3- القصة القرآنية والإدراك العقلي:

لقد زود الله الإنسان بكل الإمكانات والوظائف الضرورية التي تؤهله للحياة والخلافة لهذه الأرض، فقد منحه الحواس التي يتم عن طريقها الإدراك الحسي كالسمع والبصر والشم والذوق والحواس الجلدية، ثم خصه بوظيفة إدراكية أخرى تفوق المدركات الحسية الملموسة، تميزه عن سائر المخلوقات، إنها أمانة العقل قال تعالى: ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا ٱلْأَمَانَةَ عَلَى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱلْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا ٱلْإِنسَٰنُ ۖ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾[23]. ولما كان الإنسان بالحس أكثر منه بالعقل، فإن التذوق القائم على الحس وحده هو التذوق الغالب على الناس وهو تذوق شخصي يختلف باختلاف الأشخاص وطبائعهم وأمزجتهم، ولما كانت الأحكام الشخصية متعددة فإنه لا يؤخذ بها. من جهة أخرى فإن التذوق القائم على العقل مطلق شامل لا يخضع للأمور الشخصية، لأن العقل أقدر من الحس على النفاذ إلى جوهر الأشياء ومعرفة ذواتها، و القرآن الكريم يعتمد الحواس وسيلة للإدراك الحسي، والعقل وسيلة للإدراك المعنوي، وبهما يصل الإنسان إلى معرفة الحقائق وإدراكها. يقول تعالى: ﴿ وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَنشَأَ لَكُمُ ٱلسَّمْعَ وَٱلْأَبْصَٰرَ وَٱلْأَفْـِٔدَةَ ۚ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ ﴾[24]، فقد قدّم الحواس وهي (السمع والبصر) على الفؤاد وهو العقل لأن إدراك الإنسان لا يتم إلا بعد أن تعمل حواسه كلها، وتؤدي وظائفها، ونعلم جميعا أن العقل يقوم في إدراكه للأشياء بتحليل المركبات منها إلى أجزائها البسيطة، وفق تدريج رتيب ولكن لا بد له في ذلك من مساعدة الحس، الذي هو أقدر على إثبات الأشياء أمام العقل ليستطيع العقل النفاذ إلى جوهرها.

والقصص القرآني في تصويره البديع يعمد إلى مخاطبة الحس والتجريد ويربط بينهما برباط وثيق ويتيح الفرصة للتخييل والتجسيم، ويبيح للحواس استقبال المعرفة والعلوم كيفما شاءت بغية الفهم وتحقيق استقرار النفس والوجدان. ونجده تارة يسوق الأدلة والبراهين للإقناع العقلي وتارة أخرى يدعو النفس إلى التأمل والتفكير والتدبر في مظاهر الكون ومشاهد الطبيعة.

إذن فسبيله الأول: هو إقناع العقل، وسبيله الثاني: هو التأثير في النفس، وعندما تتجه الآيات إلى هذه الطريقة الثانية، تقف أمام الأخيلة والمشاعر النفسية مباشرة دون أن تترك لسحب الرطانة العقلية والنظر المنطقي أيّ سبيل لتعكير الرؤية الصافية عن النفس وليس في ذلك أيّ إجحاف بقيمة العقل والفكر"[25]. وإنما هناك تنسيق وتميز بين العقل والوجدان، وللنهوض بأيّ عمل إصلاحي لابد منهما معا، فها هو ذا إبراهيم الخليل عليه السلام يجادل

بالحق " النمرود" ملك كنعان، كما يقول المفسرون، ويقف معه في صدام عقلي، فوقف إبراهيم ليبين الحق ويزهق الباطل، وواجهه النمرود مصرا على باطله. قال إبراهيم: ﴿رَبِّيَ ٱلَّذِي يُحۡيِۦ وَيُمِيتُ﴾، فرد الطاغية المغرور قائلا: ﴿أَنَا۠ أُحۡيِۦ وَأُمِيتُۖ﴾ ورد عليه إبراهيم عليه السلام بالحجة الدامغة التي ألجمت فاه وأسقطت ستار الكبر والاستعلاء. قال إبراهيم: ﴿فَإِنَّ ٱللَّهَ يَأۡتِي بِٱلشَّمۡسِ مِنَ ٱلۡمَشۡرِقِ فَأۡتِ بِهَا مِنَ ٱلۡمَغۡرِبِ﴾ فجاء التصوير القرآني لحالة النمرود في صمت مطبق يدل على الهزيمة والحسرات[26] ﴿فَبُهِتَ ٱلَّذِي كَفَرَۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[27].

وهكذا فالقصص القرآني يخاطب الإنسان عقلا ووجدانا، ويدفع إلى التفكير والتأمل في ما جاء فيه من قضايا، وجاء به من حلول لمشاكل الألوهية والنبوة والقدر والبعث والإنسان فهدى إلى المعرفة التي يؤمن بها القلب لأن العقل قد لا يصل إليها وحده[28] وبهذه الصفة كان القصص القرآني أسلوبا تربويا فعالا في التأثير في النفوس وتهذيب طبائعها فهو يقنع العقل ويثير الوجدان في آن واحد.

4-متلقي القصة القرآنية:

إن جمال القصة القرآنية غاية مستهدفة ووسيلة مستخدمة في نفس الوقت، فهي" ليست عملا فنيا مستقلا في موضوعه وطريقة عرضه وإدارة حوادثه، كما هو الشأن في القصة الفنية الحرة الطليقة. إنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية"[29]. وجمالها دال على مبدعها، فقد صيغت أصلا لغرض التواصل اللساني، ولذا نجدها تحتوي بالإضافة إلى مكوناتها الجمالية، عنصرا آخر لا يتم التواصل اللساني إلا به، ولا تكون رسالة إلا بوجوده، وهذا العنصر هو المتلقي، فهي بهذا الشكل تتضمن دلالات ثلاث: تدل على منشئها سبحانه جل وعلا شأنه، وتدل على ذاتها وما حوته من جماليات، وتدل على متلقيها.

وإذا تأملنا هذا الطرح النظري لوجدنا أنه مغاير للتصورات التي جاءت بها النظريات اللسانية والدلالية وانطلقت منها، كما أنه مغاير لنظرية التلقي والقراءة، ولعل أكثر ما يتجلى هذا التباين في تقرير هذا المنحى الغيبي الذي يتناسب مع جلال المرسل في الخطاب القرآني: فقد تعامل علماء الأصول مع الخطاب القرآني من مبدأ المطلق والنسبي، والتام والناقص والواسع والمحدود والدائم والتاريخي والزماني والآني، وتوصلوا إلى حقائق تتفق بقدر ما تختلف في معطياتها ونتائجها عن تلك التي تقف عليها نظريات التلقي والتأويل والتفسير. وذاك ما عبر عنه "أدونيس" حين قال : "إننا نجد أنفسنا أمام نص لا يسمى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته، إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محددة، وإنما معياره داخلي فيه، سيكون إذن اسمه الوحيد الذي سمى به نفسه وهو: الكتاب، أي إن الكتاب هنا اسم إلهي ، أو هو اسمه لغة وكتابة ، ومعنى ذلك أنه مطلق، لا يدرك معناه ولا يبدأ ولا ينتهي، وهو بوصفه مطلقا يتجلى في زمان ومكان، متحرك الدلالة مفتوح بلا نهاية إنه الأبدية المتزمنة، إنه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ونقرؤه عبر التاريخ"[30].

وقد يدل هذا على أن النص القرآني يمثل بنية وكيانا مستقلا، وهذه البنية شبكة تتداخل خيوطها وتتحبك في علاقات متعددة ومتنوعة، التي ترتد داخليا على نفسها ونظامها لتدل عليه، ففيها تنصهر الأفكار والأشياء، والحياة والأخلاق، والواقع والغيب، لتكون فنا آخر من القول يمتاز عن بقية الفنون الأخرى في الكتابة. وإنه من أجل هذا فقد وضع علماء الأصول دراسات متكاملة تناولوا فيها تداولية الخطاب القرآني، "حيث ظهر لهم أن القرآن فسحة يتأسس الكائن فيها شرعة وقانونا، ليكون في وجوده صورة لوجود الشريعة، ويكون خطابه خطابا لها، وإذ ذاك فإنه يتخلق فيه سياسة واقتصادا سلوكا واجتماعا، أخلاقا وتعاملا، ولقد يعني هذا أن متلقي النص إنما هو جزء من دلالة النص إذ يتجلى النص فيه. لذا فهو في الفسحة القرآنية يتأسس بنية ويقيم علاقات مع محيطه، هي في حدوثها من منتوجات النص"[31].

ويعقب "منذر عياشي" على هذا الطرح قائلا: "ولقد نرى أن المتلقي يعد من هذا المنظور شرط النص في بلوغه تمامه دلالة، وشرط النص في حصوله أداء، كما أن النص يعد من هذا المنظور أيضا شرط الكائن في بلوغه تمامه كينونة، وشرط الكائن في حصوله تعيينا، وإن هذا الاشتراط المتبادل ليجعل كلا من النص والمتلقي إشارة لغوية، يأخذ النص فيها قيمة الدال، والمتلقي قيمة المدلول، ثم لا يلبث هذا التوشيج أن يتغير، وإذ ذاك يصير المتلقي هو الإشارة اللغوية نفسها، فوجوده يحمل قيمة الدال، وعلاقاته في إطار النسق الاجتماعي تحمل قيمة المدلول" [32].

و إنّ لمثل هذا الطرح أهمية بالغة في نظريات التلقي الحديثة، إنه يبرز علاقة المتلقي بالخطاب القرآني في دلالاته المتعددة.

والقصة القرآنية إحدى البنى الفنية للخطاب القرآني، مثلها مثل أيّ ظاهرة لغوية تقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع، بين راوٍ ومتلق، غير أن القصة القرآنية كظاهرة أدبية تتميز بنوع من التعقيد يأتي من تعدد مستويات التوصيل، منها العلاقة التي تربط بين الملقي و المتلقي ، فالملقي في القصة القرآنية هو الله، وهو المطلق، وهو الكامل، وخطابه على مثله تمام و كمال ، ومتلقيه هو الإنسان محدود الفهم والاستيعاب. فيلقى إليه الكلام فيصير في حوزته فهما، فإعادة إنتاج، فتقرير دلالة بما يتناسب مع فهمه، وهذا يؤدي إلى تعدد القرّاء ، فتكون قراءتهم بحسب مقدار معارفهم مع اختلاف أفهامهم ، واختلاف مستوياتهم وإدراكا تهم.

وهنا يظهر الدور الكبير الذي يلعبه المتلقي في تحديد الأثر العام للقصة القرآنية، فيختلف الأثر باختلاف أمزجة القرّاء وثقافاتهم وطبيعة استجابتهم ممّا يجعل من العسير تحديد هذا الأثر تحديدا مباشرا ودقيقا لاختلافهما بين قارئ و آخر ، وقصة و أخرى ، ونوع من أنواع القصص وأشكالها.

إنّ الأثر الجمالي في القصة القرآنية ينبثق من ديناميكية التفاعل بين القارئ والقصة نفسها، فهي أثر فني، وهي كلية منجزة وأساس حسي. وبالتالي بنية من الأدلة تهب نفسها للوصف والإدراك والتفسير والتأويل. أما التحقق بوصفه تجسيدا فهو استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل. ينجزها متلق قارئ قد يكتفي بالمتعة، أو متلق باحث يروم استيلاد معرفة نقدية.

هذا المتلقي يحاور القصة القرآنية من خلال تحليلها وتذوق مجموع مكوناتها الجمالية اللغوية والتداولية، فقراءته إذن قراءة بحثية باعتبارها تأملا انعكاسيا، وآية للكشف والتوليد، ذاك ما وضحه "أحمد فرشوح" في كتابه "حياة النص" إذ يقول: " إن الموضوع الجمالي هو تجلٍّ أو انبثاق لتلك الإمكانات أو القوى المباطنة للنص، ولتلك المظاهر التخطيطية الكائنة في حالة تأهب، بحيث لا تتجلى بغير التلقي الذي هو إنصات يقظ لنداء النص، واحتفاء بأشيائه وعلاماته، وتفتح موجوداته الصامتة، وانفعال خالص بقيمته وكيفياته ومتعه، وكشف لآلياته التلفظية، وأشكال إضماراته وثناياته"[33].

وقد أدركنا سالفا أنّ الجمال في القصص القرآني لم يكن حاصلا من ناحية اللفظ والمعنى فقط "ولكن في منهجه الفريد ونظمه الوحيد الذي لو حاول أحد تقليده لبدا كلامه مقتضبا مضطربا لا يستقيم مع أسلوب الكتابة. وإلا فكيف يمكن للأداء البشري أن يعبّر على طريقة الأداء القرآني في استحضار المشاهد، والتعبير الموجه، وكأن المشهد حاضر "[34]. ثم إنّ روعة القصة القرآنية لم تكن في جدّة موضوعها، ربما ذاعت عند العرب وعرفت في أوساطهم، وكثرت الروايات بشأنها الوافدة منها مثلما شاعت عندهم قصة أصحاب الفيل، ولكن روعتها في الأضواء التي سلّطتها على وقائعها، وفي الروح الجديدة التي اقتحمت بها القلوب، وفي الآفاق الجديدة التي فتحت عليها للمعرفة نوافذ.

بذلك يتحقق الأثر الجمالي في القصة القرآنية من خلال أمرين هامين هما:

أولا: مواطن التصوير، من حيث قوة العرض، ورسم الشخصيات، وتمثيل العواطف والانفعالات وبلاغة الحوار.

ثانيا: وسائل وتقنيات التصوير والتي تمثلت في التصوير اللغوي من بلاغة وصياغات لغوية، وتقنيات التشكيل من خطوط وألوان وأضواء، وإحياء الحركة، والتوقيع الموسيقي وطرق للعرض بديعة من إجمال وتفصيل، وتمهيد وختام، ومفاجأة وترك فجوات بين المشهد والمشهد وقيم سامية تسمو بالروح آفاق السماء.

كل هذا الجمال مهيأ للقارئ الواعي حتى يكتشفه ويؤوله بفكره الواعي. والقصة القرآنية تعطي القارئ مكانة بين أحداثها ومشاهدها، فهي تترك له فجوة من الفجوات كما يسميها سيد قطب ولا يمكن أن نسميها ثلمة أو ثغرة كما يسميها "قولد زيهر"، تعالى النص

القرآني عن أي نقص أو عيب يلحقه، وهذه الفجوات تعطي القارئ فسحة يطلق فيها خياله المبدع ويصل المشهد بالمشهد.

وملء الفجوات فكرة جاءت بها نظرية الاستقبال[35] من خلال آراء روادها فهم يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما. و أنّ هذا الغموض من مقومات العمل الأدبي الناجح كما أنه يضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة. وليس الأمر كذلك إذا نظّم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة أو وضوح تام، وفي هذا يقول "إيزر"[36]: "و العمل الناجح للأدب - على سبيل المثال- يجب أن يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين. . . إن متعة القارئ حيث يصبح منتجا. . . وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة "[37].

ويوضح "انجاردين"[38] الطريقة الفعالة التي أشار إليها "آيزر" ، بحيث يركز على التجسيم وأهميته في تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال في ملء فراغات الغموض ، إذ يقول : " ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم. . ففي التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع"[39].

والتجسيم لون من ألوان التصوير الجمالي في القصة القرآنية، اعتمدته بغية تقريب صفة الشيء المشبه من شكل وقول وفعل، إلى إدراك المتلقي وحسه وخياله، بشكل أكثر وضوحا وأعظم تأثيرا وأوضح إحساسا وأبلغ تصورا من مجرد إخبار المتلقي عن طريق التقرير السلبي لواقع المشبه وصفاته يقول عنها سيد قطب: " هو تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم وإنه ليصل في هذا إلى مدى بعيد، حتى ليعبر به مواضع حساسة جد الحساسية. . . "[40].

والمسألة بهذا الطرح لا نكاد نجد لها مرجعية في تراثنا إلا فيما قاله "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن قيمة التمثيل وأهميته في الشعر. إذ يقول: ". . . فإذا عبّر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به، فلا تحصل اللذة القوية، ولكن تحصل اللذة إذا أتاك المعنى ممثلا، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر. . . ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف."[41] ، إن القصص القرآني ليبدع في تلك الفجوات التي نجدها بين الموقف والموقف ،

والتي يتعمد القرآن وجودها ، بحيث يجعل بين الموقفين أو الحلقتين فجوة يملؤها الخيال ، وهذه طريقة متبعة في جميع القصص القرآني على وجه التقريب.

فلنلق الضوء على بعض هذه المشاهد ونقف مع قصة يوسف. لقد قدم إخوة يوسف وهو على خزائن الأرض، في سنوات الجدب، يطلبون القمح، فطلب إليهم أن يحضروا أخاهم الآخر - فأحضروه على كره من أبيه - ثم وضع صواع الملك في رحله وأخذه به رهينة، باسم أنه سارق ليبقيه يوسف عنده، ثم ها هم ينتحون جانبا ليتشاوروا في أمرهم، وقد أبى عليهم يوسف أن يأخذ أحدهم مكانه: ﴿ فَلَمَّا ٱسْتَيْـَٔسُوا۟ مِنْهُ خَلَصُوا۟ نَجِيًّا ۖ قَالَ كَبِيرُهُمْ أَلَمْ تَعْلَمُوٓا۟ أَنَّ أَبَاكُمْ قَدْ أَخَذَ عَلَيْكُم مَّوْثِقًا مِّنَ ٱللَّهِ وَمِن قَبْلُ مَا فَرَّطتُّمُونِى فِى يُوسُفَ ۖ فَلَنْ أَبْرَحَ ٱلْأَرْضَ حَتَّىٰ يَأْذَنَ لِىٓ أَبِىٓ أَوْ يَحْكُمَ ٱللَّهُ لِى ۖ وَهُوَ خَيْرُ ٱلْحَٰكِمِينَ ﴿٨٠﴾ ٱرْجِعُوٓا۟ إِلَىٰٓ أَبِيكُمْ فَقُولُوا۟ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّ ٱبْنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدْنَآ إِلَّا بِمَا عَلِمْنَا وَمَا كُنَّا لِلْغَيْبِ حَٰفِظِينَ ﴿٨١﴾ وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّا۟ كُنَّا فِيهَا وَٱلْعِيرَ ٱلَّا۟ أَقْبَلْنَا فِيهَا ۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ ﴾[42] .

وهنا يسدل الستار، ولنلتقي بهم في مشهد آخر لا في مصر ولا في الطريق، فقد طوى السياق بهم الطريق ، حتى يقفهم في مشهد أمام أبيهم المفجوع وقد أفضوا إليه بالنبأ الفظيع، فلا نسمع إلا ردّه قصيرا سريعا، شجيا وجيعا، ولكن وراءه أملا لم ينقطع في الله أن يرد عليه ولديه ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأْتِيَنِى بِهِمْ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴾[43]

ويسدل الستار مرة أخرى ليحضر خيال القارئ وإبداعه في توصيل المشاهد بعضها ببعض، وملئها بما وعاه عقله وفكره، فنحن أمام مشهد آخر بين يعقوب وبنيه، نراه قد ابيضت عيناه من الحزن، وهو دائم الحسرة على يوسف، قال تعالى: ﴿ وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَٰٓأَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَٱبْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ ٱلْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٨٤﴾ قَالُوا۟ تَٱللَّهِ تَفْتَؤُا۟ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ ٱلْهَٰلِكِينَ ﴿٨٥﴾ قَالَ إِنَّمَآ أَشْكُوا۟ بَثِّى وَحُزْنِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٨٦﴾ يَٰبَنِىَّ ٱذْهَبُوا۟ فَتَحَسَّسُوا۟ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَا۟يْـَٔسُوا۟ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ لَا يَا۟يْـَٔسُ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴾[44] .

ثم يسدل الستار مرة أخرى ويطوون الطريق، لا نعلم عنهم فيه شيئا، وإنما يرفع الستار فنجدهم في مصر أمام يوسف: ﴿ فَلَمَّا دَخَلُوا۟ عَلَيْهِ قَالُوا۟ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا ٱلضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَٰعَةٍ مُّزْجَىٰةٍ فَأَوْفِ لَنَا ٱلْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَآ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَجْزِى ٱلْمُتَصَدِّقِينَ ﴾[45] .

وهكذا فسياق القصة يترك بعد المشهد والآخر فجوة زمانية ، ومساحة من الحدث لخيال المتلقي لاستكمال واستنتاج الأحداث التي تخطاها السياق، وتسير قصص أهل الكهف، ومريم وسليمان على النسق نفسه.

إذن للفراغ وظيفة تحفيزية أساسية في إثارة أفعال التخيل لدى القارئ، ونسج الترابطات بين الأجزاء النصية وتنظيم حقلها المرجعي، الذي يسمح بإبراز تشابهاتها ، و اختلافاتها ،

وبيان النماذج المؤسسة للعلاقات "[46]. وبذلك فالأثر الجمالي للقصة القرآنية هو حصيلة فهم لها واستثمار لعناصرها الجمالية الإبداعية من خلال وعي إستطيقي للقارئ ، يستطيع من خلاله إدراك ما خفي فيها وما بطن، كل ذلك من خلال ملء فجوات القصة وتحسين طاقاتها ، وتخصيب إمكاناتها.

ولكن ملء الفجوات بخيال القارئ الواعي المبدع غير كاف لتحقيق الأثر الجمالي للقصة القرآنية وإلا كانت مثلها مثل القصص الأدبي الحر. إذ لا بد من تمييز خصائصها الجوهرية قياسا إلى الفنون الأخرى التي تشاكلها من قصص و خطابات ، فالقصة القرآنية ليست عملا فنيا مستقلا ، وإنما هي وسيلة من وسائل القرآن الكثيرة إلى أغراضه الدينية ، وفيها " يذوب الغرض الديني في الغرض الفني ، أو يذوب الغرض الفني في الغرض الديني ، فإذا الجمال غاية مستهدفة ، ووسيلة مستخدمة في نفس الوقت وإذ بآلاف العناصر تضع في نهاية الأمر مزيجا لا يقدر عليه غير خالق الإنسان والملائكة "[47]. بهذا فالقصة القرآنية تجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، وإنها لتخاطب حاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية ، وذاك ما يميزها عن القصة الفنية الأدبية. وأغراض القصة في القرآن تكاد تكون هي بذاتها جميع أغراض القرآن " كإثبات الوحي والرسالة ، وإثبات وحدانية الله ، وتوحد الأديان في أساسها والإنذار والتبشير، ومظاهر القدرة الإلهية وإثبات البعث والنشور وعاقبة الخير والشر والعجلة والتريث والجزع والصبر والبطر والشكر ، وغير ذلك من الأغراض الدينية والمرامي الخلقية "[48].

فالقصة القرآنية تغوص في النفوس وتحللها وتصورها في حالات شتى من حيرة وقلق ، وعجز ونفاق وخوف وفزع ومكر وخبث ، وتقابلها بصور لنفوس أخرى شملتها الطمأنينة والسكينة والهدوء وجبلت على تقوى الله وحب الخير ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، بما يتيح لخيال القارئ أن يتملى ويتصور ويرسم الهيئة ويجسمها كيفما شاء.

ولما كان للقصة أثر فعال في النفوس وجذب لانتباهها ، وتمهيد لها بغرض تشويق وتلهف لمعرفة النهاية وارتياح لحل العقدة والصراع لجأ القرآن الكريم إلى أسلوب القصص فالتقى الغرض الديني بالغرض الفني ، لأن القصة صورة من صور البيان العربي الذي عرفوه وألفوه ، ووسيلة من وسائل نشر الدعوة فضلا عن أن لكل عنصر فيها ميزاته البديعة ، فشخصياتها مميزة ، يعيش معها القارئ وحالاتها النفسية وصراعاتها كما لو كان يعيش عصرها ، ويشاركها أحداثها وحواراتها وصراعاتها.

والقصة القرآنية غنية بالحقائق والمعارف ، وفيها ثروة من التصورات والإيحاءات والتوجيهات وثروة من الأسس التي ينبغي أن تقوم عليها المعاملات ، وثروة من المبادئ الصحيحة التي تبنى الأوطان وتشيد المجتمعات ، وثروة من علوم البلاغة ومصطلحاتها الحديثة من علم المعاني ، وعلم البيان ، وعلم البديع ، بعث فيها القصص القرآني الحياة بعد فترة من ركود ، لقد بثّ في التشبيهات والاستعارات والكنايات التصوير والتخييل والتجسيم حتى

قارب المجاز الحقيقة. وطوق القصة القرآنية بأنغام وترانيم مهموسة و مجهورة و إيقاعات ظاهرة و باطنة ، تبعث في النفس النشوة والحياة.

أبعد هذا كله يأتي في زماننا هذا من ينفي عنه هذه الخصوصية التي غابت في أمثاله من الفنون. وأقصد ما ذهب إليه "أدونيس" نافيا الفن والإبداع عن القرآن وقصصه، وجاعلا إياه مجرد شرع وسياسة يقول: " ما هو مستوى القراءة السائدة للنص القرآني؟ والجواب: كما يبدو لي، هو أن في هذه القراءة ما يشوش الأفق المعرفي الإسلامي، وفيها كذلك ما تقلص الرؤية إلى العالم والإنسان والأشياء إنها بالأحرى قراءة لا تجعل من هذا النص أفقا، بقدر ما تجعل منه نفقا، والسبب في ذلك عائد إلى أمور كثيرة بينها على الأخص، تغلب المنظور الشرعي، بحيث تبدو الشريعة أساسا وحيدا للفكر والعمل للكون والأشياء، وهي في هذا قراءة تغلب بالضرورة المنظور الإيديولوجي والسياسي ."[49]، ويضيف " وما الكتابة التي يحاول أن يفرضها؟ إنها ليست إلا شكلا من التعليم الذي يستمد بشكل أو آخر من النص القرآني بوصفه شرعا وسياسة. . . . وهكذا يمكن القول إن الكتابة في هذه القراءة السائدة للإسلام لا تكون فنا "[50]. إن "أدونيس" فيما ذهب إليه يجرّد القرآن الكريم من أيّ فنية تلحقه ويجعله مجرد قوانين تشريعية وسياسية، وهل يمكن أن ننكر ما حواه القرآن من فنيات أعجزت العرب قبل "أدونيس" وبعده، حتى الذين احترقوا في اللغة وفنونها بقوا عاجزين عن استكناه جماله، وغاصوا في معانيه كل من جهته من جهة العروض والبلاغة، واللغة وجمالياتها، وعلم النفس والاجتماع وغاصوا ولم يجدوا لهم شاطئ يوصلهم إلى الحقيقة التي تروي ظمأهم، وما كان لهم إلا أن يقولوا "إنه قرآن عجب ". وقراءة القرآن فتحت آفاقا واسعة أمام الباحثين والدارسين، وفتحت أعينهم على قضايا جهلوها ولم يألفوها ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن ننكر ذلك كله ونصرّح قائلين: " بأن قراءته لا تجعل منه أفقا"، وإنما نقف حتى مع غير مسلمين، تأثروا لجمالياته اللغوية والأسلوبية، ولا يمكن أن نجحد كل هذه الآفاق باسم الحداثة، وبهذا المعنى، فإن فهمنا للأثر الجمالي للقصة القرآنية يسعى لتحريرها من المقاربات الاختزالية التي تقلص أثرها إلى مجرد خطاب تشريعي سياسي إيديولوجي أو توصلي مباشر وصريح غافلة بذلك عن رمزية الكتابة التي هي ثمرة تفاعل عناصر متعددة كوّنها التقاء الغرض الديني مع الغرض الفني ، ولا بدّ من تقدير هذه القصة وتثمين قيمتها الذاتية، وتذوق جمالها الباطني. بالإضافة إلى ذلك فالقصة القرآنية من النصوص الثرية التي بإمكانها أن تنطوي على أكثر من أثر جمالي، وهي تضع نفسها مشروعا قائما للقراءة وللتفسير وبالتالي للكتابة. و لما كانت القصة القرآنية بكل هذا الثراء، فهي تفضي إلى تنوع في تلقيها وهي مطلب كل قارئ، وقارئها إما أن يكون قارئا سلبيا يكتفي بفهمه لها كيفما كانت، وإما أن يكون قارئا إيجابيا يحوّل فهمه لها إلى تفسير وتأويل ، فهو منتج لخطاب فهمه على الخطاب الأصلي، ثم إنّ القصة القرآنية تريد لقارئها أن يكون قارئا يفهم ما حوته

من مضامين وحقائق ، يلتذ بجمال لغتها وأسلوبها وروعة شخوصها وأحداثها ، ويترجم كل ما قرأه إلى سلوك فعلي يترجم من خلاله تأثره بالقصة معنى ومبنى ومغزى.

والقصة القرآنية فنّ كامل تام، تهب قارئها نماذج لا حصر لها من العواطف والأخلاق والجماليات الفنية التي تملأ نفسه متعة وجمالا ، وتهيئ لنفسه الرغبة في بلوغها وتحقيق كمالها ، والقارئ من تمامها يعالج نقصه، وإنه سيبقى دون تمامه نقصا ، ثم إن تفسير هذا القارئ ناتج عن ثقافته فتفسيره إذن ممكن نسبي، حصل من خلال فهمه ، و الأفهام تختلف على قدر إدراكها واستيعابها ، وهي رهن بشروط تاريخية و زمانية وظروف ذاتية وإنسانية ، أما الخطاب القرآني القصصي فمنتج ثقافي قائم على الدوام متجاوز للتاريخ، ومتقدم على الزمن، ومتقدم على كل الظروف الذاتية والإنسانية "إنّ الدلالة القرآنية تستجيب لحضور القارئ في زمنه الخاص، لأنها دلالة صائرة وليست منتهية مهاجرة في الزمن وليست ثابتة فيه، وحية متحركة وليست ساكنة"[51].

ولّما كان هذا حالها كانت دلالة معاشة، لا تستدعيها الذاكرة، ولا تستجيب للزمن الخطي المتعاقب ، لذا فهي تحمل خصائص التجربة الذاتية، وتنعكس حضورا وفهما في ذهن المتلقي على مقدار مكابدته لها وإحساسه بزمنه الذي يعيش فيه، وهي تتعرض لعنصري الزمان والمكان، وإنما تتخذ من أحداث التاريخ ووقائعه مجالا للعبرة، ومبدأ للدعوة، وهي تأخذ ما يحقق غرضها الديني دون اعتبار إلى تاريخ الحدث أو ذكر مكانه.

ومن هنا يرى الشيخ "محمد عبده" أنّ ترتيب الأحداث في القصص القرآني ليس قائما على الأساس التاريخي الذي يضطلع به المؤرخون، وإنما يرجع إلى اعتبار بلاغي فني غايته تحريك العواطف والوجدانات بغية إثارة العقول والأذهان: " لم يقصد بهذه الوقائع سرد وقوعها على حسب أزمنة وقوعها ، وإنما المراد بها الاعتبار والعظة، ببيان النعم متصلة بأسبابها لتطلب بها ، وببيان النقم بعللها لتتقى من وجهتها ، ومتى كان هذا هو الغرض من السياق، فالواجب أن يكون ترتيب الوقائع في الذكر على الوجه الذي يكون أبلغ في التذكير، وأدعى إلى التأثير"[52].

وما يميز الخطاب القرآني القصصي هو الإحساس الآني، وكأنه يتنزل للحظته، لذا فدراسة القارئ لها تتصل بمفاهيمه للزمن، وليس للزمن الخطي المتعاقب، فكأنها قفز فوق التاريخ، وقد يدلّ هذا على وجود قراءة لكل زمن، وإن كانت كذلك فقد يكون لكل فرد قراءته.

إذن فالخطاب القرآني القصصي يمثل الكفاية اللغوية التي يولّد القارئ بواسطتها نصوصا إلى ما لا نهاية وهذه النصوص تبقى شاهدة على وجود مسافة لغوية بين الخطابين، الخطاب القصصي القرآني وخطاب التفسير عنه، ومن المستحيل تقليص هذه المسافة إلى حد التطابق، ومن هنا يبقى خطاب التفسير غير تام يحتاج إلى تغييره في كل عصر، وهذا ما يدل

على أن الخطاب القرآني عامة والقصصي خاصة دائم الحضور بوصفه نصا ونسيجا ومنتجا ثقافيا، وكذلك فهو يؤكد على انتسابه إلى قائله تماما وكمالا.

إنّ الدلالة بين الملقي والمتلقي متغايرة، وكذلك الأمر بين المتلقين أنفسهم، وهذا ما توصلت إليه أحدث نظريات المتلقي والقراءة والتأويل. كذلك هي القصة القرآنية، فقد تضمنت عدة جماليات مختلفة أتيحت للقارئ حتى يكتشفها، ويضيف إليها قراءته وتفسيره، وهي في بنيتها البديعة تترك للقارئ حيزا جماليا داخلها، حتى يملأه بفكره المبدع، وخياله المحلق، فهو منتج مبدع، إضافة إلى كل ذلك فهو يتربى من خلال القيم والأغراض الدينية التي صاحبت الفنيات الجمالية، فالقرآن يعمل من خلال آياته على تكوين الذوق الجمالي لدى الإنسان المسلم في جميع المجالات لأن كل هذه السلوكات الناتجة عن الإنسان إنما هي تعكس صورته وديانته ومجتمعه الذي تربى فيه " إن الجمال هو الإطار الذي تتكون فيه أيّة حضارة فينبغي أن نلاحظه في أنفسنا كما ينبغي أن نتمثله في شوارعنا وبيوتنا ومفاهيمنا"[53]. والقصة القرآنية هي وسيلة تربوية لغرس القيم الجمالية والسلوكية، إلى جانب القيم الخلقية والتعليمية في نفوس الأفراد، وما اشتملت عليه من الخصائص التي تعبر عن اللون والحركة والتمثيل والحوار يساعد على إبراز المعنى الذهني في صورة تتملاها العين وتسمعها الأذن وتدركها الحواس، ويتمثلها الوجدان، وذلك أن التصوير يقوم بتنشيط القوى الوجدانية والذهنية والحسية ويوحد بين مستويات الإدراك.

فالقصة القرآنية لم تتطرق إلى ما يخالف الفطرة السليمة من أحداث وعواطف ونزوات، في شكل إباحي لا يليق بها، فإذا وقفنا مع قصة يوسف مثلا وجدناها مفعمة بمثل هذه القضايا، فهي تقف على عواطف مختلفة للنفس البشرية من خير وشر وحسد ومكر وخداع، وحنين وشوق وغريزة جنسية ونرى أنّ لحظة الحنين قد أخذت مساحتها كاملة، ولكن في حدود المنهج النظيف اللائق بالإنسان " في غير تزوير ولا نقص، ولا تحريف للواقعية البشرية في شمولها وصدقها وتكاملها، ولكن استيفاء تلك اللحظات لمساحتها المتناسقة مع بقية الأحداث والمواقف لم يكن معناه الوقوف أمامها كما لو كانت هي كل واقعية الكائن البشري، وكما لو كانت هي محور حياته كلها، وهي كل أهداف حياته التي تستغرقها! كما تحاول الجاهلية أن تفهمنا، أن هذا وحده هو الفن الصادق"[54].

وكانت تلك بغية الكثير من الفنون باسم الصدق الفني، إذ تقف أمام لحظة الجنس كما لو كانت هي كل وجهة الحياة البشرية بجملتها، فتتشئ منها مستنقعا واسعا عميقا مزينا في الوقت ذاته بالأزهار الشيطانية. " وهي تفعل هذا لأن هذا هو الواقع، ولا لأنها هي مخلصة في تصوير هذا الواقع! إنما تفعله لأن بروتوكولات صهيون تريد هذا! تريد تجريد الإنسان إلا من حيوانيته حتى لا يوصم اليهود وحدهم بأنهم هم الذين يتجردون من كل القيم غير المادية! و تريد أن تغرق البشرية كلها في وحل المستنقع، كي تنحصر فيه كل اهتماماتها، وتستغرق فيه كل طاقاتها، فهذه

هي أضمن سبيل لتدمير البشرية حتى تجثوا على ركبتيها. . . ثم تتخذ من الفن وسيلة إلى هذا الشر كله إلى جانب ما تتخذه من نشر المذاهب " العلمية " المؤدية إلى ذات الهدف، تارة باسم الداروينية وتارة باسم " الفرويدية" وتارة باسم الماركسية"[55].

من هنا كانت رؤية القرآن مميزة في تصويره للحظة الضعف البشري " فقد أسرع القرآن في عرضه للحظة الضعف البشرية بتسليط الأضواء على لحظة الإفاقة من سكرة الهوى، ولأنه لم يشأ أن يجعل ذلك معرضا للجمال والإغراء حتى لا يوسع دائرة الشوق الجنسي، أو يحصر أشواق الإنسان في تلك اللحظة العابرة ، وللإنسان عن الأشواق العليا ما يتصل بصميم الكون والحياة. . . "[56].

يقول تعالى في قصة يوسف عليه السلام: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّىٓ أَحْسَنَ مَثْوَاىَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ ۚ﴾[57] . يغمرنا الجمال حين نسمع ردّ يوسف عليه السلام، وهو في معرض الفتنة والسقوط في الهاوية، كلمات تعبر عن الشجاعة القصوى والعفة اللامتناهية. ما الموقف الذي وقفه يوسف يواجه هذا الإغراء الجم إلا نموذج حي للموقف الإيماني الصلب أمام محاولات الإغراء، وهذا يوحي بأن قضية الدعوة إلى العفة في المجالات الجنسية، ليست من القضايا المثالية التي تبتعد عن واقع التطبيق العملي للحياة الإنسانية، بل هي من قضايا الواقع التي تتمثل بأكثر من تجربة في أشد المواقف صعوبة وحرجا، ولعل هذا الأمر يجعلنا نثير التفكير حول نقطتين مهمتين نستوحيهما من عرض القصة:

أ- النقطة الأولى: إن الدين لا يتنكر للحديث عن الجوانب العاطفية في حياة الإنسان بما في ذلك قصص الغرام والحب التي يعيشها الناس إذا كانت تخدم الأهداف الرسالية، باعتبارها تمثل موقفا من مواقف الانتصار على النفس في نوازعها الغريزية وشهواتها الجنسية.... لتعطينا الأنموذج الواقعي للإنسان الذي ينسجم مع رسالة الله كدليل حي على واقعية الإسلام في شريعته ومفاهيمه، وربما تصور بعض المواقف المأساوية للرجل والمرأة بسبب انحراف خاص أو سلوك غير مسؤول . . . فتنطلق القصة لتكون أسلوب ردع وتحذير عن مثل هذه المواقف في المستقبل. . . ولهذا فإنّ من الممكن أن نستفيد من ذلك في التخطيط للأدب الإسلامي الملتزم، بالأخذ بالاتجاه القصصي الذي يعطي للمضمون العاطفي في قصص الحب والغرام دوره الكبير فيما يؤلف من قصص إلى جانب المضمون الاجتماعي والسياسي وغيرها.

ب- النقطة الثانية: إنّ الدين يتحدث عن العلاقات الجنسية والشرعية أو المنحرفة حديثا طبيعيا، كما يتحدث عن أية قضية أخرى من علاقات الإنسان مما يوحي بأنه لا يعتبر مثل هذه العلاقات، في مجالات المعرفة، شيئا معيبا كما توحي به التقاليد الاجتماعية، بل ربما نفهم من كثير من الآيات والأحاديث التي تسمي الأشياء بأسمائها. . . كما تسمي سائر أعضاء الجسم العادية. إن الإسلام لا يمانع في الثقافة الجنسية حينما تخطط تخطيطا سليما بعيدا عن أجواء

الإثارة تماما كأي ثقافة أخرى.[58]، و العواطف الإنسانية والميول الوجدانية والمشاعر الانفعالية هي أرقى ما حبا الله به الإنسان ليسمو بإنسانيته، وما من شك في أنّ عواطف الحب والجنس متأصلة في الكيان البشري، وأنها من أكبر الطاقات الموجهة لمشاعر الناس وسلوكهم، ويأخذ الجنس مساحة واسعة في النفس الإنسانية، باعتباره وسيلة لحفظ النوع وترقيته، وليس غاية في حد ذاته، إلا أنّ الجنس، حين يأخذ مساحته في النفس السوية لا يفسد تكوينها الطبيعي المتزن المترابط الذي لا يجور ولا ينفصل عما سواه من مشاعر، ومن هذا المنطلق كان تصور الإسلام لمشاعر الجنس حيث جعلها الله تعالى في أحسن صورة وأرقى مظهر وأجمل أداء، يقول تعالى: ﴿ يُخْرِجُ ٱلْحَىَّ مِنَ ٱلْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ ٱلْمَيِّتَ مِنَ ٱلْحَىِّ وَيُحْىِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا ۚ وَكَذَٰلِكَ تُخْرَجُونَ ﴿١٩﴾ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذَآ أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ ﴿٢٠﴾ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[59]، فقوله تعالى: ﴿ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا ﴾ تعبير بليغ يعبر عن عمق وشمول معنى الحب الصادق الصحيح بين الزوجين الذي تهدأ له النفس وتسكن، فيجد كل من الزوجين في الآخر مسكنا روحيا يطمئن إليه، ويودع فيه ما يخامره من شوق وحب ورغبة.

إنّ القرآن ليهدف من خلال هذه التعابير التي سمت وارتقت في الذوق والأدب إلى تربية الذوق الجمالي لدى الإنسان المسلم، لذلك نجد علماء التربية يركزون عليها في تربية النشء : " بحيث تكون الخبرة الجمالية مناسبة للحاجات الواقعية للطفل، ولقدراته في مراحل نمو معينة، وأن تؤدي إلى نمو شخصيته"[60].

هكذا توجه القصة القرآنية ببراعتها الحس البشري إلى الجمال بلفظه الصريح، وبكل مرادفات اللفظ من ألفاظ أخرى. لا تترك فرصة دون توجيه هذا الحس إلى كل لون من ألوان الجمال المادي والروحي والحسي واللغوي، سواء كان في الأحياء أو في الجماد أو في النفوس والمشاعر والتصرف والسلوك والجمال في الخلق قولا وعملا.

الملخص:

إن القصة القرآنية معجزة لغوية بليغة ساحرة، تسحر العقول والألباب، كما تسحر النفوس والأفئدة. وهي من خلال هذا الجمال الفني البديع تضع لقارئها مكانة بين سطورها، من خلال ترك بعض الفجوات للقارئ المنتج، كي يملأها بخياله المبدع المنتج.

والقصة القرآنية تجعل الجمال الفني أداة مقصودة للتأثير الوجداني، فهي تغوص في النفوس وتحللها، وتصورها في حالات شتى، من حيرة وقلق وغيرها. . . . وتقابلها بصور لنفوس أخرى تملؤها الطمأنينة، والرأفة والسعادة.

والقارئ يتابع في القصة القرآنية نفوسا شتى متغايرة ومختلفة متأثرا بها، ويقف عند فجواتها بين الموقف والموقف، وبين الحلقة والحلقة يملؤها بالخيال الأخاذ فيكون فيها منتجا ومبدعا.

والقصة القرآنية في كل أطوارها ومراحلها لم تتطرق إلى ما يخالف الفطرة السليمة في المواقف والحوادث، والعواطف والنزوات. وإذا وقفنا على تفاصيل قصصها؛ كقصة يوسف عليه السلام وجدنا مصداق ذلك.

إنّ القصة القرآنية تتيح لقارئها جماليات مختلفة حتى يكتشفها بنية ومحتوى، إضافة إلى كل ذلك فهو يتربى من خلال القيم والأغراض الدينية التي صاحبت الفنيات الجمالية.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، ط1

- ابن قيم الجوزية، أعلام الموقعين عن رب العالمين، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط1، 1955.

- ابن كثير، تفسير ابن كثير، ج1

- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المآنسة، ج1.

- أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج1.

- أحمد فرشوخ، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع ط1، 2004

- أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت

- البغوي، تفسير البغوي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ج4

- التهامي نقرة، سيكولوجيا القصة في القرآن،

- الراغب الإصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن

- الزركشي، البرهان في علوم القرآن،

- السيد عبد المقصود عسكر، القصص القرآني إقناع وإبداع

- بوزعيط خير الدين، الأبعاد التربوية للقصة القرآنية، جامعة الجزائر، 1995

- جاك بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة منذر عياشي،

- رشيد رضا، تفسير القرآن الكريم، تعليق وتصحيح سمير مصطفى رباب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1

- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم،

- سيد قطب، في ظلال القرآن، ج3

- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،

ـ عيد عبد اليونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم

ـ محمد ابن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي القاهرة ط2 1966 ج9

ـ محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير. ج6

ـ محمد حسين فضل الله، الحوار في القرآن، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1 1985

ـ محمد رمضان البوطي، منهج تربوي فريد في القرآن.

ـ محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

ـ محمد قطب، منهج الفن الإسلامي،

ـ محمد لبيب النجيجي، مقدمة في فلسفة التربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ط2 1963

ـ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1

ـ علاء الدين بن إبراهيم البغدادي، الخازن. تفسير الخازن، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ج4

الهوامش:

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ج ص52.

(2) عيد سعد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 80.

(3) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 387.

(4) عيد سعيد يونس، التصوير الجمالي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص82.

(5) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، مرجع سابق، ج1، ص 212

(6) سورة آل، عمران 52.

(7) سورة يوسف، الآية 87.

(8) سورة الإسراء، الآية 36.

(9) سورة هود، الآية 20.

(10) أبو حيان التوحيدي، مرجع سابق ج1، ص 213

[11] سورة النحل، الآية 78.

[12] سورة إبراهيم، الآية 24.

[13] سورة الفرقان، الآية 45.

[14] سورة الكهف، الآية 101

[15] سورة الكهف الآية 11

[16] سورة الحج، الآية46.

[17] سورة الأنعام، الآية 07.

[18] سورة مريم، الآية 60.

[19] سورة الزمر، الآية 23.

[20] سورة النبأ، الآيات (21- 24)

[21] سورة الدخان، الآيات (48- 49)

[22] سورة الروم، الآية 36.

[23] سورة الأحزاب، الآية 72.

[24] سورة المؤمنون، الآية 78

[25] محمد سعيد رمضان البوطي، منهج تربوي فريد في القرآن، مرجع سابق، ص81.

[26] انظر تفسير ابن كثير، ج1، ص313.

[27] سورة البقرة، الآية258.

[28] التهامي نقرة، سيكولوجيا القصة في القرآن، مرجع سابق، ص48.

[29] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص117.

[30] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت، ص 30.

[31] جاك بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة منذر عياشي، مرجع سابق، ص20.

[32] المرجع نفسه، ص20.

[33] أحمد فرشوح، حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع، ط1، 2004.، ص 25.

[34] سيد قطب، في ظلال القرآن، ، مرجع سابق، ج3، 1540.

[35] نظرية الاستقبال: هي نظرية من نظريات علم القراءة، أتى بها الناقد الألماني آيرز وكذا انجاردين تركز في طرحها على المتلقي.

[36] آيزر: أحد رواد نظرية الإستقبال، وهو ناقد ألماني.

[37] نظرية الإستقبال، ص 118. نقلا :عن محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1.1417.1996 ص24

[38] انجاردين: أحد رواد نظرية الإستقبال، وأكثرهم اعتدالا في حرصه على الجمع بين الحداثة والتقاليد النقدية القديمة.

[39] نظرية الإستقبال، ص 40- 41 نقلا عن قراءة النص وجماليات التلقي، مرجع سابق ص 24.

[40] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مرجع سابق، ص72.

[41] عبد القاهر الحرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 109- 111.

[42] سورة يوسف، ألاية (80- 82).

[43] سورة يوسف، الآية (83).

[44] سورة يوسف الآيات (84- 87).

[45] سورة يوسف الآية 88.

[46] أحمد فرشوح، حياة النص، مرجع سابق، ص26.

[47] السيد عبد المقصود عسكر، القصص القرآني إقناع وإبداع، مرجع سابق، ص18.

[48] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 118.

[49]: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الأدب بيروت، ص 38.

[50]: أدونيس، نفس المرجع، ص 37.

[51]: جاك بيرك، إعادة قراءة القرآن، ترجمة منذر عياشي، ص 18.

[52] رشيد رضا، تفسير القرآن العظيم (المعروف بتفسير المنار)، تعليق وتصحيح سمير مصطفى رباب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1 1423، ج 101/12.

[53] بوزعيط خير الدين، الأبعاد التربوية للقصة القرآنية، رسالة ماجيستر –جامعة الجزائر، 1995- 1994م، ص 272.

[54] سيد قطب، في ظلال القرآن، مرجع سابق، 1959/4.

[55] المرجع نفسه، 1959/4.

[56] التهامي نقرة، سيكولوجية القصة في القرآن 409.

[57] سورة يوسف الآية 23.

[58] محمود حسين فضل الله، الحوار في القرآن، المؤسسة الجامعية بيروت، ط1، 1985، ص 325- 326.

[59] سورة الروم الآيات 19- 21.

[60] محمد لبيب النجيجي، مقدمة في فلسفة التربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، سنة 1963، ص 403.

كتاب " المتع في علم الشعر وعمله "
لعبد الكريم النهشلي ومنهجه النقدي فيه

أ/ محصر وردة
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

لقد أفاد المغرب قديما من مختلف التآليف التي وضعها المشارقة في مجال النقد باطلاعهم على كتابي الجاحظ (255هـ)[1] وكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر وكتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة وغيرها من المصادر التي عنيت بقضايا الشعر والنثر.

ويُعد "عبد الكريم النهشلي" أحد أقطاب الحركة النقدية ببلاد المغرب الإسلامي، بفضل كتابه " المتع في علم الشعر وعمله ".[2] الذي ألّفه في الشعر وأحواله وفنونه، فقد أبرز أهم مزايا الشعر وفق طبيعة العملية الإبداعية وما تتطلبه من عوامل مؤثرة، كعلاقة الشاعر بالمكان والزمان، وتفاعله مع البيئة التي يعيش فيها.

وهو أبو سعيد عبد الكريم النهشلي، ولد بالمسيلة الكائنة بأقصى شرق الجزائر، وقضى بها أيام شبابه، ثم رحل إلى القيروان وكانت حاضرة علم وأدب بعدما تاقت نفسه للمزيد من التعلم فسطع نجمه بها، وترجم له "ابن رشيق المسيلي" في مؤلفه " أنموذج الزمان في شعراء القيروان"[3] واصفا إياه بأنه: "كان شاعرا مقدما عارفا باللغة خبيرا بأيام العرب وأشعارها".[4]

فقال الشعر في مختلف أغراضه، كالوصف، والمدح، والرثاء، والتشوق إلى الوطن، كما أورد صاحب العمدة أنه ما هجا أحدا قط.[5] وقد ألفيناه يكثر من ذكره في عمدته حتى نكاد نعتقد أنه يدوّن آراءه النقدية، وقد "أوحى ذلك لبعض الباحثين بأن يعدّوا المتع في علم الشعر وعمله، صورة سابقة ورائدة لكتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده"[6]، فاعتبره معلمه وشيخه حتى وإن لم يجلس إلى حلقاته.

ويذهب محقق مؤلفه "المتع في علم الشعر وعمله" إلى القول بأن صاحب العمدة لم يذكر الكتاب بهذا العنوان واكتفى بذكر صاحبه عبد الكريم نظرا لشهرة الكتاب في عصره: "ومن شدة شهرة كتاب عبد الكريم في عصره أن ابن رشيق نفسه لم يسبق لسانه بتسميته ولو مرة واحدة في عمدته، ولا في قراضة ذهبه، ولا في الترجمة بأنموذجه"[7]، وكانت وفاته بالمهدية سنة 405هـ حسب ما ورد في الأنموذج[8] أما محقق المتع فيذكر أنه توفي سنة 403هـ.[9]

لقد خلف "النهشلي" آثارا كثيرة غير أنها ضاعت مع جملة ما ضاع من مؤلفاته، ولم يبق سوى كتابه " الممتع في علم الشعر وعمله" وهو مفقود، وقد حقق منجي الكعبي جزءا منه، وسماه "اختيار الممتع" الذي نعتبره نتفا من ديوان نقدي ضمنه "النهشلي" أهم آرائه النقدية ما في ذلك شك.

وفي غياب المؤلف كاملا نعتبر هذا الجزء الذي وصلنا مصدرا مهما نخصه بالدراسة والبحث محاولين التوصل إلى كل ما تحمله تلك الآراء النقدية من دلالات مختلفة تكون قد أثرت ساحة النقد الأدبي في الجزائر قديما والثقافة العربية عموما.

يعتبر "الممتع" أول كتاب ظهر في بلاد المغرب قديما، تخصص في مجال النقد، وهو في مجمله قريب من كتاب " العقد الفريد" لابن عبد ربه الأندلسي، حيث إنه تضمن الشعر العربي القديم والكثير من أخبار العرب ولم يأت ذكر الأدب المغربي فيه إلا نادرا كذكره لبعض شعره. (10)

وقد تعرض فيه "النهشلي" إلى مجموع قضايا الشعر، كتعريفه للشعر وتفضيله على النثر، كما تناول بالتنظير بعض دواعي نظم الشعر وتأثيره في المتلقي.

والهدف من وراء هذه القراءة هو تحديد منهجه النقدي في أهم ما يتعلق بالإبداع الشعري.

الشعر عند "عبد الكريم النهشلي" لم يكن مجرد كلام موزون ومقفّى أو أقوال دالة على معنى، وإنما يرى أنه مرتبط بمسائل عدة: "... والشعر عندهم الفطنة، ومعنى قولهم ليت شعري أي ليت فطنتي، والشعر أبلغ البيانين وأطول اللسانين وأدب العرب المأثور وديوان علمها المشهور...". (11)

يتجلى من خلال هذا النص أنّ "النهشلي" قد فهم الشعر على أنه إحساس، ووجدان، والفطنة عنده ضد الغفلة، ويقظة العقل ورشده، وهي إشارة إلى عنصر الإلهام، إلى جانب الشعور الصادق الذي يعد مصدر إبداع الشعراء، فالشاعر عنده يجب أن يكون واعيا فطنا في نظمه لما تستوجبه عملية الإبداع الأدبي من حضور ذات المبدع وعقله. وهو ما يعرف بالتجربة الشعرية الصادقة.

كما أن الشعر عنده أبلغ البيانين وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها، واعتبر النثر مجال العلم لا مجال أدب وفن، والعلم بمفهوم "النهشلي" هو الفلسفة، والمنطق والتاريخ، والطب وغيرها من العلوم، لذلك فهو دون الشعر الذي موضوعه العواطف والخيال والتعبير الصادق عن محل الأحداث التي يعيشها الشاعر ويسجلها في شعره.

وهو خير كلام العرب بعد القرآن الكريم، تطمئن له القلوب، وترتاح له النفوس: "و في الشعر التياط بالقلوب، ومدخل لطيف إلى النفوس، وسلم مختصر إلى الأوهام، ومعز شاف، وواعظ ناه، ومعقل يأوي إليه المحروب، ويسكن إليه المحزون، ويتسلى به المهموم". (12)

ثم يعود الناقد إلى تصنيف الشعر حيث يرتبه حسب موضوعاته إلى أربعة أصناف: "فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد، والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف كله، وذلك القول في الأصناف والنعوت والتشبيه وما

يفتن به من النعوت والمعاني والآداب، وشعر هو شر كله، وذلك الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ويخاطب كل إنسان من حيث هو يأتي إليه من جهة فهمه". [13]

و "النهشلي" في تصنيفه هذا، قد اعتمد على ثنائية الخير والشر التي اعتبرها محورا أساسا للإبداع الشعري، والذي يصور جانبا من جوانب الصراع الأخلاقي والفلسفي لدى الإنسان مع ذاته أو مع محيطه. ويفصل بين الخير والشر، بالجمال الفني، وكأنه أدرك أن الصياغة الفنية والجمالية للشعر هي التي تقيم التوازن بين الخير والشر.

غير أن هذا التصنيف الأخلاقي للشعر قد لا يعجب الكثير من دعاة التجديد والذين ينشدون الفن للفن، إلا أن لتصنيف "النهشلي" هذا وزنه وقيمته في عصره وقد يمتد إلى عصرنا هذا؛ كما يرى "محمد مرتاض" : "... لكنه تقسيم له قيمته في زمانه وحتى في زماننا هذا، والقمين بالتسجيل أن لهذا الناقد رأيا خاصا به في الشعر الذي ينحو منحى إسلاميا أو منحى غزليا". [14]

والناقد واسع الاطلاع، دقيق الملاحظة عارف بأسرار الشعر ومعانيه، وهو ما مكنه من اكتشاف سقطات بعض الشعراء الكبار كأبي تمام في قوله:

مَهَـــــا الـــــوَحْشِ إلاَّ أَنَّ هَاتَـــــا أَوَانِـــــسٌ
قَنَـــــا الخَـــــطِّ إلاَّ أَنَّ تِلْـــــكَ ذوَابِـــــلُ

قال "النهشلي": "فيه غلط من أجل أنه نفى عن النساء لين القنا، وإنما قيل للرماح "ذوابل" للينها وتثنيها، فنفى ذلك أبو تمام عن قدود النساء التي من أكمل أوصافها اللين والتثني والانعطاف"[15] لقد أورد "عبد الكريم النهشلي" رأيه في "أبي تمام"، وفي غيره من الشعراء في معرض حديثه عن الشعر، فلم يفرد للشعراء بابا خاصا بهم في كتابه، وهي آراء موسومة بالاختصار الشديد أحيانا كثيرة مثل قوله في زهير "و من ذِكر مقامات العرب وتنويههم بأفعالهم فيها قول زهير بن أبي سلمى، وكان يجيد المديح وهو أعذب لفظ وأحسن معنى". [16]

وإذا رمنا أن نجمل خصائص المنهج النقدي لعبد الكريم النهشلي، يمكن أن نذكر أنه أورد الكثير من النصوص الشعرية مستشهدا بها في قضية من القضايا التي تناولها.

كما ألفيناه يورد بعض الأبيات عند المفاضلة بين شاعرين وانتهائه بتفضيل واحد على آخر، كما صنع مع جرير والفرزدق.

كذلك شرحه لبعض الألفاظ الصعبة التي ترد في النصوص الشعرية وذكره للمناسبة التي قيلت فيها.

كما جاءت أحكامه النقدية عامة موجزة ومتداولة من لدن النقاد والأدباء، وهي في مجملها أحكام انطباعية ذوقية.

عدم اهتمامه بدراسة وتحليل ما وقف عليه من أشعار كما يؤكد ذلك "بشير خلدون": "فقلما نظفر برأي نقدي واضح فيه معارضة للشعراء"[17].

دعوته إلى عالمية الإبداع وشموليته، وعدم حصره ضمن حدود مكانية أو زمانية، فهو يرى أن الحذّاق من الشعراء من ينتقون لأشعارهم معجما لغويا يتسع لكل بيئة وعصر.

أخيرا، ومهما يكن من شأن هذا الناقد الجزائري المولد والنشأة، المغاربي النزعة والانتماء، فإن النتائج والآراء التي توصلت إليها هذه القراءة المقتضبة في ديوانه النقدي "اختيار الممتع" يمكن اعتبارها اللبنات الأساسية في بناء النقد المغربي القديم والذي تجلت سيماته وتحددت معالمه عند "ابن رشيق" الذي أفاد من كتاب الممتع، مؤسسا على أبوابه أهم مصنف نقدي تناول الشعر وصنعته وهو ذلك المؤلف الموسوم " بالعمدة ".

الهوامش:

[1] إشارة إلى كتابي أبي عثمان الجاحظ البيان والتبيين، والحيوان.

[2] عبد الكريم النهشلي، الممتع في علم الشعر وعمله، تحقيق منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1978.

[3] حسن ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تحقيق محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس 1986.

[4] المصدر نفسه، ص 171.

[5] المصدر نفسه، ص 171.

[6] المصدر نفسه، مقدمة المحقق.

[7] المصدر نفسه، مقدمة المحقق.

[8] ابن رشيق، الأنموذج، ص 171.

[9] عبد الكريم النهشلي، الممتع، مقدمة المحقق.

[10] المصدر نفسه، ص 164.

[11] المصدر نفسه، ص 24.

[12] المصدر نفسه، ص 373.

[13] بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص 270، 271.

[14] محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 45.

[15] حسن ابن رشيق، العمدة ج2، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة 1955، ص 247.

[16] عبد الكريم النهشلي، الممتع، مصدر سابق، ص 77.

قول زهير ابن أبي سلمى:

وَفِـــــيهِمْ مَقَامَـــــاتُ حُسَـــــانٌ وُجُوهُهَـــــا

وأَنْدِيَـــــةٌ يَنْتَابُهَـــــا القَـــــوْلُ والفِعْـــــلُ

[17]. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص: 271.