دراسات أدبية

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

العدد السابع عشر (17) -أفريل 2014

اللّهجة تمثيل للمراحل التطوّرية للّغة العربية منذ القديم	أحمد قريش
تخطيط الدرس النحوي وتعليمه لدى تلاميذ الصف الأول	عبد القادر شارف
الفن: من المصطلح إلى المفهوم مقاربة تأويلية في بناء التصور	كرد محمد
الدلالة الصرفية عند ابن جني(٣٩٢)هـ	بن عيسى مهدية
العِلاقة بينَ طولِ الوِحدة المُصطلحيَّة وبينَ شُيوعِها في الاستِعمال	محمَّد هتهوت
تأويل النص بين استثمار السياق ودلالات البنية اللغوية	محمد العربي خضير
عناية العرب بظواهر مافوم مقطعية	والي دادة عبد الحكيم
بلاغة الصورة في الخطاب النبوي	شهيرة برباري
ظاهرة الإبدال في منطوق لهجة هنين وعلاقتها بالعربية الفصحى	عايد عمارية
El entorno del sagrado Corán: introspección versus prospección	Ahmed OUNANE

الرقم الدولي ISSN 046X - 2170

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات أدبية

دورية فصلية مُحكَّمة تصدر عن

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات والخدمات التعلّمية

العدد السابع عشر

ديسمبر 2014

17

رئيس التحرير

د.عبد الحليم ريوقي

eladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

د.سامية بن يامنة -جامعة مستغانم

أ.فتيحة بن يحي -جامعة تلمسان

أ.سامية محصول -جامعة المدية

المراسلات باسم مدير مركز البصيرة

حي ماكودي 02 رقم 13 واد السمار – الجزائر

ها: 023.75.75.81

النقال: 0550.54.83.05

البريد الإلكتروني:

info@albasseera.net

contact@albasseera.net

studies@albasseera.net

الموقع الإلكتروني:

www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني: 2008/1900

ر د م د: ISBN 2170-046X

التوزيع

دار الخلدونية

دار الخلدونية للنشر والتوزيع

05. **شارع محمد مسعودي القبة الجزائر.**

ها/فا: 021.68.86.48

قواعد النشر

1. تقبل البحوث والدراسات التي تعالج القضايا المتخصصة المتميزة. ويشترط في تلك الأعمال مراعاة قواعد النشر التالية:
2. أن يتوافق البحث مع أهداف الدورية ومحاورها.
3. أن يكون البحث غير منشور سابقا.
4. يرفق البحث بإقرار خطي بعدم تقديم البحث إلى أي جهة أخرى لغرض النشر.
5. ألا يكون البحث جزءا أو مقتطفا أو مقتبسا من رسالة تخرج نال بها صاحبها شهادة علمية.
6. يرفق البحث بملخصين: (العربية والفرنسية) أو (العربية والإنجليزية).
7. يقدم الباحث نبذة مختصرة عن سيرته الذاتية.
8. ترسل البحوث والدراسات إلكترونيا أو تسلم في قرص مضغوط إلى إدارة المجلة.
9. تقبل البحوث باللغات: العربية والفرنسية والإنجليزية، على ألا يقل عدد صفحات البحث عن 15 صفحة ولا يزيد عن 25 صفحة، وألا يزيد عدد الأشكال والملاحق عن 15 بالمائة من حجم البحث.
10. أن يكتب البحث ببرنامج (Word). بـ: بخط: (Arabic Transparent) حجم 14 بالنسبة إلى المتن وحجم 10 بالنسبة إلى الهوامش (اللغة العربية) وبخط: (Roman Times New) حجم 12 بالنسبة إلى المتن وحجم 10 بالنسبة إلى الهوامش (اللغة الأجنبية).
11. أن يراعى في البحث المنهجية العلمية، ومناهج البحث العلمي. وعلى صاحبه الالتزام بالموضوعية.
12. توثق هوامش البحث وقائمة مصادره ومراجعه في نهاية البحث.
13. تخضع البحوث للتحكيم العلمي المتعارف عليه عالميا، ويبلغ الباحث بقرار هيئة التحرير في آجالها.
14. يعدّ البحث في حكم المسحوب إذا تأخر الباحث عن إجراء التعديلات المطلوبة على البحث لمدة تزيد عن شهر من تاريخ تسلمه الرد بوجوب التعديل.
15. لا يمكن للباحث أن يسحب بحثه بعد موافقة الهيئة العلمية عليها وإدراجها ضمن مواضيع المجلة.
16. الإدارة ليست ملزمة بنشر كل البحوث التي تصلها وليست ملزمة كذلك بإعادتها نشرت أم لم تنشر.
17. تعبر البحوث عن رأي صاحبها ولا تمثل بالضرورة رأي الدورية أو المؤسسة التي تصدرها.
18. يحق للدورية إعادة نشر البحث كاملا أو جزءا منه بأي شكل وبأي لغة دون الحاجة إلى استئذان الباحث، إذ تتمتع الدورية بكامل الحقوق الفكرية للبحوث المنشورة فيها.
19. من حق الدورية إصدار عدد يخصص بأكمله لغرض واحد عند الحاجة.

مركز البصيرة يرحب بأبحاثكم واقتراحاتكم ونصائحكم.

آراء الباحثين لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المركز

الهيئــة العلميــة

- الأستاذ الدكتور **عبد الرحمن بن حسن العارف** وكيل معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، السعودية.
- الأستاذ الدكتور **على ملاحي**، جامعة الجزائر 2.
- 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 خالدي**، 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.

أمة تتعلم، أمة تتقدم

دورية محكمة متخصصة في الدراسات الأدبية

العدد 17 السابع عشر - ديسمبر 2014م-صفر 1436

محتويات

الافتتاحية	رئيس التحرير	07
تعليمية اللّغة العربية في المنظومة التّربوية الجزائريّة (دراسة في الإشكالات والمناهج)	د: فتيحة بن يحيى أستاذة محاضرة قسم ب في البلاغة والأسلوبية جامعة تلمسان (الجزائر)	09
اللّغة العربية في الخطاب الإعلامي بين الواقع والمستقبل المأمول	د/ شفيقة العلوي المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية بوزريعة– الجزائر	15
اللّهجة تمثيل للمراحل التطوّرية للّغة العربية منذ القديم	د/ أحمد قريش قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان الجزائر	21
الدلالة الصرفية عند ابن جني (392هـ)	أ/ بن عيسى مهدية جامعة تلمسان	29
اشتغال الصّورة البيانية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي	الأستاذة: نسيمة لوح أستاذة مساعدة صنف "أ" قسم اللّغة العربيّة وآدابها جامعة البليدة 2	35
العِلاقة بينَ طولِ الوِحدة المُصطلحيَّة وبينَ شُيوعِها في الاستِعمال: مُقاربَة لِسانيَّة	أ. محمَّد هتهوت (جامعة البُليدة02)	41
عناية العرب بظواهر مافومقطعية	د. والي دادة عبد الحكيم كلية الآداب واللغات/ جامعة تلمسان	53
التطور التأليفي للقراءات الشاذة وموقف علماء العربية منها	أ: فايزة حريزي قسم اللغة العربية وآدابها جامعة البليدة 2 علي لونيسي	57

"استراتيجيات تدريس وتعلم الآداب عن طريق منهج الكفاءات"	**الدكتور: حجوي غوتي** أستاذ محاضر أ قسم اللغة الإنجليزية جامعة تلمسان	**65**
دلالة التراكيب في بنية النصّ الصوفي الإشارات الإلهية –للتوحيدي–نموذجًا	**أ.عبد القادر بن عزّة** جامعة تلمسان	**69**
ظاهرة الإبدال في منطوق لهجة هنين وعلاقتها بالعربية الفصحى	**الباحثة: عايد عمارية** كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية	**75**
تدريس التعبير الكتابي في ضوء الكفاية	**موس لبنى آمال** (جامعة تلمسان)	**83**
الخط العربي... مَفْخَرَةُ الحضارة العربية الإسلامية	**أ.رابلي حنان** جامعة تلمسان	**87**
جماليات المنفى والحنين في الرواية الجزائرية المعاصرة	**د. عبد الله شطاح** جامعة البليدة 2	**93**
التمثلات الإنسانية. وأنظمة القيم (في شعر الشريف المرتضى)	**أ.د. محمد حجازي** كلية الآداب واللغات –جامعة باتنة –الجزائر **د.سمية حسن عليان** / قسم اللغة العربية– جامعة أصفهان	**115**
جمالية الصورة الفنيّة الحسيّة في شعر بشار بن برد	**د. نعيمة بوزيدي** أستاذة محاضرة (أ) قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة2	**123**
الفحولة في الدرس النقدي العربي القديم	**أ/ قلال فاطمة** جامعة الجزائر–2–	**137**
الفن: من المصطلح إلى المفهوم مقاربة تأويلية في بناء التصور	**د. كرد محمد** أستاذ محاضر، قسم الفلسفة جامعة معسكر	**145**
Ahmed OUNANE **Département des Langues Latines-Section : espagnol- Université d'Oran**	**El entorno del sagrado Corán : introspección versus prospección**	**01**

الافتتاحية

بقلم رئيس التحرير
د. عبد الحليم ريوقي

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

وبعد.

بفضل الله، ها هو العدد السابع عشر من مجلة دراسات أدبية يلتحق بإخوته، متجددا في مضمونه وتطلعه بحكم انتظار القراء لأعداد المجلة التي تتسع آفاقاها، وهذا بفضل الله، وبفضل الثقة التي وضعها القراء في المجلة التي أصبحت منبرا علميا متميزا معروفا هادفا، مما جعلنا نصر على المضي قدما نحو الأحسن، وتقديم الأفضل.

في هذا العدد تجدون قضايا وإشكالات لغوية (دلالة التركيب، تعليمية اللغة، استراتيجية التدريس، التطور التأليفي للقراءات الشاذة، اللغة العربية في الخطاب الإعلامي، ظاهرة الإبدال...) وأدبية (جمالية الصورة الفنية، جمالية المنفى والجنين، الفن من المصطلح إلى المفهوم، الأغنية الشعبية...)، وختمنا بمقال

El entorno del sagrado Corán: introspección versus prospección

باللغة الإسبانية يتكلم فيه صاحبه عن كشف مواطن التأويل والتفسير وآلياته في النص القرآني.

داعين المولى عز وجل أن نكون في حسن تطلعكم في هذا العدد والأعداد اللاحقة.

ولله الأمر من قبل ومن بعد.

تعليمية اللّغة العربية في المنظومة التّربوية الجزائريّة (دراسة في الإشكالات والمناهج)

د: فتيحة بن يحيى
أستاذة محاضرة قسم ب في البلاغة والأسلوبية
جامعة تلمسان (الجزائر)

تقديم:

إن الإقبال على دراسة وتعليم اللّغة العربية في الجزائر يدفعنا إلى البحث عن القضايا الأساسية التي يهتمّ الدّارسون بإمعان النّظر فيها، ويقفون إزاءها في مواقف متباينة، انطلاقا من قناعاتهم ومن تجاربهم ونتائج الدّراسات التي تمخّضت عن هذا الموضوع. وعليه، فالاهتمام بالتّعليم بشكل عام وبتعليم اللّغة العربية باعتبارها اللّغة الرّسمية ولغة القرآن الكريم بشكل خاصّ يعتبر من الأولويات في المنظومة التّربوية الجزائرية، ولعلّ السّبيل إلى ذلك تكمن في الحرص على تكثيف دروس اللّغة العربية والعناية بها لأنّها تمثّل مادّة أساسية يتفرّع التّفاهم بها إلى كلّ الموادّ الأخرى المقرّرة في مراحل التّعليم الابتدائي أو الأساسي وحتّى الثّانوي.

إنّ الوقوف على واقع اللّغة العربية ضمن المنظومة التّعليمية في الجزائر يقودنا إلى طرح مجموعة من القضايا:

1- الأهداف المرجوة من تعليم اللّغة العربية.
2- صعوبات اكتسابها –الإشكالات المتعلّقة باللّغة العربية–
3- المناهج وطرائق تدريسها.

أولا: الأهداف:

أ- تمكين المتعلّم من الثّقافة بكافة أشكالها ومختلف توجّهاتها انطلاقا من المعرفة الدّينية المرتكزة على الإحاطة بكلّ ما يتعلّق بالقرآن والسّنة، ما يمكّنه من امتلاك طاقة للحفاظ على هذين المصدرين المهمّين في الحياة، بإدراك المبادئ والأسس التّشريعية التي يقومان عليها.

ب-تنمية القدرة اللّغوية لدى المتعلّم وتمكينه من اكتساب مهارات التّعبير السّليم عن كلّ ما يراوده من أفكار وما يجيش في صدره من انفعالات وأحاسيس.

ج- تقوية الملكة الأدبية، ليصبح قادرا على تذوّق أساليب اللّغة العربية، والتّمييز بين مراتبها وليدرك مواطن الجمال والإيحاء في التّعبيرات المختلفة.

ح- تمكين المتعلّم من الاستفادة من الكتب المتنوّعة والاطّلاع على ما يقرأه منها ثمّ كتابة آرائه وأفكاره حولها.[1]

ثانيا: الإشكالات المتعلّقة بتعليم اللّغة العربية:

1 - الأسس المعرفية:

يُعد البحث في الأسس المعرفيّة مهمّا جدّا في محاولة تجديد الصّعوبات التي يواجهها تعليم اللّغة العربية، فقد عانت الجزائر منذ الاستقلال ومازالت تعاني من ثقل الإرث الاستعماري في مجالي التّربية والتّعليم حيث أنتج هذا الإرث خطابات متنافرة ومتضادّة أثّرت بشكل لافت في المجتمع الجزائري، ما أدّى إلى اختلاف التّوجّهات حول تعليم وتعلّم اللّغة العربية، ومدى الاهتمام بها وترقيتها.

وقد انعكس ذلك على توجيه أنظمة التّعليم وفق معطيات استعمارية غربية من حيث المحتوى والمنهج ومن حيث عزلتها عن مجتمعاتها. وقد بذلت الحركات

الوطنية جهودا جزئية ومتناثرة تفتقر إلى الشّمول والتّكامل وتعتمد على خبرات شخصية في التّربية وأساليبها.

وعلى هذا الأساس ظلّت أنظمة تعليم اللغة العربية تشكو من نقص كفايتها وغلبة الأساليب التّقليدية عليها، ويتجلّى ذلك في غموض الأهداف وضيق المحتويات وضعف طرائق وأساليب ووسائل التّقويم.

2 -<u>شيوع اللّهجات العامّيّة</u>:

إنّ شيوع اللّهجات العامّيّة بين أفراد المجتمع واستعمالها والتّداول بها في سائر المعاملات الأسرية والتّجارية وحتّى داخل المدرسة له جوانب سلبية على النّاحية التّعليمية للّغة العربية، فأي متكلّم باللّهجة العامّية لن يلجأ في تعاطيه اليومي مع أفراد عائلته أو أصدقائه في المدرسة إلى استعمال اللّغة العربية الفصيحة وإنّما ينساق بكلّ عفويّة إلى التّحدّث بالعامّية التي اعتاد عليها وارتاح إلى استعمالها « فإذا كان الوجه الفصيح للّغة العربي يكتب ليلقى أمام الجمهور ليقرأ ويُحفظ في بطون الجرائد والكتب والمستندات فالوجه العامّي لا يُكتب إلا في ما ندر من الحالات »[2].

وإذا كان الوجه العامّي كثير الشّيوع والتّداول في حياتنا، فإنّ لهذا تأثيرا سلبيا كبيرا على قدرة المتعلّم في اكتساب الوجه الفصيح الذي لا يتفاعل معه إلا من خلال الكتاب المدرسي أو المطالعة في ميادين الدّين والسّياسة والأخلاق والتّاريخ، « فالوضع اللّغوي بين هذين الوجهين هو وضع تمازج وتفاعل مستمرّين يؤدّي في العديد من الأحيان إلى استعمالات لغوية تمزج الفصحى بالعامّية أو العامّية بالفصحى في مستوى الأصوات والمفردات والعبارات والجمل، وفي ذلك كلّه يكون المتحدّث باللّغة العربية الأكثر قربا إلى التّعبيرية، والأكثر صدقا في وصف ما يفكّر به أو ما يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس وأفكار »[3].

وبناء على هذه الملاحظة، نقول إنّ هناك فرقا كبيرا بين التّعبير باللّغة العربية الفصيحة بشكل كامل وبين أن نتحدّث أو نعبّر باللّغة العامّية أو أن نمزج بين هذه الأخيرة والفصحى، فحيوية اللّغة العربية انعكاس مباشر لحيوية المتحدّثين بها ولنشاط من يكتب ويُعبّر بشكل دائم ومستمرّ بها بهدف تطويرها وتمكين المستمعين داخل الأسرة أولا، وفي المجتمع ثانيا، من اكتسابها.

3 -اللّغة العربية والمواد الدّراسية الأخرى:

تشكّل ظاهرة شيوع العامّية وانتشارها مشكلة لغوية وتربوية كبيرة في مؤسّسات التّعليم الجزائرية في مختلف مراحلها، فالاتّجاه السّائد أنّ تعليم اللّغة العربية تقتصر مسؤوليته على أستاذ اللّغة العربية نفسه، ويُعفى منه سائر أساتذة الموادّ الأخرى، وبهذا المنطق تحوّلت اللّغة العربية إلى مجرّد موضوع من موضوعات الدّراسة داخل الحصّة، وقطعت علاقات التّداخل والتّرابط، وهمّش مبدأ وحدة المعرفة بين اللّغة العربية وباقي المواد أو الموضوعات الدّراسية المقرّرة كالفلسفة والعلوم والتّاريخ وغيرها.. وحول هذه الإشكالية، نحاول أن ننقل نصّا يوضّح تضافر جهود كلّ المؤسّسة التّعليمية في مساعدة المتعلّمين على اكتساب اللّغة الأمّ.

« وبديهي أنّ مساعدة الأطفال في ملك ناصية اللّغة من عمل المدرسة جميعها، يتضافر في ذلك جميع المعلّمين فيها، ذلك أنّ اللّغة هي الأداة التي بواسطتها يمكن تعليم الطّفل وتربيته، وبواسطتها يتمكّن هو بنفسه من أن يتوسّع في أمر تعليمه وتربيته ويساهم فيه، وإن مسؤولية المدرسة على وجه الخصوص أن تجعل الطّفل يتكلّم بدقّة وطلاقة وحيوية، وتتأكّد من أن ما يُعبّر عنه في الكتابة يؤدّي إلى الأفكار والمعاني المقصودة بصورة مضبوطة ومنظمة، ولو أنّ معلّم العلوم اتّبع هذا النّهج لما كان في عمله من نفع لدرس اللّغة بقدر ما فيه من نفع لدرسه هو بالذّات. فإنّه لا يمكن أن يعلّم موضوعه ما لم يسر في تعليمه على الدّقّة والانتظام في التّعبير، ولا شكّ أنّ دراسة أيّ كتاب إنّما هي في الحقيقة عمل لغوي، فهي بالضرورة درس في اللّغة... إنّ ما يبدو من إخفاق الأطفال في اختبارات المواد المدرسيّة المختلفة

كثيرا ما يكون مردّه إلى الانطباعات غير المحدّدة التي تلقّوها ممّا سمعوه أو قرأوه، فالأصل في هذا الإخفاق على الغالب الضّعف في النّاحية اللّغوية، وإذا أخذت المبادئ والنّصائح السّالفة بعين الاعتبار أصبح من واجب كلّ معلّم في المدرسة أن يبذل أقصى الجهد لتيسير سيطرة الطّفل على الكلمات وتمكينه من ملك ناصيتها »[4].

إنّها إذا مسألة تمرّس للّغة لكلّ القائمين على العمليّة التّعليمية داخل المؤسّسات التّربوية، ولا يقتصر الأمر على فئة دون فئة لاعتبارات الموضوع أو المادّة التي تدرّس.

ونلمح هنا إلى أنّ أستاذ اللغة العربية نفسه يميل إل استعمال العامّية أكثر من استعماله اللّغة الفصحى في المواضع الآتية:

1- في الاتّصال المباشر بينه وبين المتعلّمين، في أمور تتعلّق بتسجيل القواعد عل دفتر وحثّهم على الانتباه والإصغاء.

2- تبسيط القواعد بهدف توضيحها وفي تفسير الأفكار بهدف إعادة صياغتها نحويا أو في شرح الأمثال لتقريب القواعد أو الأفكار إلى أذهان المتعلّمين.

أمّا استعمال اللّغة العربية الفصحى فيقتصر عند أكثر المعلّمين في:

1- مشافهة المكتوب في صفحات الكتاب أو على اللّوح أو فيما كتبه من تكرار القواعد وفي صياغتها.

وهكذا أصبحت اللّغة حتّى عند المسؤولين عنها لغة كتابية تقتصر على كلّ ما هو مكتوب أو ما هو مخطّط له أن يكتب، أمّا ما هو خارج عن ذلك فهو للّغة العامّية الشّفهية على وجه العموم.

وقد أوضحت مواضع استعمال هاتين اللّغتين عند التّلميذ أنّ اللّغة العربية الفصحى تحكمها ضوابط مشدّدة يحاصرها الوقوع في الخطإ والخجل من النّطق بها غالبا أو مزج التّعبير بينها وبين اللّغة العامّية ما يولّد ركاكة في التّركيب، ونفورا عند السّماع.

وأمّا اللّغة العامّية فيظهر ممارستها، عفويا إذ لا يشعر بخوف من الوقوع في الخطإ إذا ما عبّر بها لأنّه اكتسبها منذ حداثة سنّه وهو يمارسها في كلّ لحظة من لحظات حياته إذ هي لغة اعتادها فيلجأ إليها بيسر وانشراح.

وقد نضيف إلى هذه المعوّقات إشكالات أخرى تطرح نفسها بقوّة في المنظومة التربية الجزائرية:

1- ضعف إعداد المدرّسين للّغة العربية على نحو متميّز حيث يوجّه مباشرة بعد تخرّجه ويدفع إلى المدرسة أو الثّانوية خاوي الوفاض من الطّرق والمناهج والأساليب التي يمكن أن يستند إليها في التّعليم، وهذا بالإضافة إلى عدم وعيه بالاحتياجات النّفسية والاجتماعية المصاحبة لعملية التّعلّم عند المتعلّمين حيث لكلّ مرحلة من مراحل العمر مميّزاتها ومتطلّباتها المتعدّدة التي تطال ميادين نمو الشّخصية الإنسانية من عاطفية وانفعالية وعقلية، فمن العبث الولوج إلى العملية التّعليمية دون إدراك وتمثّل للمكوّنات النّفسية للمتعلّم وتلوّناتها المختلفة التي تتعدّد وتتمايز باختلاف البيئات العائلية والاجتماعية التي يحياها.

2- يعدّ المنهج أساسيا في عمليّة التّعليم إذ يتوقّف الأمر على مدى صلاحيته في الوصول إلى الهدف المنشود فهو السّبيل المتّبعة لاستيعاب المادّة التي يتلقّاها المتعلّم، وقد سُئل أحد السّياسيّين عن رأيه في مستقبل الأمّة فقال: «ضعوا أمامي مناهجها في التّعليم أنبئكم بمستقبلها»[5]

ولعلّ هذا القول يوضّح مدى الأهمّية التي تكتسيها المناهج الدّراسية في حياة الأمة ومستقبلها، غير أنّ المناهج التي تستند إليها المنظومة التّربوية في الجزائر خاصّة في اللّغة العربية ترتبط بمناهج غربية بالإضافة إلى عدم ملاءمتها للمرحلة التّعليمية وأعمار التّلاميذ، أمّا الكتاب المدرسي خاصّة المرحلة الابتدائية فمن أهمّ مساوئه غياب الحركات في الكلمات في كثير من الأحيان، فضلا عن كثرة الأخطاء النّحويّة والإملائية وكذا رداءة أوراقه وسوء طباعته. وتقف هذه المساوئ

كلّها حجر عثرة أمام المتعلّمين الرّاغبين في تحصيل هذه اللّغة المهمّة.

ويمكن حوصلة منهجيات تعليم اللّغة العربية في منظومتنا التّربوية بكونها منهجية تقليدية غير متفتّحة على المناهج النّقدية اللّسانية الحديثة بالإضافة إلى عدم وضوح التّصوّرات والوعي بالمفاهيم وضبط المصطلحات.[6]

وكذا عدم تدريس المواد المقرّرة في إطار منظومة عملية وفكرية منسجمة متناسقة، والاكتفاء بتدريس مناهج البحث نظريا بعيدا عن الإجراءات التّطبيقية، ويُضاف إلى ذلك الانغلاق التّامّ وعدم الانفتاح على الواقع واستشراف المستقبل.

ونشير إلى نقطة أخرى بالغة الأهميّة وهي المنطق السّليم لتعليم أساسيات اللّغة العربية؛ إذ كثيرا ما يتمّ التّركيز على ما يخصّ المهارات التي تعتمد على أجهزة الحسّ والحركة عند التّلاميذ من الصفوف الأولى على مهارات القراءة ومهارات الكتابة ويكاد يقتصر عليها، ويدع مهارات الاستماع ومهارات الكلام، ويأتي هذا النّقص في هذين المصدرين الرّئيسين من:

1- فرط الاعتماد على الكتاب المدرسي والوقوف عند نصوصه.

2- ضعف الالتفات إلى الخبرات الشّخصية المتنوّعة لدى الأطفال.

3- النّقص في إدراك ما ينطوي عليه الاستماع والكلام من عناصر تتطلّب عمليات عقلية مثل الانتباه وتركيزه والإدراك الحسّي والتّمييز بين منبهاته ونطق الحروف من مخارجها الصّحيحة واستشعار الثّقة بالنّفس لممارسة الطّلاقة في الكلام من دون خجل أو تردّد.[7]

وتطوير هذين المصدرين من المهارات يحتاج إلى وسائل وأساليب تعين المعلّم والمتعلّم على حدّ سواء على التّفاعل ضمن العملية التّعليمية، وما يلاحظ أن الإشكالات التي عدّدناها سالفا هي نتيجة حتمية لنقص الوسائل في مجال تعليم اللّغة العربية، حيث لا تزال بدائية، وإن وجدت فلا يوجد من يحسن استخدامها لانعدام التّكوين في هذا المجال، فالوسائل التّعليمية الحديثة تساعد في إنجاح هذه العملية المهمّة بإثارة اهتمام المتعلّم والمعلّم وتشويقه إلى التعلّم وكسر الرّتابة التي يعانيان منها بسبب الطّريقة الإلقائية والتّركيز على الكتاب المدرسي وحده.

خاتمة ونتائج:

لابد لنا في نهاية طرحنا لهذه الإشكالات المتعلّقة بتعليم اللّغة العربية في المنظومة التّربوية الجزائرية من أن نؤكّد على ضرورة إيجاد حلول سريعة ونهائية لما تتخبّط فيه المؤسّسات التّعليمية من مشاكل وعراقيل ولعلّ أهمّها:

1- بلورة جهود تربوية جدية تستند إلى البحث العلمي في تحسين العملية التّعليمية في وضع المناهج السّليمة التي تتوافق مع معطيات الحياة ومع النّمو العقلي لكلّ مرحلة من مراحل الدّراسة.

2- تأليف الكتب المدرسية المنسجمة مع طرائق التّعليم ووسائله وأساليب التّقويم.

3- إعداد المعلّمين وتأهيلهم بيداغوجيا للقيام بمهمّة التّعليم على أتمّ وجه.

4- الاهتمام بأساسيات التّعليم للّغة الأمّ باعتماد المهرات كلّها خاصّة المتعلّقة بالجوانب اللّفظية، فالكلام استماعا وفهما لمضمونه أو تعبيرا عن الخواطر والمشاعر، هو الأصل في اللّغة وهو الغالب منها في الحياة العامّة وفي التّواصل بين النّاس.

5- تشجيع المتعلّمين على المطالعة باعتبارها وسيلة مهمّة في تقوية قدرة الإنسان على الاستيعاب وصياغة المفاهيم، واستثمارها في المحادثات والأبحاث والنّتاجات التّأليفية المكتوبة بما يقوّي لديهم القدرة على تعلّم اللّغة والتّمكنّ فيها.

6- التّشجيع على استعمال اللّغة لغرض التّواصل بين التّلاميذ بعضهم مع بعض، ومع معلّميهم بصورة منظّمة ومقصودة في تبادل الآراء والأفكار والحوار، وجعلها أساسا للتّفاعل في شؤون الحياة العامّة باستمرار.

هوامش البحث:

[1] ينظر، طرق تدريس اللّغة العربية، زكريا إبراهيم، دار المعرفة الجامعية، ص55.

[2] دراسات في اللغة العربية الفصحى، وطرائق تدريسها، أنطوان صيّاح، دار الفكر اللّبناني، ط1(1995م)، ص07.

[3] المرجع السّابق، ص07.

[4] اللّغة العربية والوعي القومي، مجموعة من المؤلّفين، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986، بيروت، ص66.

[5] الموجّه الفنّي لمدرّسي اللّغة العربية، عبد العليم إبراهيم، ط7 دار المعارف، مصر، ص35.

[6] اللّغة العربية و إشكالات تعلّمها بين واقع الأمّة ورهانات التّغيير، مجلّة المجمع الجزائري للّغة العربية، ص221.

[7] اللّغة العربية والوعي القومي، مجموعة من المؤلّفين، مركز دراسات الوحدة العربية، ص(67-68).

اللّغة العربية في الخطاب الإعلامي
بين الواقع والمستقبل المأمول -

د/ شفيقة العلوي
المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية
بوزريعة– الجزائر)

الملخص

لقد أنتجت الثورة العلمية للقرن 20، تطورا رهيبا في وسائل الاتصال وتقنياته الحديثة وكذا فنون الطباعة، وما هذا إلا دليل على أهمية الإعلام والخطاب الإعلامي ودورهما الفعال في تغذية العقول وتعديل السّلوكات وبناء الوعي بالحاضر والمستقبل.

لقد أصبحت اللغة في ظلّ الخطاب الإعلامي وثورته الفكرية ذات سطوة وأداء وظيفي، لأنها وسيلته المثلى للتأثير على الأفراد والجماعات وتوجيه الخطاب اللغوي والحفاظ على سلامته اللسانية وتمكينها من لسان الناطقين. الأمر الذي قد يعجز عن تحقيقه المثقفون وأهل الصّفوة.

ففي الإعلام تحقّق اللغة كيانها وتثبتُ وجُودَها.

Résumé :

Nul ne doute que la révolution scientifique du 20ème siècle a fait développer les moyens de communication et ses techniques modernes.

L'information ainsi que le discours communicationnel jouent un grand rôle dans la vie de l'être humain.

Ils alimentent l'esprit, construisent la conscience envers le présent et l'avenir, ils raffinent le comportement et préservent la compétence linguistique des locutions.

Cependant, la langue est devenue le moyen le plus important dont l'homme a besoin pour se cultiver, s'éveiller et se refléter.

مقدمة

ممّا لا شكّ فيه أنّ اللغة لسان البشر، ووسيلة تواصلهم. إنها الكيان اللّغوي للأمّة وعنوان هويّتها ودليل انتمائها وسيادتها، وأمنها على كلّ المستويات – الاجتماعية، السّياسية، الثّقافية، الاقتصادية.

إنّها ظاهرة اجتماعية تقتضيها حاجة الإنسان إلى التّواصل مع بني جنسه والتّعايش معهم. ولذا فهي تؤثر وتتأثّر في ارتقائها ونموّها بسلطة الإعلام. وتؤثّر بعد ذلك تاركة بصماتها بالصّوت واللّفظ والصّورة لتكوّن الفرد وتهذبه وتغيّر من سلوكه العام **(فالصحافة أدخلت اللّغات في سياق تطوّر متعدّد الأبعاد من حيث نقل التراث وتهذيبه، والعمل على الإبداع فيه، وبما أضافته من تعابير جديدة، أضف إلى ذلك ما عهدناه من تهذيب الاستعمالات اليومية وإدخالها في قوالب صحيحة وبسيطة لتصل إلى القارئ) [1] البسيط والنخبَوي.**

1-اللغة والخطاب الإعلامي

المفهوم

يعدّ الخطاب الإعلامي التّعبير الموضوعي الذي ينقل للجماهير المتعطشة فكريّا واجتماعيّا المعلومات الكفيلة بتعديل السّلوك وتغذية العقول. واللّغة أهمّ أسباب نجاحه وانتشاره السّريع.

إنّ الخطاب الإعلامي هو **(تزويد النّاس بالأخبار الصّحيحة والمعلومات السّليمة والحقائق الثابتة التي تساعدهم على تكوين رأي صائب في واقعة من الوقائع أو مشكلة من المشكلات، فالغاية الوحيدة من الإعلام هي الإقناع عن طريق المعلومات والحقائق والأرقام)** [2].

إن الخطاب الإعلامي مادة فكرية واجتماعية، تخاطب الجماهير على اختلاف مستوياتهم العقلية وطبقاتها الاجتماعية و**(ترمي إلى التّعريف بالذات وبالإمكانيات وبالفرص المتاحة وحثّ الأفراد والجماعات والمؤسسات على القيام بالواجبات التي تمليها عليهم حقيقة انتمائهم إلى المجتمع)** [3].

2-دور الخطاب الإعلامي

إنّ الخطاب الإعلامي –لأيّ مجتمع أو نظام – يهدف إلى:

1- الإخبار والإقناع والزيادة في الوعي والتّرفيه.

2- نقل المعرفة والثّقافة عبر الزمان والمكان.

3- تحقيق التّغيير الإيجابي المؤثر، أي التّحول النّوعي في الممارسة الإبداعية.

4- إنّ الخطاب الإعلامي الهادف والموضوعي مرآة تعكس الوعي بالمستقبل وتصقل عقل الجمهور وتصنع فكره وتوجّه إبداعه. فمهما كان العالم المحيط به غنيا ومتنوّعا، فإنه لن يرى ولن يدرك سوى ما يكتسبه عبر الإعلام المكتوب، المسموع أو المرئي... إنّه يدرك قوانين الحياة التي يعيشها بطريقة لا واعية من خلال الخطاب الإعلامي الهادف [4].

5- إنّ الخطاب الإعلامي أداة حضاريّة، فهو يتغلغل في كيان المجتمع، وينقل تصوراته، ويوازن بين طبقاته ويقارب بين مستوياته الفكرية، وبذلك تخطو المجتمعات خطوات عملاقة في طريق الإثراء الفكري والحضاري [5].

6- إنّ المحتوى الإعلامي الموضوعي يسعى إلى تفعيل التنّمية اللّغويّة عن طريق إثراء الرّصيد اللّغوي بمفردات جديدة تعبّر عن المسميّات والأفكار الجديدة، سواء أتمّ ذلك عن طريق التّعريب أم التّرجمة أم إحياء الألفاظ القديمة المهجورة(*). كما أنّه يطوّر العادات اللّغويّة الكلاميّة، ويوّسع نطاق التّفكير التّجريدي والمادّي. فهو تنمية روحيّة، تسمو بالفرد والجماعات، وتهذّب نفوسها وتزوّدهما بالمعلومات والآراء التي لا يمكن اكتسابها من التّجربة الذّاتية المباشرة فقط.

7- إنّ التّربية تنشئة فردية وجماعية، وصياغة مثلى للأجيال الناشئة تراعي النّمط الإنساني الحضاري. وهي إذ تضطلع بهذه المهام، ما عادت تُحصر في الأسرة أو المدرسة أو المجتمع؛ بل أصبح للإعلام دوره التّربوي هو أيضا **(فوسائل الإعلام توجد نوعا من البيئة الصّورية بين الإنسان والعالم الموضوعي الحقيقي... وباستخدام وسائل الإعلام على يد أحسن الخبراء سوف تتحسّن نوعية المضمون. وتؤمّن المساواة. فإذا انتشرت التّربية في المجتمع، أصبحت بمثابة الخامة الفكرية لعملية التّنمية الاقتصادية والاجتماعية... والإعلام ينطوي على نوع من التربية التي تهتم بتحليل الأشياء، وبهذا تقترب من المواد الدراسية التقليدية)** [6].

إنّ الخطاب الإعلامي التّربوي يفعّل المجتمع ويعدّل سلوكات أفراده، لتتكيّف مع حاجيات ومتطلبات الوجود ويطوّر الفهم الحسّي والفكر النّوعي للجماعات، ويقدّم القدوة **(إنّ وسائل الإعلام في البيئة المحيطة بالطفل هي في النّهاية العمل الأساسي في تشكيل آداب السّلوك. وآداب السّلوك ليست سوى الأخلاق...)** [7].

ولكن هذه الإيجابيات المنوطة من الرسالة الإعلاميّة لا تنفي– للأسف – الآثار الضّارة التي قد تنجم عن سوء توظيفها – أي الرسالة الإعلامية – واستغلال تقنياتها وتكنولوجياتها الحديثة، فالغلط يكلّف بناء جيل يُجيد الخطأ بل يتفنّن في صناعته (أي صناعة الخطإ والفشل)، وتدمير نفسه والمجتمع ومحو تاريخه.

إنّ الخطاب الإعلامي سلاح ذو حدين، فهو نصرٌ وفشلٌ، حقّ وباطلٌ، دمارٌ وبناءٌ. واللغة هي التي تستطيع فعلا **(أن تلعب دورا في تهدئة الوضع أو إثارته. فهي تعبيرٌ عن المجتمع وموجَّهة إليه، وبالتالي، يجب التّثبّت منها قبل اعتمادها)** [8].

3-اللغة في الإعلام: مميزاتها

إنّ الإعلام – إذًا – فنٌّ زمانيّ الأبعاد، واللّغة حضارية تسعى للشّرح والتّحليل والتّعليل والتّصوير من أجل تفعيل التّواصل البشري، وبناء الفكر المتكامل الواعي، وتهذيب الإيديولوجيات، وترقية الحسّ الجمالي.

إنّ من خصائص لغة الإعلام:

1- أنّها تحرص على مراعاة القواعد اللّسانية المتواضع عليها، كما أنّها تحرص أيضا على نقل المعلومات الصحيحة بطريقة فورية متجنّبة الإيحاءات الرّمزية والتّعابير الفنيّة الجماليّة، والعبارات المركّبة، واللّفظ المُوغل والمعقّد – ولهذا يكون لها التّأثير والإقناع.

2- إنّها تعرضُ موادا مبسّطة يسهل على الجمهور استيعابها وتمثّلها، ثمّ حكايتها. وهي تتماشى مع قيم المجتمع وعاداته وموروثه الإنساني، فهي سلطة الإعلام وسطوته اللّسانيّة [9].

3- توظيف الجمل الخبرية، القصيرة والتّنوّع الزمني في المحتوى الإعلامي.

4- كما تتميّز لغة الإعلام بالتّكرار اللّفظي والجملي في الفقرات المتقاربة.

5- باعتماد التّرجمة الحرفية السّريعة.

6- بمخاطبة العقل بالدرجة الأولى.

7- بتغليب الفصحى البسيطة الميسّرة على العامية المبتذلة [10].

8- تميل اللّغة في الإعلام إلى توأمة اللّفظ بالألوان الجذابة؛ فمصاحبة اللّغة البصرية للحرف تزيد من درجة التّأثير الفكريّ والعاطفي[11] **(إنّ الذات المبصرة تجزئ المعطى البصري، وتنظّمه داخل أشكال لتجعل منه دلالات وكيانات لغوية)** [12]. فلذلك **(لزم أن يكون الاهتمام بالرّموز البصريّة على نفس القدر من الأهمية التي حظيت بها الرّموز في اللّغة اللّفظيّة)** [13].

فالتّعرف أي المعرفة . يتأثّر بنوعيّة الصّورة وألوانها [14]. ويضمن للكلمة بقاءً أرسخ وأطول في الذاكرة.

9- تتسّم لغة الخطاب الإعلامي بالتّميز بين معاني المترادفات والابتعاد عن الأضداد والإبقاء على اللفظ الدّقيق الموصل للمحتوى(*).

10- إنّ اللّغة مظهرٌ من مظاهر الثّقافة، تتميّز بخاصية التّراكم والاستمرار والنّمو والانتقال وهي **(ذلك الجزء من الثّقافة أو الحضارة الذي يساعد أكثر من غيره على التّعلم وزيادة الخبرة، إنها العامل الأساسي في عملية التّراكم التي هي أهمّ عنصر في الحضارة الإنسانيّة)** [15]. ولهذا فهي تعمل على تحقيق التآلف بين المستوى العلمي والأدبي والعملي للأفراد والجماعات **(فالإعلام تعبير اجتماعي شامل، ولغته ظاهرة مركّبة خاضعة لكلّ مظاهر النّشاط الثّقافي من علم وفنّ وموسيقى وفن تشكيلي)** [16]. فالكلمة وعاءُ العقل الاجتماعي وروحه.

11- إنّ اللغة الإعلامية تخاطب جمهورا واسعا يربطه اللّسان المشترك الذي يحكي علاقات المجتمع الدّاخليّة والخارجيّة [17] ولذلك، فإنّ لغة الإعلام هي **(غير تلك الأداة الموروثة التي كانت تؤدي أغراض عصور الانحطاط، عليها أن تضطلع بعبء التعبير عن معاني الحياة الجديدة في تحوّلها إلى العصرية... إنّ هناك علاقة متبادلة بين مقاييس النّمو الاقتصادي ومقاييس النّمو الإعلامي)**[18].

12- إنّ اللّغة الإعلاميّة تطمح إلى تحقيق 3 كفايات:

أ- الكفاية الاجتماعية التي تعكس حاجات الإنسان المتلاحقة، وواقعه اليومي.

ب- الكفاية الفنية الجمالية التي تغذّي روح الجمهور القارئ وتجذبه نحو المحتوى، فتؤثّر في سلوكه وتعدّله.

ج- الكفاية العلمية التي تقرّب الجمهور من مصادر المعرفة وتنوّع ثقافته، وتثري فهمه، ليتمكن من النّقد البنّاء والكشف عن دواخله [19].

لذلك لابدّ من التأكيد على ضرورة التزام اللغة الإعلامية للسّلامة النّحوية والاشتقاقية والتركيبية، حتى تستطيع أن تلعب دورها في المجتمع باعتبارها واقعا لا يمكن إهمال وظيفته التّربويّة، التّنمويّة والإعلاميّة الاتّصاليّة.

4-هل تصلح العربية لأن تكون لغة إعلام؟

إنّ تكنولوجيا الإعلام تؤثّر تأثيرا قويا في النّظام الاجتماعي والثّقافي وبناء الفهم الحسي الواعي للأفراد والجماعات. واللّغة تستطيع – بشكل خطير – أن تحقّق التّقارب بين طبقات المجتمع، وتزيل الخصومات، أو تؤجّج نيران العداوة. فهل العربية – كلغة وطنية وقومية، موحِّدة للأقطار العربية والإسلامية – تصلح أن تكون لغة إعلام، وتعينه في تأدية وظائفه التّربوية، الإرشاديّة، والاجتماعيّة التّفاعليّة والمعرفيّة التّخصّصية والتّرويجيّة الدّعائية؟

إنّ اللّغة العربيّة تعني باللّفظ من أجل أن يؤدي المعنى المعرفي الذي يحفّز السّامع أو القارئ ويستنهض همه، فيحقّق المثل الأعلى [20]. ولهذا اتخذتها الشّعوب القديمة، من فُرس ويونان وروم، لغة علم، وأنتجت بها روائعها الأدبية وترجمت بها المعارف العلمية التي صنعت ولوّنت الحضارة العربية القديمة في عصرها الذهبي [21].

إنّ العربية تملك من الخصائص ما يؤهّلها لأن تغدو لغة فكر وأدب وعلم وإعلام لأنّها:

1- تربط بين كلّ من يعتصم بالدّين الإسلامي – في أنحاء العالم قاطبة – إنّها لغة شموليّة، موحِّدة، قلّ أن نجد لغة شعب أو أمّة تمتاز بهذه الخاصيّة الإنسانيّة والعالميّة.

وإذا انفصمت هذه العروة الوثيقة، فستنهار من جرائها الوحدة الثّقافية واللّغويّة. والتّاريخ ينقل لنا أمثلة حيّة تعكس هذا الدّور الرّهيب الذي تضطلع به اللغة، فاللاتينيون انقسموا إلى دويلات متشعبة: ألمانيا، فرنسا، سويسرا، هولندا، إيطاليا... إلخ، لكل منها كيانهُا الخاص ولسانها المميّز لها.

2- إنّ مفردات اللغة العربية تنمو وتتزايد – طبيعيا – بفعل التطوّر التاريخي والاجتماعي، فتتلاشى معان وتُستحدث صيغٌ جديدة تلبي حاجيات التطوّر، وهذا ما ميّز لغتنا العربية منذ أن احتكت بالثقافة اليونانيّة التي تركت بصمات واضحة في الرّصيد المعجمي العربي.

3- إنّ اللغة العربيّة تتسّم بديناميكية حركيّة تجعلها لا تستخدم عبارة واحدة لمعنيين متمايزين، بل تُلبس كلّ معنى اللّفظ الخاص به، وذلك نحو: المشي، فهو عام. وأمّا درج فللصبيّ الصغير، وحبا للرّضيع وخطا يخطو إذا مشى الشّاب بنشاط واهتزاز، ودلف إذا مشى الشّيخ رويدا بخطى ثقيلة، بطيئة. وأمّا نأى فهي للبعد القريب. والبعد لا يقع إلا لما كثُر. والشِّرعَةُ ما ابتدئ من الطّريق، وأمّا المنهاج فالطريق المستمر، أو الدين [22]. فـ **(الدقة في العربية دليل على بلوغ أصحابها درجة عالية في التفكير وهي خاصية إعلاميّة... والدّقة في الإعلام أداة لابدّ منها لرجل الإعلام)** [23].

إنّ للغة العربية ليست قاصرة أو عاجزة عن الإحاطة بالمعاني المقصودة، وتصوير الأحوال ولهذا. فهي أصلح اللّغات لأن تؤدي وظيفة الإعلام والإقناع والتّأثير النّفسي والعقلي على حدّ سواء [24].

4- وهي – قبل ذلك كلّه – لغة تتميّز بالإيجاز والوضوح بالأصالة والصّحة، بأنماط خبرية متنوعة، بقرائن لسانيّة تلاحق الزّمن وتفيه وصفًا(*)، بصيغ تعكس الفاعل المعلوم أو المجهول بثراء ألفاظها التي تعبّر عن المعنى وضدّه – أي المشترك اللفظي –

بعباراتها المجازية والحقيقية، ببيانها وبديعها، باشتقاقاتها التي توسّع المادة اللّفظية، فتعطي للمتكلّم كلّ الأوزان والقوالب الصّرفيّة المعبّرة عن المعاني المقصودة.

فعلى هذا، فإنّ اللّغة العربيّة تعدّ – بلا مراءٍ – لغة معرفة، تخاطب العقل والعاطفة معا. تُعلم وتفسِّر، توضّح وتوجّه وتُربِّي. فهي – إذًا – لغة إعلاميّة واقعيّة؛ هدفها الاتّصال بالجمهور والتّأثير فيه فَـ **(لا يستطيع السّامع أن يحكم على المنطقة المحلية التي ينتمي إليها المتكلّم بها ...هي لغة ديمقراطية، اصطبغتها شعوبٌ متعدّدة منذ أن استقرت الدّولة العربية في أواخر القرن 2هـ، فأخذت بالطابع العربي دينا ولغة وثقافة وحضارة)** [25].

إنّ اللّغة الإعلاميّة هي اللّغة العربيّة المشتركة، الطّويلة عمرا والثّرية رصيدا، والشّائعة استعمالا، والنّابضة بالحياة والمرِنة بخصائصها التي تمكّنها من التّرجمة الأمينة للمعاني والنقل الموضوعي للوقائع والخبرات، والإقناع الجدلي للأفكار ومخاطبة الكبير والصغير، المثقّف والجاهل، الصّحيح والسّقيم.

إنّ اللّغة العربيّة تضمّ في ثناياها أخصّ خصائص لغة الإعلام، وهي التّعبير عن العلاقات المتغيرة بين الإنسان والإنسان، وبين المرء وبيئته الاجتماعيّة، الاقتصاديّة، السّياسيّة أو الماديّة. إنّ في اللّغة العربيّة **(...طواعيّة تمكّنها من الإجابة عن الأسئلة التي تجول في خاطر رجل الإعلام دائما، وهي: ماذا حدث؟ ماذا يجري الآن؟ وألا من جديد... ذلك أنّ الخصائص التي تتميّز بها لغة العرب استوفت وجوه الدلالة في ملاحظة مقتضى الحال)** [26].

هوامش

(1) تمام حسان: لغة الإعلام، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1980، ج62، ص46.

(2) محمود السيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، دار الجيل، بيروت، 1991، ص98.

وأيضا: ريفرز، وسائل الإعلام والمجتمع الحديث، ترجمة إبراهيم إمام، ص385.

(3) محمد عبد العزيز ربيع : دور الإعلام العربي، مجلة شؤون عربية، بيروت، عدد 41، 1985، ص185.

(4) عاطف عدلي : الاتصال والرأي العام، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993، ص29.

(5) ينظر حشمت قاسم شوقي سالم : ثورة المعلومات، وكالة المطبوعات، الكويت، د ت، ص 306.

(*) مثل كلمة القطار التي كانت تُطلق على قافلة النوق، وصارت اليوم تعني مجموع العربات الناقلة للفرد والبضائع أو كلمة البريد التي توسّع معناها، فصارت تشمل الرسائل الإلكترونية... الخ.

(6) محمود السيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، ص205-206.

(7) جيهان رشتي: تأثير وسائل الإعلام على حياة الأسرة في المجتمع الحديث، مجلة الإذاعات العربية، القاهرة، ديسمبر 1975، ص53-55.

(8) صالح بلعيد : اللغة العربية العلمية، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2008، ص132.

(9) ينظر مجلة متابعات إعلامية، اليمن، 1997، عدد 54، ص46-48.

(10) محمد بوعزي : أي إعلام وفي خدمة من ، مجلة الوحدة الرباط، 1988، العدد 94، ص37-40.

(11) محمد النابلسي : الاتصال الإنساني وعلم النفس، دار النهضة العربية، بيروت، 1991، ص140.

(12) سعيد بن كراد :السميائيات مفاميمها وتطبيقاتها، دار الجواد للنشر والتوزيع، سوريا، ط2/2005،ص121.

(13) عبد العظيم الفرجاني : تكنولوجيا إنتاج المواد التعليمية، دار غريب، مصر، 2002، ص20.

(14) ينظر، نفسه، ص70.

(*) مثل ذلك كلمة باع التي تدّل على معنى الشراء والبيع معا، فأسقط المعنى الأول منها، واحتفظت بالمعنى الأخير، وكلمة "خفي" التي تدلّ على السّتر والكتمان أو الظهور والإعلان والوضوح، فحذفت الدلالة الأخيرة منها، واحتفظ الفعل بمعنى السّتر. ينظر الفكرة في: محمد المبارك، خصائص العربية، دار المعرفة، القامرة، 1960، ص6.

(15) محمود السيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، ص116.

(16) إبراهيم إمام : دراسات في الفن الصحفي، مكتبة الأنجلو المصرية، القامرة، 1969، ص44.

(17) عائشة عبد الرحمن : لغتنا والحياة، دار المعرفة، القامرة، 1968، ص103.

(18) محمود السيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، ص186.

(19) صالح بلعيد : اللغة العربية العلمية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص131.

(20) صالح بلعيد : دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة، الجزائر، 2001، ص192، وأيضا محمد المبارك، خصائص العربية، ص61.

(21) عثمان أمين : فلسفة اللغة العربية، دار المعرفة، القامرة، 1969، ص20.

(22) الثعالبي : فقه اللغة وخصائص العربية، القامرة، ط1، ص82 وأيضا: ابن جني : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القامرة، د ت، ج1، ص373-374.

(23) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة، المكتبة الأنجلو مصرية، القامرة، 1960، ص61.

(24) محمود السيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، ص82.

(*) نقصد بذلك اشتمال العربية على كل القرائن الصوتية اللسانية المعبّرة عن درجات الزمن: الحاضر، المستقبل القريب (بواسطة السّين) والمستقبل البعيد (بواسطة سوف).

(25) عائشة عبد الرحمن: لغتنا والحياة، ص103 وما بعدها.

(26) محمود السّيد : اللغة العربية والفكر المستقبلي، ص78.

اللهجة تمثيل للمراحل التطوّرية للغة العربية منذ القديم

د/ أحمد قريش
قسم اللغة العربية و آدابها
كلية الآداب واللغات الأجنبية،
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان(الجزائر)

ملخص البحث:

تبقى اللّغة العربية الفصحى هي اللّغة الشرعية المهيمنة في الجزائر، كما تبقى اللّهجات المحلية تسايرها وتعايشها، كونها طائفة تعبيرية يستحيل رفضها، لضرورتها في كلّ الاستعمالات اللّسانية. وخصوصيات اللّهجة المحدّدة بالزمان والمكان، تستدعي في ظلّ التطورات المسجلة في الدراسات اللّغوية واللّسانية الاهتمام بها لإجلاء علاقتها بالفصحى، والكشف عن أصولها التي تعود بنسبة كبيرة إلى اللّغة العربية، ولهجاتها القديمة، وتتبّع تطوراتها ومواكبتها أسوة بابن خلدون في دراسة خصوصيات اللّسان العربي لعهده، الذي نسجه سياق اجتماعي وتاريخي مغاير.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Standard Arabic remains the dominant legitimate language in the Arab world ،and local dialects remain coexisting with it as being an expressive medium that is impossible to reject for its necessity in all linguistic uses. The specificities of a dialect are framed by time and place and it needs ،in the light of recorded developments in linguistic studies ،to win attention so as to clarify its relationship with standard Arabic and display its origins related Arabic language and its ancient dialects ،and keep up with its development following IBN KHALDOUN in the study of the particularities of the Arab tongue of his era which resulted from a different social and historical context.

الكلمات المفتاحية: اللهجة، تطور، فصحى.

البحث:

لقد أجمع الباحثون على أنّ مرحلة الكلام عند الإنسان جدّ متأخّرة بالنّظر إلى مراحل تطوّره، وهم يرجّحون أنّ الإنسان الأوّل اجتهد في النّطق، الذي كان مجرّد مصادفة، ونمت فيه قوة السّمع قبل النّطق، فسمع الأصوات الطّبيعية دون أن يقلّدها، لأنّ ذلك كان يتطلّب منه قدرة عقلية عجز المحدثون أن يتصوّروها للإنسان في هذه المرحلة من حياته، والأهمّ في ذلك كلّه، أنّ هذا المخلوق تمكّن من تجاوز الصعوبات التّي واجهته، وحاول بكلّ ما يملك أن يصدر أصواتا، فكان له ما أراد[1]، إلى أن تشكّلت منها لغات حكمت عليها عوامل جمّة بالحياة والتّشعب والتطوّر، أو بالموت والفناء.

وكلّما ارتحلت اللّغة عبر التّاريخ وتداولتها الأجيال جيلا بعد جيل، اختلفت في مبناها ومعناها، فتبتعد عن بنيتها الأصلية أو تصير ممتزجة، أوقد تذهب كلّية فتنقلب لغة أخرى. وقد كانت اللّغة العربية هي اللّغة الشّرعية Légitime المهيمنة، مادام كانت هي لغة الأقوى، ولمّا امتدّت الدّولة الإسلامية شرقا وغربا، امتزجت اللّغة العربية باللّغات الأعجمية فضمرت ملكتها[2]، كتلك اللّغة الّتي عاصرها ابن خلدون، التي صارت متغيّرة بالمخالطة، ممتزجة، بعيدة في بعض أحكامها عن لسان مضر بافتقادها حركات الإعراب في أواخر الكلم، وليس ذاك بضائر لها، مادامت اللّغة تختلف باختلاف المستعمل وسياق الاستعمال، وهنا تتجلّى بوضوح المقاربة السوسيولوجية للّغة التي تربط اللّغة بنية ودلالة بمعطيات اجتماعية وبروابط القوة. فقد ابتعدت لغة عصره عن لغة مضر [3] حتّى انقلبت إلى أخرى مغايرة، لكنّها ظلّت قادرة على تحقيق التّواصل والتّعبير عن المقاصد [4]. ومواكبة لهذا التطوّر دعا ابن خلدون إلى دراسة خصوصيات اللّسان العربي لعهده،

الذي نسجه سياق اجتماعي وتاريخي مغاير، والكشف عن القوانين الّتي تخصّه، "ولعلّنا لو اعتنينا بهذا اللّسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه، نعتاض عن الحركات الإعرابية التي فسدت في دلالتها بأمور أخرى، وكيفيات موجودة فيه، فتكوّن لها قوانين تخصّها لعلّها تكون في أواخره على غير المنهاج الأوّل في لغة مضر، فليست اللّغات وملكاتها مجانا"[5].

واتّفق المهتمّون بدراسة التّواصل الاجتماعي، على أنّ هناك سيرورة مستمرة من التطوّر اللّغوي، تتحدّد بها الحركة الديناميكية لدى جميع الشّعوب، وهذه الحركة ليست على وتيرة واحدة في كلّ المجتمعات البشرية، مادامت هناك عوامل جمّة تسهم في تسريعها أو الحدّ منها، وتأتي الحاجة البشرية إلى الخفّة والسّرعة في التّواصل في طليعة تلك العوامل المساعدة، لهذا شهدت بعض المجتمعات تحوّلات كبيرة رافقتها تبدّلات اجتماعية، كان لها الدور الأساس في خلق تعابير تواصلية أسهل، يتفاعل معها المجتمع بمستويات متمايزة وبإشكال متعدّدة، وبمواقف تراوحت بين القبول والتّرحيب، والتّحفظ والرفض.

وجدير بالإشارة أنّ عملية اللّهج أو التّلهجم[6]. وما أحيط بها من مبادئ وأفكار، ومواقف قابلة أو رافضة، ليست سوى النّتاج الطبيعي لحركة التّاريخ البشري، لكن ردّ الفعل الرّافض لها جاء من طبقة أو فئة جديرة بوضع تحديدات وقواعد تسري وفقها عملية التّواصل لحماية الشّخصية الوطنية والقومية، وإرساء الخصوصية الثّقافية سدّا لذريعة اللّجوء إلى التسهيل على حساب اللّغة الرسمية الأم.

ولعلّ أفضل توصيف لديناميكية هذه الظّاهرة، هو قول عبد الصبور شاهين: "أن الجانب المنطوق في اللّغة يمارس بحرية أكبر، لهذا ينفصل الصّوت عن صورته، ويتطوّر دونه، وعليه فإنّ تطوّر أي لغة من اللّغات مرهون بتطوّر جانبها الصّوتي على وجه الخصوص"[7].

فاللّهج إذن ديناميكية اجتماعية تستفيد من الموروث الإيجابي كلّه، وتحاول توظيفه في حركة مستمرة لتطوير التّواصل في المجتمع بكلّ فئاته وطبقاته. وبعبارة أخرى ليس اللّهج مصطلحا لغويا يسهل تفسيره بشرح المدلولات المرتبطة به، بل هو أكثر من ذلك، فهو مفهوم اجتماعي وثقافي تتحدّد به سمات المجتمع الحديث أكثر من غيره من المجتمعات السّابقة، هذا ما يوضّحه "بازيل باستين في قوله: " بأنّ اللّغة المنطوقة التي تظهر فيها ميزات النّطق الخارجي بالمتكلّم، كثيرا ما تعكس مستوييه الاجتماعي والثقافي، زيادة على منطقة انتمائية[8].

إنّ بعض الباحثين أخلوا السّبل العلمية حينما وضعوا اللّهجة في موضع التّعارض مع مفاهيم اجتماعية وثقافية أحدثت مدّا جزرا بين دعاة اللّهج والتّسهيل، وأنصار التّعريب.

والمشكلة في جوهرها كانت وستبقى في دائرة السجّال الاجتماعي الذي أطلقته حركة التّاريخ الكوني في سيرورتها، من تاريخ سيادة اللّهجات العربية، إلى لغة القرآن الرّسمية [9]، إلى اللّهجة أو التّدريج الحديث. وغنيّ عن التّوكيد، أنّ الجماعات في لحظة اندماجها بالتّاريخ حملت معها تراثها وسيرورتها الاجتماعية وديناميكية قواها البشرية، لذلك فإنّها تدخل التّاريخ العالمي، إمّا من باب الفاعل فيه والمؤثّر في حركته المستمرّة، أو من باب المنفعل أو المتلقّي للغة تفرّق قدرات –السواد الأعظم من المجتمع– النّقطية التّميزية، والتّركيبية.

وقد تطول دراستنا لهذا المنحى الذي يعتبر اللّهجة خصوصية بشرية محدّدة بالزّمان والمكان، وسيرورتها التّاريخية تفعل فعلها في جميع المجتمعات وفي مختلف الحقب التّاريخية.

والعالم العربي لم يكن في منأى عن الاندماج والتّفاعل مع التّاريخ، وكانت سيرورته مليئة بحروب الإخضاع والسّيطرة، والحماية، والوصاية الّتي شنّتها بعض الدّول الغربية ضدّه، ومن نتائجه أنّ الشّعوب العربية ظلّت إلى يومنا هذا محتفظة في تعاملاتها وتواصلاتها بالعديد من المفردات والتّعابير التي اكتسبتها منها. فاللّهجة التي كانت على صلة بهذا التّفاعل، أصبحت اليوم على صلة وثيقة بالرّقيّ الاجتماعي، والسّلوك الفردي، لأنّ اللّهج ليس مجرّد سلوك ذا فعالية سلبية، بل هو مفعول مستمر، من أبرز تجلّياته التّواصل

دون حمل المتكلّم على إخضاع خطاباته لتحديدات لغوية لم يعرف صنعها، ومن دون الشّعور بالخوف الشّديد كذلك على هويته أو أصالته، لأنّ اللّهجة ليست مرحلة ماضوية أدّت دورها وفق معطيات مرتبطة بحياة العرب قديما، ثمّ بطلت الحاجة إليها في المرحلة التي انصهرت فيها في لغة القرآن. بينما هي قوة اجتماعية تتوسّع بعمق في جميع المجالات، ولا تتوقّف عن الفعل، إلاّ إذا قمعت قوى التّغيير الاجتماعي بشدّة، إلى درجة أنّه يصعب معها على هذه القوى تجميد الانفتاح اللّساني فتتعثّر الحركة التّواصلية، ويقود الأمر بالمجتمع إلى اضطرابات تعيد لقوى التّحوّل دورها الطّبيعي في فرض اللّهجة كظاهرة اجتماعية، لكونها ليست غاية لذاتها وبذاتها، بل هي فعل تجاوز اجتماعي تقوم به قوى التّغيير الحيّة.

وإذا كانت اللّغة مجموعة أصوات تؤدّي دورا وظيفيا في التّعبير بواسطة جهاز صوتي عن حاجة النّاس، فهي تختلف في دورها الغائي باختلاف الأقوام [10]، وتكرّر هذا التّعريف بمعناه العام والشّامل عند كثير من العلماء القدماء والمحدثين. "فاللّغة أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[11]. وأنّها "قدرة ذهنية مكتسبة يمثّلها نسق يتكوّن من رموز اعتباطية منطوقة يتواصل بها أفراد مجتمع ما"[12].

"وقرع الشفاه أحد المظاهر فيها"[13] ثمّ يتوسّع التّعريف عند بعضهم على أنّها (اللّغة) أكثر من تصويت أو قرع شفاه فهي: "صورة وجود الأمة بأفكارها، ومعانيها، وحقائق نفوسها وجودا متميّزا قائما بخصائصه"[14].

ويجمع اللّغويون المحدثون على أنّ أهم معالم كلّ لغة مشتركة [15] تتلخّص في الصّفتين التّاليتين:

1-المستوى اللّغوي الأرقى من مستوى لهجات الخطاب، واستقرّ أمرها على قواعد ونظم لا تسمح لها بالتغيّير أو التطوّر إلاّ قليلا.

2-اللّغة المشتركة، وإن تأسّست في بدء نشأتها على لهجة منطقة معيّنة، قد فقدت مع الزّمن، أو نسي المتكلّمون في أثناء استعمالها كلّ المنابع الّتي استحدثت منها عناصرها، وأصبح لها كيان مستقلّ. وقد سبق أن فرّق ابن خلدون بين ثلاثة أنواع من اللّغات، لغة مضر: ويعني بها اللّغة الفصحى القديمة، وثانيها: لغة أهل الجيل ويعني بها اللّغة الأدبية في زمانه، أمّا النّوع الثّالث: فهو اللّغات الّتي تختلف من إقليم إلى آخر [16].

ومن القوانين الطّبيعية للّغات: أنّه متى انتشرت اللّغة استحال على المتكلّمين بها الاحتفاظ بوحداتها الأولى زمنا طويلا، لهذا فهي مؤهّلة أن تتشعّب إلى عدّة لهجات تتصارع بفعل الاحتكاك الذّي تخضع له. وأوضح إبراهيم أنيس هذه المعادلة اللّسانية في قوله: "لقد انتظمت شبه الجزيرة العربية على لهجات محلية كثيرة، انعزل بعضها عن بعض، واستقل كل منها بصفات خاصة، ثمّ كانت تلك الظّروف الّتي هيأت بيئة معيّنة فرصة ظهور لهجة، ثمّ ازدهارها والتغلّب على اللّهجات الأخرى، ثمّ تفرعّها إلى لهجات موازية لها في الاستخدام"[17]، يتمّ حصرها في بوتقة زمنية تتطوّر نشوءا في حلقات [18].

واللّهجة كشأن اللّغة الفصحى ترتكز على أركان رئيسة، من: متكلّم، ومخاطب، وفكر وكلمات، أي: إنّها مجموعة أصوات تصدر عن الإنسان بعد أن اكتسبها، وتدلّ على معان أعطاها التواطؤ تقديرا في الذّهن عبر مراحل معيّنة من الاستعمال، بغرض التّعبير عن أحوال الفرد ومحيطه. والفارق بين اللّهجة واللّغة [19] طبيعي وجليّ، لا بدّ منه في كلّ لغة من لغات البشر، وهذا الفارق أخذ ينشأ منذ القديم، لكنّه عظم في عصرنا الحديث، وأضحت اللّهجة بموجب هذا العامل الطبيعي قائمة بذاتها إزاء اللّغة الفصحى، تتميّز عنها في الصّفات الصّوتية وطبيعتها وكيفية نطقها، وفي اللّفظ، والمعنى، والتّركيب، دون أن يؤدّي إلى القطيعة، لأنّ المجتمع الذي يتكلّم أفراده لغة واحدة لا وجود له [20].

والعلاقة التي يمكن رصدها بين اللّغة واللّهجة، والعامية، والمنطوق، هي علاقة العام بالخاص. فالفرد النّاطق أشدّ ولعا بتكلّم أو أداء معيّن تعوّده منه بتكلّم عام يشترك فيه مع غيره، وكما يلزم الفصيل ثدي أمّه، إذا لهج به، فكذلك كلّ ناطق يلزم ما اعتاده من اللّهج به من مناهج وانحاء في الكلام [21]. إذا فاللّهجة عبارة عن قيود صوتية تلحظ عند الأداء، أو هي عبارة عن

مجموعة من الصّفات اللّغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصّفات أفراد هذه البيئة، وبيئة اللّهجة هي جزء من بيئة أشمل وأوسع تضمّ عدّة لهجات، لكلّ منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظّواهر اللّغوية التي تسيّر الاتّصال بين أفراد هذه البيئات. والمحدثون من علماء اللّغة يطلقون على هذه الصّفات التي تميّز كلّ لهجة بالعادات الكلامية [22]، لأنّها ليست إلاّ مجرّد عادات نشأ عليها أبناؤها، وتأثّروا بها جيلا بعد جيل حتّى أصبحت طابعا لهم يميّزهم عن غيرهم من التكلّمين بلغات أخرى، وتلك العادات الكلامية هي عادات مكتسبة لا أثر للوراثة فيها [23]. واكتسبت اللّهجة في ضوء حصرها في بيئة معيّنة، وعلى أناس معيّنين، تعريفات مميّزة بدقّة، لهجة محلّية أو جهوية هي المتداولة في محيط واحد من البلاد، ولهجة اجتماعية هي المنطوقة من لدن جماعة معيّنة تنتمي إلى نفس الطّبقة الاجتماعية.

والفرق بين اللّهجة والعامية أو الدارجة حاصل في أنّ اللّهجة كما سبق الذّكر صفة أو صفات صوتية تتّصف بها لغة منطقة من المناطق، وفي أنّ "العامية" لغة ثانية غير مستقرّة القواعد، وليس من منطقها، ولا من طبيعتها أن تكون لها قاعدة ثابتة، وهي لغة خليط، يستعملها إلى درجة كبيرة أو صغيرة كلّ المنتمين إليها من شتّى الطّبقات الاجتماعية [24].

وبين اللّغة والمنطوق، هو أنّ الإنسان لا يملك عضوا مختصا بالكلام وحده، وما نسمّيه بأعضاء النّطق أو الكلام قد تعدّلت وظيفته لهذا الغرض في فترة متأخّرة من حياته، أمّا وظيفته الأساسية فهي حفظ حياة الإنسان، ولكن الضّرورة الاجتماعية إضافة إلى الذكاء الإنساني خلقا وظيفة ثانوية لهذا الجهاز، وهي وظيفة النّطق. والمنطوق والمكتوب هما وجهان لكلّ لغة من لغات العالم، والجانب المنطوق يمارس بحرية أكثر من جانبها المكتوب، والكتابة في أي لغة تعجز بطبيعتها عن تسجيل جملة من الظواهر والوظائف النّطقية العامة، كالنّبر، والتّنغيم في حالات الاستفهام، والتّعجّب، والنّفي، والإنكار، والتّحسّر، [25] وهي وظائف ذات دلالة مباشرة في الحدث اللّغوي، وغير ذلك من الوظائف اللهجية كالكشكشة، والشنشنة، وغيرهما. واللّغة المنطوقة تظهر فيها خصائص طريقة النّطق الخاصة بالمتكلّم، والأداء هو فنّ للنّطق.

والثّنائية اللّسانية La Diglossie التي يطلق بها على الالتقاء الحاصل بين اللّسان العربي الفصيح، واللّهجة أو اللّهجات الدّارجة، فرضت نفسها على الواقع العربي على تنوع مقوماته، منذ فترات تاريخية طويلة [26]، وميزتها تتمثّل في الاختلاف في درجات الاستخدام للّسان.

لقد فتح عالم الألسنية "دي سوسير" نافذة جديدة في دراسة اللّغة عندما ميّز بين اللّغة (LaLangue)، والكلام (La Parole) أو (Le Langage). فاللّغة ترتبط بما هو ثابت أمّا الكّلام فيمثل استخدام الفرد للغة، وذلك يختلف من متكلّم إلى آخر. وهذا التّمييز يفسح لنا المجال بدراستها كلغة أحيانا، وككلام أحيانا أخرى. وممّا لا شكّ فيه أنّ اللّغة والكّلام وجهان لعملة واحدة، فاللّغة تتوفّر معايير فعل التلفّظ، والفرد لا يقدر على الكلام من دون الاستناد إلى قواعد اللّغة [27]. وبأكثر توضيح يرى دي سوسير أنّ هناك إطارا عاما يدرج فيه النّشاط اللّغوي الإنساني في شكل ثقافة منطوقة ومكتوبة معاصرة أو متوارثة، أي كلّ ما يمكن أن يدخل في نطاق النّشاط اللّغوي من رمز صوتي أو كتابي أو إشارة أو اصطلاح فأدرج هذا النّشاط في خانة ما يعرف بـ "language" أي اللّغة، ثمّ ينظر إلى اللّغة من منظورين، إمّا أن تكون في شكل منظّم بقواعد وبضوابط، ولها وجود اجتماعي فيسمّيها "langue" يقابلها في اللّغة العربية "اللّسان"، وإمّا أن تكون في شكل ممارسة فردية منطوقة على أي مستوى، يعنيها بكلمة "parole"، يقابلها بالعربية "الكلام"[28].

وقد سبق للسيوطي أن فرّق بين اللّغة والكلام، فالمتكلّم إنّما يتكلّم على شرط لغة معيّنة، أي أنّه يصوغ كلامه وفق النّظم الصّوتية والصّرفية والنّحوية من مفردات هذه اللّغة ومادتها، فالكلام كما يبدو في خطرة نشاط عضلي مصوغ من رموز معيّنة موضوعة بحسب قواعد معيّنة في اللّغة، بينما الذي يستعمل الإشارة فإنّه يستعمل اللّغة لا الكلام [29].

أجل إنّ نشوء اللّهجة وشيوعها ما هو إلاّ مظهر من مظاهر الميل إلى الخفّة واليسر، ونستطيع أن نعمّم القول

بأنّ اللّهجة في جريانها تسير: من الصّعب إلى السّهل، ومن الخشن إلى النّاعم، ومن المعقّد إلى الميسّر، ومن الزخرف إلى البسيط، إذن فلا يحقّ لنحويّ – في ظل هذا التغيّر والتطوّر– أن يقول للمتحدّث بها إنّك لحنت، لأنّ اللّهجة في اعتقاده لا تعترف بسلطة النّحويين، وتؤدّي بأصوات مسّها التطوّر برغبة من المجموعة المتكلّمة في الميل إلى السهولة في النّطق، والاقتصاد في مجهود إصدار الصّوت. وقد سبق أن أشار اللّغوي الفرنسي "A. Millet" وقبله رائد اللّسانيات المعاصرة "دي سوسير" إلى استمرارية هذا التطوّر (في الأصوات والمفردات والتّركيب)، ونبّها إلى ضرورة الاهتمام به لا سيما في اللّغة المنطوقة. لأنّ الدّراسات اللّهجية الحديثة أثبتت أنّ اللّهجة ليست تقهقرا، ولا انحطاطا لغويا degeneration linguistique، بل تطوّرا لغويا فرضته النّواميس الطّبيعية التي تتحكّم بمصير كلّ لغة [30] وأفضل دليل على أنّ اللّهجات ليست انحطاطا لغويا، هو كون بعضها سابقا في الزّمن للّغة الفصحى.

موارد البحث:

– الاتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي، رياض قاسم، بيروت (لبنان): مؤسسة نوفل، ط1، 1982م.

– أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1403هـ1983م.

–الأصوات اللّغوية، إبراهيم أتيس، القاهرة: مكتبة الإنجلو مصرية، 1975م.

–تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، بيروت (لبنان): منشورات دار نعمان، 1388هـ 1968م.

–الجغرافية اللسانية في التراث اللغوي العربي، عبد الجليل مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت.

–الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية، دراسة لغوية ميدانية، أحمد عبد الرحمان حماد، دار المعرفة الجامعية، دار سوتر الإسكندرية، دط، دت.

– الخصائص، ابن جني، (أبو الفتح عثمان بن جني)، تحقيق محمد علي النجار، بيروت (لبنان): عالم الكتب، ط2، دار الكتب المصرية، 1958م.

– دفاعا عن اللّغة العربية، كمال يوسف الحاج، منشورات عويدات، ط1، 1959م.

–طبقات النّحويين الزبيدي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1373هـ 1954م.

–علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، القاهرة (مصر): مكتبة وهبة، ط2، 1414هـ، 1992م.

–لسان العرب، ابن منظور الإفريقي المصري (أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم 711هـ)، بيروت (لبنان): دار صادر، ط3، 1964م.

–اللغة والحياة والطبيعة البشرية، روي جهمان Roy Si Haugman، ترجمة داود حلمي، وأحمد السيّد، الكويت، 1989م.

–اللّغة، فندريس تعريب الدواخلي، والقصاص، القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية، 1972م.

–اللّهجات العربية الغربية القديمة، تأليف Chaim Rabin، ترجمة عبد الرحمان أيوب، الكويت: جامعة الكويت، 1986م

–اللهجات وأسلوب دراستها، أنيس فرحية، بيروت (لبنان): دار الجبل، ط1، 1989م.

–محاضرات في الألسنية العامة، فاردنان دي سوسير، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصير، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د ط، 1986م.

–مستقبل اللّغة العربية المشتركة، إبراهيم أنيس، القاهرة: دط، 1956م.

–مصطلحات الدراسة الصّوتية في التراث العربي (دراسة وتقويم)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه الدولة في فقه اللّغة، آمنة بن مالك، جامعة الجزائر، 1987م.

–مقدمة هوميروس، صورة أوفست، دط، د. ت.

-المقدمة، ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمان بن محمد بن خلدون)، الدار التونسية للنشر، 1984م.

-المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، بيروت: مؤسسة الرسالة، د ط، 1980م.

-وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، الجزائر: منشورات المونم، 1991م.

هوامش البحث:

(1) الأصوات اللّغوية، إبراميم أتيس، القامرة: مكتبة الإنجلو مصرية، 1975م، ص11 فما فوق.

(2) الملكة يقصد بها قدرة المتكلّم على الإبانة عمّا يختلج في نفسه باللّغة العربية السّليمة التي لا يشوبها لحن أو خطأ. وملكة العرب في عهد السّليقة كانت من القوة والدّقة في استعمال التي تعيّن الفاعل من المفعول. ينظر المقدمة، ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمان بن محمد بن خلدون)، الدار التونسية للنشر، 1984م، ج1، ص 724.

(3) اللّسان المضري بقي حالة في كثير من القواعد، ولم يفقد منها إلاّ دلالة الحركات التي تعين الفاعل من المفعول. ولكن كيف يفهم المقصود وقد إلتبس الأمر بترك الإعراب؟ والجواب أنّهم اعتاضوا منها بالتّقديم والتّأخير وبقرائن تدلّ على خصوصيات المقاصد. لسان مضر انقلب إلى لغة أخرى حين خالط العرب العجم لمّا استولوا على ممالك العراق، والشام، ومصر، والمغرب، وصارت ملكتهم على غير الصّورة التي كانت عليها في البادية. ينظر المقدمة، ابن خلدون ج1، ص 716- 723- 724.

(4) نفسه، ج 1، ص724.

(5) المقدمة، ابن خلدون، الدار التونسية للنشر، 1984م، ج6، ص725.

(6) اللهج: ما لهج به بعض العوام. والتلهجم: الولوع. ينظر لسان العرب، ابن منظور الإفريقي المصري (أبو الفضل جمال الدين بن عمر بن مكرم 711هـ)، بيروت (لبنان): دار صادر، ط3، 1964م، مادة (لهج).

(7) المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شامين، بيروت: مؤسسة الرسالة، د ط، 1980م، ص 10 – 11.

(8) نفسه، ص11.

(9) قال في ذلك سليمان البستاني: "إنّ لغة الإعراب في البادية ومنطوق سائر العرب في حواضرهم ما زالا يتراوحان بين الصّعود والهبوط والتّقارب والتّباعد حتى هذّبهما شعراء عكاظ، ولمّا أتى القرآن فكان فيه القول الفصل والمنهج والحجة الكبرى، والأساس الوطيد". ينظر مقدمة هوميروس، صورة أوفست، د. ت، ج1، ص111. ويشير هنا إلي مستويين لغويين: لغة الأعراب في البادية، ومنطوق سائر العرب في حواضرهم، ولهذا ليس العامي حديث الوضع في العربية.

(10) اتجاهات البحث اللغوي الحديث في العالم العربي، رياض قاسم، بيروت (لبنان): مؤسسة نوفل، ط1، 1982م، ص 112.

(11) الخصائص، ابن جني، (أبو الفتح عثمان بن جني)، تحقيق محمد علي النجار، بيروت (لبنان): عالم الكتب، ط2، دار الكتب المصرية، 1958م، ج1، ص 33.

(12) اللغة والحياة والطبيعة البشرية، روي جهمان Roy Si Haugman، ترجمة داود حلمي، وأحمد السيّد، الكويت، 1989م، ص15.

(13) دفاعا عن اللّغة العربية، كمال يوسف الحاج، منشورات عويدات، ط1، 1959م، ص73.

(14) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، الجزائر: منشورات المونم، 1991م، ج3، ص 36.

(15) خاصية اللّغة المشتركة الأساسية أنّها لغة وسطى تقوم بين لغات أولائك الذّين يتكلّمونها جميعا. ينظر اللّغة، فندريس تعريب الدواخلي، والقصاص، القامرة: مكتبة الأنجلو مصرية، 1972، ص 341.

(16) المقدمة، ابن خلدون، ص 299.

(17) مستقبل اللّغة العربية المشتركة، إبراميم أنيس، القامرة: دط، 1956م، ص8.

(18) تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي، أسعد أحمد علي، بيروت(لبنان): منشورات دار نعمان 1388هـ1968م، ص 54.

(19) هناك فروق كبيرة تميّز اللّهجة عن اللّغة، أجملها "بيل" في سبعة معايير. 1) التّوحيد اللّغوي، 2) الحيوية: ويقصد بها وجود جماعة حيّة من المتكلّمين، 3) التّاريخية: المقصود بها الثّبات الطويل الممتدّ في الزّمن، 4) الاستقلالية: فيجب أن يشعر متكلمو لغة، بأنّ لغتهم تختلف عن اللّغات الأخرى وأنّها قائمة بذاتها، 5)

الاختصار، 6) الامتزاج، 7) الواقعية. ينظر اللهجات وأسلوب دراستها، أنيس فرحية، بيروت (لبنان): دار الجبل، ط1، 1989م، ص 88 – 89.

(20) علم اللّغة العام، توفيق محمد شاهين، القاهرة (مصر): مكتبة ومبة، ط2، 1414هـ، 1992م، ص 20.

(21) الجغرافية اللسانية في التراث اللغوي العربي، عبد الجليل مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، دت، ص16.

(22) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص20.

(23) الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية، دراسة لغوية ميدانية، أحمد عبد الرحمان حماد، دار المعرفة الجامعية، دار سوتر الإسكندرية، دط، دت، ص19.

(24) أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1403هـ1983م، ص195.

(25) المنهج الصوتي للبنية العربية، عبد الصبور شاهين، ص10.

(1) استحضرنا نصّا صريحا يدلّ على مستويين من الكلام في عزّ أيام العربية، فقد قال الفرّاء لهارون الرّشيد يعتذر عن لحن وقع منه في حضرته: "إنّ طباع أهل البدو الإعراب، وطباع أهل الحضر اللّحن، فإذا تحفّظت لم ألحن، و إذا رجعت إلى الطّبع لحنت". ينظر طبقات النّحويين الزبيدي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، 1373هـ 1954م، ص 143. فاللّغة الملحونة هي بمثابة اللّهجة. وهناك نصّ منقول عن أبي الحسن الأخفش " وليس أحد من العرب الفصحاء إلاّ يقول: إنّه يحكي كلام أبيه وسلفه، يتوارثونه آخر عن أوّل، وتابع عن متبوع، وليس كذلك أهل الحضر لأنّهم يتظامرون بينهم بأنّهم قد تركوا وخالفوا كلام من ينتسب إلى اللّغة العربية الفصيحة، غير أنّ كلام أهل الحضر مضاه لكلام فصحاء العرب في حروفهم، وتأليفهم، إلاّ أنّهم أخلوا بأشياء من إعراب الكلام الفصيح ". ينظر الخصائص، ابن جني، ج 2، ص 29.

(27) محاضرات في الألسنية العمة، ص 22، فاردنان دي سوسير.

(28) نفسه، فاردنان دي سوسير، ص 21.

(29) مصطلحات الدراسة الصّوتية في التراث العربي (دراسة وتقويم)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه الدولة في فقه اللّغة، آمنة بن مالك، جامعة الجزائر، 1987م، ص171.

(30) اللّهجات العربية الغربية القديمة، تأليف Chaim Rabin، ترجمة عبد الرحمان أيوب، الكويت: جامعة الكويت، 1986م، ص78.

الدلالة الصرفية عند ابن جني(392هـ)

أ/ بن عيسى مهدية
جامعة تلمسان (الجزائر)

تُعَدُّ الأوزان والأبنية في اللغة العربية وحدات موسيقية متى أُحكم تأليفها جاءت كمقاطع موسيقية تُسابق المعنى إلى القلب عن طريق الحواس [1]. فلا تقتصر الدلالة على أصوات الألفاظ فقط، بل تلعب الصيغة الصرفية دورا هاما في ذلك وهذا ما يعرف بـ "الدّلالة الصّرفية" وهي التي تنشأ مستمدة رؤيتها عن طريق الصيغ وأبنيتها؛ إذ أيُّ تحوُّل في الصّيغة يؤدي حتما إلى تغيير في محتوى الدلالة [2].

لقد أطلق ابن جني على هذا النوع من الدلالة اسم: الدّلالة الصّناعية، ويقصد بها دلالة البناء أي ما تمتاز به الصيغة الصرفية من صناعة تظهر في عملية التشكيل والصياغة والاشتقاق، وهي تستمد قوتها – في نظره – من الدّلالة اللّفظية من قِبل أنها إطار للفظ أو بالأحرى القالب الذي تصبُّ فيه الألفاظ وتُبنى على صورته ومنواله[3]. يقول: "الدلالة الصناعية أقوى من المعنوية، من قِبل أنّها وإن لم تكن لفظا فإنها صورة يحملها اللّفظ ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزم بها فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللّفظ المنطوق به فدخلا في العلوم المشاهدة"[4]. أي إنّ الصيغ الصرفية عبارة عن صور للألفاظ فصيغة "فاعل" مثلا صورة أو قالب لكل اسم فاعل يأتي من الفعل الثلاثي نحو: لعب← لاعب، درس← دارس، فاز← فائز... الخ، والاسم إذا كان مصدرا يدل على حدث أما إذا كان علما فيدل على شخص معين، والفعل يدل على الحدث والزمن.

تتناول الدلالة الصرفية الجوانب الشكلية التركيبية للصيغ والموازين الصرفية، وعلاقتها التصريفية من ناحية، والاشتقاقية من ناحية أخرى. ثم تتناول ما يتصل بها من ملحقات، سواء كانت هذه الملحقات صدورا، أم أحشاء أم أعجازا [5]. وقد عبّر المحدثون عن زوائد الصيغ بمصطلح المورفيم morphème، وهو أصغر وحدة في بنية الكلمة تحتمل معنى أو وظيفة نحوية [6]. أو بمعنى آخر هو أصغر وحدة صرفية لها معنى ولا يمكن تجزئتها إلى ما هو أصغر منها، وينقسم في اللغة العربية إلى ثلاثة أقسام:

مورفيم حر: وقد يكون جزءا من الكلمة كما يمكن أن يكون كلمة مستقلة مثل: الضمائر المنفصلة (أنا، نحن) وحروف الجر (من، على...)، وأفعال الشروع (شرع، أنشأ، طفق، أخذ...)

مورفيم مقيد: وهو كل وحدة صرفية متصلة بالكلمة أو هو ما ارتبط مع المورفيم الحر كـ "ال " التعريف في كلمة الباب، كما قد يأتي مقابل التنوين في الاسم النكرة: أو ألف الاثنين، وواو الجماعة، أحرف المضارعة...

مورفيم صفري (محايد): وهو يحمل القيمة الخطية (صفر0) أي لا وجود له في الرّسم الكتابي، وإنما هو الصورة الموضوعة في الذهن، مثل: الضمائر المستترة... [7]

لاحظ ابن جني في كثير من الصيغ الصرفية فروقا في الدلالة بسبب زيادة مورفيم في أول الصيغة، أو في وسطها، أو على الجذر الأصلي، فالوزن الصرفي (فَعَل) في حالة إضافة الهمزة في أوله صار (أَفْعَل) فدَخَل غير أَدْخَل وخَرَج غير أَخْرج؛ فإذا كانت دخل تفيد دخول الشخص بمحض إرادته فإن أدخل تفيد أن هناك من دفعه إلى الدخول [8]. فزيادة الهمزة كان لها تأثير على المعنيين الصرفي والنحوي.

أما تضعيف العين في صيغة "فَعَّلَ" فقد يأتي للدلالة على تكثير الفعل "فالأصوات تابعة للمعاني فمتى ثويت قويت ومتى ضعفت ضعفت، يكفيك من ذلك قولهم قَطَع وقَطَّع وكَسَر وكَسَّر. زادوا في الصوت لزيادة المعنى واقتصدوا فيه لاقتصادهم فيه"[9]. كما في قوله تعالى: ﴿ وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾ ﴾ [10]، حيث جاء التعبير بصيغة (فَعّل) دون (أَفْعَلَ)، والسّرفي اختيار هذه الصيغة دون غيرها أنّ فَعَّلَ تأتي للتكثير [11]، ومن ثمّ ناسب ذلك الدلالة على كثرة الأبواب التي غلّقتها امرأة العزيز لتَحول دون إفلات سيدنا يوسف عليه السلام منها، كما تدل على إحكام الإغلاق، فمع هذه الصيغة نحس بصوت المزاليج وهي تحكم رتاج الأبواب، وينعدم هذا الإحساس مع الفعل (أغلق) الذي يدل على مجرد الإغلاق وبعبارة أخرى: إن هذا الإحساس لا يتحقق مع " أغلقت" لأنها أخفّ وقعا من" غلّقت "كما أنّ أغلقت توحي بالهدوء والاستقرار بينما الموقف والحالة التي كانت تعتري امرأة العزيز توحي بالهيجان والاضطراب[12]. ولذا قال بعضهم: التشديد في غلّقت للتّكثير ولتعدد الأبواب التي أغلقتها فقد قيل كانت سبعة أبواب، ومعنى ذلك أنها قد تَتَبعت أبواب القصر تغلقها بَابًا، بَابًا حتى بلغت باب الحجرة، ذلك لتأمن إن استطاع يوسف عليه السلام أن يفتح بعض الأبواب لا يأتي على جميعها إلاّ بعد أن تنال حاجتها منه بالمراودة [13].

ومن ثَمَّ جاءت هذه الصيغة معبرة عن كثرة الأبواب التي غُلّقت وكثرة التغليق وإحكامه والمبالغة فيه. وقد أدى تكرار الصوت إلى تكرار الفعل في (غلّق). وقد جعلت العرب تكرير العين في الفعل دليلا على تكرير الحدث نفسه، فغلّق بالتضعيف أقوى من غلق بالتخفيف لأنهم جعلوا الألفاظ أدلة على المعاني، وأقوى الألفاظ ينبغي أن يقابل به قوة في الفعل، وخَصّوا بذلك العين لأنها أقوى من الفاء واللام إذ هي واسطة لهما مكتوفة بهما فصارا كأنهما سياج لها، ومبذولان للعوارض دونها [14]. إذن فتكرير العين دالّ على تكرير المعنى، من باب قوة اللفظ لقوة المعنى.

أما في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾ ﴾ [15]، فالتضعيف في قطّعن إمّا لكثرة القاطعات، وإمّا لكثرة الحَزِّ في يد كل واحدة منهنّ، فالجرح كأنّه وقع مرارا في اليد الواحدة وصاحبتها لا تشعر[16]. وكذلك تتأتى دلالة المبالغة من خلال التشديد في صيغة (فَعِّيل) في قوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّيٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴿٤٦﴾ ﴾ [17]، فدلّت الصدّيق على نسبة الصّدق ليوسف عليه السلام[18].

إذن فزيادة مورفيم مقيد بدلالة التضعيف على الصيغة (فَعَل) غيَّرت دلالته، وأكسبته دلالة جديدة (التكثير)، وقد خصّوا عين الفعل بذلك دون الفاء واللام لأنها أقواهن، فهما معرضان للإعلال بالحذف دونها [19]. فهي في حصن منيع وبمنأى عن كل التغيرات التي تصيب الفعل.

ومن هذا الباب أيضا صيغة الفعل (استفعل) التي جعلوها للطلب لما في تقدم حروف الزيادة (الهمزة والسين والتاء) على الأصول، كما يتقدم الطلب الفعل، ذلك أن الطلب للفعل والتماسه والسعي فيه والتأتي لوقوعه تقدمه، ثم وقعت الإجابة إليه، فتبع الفعل السؤال فيه والتسبب لوقوعه، فكما تبعت أفعال الإجابة أفعال الطلب، كذلك تبعت حروف الأصل الحروف الزائدة التي وضعت للالتماس والمسألة [20]. فالفعل (غَفَرَ) مثلا يفيد المغفرة، لكن زيادة المورفيم المقيد المتمثل في حروف الزيادة في استغفر نقل دلالته إلى طلب المغفرة ورجاء تحقيقها.

ومنه أيضا (فَعَل) و(افْتَعَل) في باب: في قوة اللفظ لقوة المعنى، فالصيغة الثانية أقوى من الأولى، ويتضح ذلك في نحو قوله عز وجل: ﴿ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَا كُلِّهَا فَأَخَذْنَٰهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ ﴾ [21]، فصيغة (مقتدر) أبلغ من (قادر) للإشارة إلى زيادة التمكن في القدرة، ولأن الموضع موضع تفخيم الأمر وإظهاره وشدة الأخذ[22]. وعلى نحو هذا قوله تعالى: ﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦ ۖ وَٱعْفُ عَنَّا وَٱغْفِرْ لَنَا وَٱرْحَمْنَآ ۚ أَنتَ مَوْلَىٰنَا فَٱنصُرْنَا عَلَى ٱلْقَوْمِ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾ فعبّر عن لفظ الحسنة بكَسب وذلك لاحتقار الحسنة إلى ثوابها، وجاءت (اكتسبت) في السيئة تنفيرا عنها وتهويلا وتشنيعا بارتكابها [23].

لقد أدرك ابن جني الوظيفة الدلالية للصّوائت وبيّن أنها مورفيمات لا تقل أهمية عن الصوامت في بيان الفروق الدلالية أو تمييزها، فصيغة "مِفْعَل" إذا كانت الميم الزائدة مفتوحة فالصيغة تدل على الحدث؛ أي تكون مصدرا، أمّا إذا كانت الميم مكسورة فهي تدل على اسم آلة وذلك في قوله: "مَفْعَل ومِفْعَل" الحرف الزائد في أولهما لمعنى، وذلك أن مَفعلا يأتي للمصادر نحو ذهب مذهبا دخل مدخلا وخرج مخرجا. ومِفعلا يأتي للآلات والمستعملات نحو مِطرق ومِروح ومِخصف ومِئزر"[24]. وهكذا يصبح كل من الفتحة والكسرة مورفيما له تأثيره في توجيه معنى الصيغة.

كما نجد أن العرب قد ناسبت بين الصيغة وحركاتها وواقع الفعل الذي يُعبّرون عنه وما فيه من حركة واضطراب. وهذا ما أشار إليه سيبويه واستحسنه ابن جني فقال: "ووجدت أيضا الفَعَلى في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة نحو البَشكَى* والجَمزَى** والوَلقَى***"[25]، لقد علل ابن جني توالي الصوائت في الألفاظ التي جاءت على وزن (فعلى) بالسرعة وخفة الحركة فهو يلمح ما بين (فَعلَى) من تكرار الحركات وتلاحقها وتتابعها وما تدل عليه من معنى السرعة والتتابع وتوالي الحركات في الفعل كما توالت الحركات في النطق [26].

وهكذا خصت العرب كل بناء من أبنيتها الصرفية بحدث معين، وذلك اعتقادا منهم لوجود صلة تجمع بين البناء وبين المعنى الذي اختير له، إذ تتمثل هذه الدلالة فيما تؤديه الزيادات الصرفية من معان مضافا إليها معنى الجذر المعجمي.

الهوامش:

(1) يُنظر: عوامل تنمية اللغة العربية، محمد توفيق شامين، مطبعة الدعوة الإسلامية، القاهرة، مصر، ط1، 1980م، ص: 6.

(2) ينظر: دلالة الألفاظ، إبراميم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1963 م، ص: 47. وعلم الصرف الصوتي، عبد القادر عبد الجليل، دار أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 1998م، ص: 152. الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، صفية مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003م، ص: 31.

(3) يُنظر: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم: دراسة نظرية تطبيقية للتوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عبد الحميد أحمد هنداوي، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2008م، ص: 12.

(4) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، لبنان، ط2 1987م، 3 / 98.

(5) ينظر: مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة الدار البيضاء المغرب، 1986 م، ص: 204.

(6) أسس علم اللغة، ماريو باي أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة: أحمد مختار عمر، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصر، ط2، 1983م، ص: 108.

(7) يُنظر: علم الصرف الصوتي، ص: 107-108. والعربية وعلم اللغة الحديث، محمد داود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2001م، ص: 183.

(8) يُنظر: شذا العرف في فن الصرف، أحمد الحملاوي، شرحه وفهرسه واعتنى به: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1426 هـ، 2005 م، ص 45.

(9) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابنجني، تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبد الفتاح شلبي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1389هـ، 1969م، 2/ 210.

(10) سورة يوسف، الآية: 23.

(11) ينظر: شذا العرف، ص: 49. وفقه اللغة وسر العربية، أبي منصور الثعالبي، تحقيق: فائز محمد، مراجعة وفهرسة: إميل بديع يعقوب ومحمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، لبنان، ط1، 2006م، ص: 281، والصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: مصطفى أحمد صقر، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، 1977م، ص: 169. وأدب الكاتب، ابن قتيبة الدينوري، اعتنى به وراجعه: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 2004م، ص: 301. ومقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت. 4/391. مادة(غلق).

(12) ينظر: بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ص: 20. ودلالات الظامرة الصوتية في القرآن الكريم، خالد بن دومي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006م، ص: 259

(13) ينظر: التسهيل لعلوم التنزيل، ابي القاسم بن جزي الكلبي، ضبطه وصححه: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ-1995م، 1/413. والمفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: محمد سعيد الكيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 366. والكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، جار الله الزمخشري، تحقيق: عادل عبد الموجود، علي محمد معوّض، شارك في تحقيقه: فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1418 هـ-1998م، 3/267. والإعجاز الصرفي في القرآن، ص: 128.

(14) الاقتراح في أصول النحو، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد حسين إسماعيل، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1427 هـ، 2006 م، ص: 18.

(15) سورة يوسف، الآية: 31.

(16) ينظر: المغني في تصريف الأفعال ويليه كتاب اللباب من تصريف الأفعال، محمد عبد الخالق عضمة، دار الحديث،

القـــامرة، ط2، 1999م، ص: 132. وشـــذا العـــرف، ص: 49. والكشاف، 279/3.

(17) سورة يوسف، الآية: 46.

(18) ينظر المغني في تصريف الأفعال، ص: 133، التسهيل في علـوم التنزيل، 415/1.

(19) يُنظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السـيوطي، شرح محمـد أبو الفضل إبراهيم، محمد جاد المولى، علي محمد البجـاوي، المكتبـة العصرية، صيدا، بيروت، 2004م، 1/ 48-49.

(20) يُنظر: الخصائص، 2/ 154. والاقـتراح في أصـول النحـو، ص: 36.

(21) سورة القمر الآية: 42.

(22) يُنظر: الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، ويليه كتاب إعجاز القرآن، القاضي أبي بكـر البـاقلاني، دار الفكـر للطباعـة والنشـر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص: 423

(23) يُنظر: الخصائص، 3/ 265، والمحتسـب في تبيـين وجـوه شـواذ القراءات والإيضاح عنها، 2/ 134.

(24) الخصائص، 1/ 234.

*البشكى: نقول امرأة بشكى: خفيفة اليدين في العمل، ناقة بشكى: سريعة. يُنظر: لسان العرب، ابن منظور، مؤسسة التاريخ العربي وإحياء الـتراث العربي بيروت لبنان، ط2، 1993 م، 10/ 401، مادة [بشك].

**الجمزي: حمار جمزي: وثّاب سريع، يُنظر: المصدر السابق، 5/ 323، مادة [جمز].

***الولقى: ناقة ولقى: سريعة، نفسه، 4/ 38، مادة [ولق].

(25) الخصائص، 2/ 153.

(26) يُنظر: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص: 31.

اشتغال الصّورة البيانية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي

الأستـــاذة: نسيمـــــة لـــوح
أستاذة مساعدة صنف "أ"
قسم اللّغة العربيّة وآدابها
جامعـــة البليـــدة 2

الملخـــــص

تعدّ أحلام مستغانمي من الأصوات الرّوائية البارزة في السّاحة الأدبيّة الجزائرية والعربية، فاستطاعت التّميّز والتّفرّد بلغتها، وأسلوبها في الكتابة. وتهدف هذه الدّراسة إلى البحث في الصّور البيانية من مجاز، واستعارة وتشبيه، وكناية عند هذه الرّوائية من خلال دراسة بعض النّماذج من روايتها "فوضى الحواس" التي صدرت في التّسعينيات من القرن الماضي.

ـ الكلمات المفتاحية:

ـ الصّور البيانية ـ الاستعارة ـ التّشبيه ـ المجاز ـ الرّواية الجزائرية.

The summary

Ahlem Mestghanemi is the prominent novelist voice in Algerian and Arabic literature; she can do the distinction and the particularity of her language and her style in writing. The aims of this study is to search the graphic image from the metaphor , the similie and the metonomy at this novelist by studying some models from her novels (Fawda el Hawas) which .was released in the nineteen's from the last century

Key Words: The graphic image ـــــ the metonomy ـــــ the similie ـــــ the metaphor ـــــ Algerian novel ـ

تعدّ أحلام مستغانمي صوتا نسائيا بارزا في السّاحة الأدبية الجزائرية والعربية، وقد استطاعت هذه الرّوائية المتميّزة بأسلوبها ولغتها أن تعالج قضايا عديدة، وتوصل صوت المرأة الجزائرية وتطرق أبواب آلامها وأحلامها، وقد اخترت في هذه الدّراسة التّطرّق إلى الصّور البيانية عند هذه الروائية واخترت نماذج من روايتها الّتي صدرت في التّسعينيات من القرن الماضي وهي رواية " فوضى الحواس "، الّتي تعرض فيها أحلام الوضع المتردّي الّذي آلت إليه الجزائر في بداية التّسعينيات، وحال المثقّف الجزائري الّذي تاه بين مطرقة النّظام وسندان الجماعات المسلّحة وغالبا ما كان يذهب ضحيّة اغتيالات بشعة، فبطلتها حياة التّائهة بين رجال ثلاثة هي رمز للجزائر الّتي كانت في متاهة تبحث عمّن يخلّصها من الفوضى الّتي كانت سائدة. وغالبا ما تمتطي الرّوائية لغة شاعريّة جذّابة وتنتقي ألفاظا وعبارات تعلق بالأذهان، هذه الألفاظ التي تكتسب دلالاتها من خلال ما تفيده من معني عند نظمها في الكلام خاضعة لنواميس التّطوّر الدّلالي الّذي يتمّ بطرق مختلفة أهمّها المجاز وفنونه.

فالمجاز ركن أساسيّ في اللّغة العربية فهو أحد شقّي الكلام الّذي يعرّفه " ابن جنّي " في الخصائص قائلا: " الحقيقة ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللّغة والمجاز ما كان بضدّ ذلك. وإنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتّساع والتّوكيد والتّشبيه " [1]

وعرّفه " الجرجاني " قائلا: " وأمّا المجـاز فكلّ كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها

لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهي مجاز " [2] وهو عنده نوعان لغويّ ويشمل الاستعارة والمجاز المرسل وعقليّ. وما يهمّنا هنا المجاز اللّغوي الّذي أدّى إلى توسّع اللّغة وإثراء المعجم الدّلالي بحياة لغويّة متجدّدة.

أ-المجاز المرسل:

ومن نماذج المجاز المرسل في رواية فوضى الحواس، توظيف الرّوائية لألفاظ من حقل الاقتصاد ونقلها إلى حقل العواطف والأحاسيس، كاستعمالها لألفاظ مثل: إفلاس وعجـز واحتياطيّ ورصيد... وغيرها، فتقول متحدّثة عن بوضياف ـ رحمه الله ـ: " الكل يريد أن يقبّل ولو بعينه هذا الّذي يناديه رفاقه ((سّي الطيّب الوطني)) والّذي تناديه قلوبنا اليوم ((أبي))، فمنذ موت بومدين ونحن يتامى نعاني إفلاسا عاطفيّا يفوق إفلاس اقتصادنا وعجزا وطنيّا في المحبّة يفوق عجز ميزانيتنا".[3] وتقول في موقف آخر:" في الواقع كنت أملك احتياطيّا كافيا من الجنون يبدو أمامه رصيدي من العقل هزيلا ورصيدي من الصّبر معدوما " [4]

وفي سياقات أخرى نجدها تزاوج ما هو لغوي بما هو غير لغوي وما هو معنويّ محسوس بما هو حسّيّ ملموس، فتقول مثلا: " منذ الصّغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة وكانت النّساء حولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة "[5] وتقول:" أنثى عباءتها كلمات ضيّقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطّي سوى ركبتي الأسئلة " [6]، وكأنّ الأسئلة والأجوبة والكلمات والجمل ألبسة منها الضّيّقة والفضفاضة ومنها القصيرة والطّويلة. وبنفس التّعابير المبنية على المجاز المرسل، تجعل السّؤال ربطة عنق فتقول:" بين ابتسامتين لفّ حول عنقه السّؤال ربطة عنق من الكذب الأنيق وعاد إلى صمته "[7]، وتقول كذلك: " مرّ شهران... كنت خلالهما أكتفي بوجبات الأحلام ورشفات حبر سريعة وأترك للآخرين ولائم الضّجر وقهوة النّميمة " [8]، فكأنّ الأحلام وجبات والكتابة شاي أو قهوة ترتشف، فهي تريد القول إنّها استغنت عن الأكل وكأنّ الأحلام كانت تشبع جوعها وتكتفي بكتاباتها بين الفينة والفينة، تاركة للآخرين الولائم المضجرة في نظرها ولمّات القهوة الّتي تكون غالبا فرصة للنّميمة. وتقول أحلام موظّفة عبارة " موسم الصّيد " للتّعبير عن القتل الّذي طال الجزائريّين الّذي استهدف في البداية كبار الشّخصيات السّياسية ورجال الأمن، ثمّ طال الفئة المثقّفة، ثمّ صار عشوائيّا، تقول:" منذ سقط بوضياف قتيلا كان واضحا أنّ موسم الصّيد قد فتح، وأصبح السّؤال بعد كلّ موت من سيكون دوره الآن "[9].

وفي تعبير مجازيّ جميل توظّف فيه الرّوائية ألفاظا تسند عادة لما هو ملموس إلى ألفاظ أخرى محسوسة فتقول عن أخيها ناصر:" أكان يدخل هو أيضا حزب الصّمت ويخلع صوته، تماما كما خلع آخرون فجأة شعاراتهم، وحلقوا قناعاتهم خوفا من سجن يتربّص بالملتحين "[10]، فأسندت الصّوت والشّعارات لفعل الخلع الذي تسند إليه عادة الثّياب وأسندت القناعات لفعل الحلق الّذي يكون عادة للشّعر أو اللّحية أو الشّارب.

وفي سياق آخر، نجدها تعبّر على لسان بطلتها " حياة " عن الحال الذي آل إليه الوطن في تلك الفترة وتنعته بقطار الجنون الّذي يدهس في طريقه كلّ شيء، ويحصده دون التّمييز بين ما هو نافع وما هو ضارّ، فنراها تسعى إلى مساعدة أخيها ناصر الّذي أفرج عنه بعد اعتقاله ظلما، وتحاول مساعدته على السّفر إلى أيّ مكان بعيد عن هذا القطار المجنون، تقول حياة:" فجأة لم تعد لي من رغبة سوى الهروب به إلى أيّ بلد آخر أو أيّ قارّة أو كوكب آخر ريثما يمرّ قطار الجنون "[11]

ب-الاستعـــــــــارة:

ومن الصّور الفنّية الّتي ركّزت عليها الرّوائية في رواية فوضى الحواس الاستعارة الّتي عرّفها الجرجاني قائلا: " الاستعارة أن تريد تشبيه الشّيء بالشّيء، فتدع أنّ تفصح بالتّشبيه وتظهـره، وتجيء إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريه عليه." [12]، فالألفاظ المستعارة

ألفاظ موحية لأنّها تجعل القارئ يحسّ بالمعنى، وتصوّر المنظر للعين وتنقل الصّورة للأذن وتجعل الأمر المعنوي ملموسا محسوسا، ومن أمثلتها في الرّواية قولها في وصف أمّها: " وكيف يمكن لهذا الرّماد الجالس أمامي ملتفّا بملاءة سوداء أن يلد كلّ هذه النّيران الّتي تسكنني "[13] فتشبه في استعارة تصريحية أمّها بالرّماد في برودتها وخمودها، وتشبه نفسها في تمرّدها وثورتها بالنّار إذ صرّحت بالمشبّه به وحذفت المشبه وتركت بعض لوازمه، وقد استعملت الرّوائية هنا المعنى العكسي للمثل الشّعبي الّذي يقول:" النّار تلد الرّماد " فجعلت الرّماد هو الّذي يلد النّار.

وفي معالجتها لمشكل الهجرة الّتي أضحت كالعدوى بين الجزائريّين إبّان العشرية السّوداء تقول: " في الواقع الإشكال الحقيقي لم يكن في أذناب الأغنام الأسترالية الّتي شغلت عامّتنا وفقهاءنا لأيّام، وإنّما في تلك الأكباش البشريّة المكدّسة أمام سفارة أستراليا "[14]، إذ تشبّه الجزائريّين الّذين وقفوا طوابير طويلة أمام سفارة أستراليا أملا في الحصول على تأشيرة الهروب من الموت المتربّص بهم، بالأكباش الّتي تكدّس للبيع أو الذّبح، وقد أضافت لفظ بشريّة لتضفي المرارة على صورتها هذه.

وفي تعبير آخر وظّفت استعارة أشار إليها " خليل حاوي " في بيت شعريّ ذكرته الرّوائية لتصف به عشوائية الموت قائلة:" فالبارحة فتح ذلك الحوت فكّيه وابتلع لوجبته المسائية من جملة من ابتلع عبد الحق "[15]، إذ تشبّه الموت بالحوت الّذي يفتح فاه ويبتلع قالونات كبيرة من مياه البحر المملوءة بالأسماك الصّغيرة والكبيرة والعوالق وغيرها دون تمييز، فحذفت المشبّه وصرّحت بالمشبّه به.

وفي نفس سياق الموت نجدها تستعير له ما يجسّده ويجعله كائنا مرئيّا ملموسا، في قولها وهي تصف لحظة إصابة سائقها عمّي أحمد برصاص غادر: "ركضت نحو السّيّارة ارتميت على يده ألثمها، أغرق وجهي ودموعي فيها، وكأنّني أنقل إليه شيئا من الحياة، كأنّني أتقاسم معه حياتي ما دمت لم أتقاسم معه موته، أنا الّتي جئت به إلى هنا، شعرت بأنّني أقبّل يد الموت الّذي سيأخذه والّذي ينتظر الآن فقط بأدب، أن أرفع شفتي عنه ليسحبه ويمضي به "[16]، وبنفس الطّريقة نجدها تشخّص السّياسة مستعيرة لها ألفاظا خاصّة بالإنسان إذ تقول : " أصمت لأنّني لا أفهم ولا أريد أن أفهم لماذا تصبح السّياسة طرفا ثالثا في كلّ علاقة ؟ لماذا تنام في سرير الأزواج، وفي سرير العشّاق ؟ لماذا تتناول معنا فطور الصّباح وكلّ وجبات النّهار وترافقنا إلى زيارة الأحياء والأموات من أهلنا؟ لماذا تسبقنا إلى مدن الحلم، وحال وصولنا تجلس معنا على الأريكة، ولماذا تبعث إلى الغربة وتعود متى شاءت بمن نحبّ "[17]. في إشارة إلى تعاطينا السّياسة والحديث في أمورها في كلّ مكان، وفي إشارة أيضا إلى من أبعدتهم السّياسة عن أهلهم وأوطانهم، فإمّا نفاهم من يخالفهم الرّأي أو طلبوا اللّجوء السّياسي آنذاك - أقصد في العشرية السّوداء -، وفي استعارة أخرى نجدها تستعير للوطن حذاء فتقول: " الوطن الّذي يملك وحده متى شاء حقّ تجريدك من أيّ شيء بما في ذلك أحلامك، الوطن الّذي جرّدها من أنوثتها - تقصد أمّها - وجرّدني من طفولتي ومشى، وها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها على أحلامي وأحلامها فقط بحذاء مختلف، إذ لبس معي جزمة عسكريّة ومعها حذاء التّاريخ الأنيق " [18]، في إشارة إلى زوجها العسكري الّذي أخذته مسؤوليّاته عنها، وعن رعايتها والاهتمام بها، وإلى كون والدتها زوجة شهيد ترمّلت في عمر الأزهار.

ج -التشبيـــــه:

والتّشبيه هو أحد الأركان الأساسية في أصول البيان العربي ومصادر التّعبير الفنّي، فهو يقرّب المعنى إلى الأذهان من خلال نقل اللّفظ من صورة إلى أخرى على النّحو الّذي يريده المصوّر، فإن أراد صورة جميلة

أنيقة شبّه الشّيء بما هو أكثر منه حسنا، وإذا أراد صورة قبيحة وتافهة شبّه الشّيء بما هو أردأ منه صفة. ومن نماذجه الكثيرة في الرّواية قولها عن الجيش العربي الّذي كان في فوّهة الحرب، الّتي كانت دائرة في الخليج العربي بين العراق ولكويت مشبّهة إيّاه بالذّباب، ولعلّ القارئ يفهم أنّنا نشبّه الشيء أو الشّخص بالذّبابة تحقيرا له وإذلالا، كما يفيد هذا التّشبيه الدّلالة على الكثرة، فنجد الرّوائية تعبّر في مرارة عن تسابق وكالات الأنباء الغربية في نقل الحدث، وإحصاء عدد الموتى في سبق صحفيّ، وكأنّ حياة هؤلاء رخيصة وتزداد المرارة عندما يكون هذا الجيش من ملّة واحدة ودين واحد، تقول:" كنت أرى القنوات الأمريكيّة تتسابق لنقل مشاهد حيّة عن موت جيش عربيّ يمشي رجاله جياعا في الصّحاري يسقطون على مدى عشرات الكيلومترات كالذّباب في خنادق الذّل ". [19]

وفي سياق الغدر والخيانة تشبّه الشّعب بالنّعاج " أوطن هو هذا الّذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه باغتنا بسكّين وذبحنا كالنّعاج بين أقدامه "[20]، وقد اعتادت العرب أن تكنّي المرأة بالنّعجة كما تصف بها الرّجل اللّيّن. وبنفس العبارة تشبّه رجال الشّرطة الّذين كانوا يذبحون في العشرية السّوداء كونهم " طغاة " وفي خدمة النّظام الكافر في نظر الجماعات الإرهابية، إذ تقول:" كلّ يوم يقودون رجال الشّرطة يذبحونهم كالنّعاج ويلقون بهم من الجسور "[21].

وفي تشبيه ـ أراه جديدا ـ تشبّه فيه الكلمات بالمرأة الخارجة من البحر بثوب خفيف ملتصق بجسدها تقول: " هنالك أيضا تلك الكلمات الّتي لا لون لها، ذات الشّفافية الفاضحة كامرأة خارجة توّا من البحر بثوب ملتصق بجسدها إنّها الأخطر حتما، لأنّها ملتصقة بنا حدّ تقمّصنا "[22]، وبالطّريقة نفسها نجدها تشبّه الاحتضان بتشبيه يستفزّ الأذهان لتنشط محاولة فهمه، تقول:" يحتضنها من الخلف كما يحتضن جملة هاربة بشيء من الكسل الكاذب " [23] فإذا كنّا نعلم كيف يتمّ الاحتضان من الخلف فكيف يتمّ احتضان جملة هاربة يا ترى ؟ فالمشبّه هنا معروف لكن ما يستدعي المعرفة هو المشبّه به.

وفي نفس سياق توظيفها اللّغة في تشبيهات جديدة تستعين الرّوائية بمقولة لبودلير ثمّ تعقد عليها تشبيها غاية في الجمال، فتقول: " مقولة لبودلير منعتني من النّوم: " كلّ إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء تقول " لا " كلّما قال " أريد " "، قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى اكتشفت قبل الفجر بقليل أنّ " لا " أفعى بسبعة رؤوس وأنّك كلّما قتلتها ظهرت "لا" أخرى شاهرة في وجهك ـ لأسباب أخرى ـ أكثر من حرف نهي وتحذير " [24] فهي تشبّه " لا " الّتي ترمز بها إلى ضمير الإنسان الحي بالأفعى ذات سبعة رؤوس، فكلّما أردت شيئا يتنافى مع ما يريح ضميرك تجده يقول لك لا تفعل، وقد جاء هذا التّشبيه في سياق رغبة البطلة حياة في خيانة زوجها العسكري الفاسد.

د الكنايـــــة:

أمّا الرّكن الأخير الّذي اعتمدته الرّوائية، فكان الكناية الّتي يعرّفها الجرجاني " أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه." [25]، فالكناية تعبير مجازي يتحاشى مهزول اللّفظ إلى مهذّبه وسوقي العبارة إلى رصينها، وقد عدّها البلاغيّون ضرورة يتطلّبها الموقف وذلك حين يكون اللّفظ الصّريح تشمئزّ منه النّفس، ويعافه الذّوق لمجافاته للأدب والقيم الاجتماعية أو يكون التّعبير الصّريح مدعاة للمتاعب، ومثارا الأذى واستجلاء للخصومة. وهذا ما نجده في رواية " فوضى الحواس "، حين تعمد الرّوائية إلى الكناية في سياقات تشير إلى العلاقة الجنسية بين الرّجل والمرأة وذلك تأدّبا في مثل قولها: " كهذا المساء أتوقّع أن أمارس عادتي

في الكتابة صمتا وأنا أتفرّج على زوجي وهو يخلع بذلته العسكريّة، ليرتدي جسدي للحظات ثمّ يغرق في النّوم " [26]، فنجدها قد استعملت الكناية الواردة في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ ﴾ [27]، إذ كنّى عن هذه العلاقة باللّباس والثّوب.

وفي نفس السّياق تشير الرّوائية إلى هذه العلاقة حين تكون خارج الزّواج في كناية طريفة تقول:" ولكن ما لا أفهمه هو لماذا تزوّج زوجي سمراء إذا كان يحبّ الشّقراوات؟ ولماذا تزوّج مرّة ثانية إذا كانت لا تشبعه سوى الوجبات الّتي يتناولها خارج البيت؟ " [28]، فتكنّي هذه العلاقة بالوجبة الّتي تتناول خارج البيت. وفي سياق تشير فيه إلى الرتبة العسكريّة نجدها تستعمل الكناية في قولها: " ومن الأرجح أن تكون هذه الفيلاّ هي أحد هذه الأملاك يتناوب عليها الضّبّاط كلّ صيف قبل أن يأتي من يحجزها نهائيّا مستندا إلى نجومه الكثيرة، أو إلى أكتافه العريضة، أو يشتريها حسب قانون جديد بدينار رمزي مثير للعجب "(29)، فالنّجوم الكثيرة كناية عن الرّتبة العسكريّة الّتي يشغلها، فنجمة واحدة تعني رتبة ملازم، ونجمتان تعني رتبة ملازم أوّل، وثلاث نجوم تعني نقيبا، وهكذا كلّما زادت هذه النّجوم زادت الرّتبة العسكريّة، أمّا في قولها: " أكتافه العريضة " فكناية على أنّ لديه من يعينه من أصحاب الرّبط والحلّ على قضاء مآربه.

كما نلفي الرّوائية لا تذكر المقبرة مثلا بصريح العبارة، بل تستعمل الكناية للإشارة إليها. ومن أمثلة ذلك قولها على لسان " ناصر " لأخته " حياة " بطلة الرّواية: " ذات يوم لن تجدي صعوبة في العثور علي، سيكون لي أخيرا عنوان ثابت " [30]، وهو هنا يقصد المقبرة، وفي مثل قولها كذلك:" يسعدني حقّا أن ألفت نظره وأشغله عن موته بمفاجأة حضوري، أتوقّع أن يلمحني فوحدي أحمل في يدي دفترا في مكان تأتيه النّساء عادة محمّلات بالأرغفة والتّمر للصّدقة "[31] وهي كذلك كناية عن المقبرة.

وفي كناية تستعمل فيها عبارة " طلب اليد " تارة كناية عن الزّواج وأخرى عن الموت، تقول على لسان الصّحفيّ الّذي أحبّته: " هذه أوّل مرّة تطلب فيها امرأة يدي، قبلك طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها في أحداث 88 مع آلة التّصوير، أمّا اليمنى فما كدت أتحوّل إلى الصّحافة المكتوبة حتّى أصبح الإسلاميّون يطالبون بها، تصوّري أنا رجل مزعج اتّفق الفريقان على قطع يديه " [32]، ففي العبارة الأولى كناية عن الزّواج، أمّا في عبارتي طلب العسكر يدي اليسرى وأخذوها ويطالب الإسلاميّون يدي اليمنى فكناية على طلب موته، فيده اليسرى بترت لمّا أطلق عليه عسكري النّار ظانّا أنّه سيخرج شيئا من جيبه، أمّا الإسلاميّون فطالبوا به لمّا تحوّل إلى الصّحافة وكان رجال الصّحافة هدفا لهؤلاء، فنجدها تجمع بين ضدّين، فالزّواج يحمل دلالة الحياة لارتباطه بالتّناسل والتّكاثر وفي مقابله الموت والفناء.

في الأخير نجد أنّ أحلام مستغانمي روائية استطاعت أن تمتلك ناصية اللّغة وقواميسها الحرفية والمجازية، فأحسنت توظيفها وتوظيف مفرداتها وتراكيبها، فوظّفت الكثير من الصّور الفنّية الّتي تحمل بذور تطوّر دلاليّ واضح للكثير من الألفاظ والسّياقات، تجعلها بحقّ نموذجا ثريّا للكثير من الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة على السّواء.

ـ الهوامش:

(1) أبو الفتح عثمان ابن جني (ت 392 هـ) " الخصائص ". الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط 4/ دت. ج 2.ص 444

(2) أبو بكر عبد القامر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الجرجاني (ت471 هـ) " أسرار البلاغة ". قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر. مطبعة المدني بالقامرة. دار المدني جدّة. دط / دت. ص351

(3) أحلام مستغانمي "فوضى الحواس "ص243. دار الآداب بيروت. دط / 1998م

(4) المرجع نفسه. ص 342

(5) المرجع نفسه. ص 125

(6) المرجع نفسه. ص 124

(7) المرجع نفسه. ص 16

(8) المرجع نفسه. ص 335

(9) المرجع نفسه. ص340

(10) المرجع نفسه. ص 216

(11) المرجع نفسه. ص 218

(12) أبو بكر عبد القامر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الجرجاني (ت471 هـ) "دلائل الإعجاز ". تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر. مطبعة المدني بالقامرة. دار المدني جدّة. ط3 ــ 1413 هـ/1992م. ج1 ص67

(13) أحلام مستغانمي "فوضى الحواس ". ص103

(14) المرجع نفسه. ص 156

(15) المرجع نفسه. ص 345

(16) المرجع نفسه. ص 112

(17) المرجع نفسه. ص 258

(18) المرجع نفسه. ص102

(19) المرجع نفسه. ص 130

(20) المرجع نفسه. ص 368

(21) المرجع نفسه. ص 120

(22) المرجع نفسه. ص 32

(23) المرجع نفسه. ص 9

(24) المرجع نفسه. ص 255

(25) أبو بكر عبد القامر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الجرجاني (ت471 هـ) "دلائل الإعجاز ". ج1. ص66

(26) أحلام مستغانمي "فوضى الحواس ". ص97

(27) سورة البقرة. آ 187

(28) أحلام مستغانمي "فوضى الحواس ". ص165

(29) المرجع نفسه. ص141

(30) المرجع نفسه. ص209

(31) المرجع نفسه. ص358

(32) المرجع نفسه. ص322

العِلاقة بينَ طولِ الوِحدة المُصطلحيَّة وبينَ شُيوعِها في الاستِعمال: مُقاربَة لِسانيَّة

أ. محمّد هتهوت
جامعــة البليـــدة 2

ملخَّص:

تَروم هـذِه الصَّـفحات، بَحـث جانِـبٍ لِسـانيّ بِنـويّ لِلوحدات المُصطلحيَّة مِن حَيث حجمُها أَو عددُ وَحداتِها الصَّوتيَّة، وما لِذلك مِن أثرٍ في شُيوعِ وحداتٍ دُون أُخرى فـي الاسـتِعمال والتَّـداول بـين أَيـدي الجَماعـة اللُّغويَّـة المُتخصِّصـة؛ ذلك أنَّنا نَلمس في مواضِع لَيست بِالقليلَة جُنوح المُستعملين نَحو وَحداتٍ مُعيَّنة تجنُّبًا لِثقلِها على اللِّسان، واتِّقاءً لِكتلتها الصَّوتيَّة.

فَعلاوةً على تلكَ الأسبابِ في تعدُّدِ الدَّوال والأشكال اللُّغويَّـة وفَوضـى المُمارسـة اللِّسـانيَّة الَّتـي تَجنـي علـى الدَّرس اللِّساني العربـيّ الحَديث مِن حَيث صُعوبَة تَوحيدِ الخِطـاب اللِّسـانيّ فـي عمومِـه وبَعث العمليَّـة التَّواصليَّة، فَإنَّـه يُـرى نَجـاح عـددٍ مِـن المُصـطلحات علـى أسـاسِ الاقتِصاد والاقتِصار على الجُهد الأقلّ؛ فمِن ثمَّة تَطرح المُحاولَـة، فرضـيَّة مَفادُهـا، مَـدى نَجـاح الوَحـدات المُصطلحيَّة وقَابليَّتِها للشُّيوع عِند المُستعملين عَلى أَساس الاقتِصـاد اللُّغـويّ، وهَل تَنطبِق هـذِه النَّظريَّـة علـى هـذا الجانِب مِن اللُّغة (لُغة الاختِصاص) مِثلما تجري الحال مَع اللُّغة العامَّة؟

الكَلِمات المِفتاحيَّة:

المُقاربـة اللِّسـانيَّة- الوِحـدة المُصـطلحيَّة- الوِحـدَة المُعجميَّـة- اللِّسـانيَّات- البُنيـة المَقطعيَّـة- البُنيـة الصَّوتيميَّة.

قائِمة رُموز الكِتابَة الصَّوتيَّة المعتمدَة:

1- رموز الكِتابة الصَّوتيَّة مع مُقابلاتِها في العربيَّة:[1]

1-1- الصَّوامِت:

الرُّموز الصَّوتيَّة العالميَّة	صَوامِت العَربيَّة
[?]	ء (الهمزة)
[b]	ب
[t]	ت
[θ]	ث
[Ž]	ج
[ħ]	ح
[X]	خ
[d]	د
[ð] أَو [δ]	ذ
[r]	ر
[z]	ز
[s]	س
[Š]	ش
[s̲]	ص
[d̲]	ض
[t̲]	ط
[ð̲]	ظ
[ε]	ع
[R]	غ

[f]	ف
[q]	ق
[k]	ك
[l]	ل
[m]	م
[n]	ن
[h]	هـ
[w]	و
[j]	ي

1–2– الصَّوائِت القَصيرة والطَويلة:

الصَّوائت القَصيرة		الصَّوائت الطّويلة	
[i]	(ـِ)	[i:]	ي
[a]	(ـَ)	[a:]	ا
[u]	(ـُ)	[u:]	و

1–3– رموز الكِتابة المَقطعيَّة:

الرُّموز	مقابلاتُها
ص	صامِت
ح	حَركة أَو صائِت
ق.قص	مَقطع قَصير
ق.ت.ف	مَقطع مُتوسِّط مَفتوح
ق.ت.غ	مَقطع مُتوسِّط مُغلق
ق.ط.غ	مَقطع طَويل مُغلق
ق.ط.ض.غ	مَقطع طَويل مضاعَف الإغلاق
[ ]	رمز الكتابة الصَّوتيَّة (الضيِّقة)
//	رمز الكِتابة الصَّواتيَّة (الواسِعة)

تَوطِئة:

اختَلَفَت المواقِف فِي شَأنِ عِلاقَة المُصطلحيَّات بِالمُعجميَّات –الَّتي هي فَرعٌ تطبيقيّ مِن اللِّسانيَّات– فَموقِفٌ عَدَّ مَوضوعَ الأولى –أَي المُصطلحيَّات–مقتصِرًا على جَمعِ المُعطَيات الاصطلاحيَّة ومُعالجتُها وتَوحيدُها عِند الاقتِضاء، وهُو ما يُمثِّلهُ التَّوجُه الانجليزيّ والفرانكفونيّ، الَّذي أَبقى عَلى الصِّلة بَينهما، عَلى أَساس أنَّ الوَحدات المُصطلحيَّة هي وَحدات مُعجميَّة خاصَّة مِن مُفرَدات اللُّغة العامَّة، وآخرَ رَأى استقلالِيَّة المُصطلَحيَّات عَن اللِّسانيَّات والمُعجميَّة، كَمنظومَة مَفاهيميَّة وفِكريَّة تَتجاوَزُ في انبِنائِها عُلوم اللُّغة إلى عُلومٍ أُخرى، كَالمنطِق، وعِلم المَعرفَة، وعُلوم الإعلاَم، والحاسوبِيَّات، وعِلم الوُجود، وغَيرِها، فَموضوعُها يَنحصِر في الدِّراسَة النَّسقيَّة لِتسميَة المَفاهِيم الَّتي تَنتَمي إلى مَيادِينَ مُختصَّة مِن التَّجربَة الإنسانِيَّة، ويُمثِّل هذا التَّوجُه المَدرسَة الروسِيَّة والألمانِيَّة.

تسلِّم هذِه النَّظرة اللِّسانيَّة، بِأنه لا فَرق بينَ الوَحدات المُصطلحيَّة وبينَ نظيراتِها المُعجميَّة، فَلغة المُصطلحات ما هي إلاَّ نِظامٌ فرعيّ داخِل اللُّغة في شَكلِها العامّ، وبالتَّالي يَتعامل مَعها الخاصَّة مِثل الَّذي يَتعامل مَعها العامَّة مِن المُستعمِلين.

1–المُقاربَة اللِّسانيَّة:

1–1–البُنيـة الصَّوتيَّة: بَحثُ الخصائِص الصَّوتيَّة لِلوحدَة المُصطلحيَّة[2] وحَجمِها، وما لِذلك مِن عِلاقةٍ بالاستِعمال وشُيوعِه، مدخلٌ وخُطوةٌ ذاتُ أهميةٍ في التَّعرُّف واستِكناه طبيعَة العِلاقة بَين دالِّ المُصطلحِ ومَدلولِه مِن جِهة، وحجمِه أَو طُولِه وبِتردُّده في الاستِعمال مِن جِهةٍ أُخرى؛ وعلى ذلك تتلمَّس الإشكالية ههنا إجاباتٍ وحُلولاً مِن خِلالِ إسقاط نظريَّة الجُهد الأقلّ على عيِّنةٍ مِن الوَحدات المُصطلحيَّة ودرجةِ ذُيوعِها. وهل بالإمكان تَفسير الظَّواهِر العالِقة في الدَّرس المُصطلحيّ اللِّسانيّ العربيّ.

وتَجري القوانينُ الصَّوتيَّة وسُننُها على الوَحدات المُعجميَّة في اللُّغة العامَّة المُشتركَة، كالمَيلِ إلى بَدلِ الجهدِ الأقلّ، إذ النِّظام اللُّغويّ يقومُ على أساسٍ اقتِصاديّ، مَفادُه " حَمل مُستعمِل اللُّغة على تَعبير

بالقليلِ المُتناهي عَن الكَثير غَير المُتناهي، وهو ما يَعني بِدقَّةٍ متناهيةٍ، إنفاقُ مَجهودٍ عضليّ أقلّ "[3] ما يَنتُجُ عنه مِن ظواهِر المُماثَلة والمُخالفَة والقَلب المَكانيّ، بَل قَد يكونُ للألفاظِ المُستَعملةِ مِن الدَّلالة الصَّوتيَّة ما يُوحي إلى المَعانيّ والأشياءِ الَّتي مِن أجلِها وُضِعت، ومِثل ذلِك قَد نَراهُ جاريًّا على سائِر الوَحدات المُصطلحيَّة في اللُّغة التَّخصُّصيَّة أثناءَ عمليَّة التَّبليغ والتَّواصل.

وإن كان ما هو مُحصَّلٌ مِن كَثيرٍ مِن الوحداتِ المُصطلحيَّة، إذا نَحنُ ألقينا نظرةً على الوحدات ذات الصِبغة العِلميَّة والتِقنيَّة المَحضَة، أَلفَيناها عِبارةٌ عَن " رموزٍ تُشيرُ إلى مَعانٍ اصطلاحيَّة، سواءٌ أكانت تَراكيبَ، أم مُفرداتٍ، أم اختِصاراتٍ، ولا عِلاقة بَينَ حجمِ المُصطلحِ وحجمِ المَعنى الَّذي يَدلُّ عَليه، فَقد يَرمُز حَرفٌ واحِدٌ إلى مَدلولٍ ضخمٍ، وقَد يَدلُّ تَركيبٌ مِن الكَلمات على شيءٍ ضَئيلِ المِقدار، ذلك أنَّنا لا نَستَخدِم المُصطلَحَ لِيصِفَ لنا ما يَنضوي تحتَه مِن حقيقةٍ علميَّةٍ، بَل نُريدهُ مُجرَّد رَمزٍ لها "[4]، ولكن هذا لا يَنزَع عَنها غِطاءَ تَآلفِ العِلاقةِ بَين التَّسميَّة وما تَحويهِ مِن مَفهومٍ، مِثلما " نَستشعِرُ حينَ نَنطِقُ بِكلمَة (مِضخَّة) أنَّ الخاءَ صَوتٌ قويٌّ عنيفٌ "[5] لِما فِيه مِن الاستِعلاء، أو فيما يُوضعُ في الفرنسيَّة مِن وحداتٍ نَحو كَلمة "كُوداك" (Kodak)، الَّتي تُوحي لِمستَمِعِها لِصوتِ المِفتاح الَّذي يَفتَح الآلةَ لالتِقاط الصورةِ ويَغلِقها؛ " هذا إلى أنَّ كَلمَة "كوداك" مُتمشيةٌ مع قواعِد اللُّغة التَّصويريَّة: فالسَّواكِن تَحتوي على نَفس الحركَة الصَّوتيَّة، والحركات فيها نَفس الجَرس الَّذي قرَّرهُ الأستاذ جرامون وهذه الكَلمة تُعدُّ على دَرجةٍ مِن حُسنِ الصِّياغةِ تَجعلُنا نتساءَلُ عمَّا إذا كان في الإمكانِ صياغَتُها على غَيرِ ما هي عليه "[6]

وفي هذا المَنحى، ربَّما كان لِكثيرٍ مِن المظاهِر فَوقطعيَّة في السلاسِل الكلاميَّة، مِنَ الوظائِف النَّفسيَّة والانفعاليَّة ما يُميطُ اللِّثام عَن أنظِمةٍ صِواتيَّةٍ ذات " التَّحولات الجَرسيَّة، مُحكمةً، كالمُبالغَة في التَّباينات النَّغميَّة، في عَددِ وشدَّةِ نبرات، في نُطقِ الصَّوائِت والصَّوامِت أو في تَغيُّرِ نَوعِ الصَّوت "[7]، فلِلنَّبر في بَعض اللُّغات مِن الوظيفَة ما يُغيِّرُ دِلالة اللَّفظ نَفسِه، فَمن ذلك اللُّغات النَّغميَّة، نحو الصينيَّة " الَّتي تَعرِف أَربع نَغمات للتَّفرقة بينَ دلالَة الكَلمات: 1) مُستوى نَغميّ عالٍ ma (أمّ) 2) نَغمة صاعِدَة عالية ma (قنَّب: نَوع مِن الحشائش) 3) نَغمَة هابِطة صاعِدة ma (حِصان) 4) نَغمة عالية هابِطة ma (وبَّخ- فِعل) "[8]، كذا اليابانيَّة " الَّتي تَنطِق بَعض كلِماتِها بِثلاثِ نغَماتٍ مُستوية mi tone وصاعِدةٍ rising tone وهابِطةٍ falling في مثلِ كلِمة hashi الَّتي تَعني بِالنَّغمة عصا الأكل المَعروفَة لَدى اليابانيين، وتَعني بِالنَّغمة الثَّانية حافَة الشَّيء، وتَعني بالنَّغمة الثَّالثة جِسرًا "[9]

فَكلٌّ مِن هذه المَظاهِر، مُشتركةٌ بينَ الوَحدات المُعجميَّة والوَحدات المُصطلحيَّة، فَكان الدَّاعي إلى دِراستِها بِالمَنهجِ اللِّسانِيّ، الاعتِبارات التَّاليَّة:

1- اشتِراك الوَحدات المُعجَميَّة مَع الوَحدات المُصطلحيَّة في زُمرةٍ مِن الخصائِص التَّكوينيَّة والقيود النَّسقيَّة.

2- انتِماء الوحدات المُصطلحيَّة إلى القُدرة اللُّغويَّة لِلمُتكلِّمين عند اكتِسابِهم مَعارِفَ خاصَّة وانتِمائِهم إلى جَماعةٍ لُغويَّة ذات اللُّغة التَّخصُّصيَّة.

3- تَوقُّف التَّواصُل العِلميّ الشَفهِيّ أو الكِتابِيّ على الدَّلائِل اللِّسانيَّة الإحاليَّة الَّتي تُصاحِبُها بالضَّرورَة.

4- المُصطلَحيَّات مَجالٌ مَعرفيّ بَينِيّ (interdisciplinaire)، وعليهِ وَجبَ الأخذُ في الاعتِبار- أَثناءَ دِراسة المُصطلحات- المَظاهِر المَعرفيَّة واللِّسانيَّة والسيميائيَّة والتَّواصليَّة لِلوحدات المُصطلحيَّة.

5- لَيست الوحدات المُصطلحيَّة مُجرَّد مَفاهِيم فقط، وإنما هي مَجموعة أشكال لُغويَّة ذات تَسميَّات.

مِن ثمَّة تَتبَدى لَنا عِلاقَة القُربِ بَين المُصطلَحيَّات والمُعجمِيَّات -وإن عَدَّها بَعضُ الدَّارسِين عِلاقَة تَبعِيَة

وتَـداخُل–فِـي مَجموعَـةٍ مِـن الخَصـائِص الَّتـي تُميِّزهـا، تَذكرُها "كابري.م.ت" (CABRE. M. T) كالتَّالي: [10]

–كِلتاهُما تُعنيان بِالألفَاظ.

–كِلتاهُما تَشتَملانِ عَلى الجانِب النَّظريّ والجانِب التَّطبيقِيّ.

–الغَايَة الأُولى لِكلتَيهِما هِي إعدادُ المَعاجِم."

واستِجلاءً لذلكَ، لَزِم الأَمر وهذِه الحَال، الوُقوف على مـا يُمثِّلـه النِّظـام ال صَّـواتيّ la représentation phonologique) لِلوَحدات المُصطلحيَّة، وقَد وَدَدتُ أن أَتطـرَّق لِعيِّنَـةٍ مـن الاسـتِعمالات، راعَيـتُ فيهـا التَّسلسُـل التَّـاريخيّ والتَّنـوع الجُغرافـيّ لِلوحـدات الحاصِـل بـينَ مُختلَـف بُلـدان الـوَطن العربـيّ، ومُراعِيـا أيضًـا، أكثـرَ الوحداتِ عُرضَةً لِتنوُّع والتَّعدد حتَّى يَحصلَ تَتبُّع تكوينُها الصَّوتِيّ؛ كُلُّ ذلك عَبرَ مِحورَين، هُما:

أ– طبيعَة المَقاطِع، مِن حيثُ عَددُها وأشكالُها.

ب– طَبيعة الصَّوائِم مِن حَيثُ مَخارِجُها وصِفاتُها، وسَعيتُ إلـى إبـرازِ السِّمات الرئيسَـة لهـا، كـالجهرِ أَو الهمسِ، الشِّدة أو الرَّخاوة، التَّكريريَّة، والصَّفيريَّة، والتَّفخيم أو التَّرقيق.

1–الوِحدة المُصطلحيَّة: la linguistique:

أوَّلاً: البُنية المَقطعيَّة:

الوِحدَة المُصطلحيَّة	الكِتابَة الصَّوتيَّة	الكِتابَة المَقطَعيَّة	أشكال المَقاطِع
عِلمُ اللُّغة	/?ilmulluRa/	/ص ح ص// ص ح ص// ص ح// ص ح/	/ق.ت.غ//ق.ت.غ/ /ق.قص//ق.ة ص/
لِسانيَّات	/lisa:nijja:t/	/ص ح //ص ح ح //ص ح ص // ص ح ح ص/	/ق.قص//ق.ت.ف/ /ق.ت.غ//ق.ط.غ/
أَلسُنِيَّة	/?alsunijja/	/ص ح ص//ص ح // ص ح ص // ص ح/	/ق.ت.غ//ق.ة ص/ /ق.ت.غ//ق.ة ص/
لِسانِيَّة	/lisa:nijja/	/ص ح/ /ص ح ح //صح ص // ص ح/	/ق.قص//ق.ت.ف/ /ق.ت.غ//ق.ة ص/

❖**خُلاصة الجَدول:**

عِلم اللُّغة: 04 مَقاطِع
- 02 مقطعُ توسِّط
- 02 مَقطع قصير

لِسانيَّات: 04 مقاطِع
- 02 مقطعُ توسِّط
- 01 مقطَع طَويل
- 01 مَقطع قصير

ألسنيَّة: 05 مَقاطِع
- 02 مقطعُ توسِّط
- 02 مَقطع قصير

لِسانيَّة: 04 مَقاطِع
- 02 مقطع مُتوسِّط
- 02 مَقطع قصير

ثانيًا: البُنية الصَّوتِيميَّة:

عِلمُ اللُّغَة: عَدد – الصَّوامِت: 06

– الصَّوائِت القَصيرَة: 04

المَخـارِج: (الصَّوامِت+ الصَّـوائِت) – حَلقِـيّ+ أَمـاميّ ضـيِّق+ لَثـويّ+ لَثـويّ+ خَلفـيّ ضـيِّق+ لَثـويّ+ خَلفـيّ ضيِّق+ طَبقِيّ+ وَسطيّ مُنفتِح.

الصِّفات: – ع (رِخو، مَجهور، مُرقَّق)، ل (مُتوسِّط، مَجهـور، جـانِبيّ، مُرقَّـق)، م (مُتوسِّـط، مَجهـور، أَنفـيّ، مُرقَّق)، ل (مُتوسِّط، مَجهور، جانِبيّ، مُرقَّق)، غ (رِخو، مَجهور، مُفخَّم).

لِسانيَّات: عَدد – الصَّوامِت: 04

– الصَّـــوائِت القَصـــيرَة: 04، الصَّوائِت الطويلَة: 02، أَنصاف الصَّوائِت: 01.

المَخـارِج: – لَثـويّ+ أمـاميّ ضـيِّق+ أَسـنانيّ–لَثـويَّ+ وسـطيّ مُنفـتح+ وسـطيّ مُنفـتِح مـديّ+ لَثـويّ+ حَنكـيّ+ وسطيّ مُنفتِح+ وسطيّ مُنفتِح مديّ+ أَسنانِيّ–لَثويّ.

الصِّفات: –ل (مُتوسِّط، مجهور، جانبيّ، مُرقَّق)، س (رِخو، مَهموس، صَفيريّ، مُرقَّق)، ن (مُتوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ي (مَجهور، نِصف صائِت)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

<u>أَلسنيَّة</u>: عَدد – الصَّوامِت: 04

– الصَّـوائِت القَصـيرَة: 04، أَنصـاف الصَّوائِت: 01.

المَخـارِج: – حَنجـري+ وسـطيّ مُنفـتِح+ لَثـويّ+ أَسـنانيّ–لَثـويّ+ خلفـيّ ضـيِّق+ لَثـويّ+ أمـاميّ ضـيِّق+ حنكيّ+ وسطيّ مُنفتِح.

الصِّـفات: – ء (شـديد، لا مَهمـوس ولا مَجهـور، مُرقَّق)، ل (متوسِّط، مَجهور، جانبيّ، مرقَّق)، س (رِخو، مَهموس، صَفيريّ، مُرقَّق)، ن (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ي (مَجهور، نِصف صائِت).

<u>لِسانيَّة</u>: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّـوائِت القَصـيرَة: 04، الصَّـوائِت الطويلَة: 01، أَنصاف الصَّوائِت: 01.

المَخـارِج: – لَثـويّ+ أمـاميّ ضـيِّق+ أَسـنانيّ–لَثـويّ+ وسـطيّ منفـتِح+ وسـطيّ منفـتِح مـدِّي+ لَثـويّ+ أمـاميّ ضيِّق+ حَنكيّ+ **وسطيّ** منفتِح.

الصِّـفات: – ل (متوسِّـط، مَجهـور، جـانبيّ، مُرقَّـق)، س (رِخـو، مَهمـوس، صَـفيريّ، مُرقَّـق)، ن (متوسِّـط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ي (مَجهور، نِصف صائِت).

–مِـن خِـلال العيِّنـة الأُولـى (عِلـم اللُّغـة–لِسـانيَّات–أَلسنيَّة–لِسانيَّة)، إذا مـا رَبطنـا العِلاقـة بَين مـا هـو شـائِعٌ فـي الاسـتِعمال، وبَـينَ التَّشـكِيل الصَّـوتيّ لِلوحَـدات المُصـطلحيَّة، يُمكِـن القَـول بِـأنَّ عِلـم اللُّغـة، هـو أَكثـرُ الوحـدات تَرشـيحًا للاسـتِعمال، اسـتِنادًا لنظريَّـة السُّـهولة والتَّيسـير؛ إذ هـو أَقـلُّ الوحـداتِ مَقاطِعًـا (مَقطعـان مُتوسِّطان وآخران قَصِيران)، ومِن جِهةٍ ثانيَّةٍ، خِفَّة بِنيتِه الصَّوتِيمِيَّة، حيثُ يَجمَع بَين الأَصوات الرِّخوة، مثل العِين والغِين، والأَصوات المتوسِّطة، كاللام، والمِيم، وخُلوِّه مِن الصَّوائِت الطَّويلة ذات الكُلفة في الجُهد. وإذا أَردنا تَرتيبَ هذِه الوَحدات المُصطلحيَّة، حَسب المُعطيات الصَّوتيَّة آنِفة الذِّكر، فَستجِيء على هذا النَّحو:

أوَّلاً: عِلم اللُّغة،

ثانِيًا: الأَلسنيَّة،

ثالِثًا: اللِّسانيَّات،

رابِعًا: اللِّسانيَّة [11]

2–الوِحدَة المُصطلَحيَّة: la phonétique

أوَّلا: البُنية المَقطعيَّة:

الوحدة المُصطلحيَّة	الكِتابَة الصَّوتيَّة	الكِتابة المَقطعيَّة	أَشكال المَقاطِع
عِلمُ الأصوات	ilmul?asw /ʕa:t/	/ص ح ص //ص ح ص//ص ح ح ص//ص ح ح ص/	/ق.ت.غ// ق.ت.غ//ق.ت .غ//ق.
فُونِيتيك	/fu:niti:k/	/ص ح ح //ص ح//ص ح ح ص/	/ق.ت.ف //ق.ق ص //ق.ط.غ/
صَوتيَّات	/sawtijja:t/	/ص ح ص//ص ح ص//ص ح	/ق.ت.ف //ق.ق.ص//ق. ط.غ/

<u>خُلاصة الجَدول</u>:

<u>عِلمُ الأصوات</u>: 04 مقاطِع
- 03 مقاطِع متوسِّطة
- 01 مَقطع طَويل

<u>فُونتيك</u>: 03 مقاطع
- 01 مقاطِع متوسِّطة
- 01 مَقطع طَويل
- 01 مَقطع قَصير

صَوتيَّات: 03 مَقاطِع { 02 مقاطِع متوسِّطة / 01 مَقطع طَويل

ثانيًا: البُنية الصَّوتيميَّة:

عِلمُ الأَصوات: عَدد – الصوامِت: 07

– الصَّـوائِت القَصـيرة: 04، الصَّوائِت الطَويلة: 01، أَنصاف الصَّوائِت: 01.

المَخـارِج: – حَلقـيّ+ أَمـاميّ ضـيِّق+ لَثويّ+ شـفويّ+ خلفـيّ ضيِّق+ حَنجريّ+ وَسطيّ مُنفتِح+ أسنانيّ–لَثويّ+ شفويّ+ وَسطيّ مُنفتِح+ وَسطيّ مُنفتِح مدّي+ أسنانيّ–لَثويّ.

الصِّفات: – ع (رِخو، مجهور، مُرقَّق)، ل (متوسِّط، مجهور، جانبيّ، مُرقَّق)، م (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ء (شَديد، لا مَهموس ولا مَجهور)، ص (رِخو، مَهموس، مُفخَّم)، و(مَجهور، نِصف صائِت)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

فُونِتيك: عَدد – الصَّوامِت: 04

– الصَّوائِت القصيرَة: 03، الصَّوائِت الطويلة: 02

المَخـارِج: – شَـفويّ–أَسـنانيّ+ خلفـيّ ضـيِّق+ خلفـيّ ضيِّق مديّ+ لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أَسنانيّ–لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أماميّ ضيِّق مديّ+ حَنكيّ.

الصِّفات: – ف (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق)، ك (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

صَوتيَّات: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّـوائِت القَصـيرَة: 03، الصَّـوائِت الطَويلَة: 01، أَنصافُ الصَّوائِت: 02

المَخـارِج – أَسـنانيّ–لَثويّ+ وَسـطيّ مُنفتِح+ شَـفويّ+ أَسـنانيّ–لَثويّ+ أمـاميّ ضـيِّق+ حَنكـيّ+ وَسـطيّ مُنفتِح+ وَسطيّ مُنفتِح مدِّي+ أَسنانيّ–لَثويَّة.

الصِّفات: – ص (رِخو، مَهموس، مُفخَّم)، و(مَجهور، نِصـف صـائِت)، ت (شَـديد، مَهمـوس، مُرقَّـق)، ي (مَجهور، نِصف صائِت)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

–فيما يخصُّ العيِّنة الثَّانية (عِلم الأصوات–صوتيَّات–فُونِتيـك)، فمصـطلَح "صـوتيَّات" أَكثـر الوَحـدات ترشـيحًا للاستِعمال مِن غيرِه لِقلَّة مَقاطِعه (03 مَقاطِع)، وتدنِّي الأَصـوات ذات الكُلفـة (04 مَجهـورة، 02 شَـديدة، 01 مُفخَّم، 01مدِّي)؛ ولعلَّ أَكثرَ الوَحداتِ مُنافسةً لَه، هو "فُونِتيـك" (03 مَقـاطِع، 02 شَـديد، 02 مدِّيـة) لَـولا كَونُـه مُعرَّبًا، ويأخذُ مصطلَح "عِلم الأَصوات" المَرتبة الثَّالثة.

3–الوِحـــــدتان المُصـــــطلحيَّتان: consonne و Voyelle:

3–1–الوِحدة المُصطلحيَّة: Consonne:

أَوَّلا: البُنية المَقطعيَّة:

الوِحدة المُصطلحيَّة	الكِتابة الصَّوتيَّة	الكِتابة المَقطعيَّة	أشكال المَقاطِع
صَامِت	/sa:mit/	/ص ح ح//ص ح ص/	/ق.ت.ف //ق.ت.غ/
سَاكِن	/sa:kin/	/ص ح ح//ص ح ص/	/ق.ت.ف //ق.ت.غ/
حَرف	/ħarf/	/ص ح ص ص/	/ق.ط.ض.غ/

***خُلاصَة الجَدول:**

صَامِت: ⟵ 02 مَقطع مُتوسِّط

ساكِن: ⟵ 02 مَقطع مُتوسِّط.

حَرف: ⟵ 01 مَقطع طَويل مُضاعف الإغلاَق.

ثانيًا: البُنية الصَّوتيميَّة:

صَامِت: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّـوائِت القَصـيرَة: 02، الصَّـوائِت الطويلَة: 01.

المَخـارِج: – أَسنانيّ–لَثويّ+ وسطيّ مُنفتِح+ وسطيّ مُنفتِح مدِّي+ شَفويّ+ أماميّ ضيِّق+ أَسنانيّ–لَثويّ.

الصِّفات: – ص (رِخو، مَهموس، مُفخَّم، صفيريّ)، م (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

سَاكِن: عَدد – الصَّوامِت: 03.

– الصَّوائِت القَصيرَة: 02، الصَّوائِت الطويلَة: 01.

المَخـارِج: – أَسنانيّ–لَثويّ+ وسطِيّ مُنفتِح+ وسطِيّ مُنفتِح مدِّي+ حَنكِيّ+ أماميّ ضيِّق+ لَثويّ.

الصِّفات: – س (رِخو، مَهموس، صَفيريّ، مُرقَّق)، ك (شَديد، مَهموس، مُرقَّق)، ن (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق).

حَرف: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت القَصيرَة: 01.

المَخـارِج: – حَلقيّ+ وسطِيّ مُنفتِح+ لَثويّ+ شَفويّ– أَسنانيّ.

الصِّفات: – ح (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، ر (متوسِّط، مَجهور، تِكراريّ، مُرقَّق)، ف (رِخو، مَهموس، مُرقَّق).

–أمَّا العيِّنة الثَّالثة (صامِت–ساكِن–حَرف)، فالمصطلح التُّراثيّ "حَرف" يتصدَّرهم نظرًا (01 مَقطع، 01 مَجهور، 01 تَكريريّ)، يَعقِبه مُصطلح "سَاكِن" ذو (02 مَقطَع، 01 مَجهور، 01 شَديد، 01 مدِّي)، ثمَّ مصطلَح "صامِت" بـ: (02 مَقطع، 01 مَجهور، 01 مفخَّم، 01 مدِّي)، فمصطلَح "صامِت" بـ: (02 مَقطع، 01 مَجهور، 01 مدِّي).

3–2–الوِحدة المُصطلحيَّة: Voyelle:

أَوَّلاً: البُنية المَقطعيَّة:

الوِحدة المُصطلحيَّة	الكِتابة الصَّوتيَّة	الكِتابة المَقطعيَّة	أَشكال المَقاطِع
صائِت	/sa:?it/	/ص ح ح//ص ح ص/	/ق.ت.ف//ق.ت.غ/
عِلَّة	/?illa/	/ص ح ص //ص ح/	/ق.ت.غ//ق.قص/
حَركَة	/ħaraka/	/ص ح //ص ح //ص ح/	/ق.قص//ق.قص//ق.قص/

***خُلاصة الجَدول:**

صَائِت: ← 02 مَقطع مُتوسِّط

عِلَّة: 02 مَقطَع ← 01 مَقطَع متوسِّط، 01 مَقطع قَصير

حَرَكَة: ← 03 مَقاطِع قَصيرة.

ثانيًا: البُنية الصَّوتيميَّة:

صائِت: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت القَصيرَة: 02، الصَّوائِت الطَّويلَة: 01.

المَخـارِج: – أَسنانيّ–لَثويّ+ وسطِيّ منفتِح+ وسطِيّ منفتِح مدِّي+ حَنجَريّ+ أماميّ ضيِّق+ أَسنانِيّ–لَثويّ.

الصِّفات: – ص (رِخو، مَهموس، مُفخَّم، صفيريّ)، ء (شَديد، لا مَهموس ولا مَجهور، مُرقَّق)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

عِلَّة: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت القَصيرَة: 02.

المَخـارِج: – حَلقِيّ+ أماميّ ضيِّق+ لَثويّ+ وَسطيّ منفتِح.

الصِّفات: – ع (رِخو، مَجهور، مُرقَّق)، ل (متوسِّط، مَجهور، جانِبيّ، مُرقَّق).

حَرَكَة: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت القَصيرَة: 03.

المَخـارِج: – حَلقِـيّ+ وسـطِـيّ منفتِح+ لَثويّ+ وسـطِـيّ منفتِح+ طَبقيّ+ وسطِيّ منفتِح.

الصِّفات: – ح (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، ر (متوسِّط، مَجهور، تِكرارِيّ، مُرقَّق)، ك (شَديد، مَهموس، مُرقَّق).

–والعيِّنـة الرابِعـة (صَـائِت–عِلَّـة–حَركَـة)، يتقـدَّمهم المُصطلَح التُّراثيّ "عِلَّة" بـ: (02 مَقطع، 02 مَجهور)، ثمَّ "حَركَـة" (03 مَقـاطِع، 01 شَـديد، 01 مَجهـور، 01 تكرارِيّ)، فمصطلَح "صائِت" بـ: (02 مَقطَع، 02 شَديد، 01 مفخَّم).

4–الوِحدَة المُصطَلحيَّة: phonème

أوَّلا: البُنية المَقطعيَّة:

الوِحدة المُصطلحيَّة	الكِتابة الصَّوتيَّة	الكِتابة المَقطعيَّة	أشكال المَقاطِع
فُونيم	/fu:ni:m/	/ص ح ح //ص ح ح ص/	/ق. ت.ف //ق.ط.غ/
صَوتِيم	/sawti:m/	/ص ح ص //ص ح ح ص/	/ق. ت.غ //ق.ط.غ/

خُلاصة الجَدول:

فُونيم: 02 مَقطَع ← 01 مَقطع متوسِّط، 01 مَقطع طَويل

صَوتِيم: 02 مَقطَع ← 01 مَقطع متوسِّط، 01 مَقطع طَويل

ثانيًا: البُنية الصَّوتيميَّة:

فُونِيم: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّـوائِت القَصـيرَة: 02، الصَّـوائِت الطَّويلَة: 02.

المَخـارِج: – شَـفويّ–أَسـنانيّ+ خلفِـيّ ضـيِّق+ خلفِـيّ ضيِّق مدِّي+ لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أماميّ ضيِّق مدِّي+ شَفويّ.

الصِّفات – ف (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، ن (متوسِّط، مَجهـور، أَنفـيّ، مُرقَّـق)، م (متوسِّـط، مَجهـور، أَنفـيّ، مُرقَّق).

صَوتِيم: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت: القَصيرَة: 02، الصَّوائِت الطَّويلَة: 01، أَنصاف الصَّوائِت: 01.

المَخـارِج: – أَسنانِيّ–لَثويّ+ وَسطيّ مُنفتِح+ شَفويّ+ أَسنانِيّ–لَثويّ+ أَماميّ ضيِّق+ أَماميّ ضيِّق مدِّي+ لَثوِيّ.

الصِّـفات: – ص (رِخـو، مَهمـوس، مُفخَّم، صَـفيريّ)، و(مَجهور، نِصف صائِت)، ت (شَديد، مَهموس، مُرقَّق)، م (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق).

–والعيِّنـة الخامِسـة (فُونيم–صَوتِيم)، فأوَّلهما مصطلَح "فُـونيم"نظرًا لـ: (02 مَقطـع، 02 مَجهـور، 02 مدِّيـة)، فمصطلَح ذو اللاحِقـة المُعرَّبـة "صَـوتيم" بـ: (02 مَقطَـع، 01 شَديد، 02 مَجهور، 01 مُطبَق، 01 مدِّي).

5–الوِحدَتان المُصطَلحيَّتان: Explosive و Fricative:

5–الوِحدَة المُصطَلحيَّة: Explosive:

الوِحدَة المُصطلحيَّة	الكِتابَة الصَّوتيَّة	الكِتابَة المَقطعيَّة	أَشكال المَقاطِع
شَديد	/šadi:d/	/ص ح//ص ح ح ص/	/ق.قص//ق.ط.غ/
إنفِجارِيّ	/?infiŽa:rij/	/ص ح ص //ص ح//ص ح	/ق.ت.غ//ق.ة ص//ق.ت.
إنسِدادي	/?insida:dij/	ح//ص ح ح/	ف//ق.ت.ف/

***خُلاصة الجَدول:**

شَديد: 02 مَقطَع { 01 مَقطع قَصير، 01 مَقطع طَويل

إنفِجارِي: 04 مَقطَع { 03 مَقطع متوسِّط، 01 مَقطع قَصير

إنسِدادِي: 04 مَقطَع { 03 مَقطع متوسِّط، 01 مَقطع قَصير

ثانيًا: البُنية الصَّوتيميَّة:

شَديد: عَدد – الصَّوامِت: 03

– الصَّوائِت: القَصيرَة: 02، الصَّوائِت الطَويلة: 01.

المَخارِج: – حَنكيّ+ وَسطيّ منفتِح+ أَسنانيّ–لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أماميّ ضيِّق مدِّي+ أَسنانيّ–لَثويّ.

الصِّفات: – ش (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، د (شَديد، مَجهور، مُرقَّق)، د (شَديد، مَجهور، مُرقَّق).

إنفِجارِي: عَدد – الصَّوامِت: 05

– الصَّوائِت: القَصيرَة: 04، الصَّوائِت الطويلَة: 02.

المَخارِج: – حَنجَريّ+ أماميّ ضيِّق+ لَثويّ+ شَفويّ–أَسنانيّ+ أماميّ ضيِّق+ أَسنانِيّ–لَثويّ+ حَنكِيّ+ وسطِيّ منفتِح+ وسطِيّ منفتِح مدِّي+ لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أماميّ ضيِّق مدِّي.

الصِّفات: – ء (شَديد، لا مَهموس ولا مَجهور، مُرقَّق)، ن (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، ف (رِخو، مَهموس، مُرقَّق)، ج (مُركَّب، مَجهور، مُرقَّق)، ر (متوسِّط، مَجهور، تكريريّ، مُرقَّق).

إنسِدادِي: عَدد – الصَّوامِت: 05

– الصَّوائِت القَصيرَة: 04، الصَّوائِت الطويلَة: 02.

المَخارِج: – حَنجَريّ+ أماميّ ضيِّق+ لَثويّ+ أَسنانيّ–لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أَسنانِيّ–لَثويّ+ وَسطيّ منفتِح+ وَسطيّ منفتِح مدِّي+ أَسنانِيّ–لَثويّ+ أماميّ ضيِّق+ أماميّ ضيِّق مدِّي.

الصِّفات: – ء (شَديد، لا مَهموس ولا مَجهور، مُرقَّق)، ن (متوسِّط، مَجهور، أَنفيّ، مُرقَّق)، س (رِخو، مَهموس، صَفيريّ، مُرقَّق)، د (شَديد، مَجهور، مُرقَّق)، د (شَديد، مَجهور، مُرقَّق).

–والعيِّنة السادِسة (شَديد–انفِجارِي–انسِدادِي)، يتصدَّرهم المُصطلح التُّراثيّ "شَديد" بـ: (02 مَقطع، 02 شَديد،02 مَجهور، 01 مدِّي)، ثمَّ المُصطلح المُستحدث " انفِجارِي" بـ: (04 مَقاطِع، 01 شَديد، 03 مَجهور، 01 مركَّب، 01 تِكراريّ، 02 مدِّي)، فمُصطلَح " انسِدادِي" بـ: (04 مَقطع، 03 شَديد، 03 مَجهور، 02 مدِّية).

خاتِمة:

أخلُص مِن هذِه الوَقفة على مُدوَّنة المُصطلحات بِما يُمكِن إجمالُه في التَّالي:

وهي أنَّ مِن أسبابِ شُيوعِ المُصطلحات في الاستِعمال، قِصرُها وجُنوح مُستعمِليها إلى ما خفَّ على اللِّسان، لذلك فالمدوَّنة المُصطلحيَّة تتحقَّق فيها نظريَّة السهولَة والتَّيسير إلى حدٍّ يُفسِّر شُيوع جُزءًا هامًّا مِنها مِثلما تتحقَّق في الوَحدات المُعجميَّة (اللُّغة العامَّة)، وهذا ربَّما يدلُّنا على مَنهجيَّةٍ وطَريقةٍ في صَوغِ الوَحدات المُصطلحيَّة؛ ومَع ذلك يَجبُ مُراعاة جوانِب أُخرى في المُصطلَحات، نَحو قَابليَّتها على التَّوالُد، بِالإضافةِ إلى الإطار السِّياسيّ الَّذي تَتمُّ فِيه الممارسَة المُصطلحيَّة (السِّياسَة اللِّسانيَّة)؛ وباختِصارٍ شَدِيد، يَجبُ دِراسة

المُدوَّنـة المُصـطلحيَّة فـي شَـقين، الأوَّل، لِسـانيّ بِنـويّ، والآخر، سوسيولِسانيّ.

الإحالات:

1-ينظـر الألفبائيَّـة الصَّـوتيَّة الدوليَّـة فـي: كريديـة، الألسنيَّة، ص 71 و72 و73.

2-المَقصـود هنـا، الشَّكل الصَّوتيّ " la forme phonique"، وهو " الشَّكل الخارجيّ لِلمُصطلح ويَتكوَّن مِـن أَصـوات (أَو صَـوتمات)، يُنظـر: المُنظَّمـة العربيَّـة للتَّربيَّـة والثَّقافـة والعُلوم، مُعجم مُفردات عِلم المُصـطلَح، ص 223.

3-ينظر: الطيبي، أحمد، الاقتِصاد المورفولوجي في اللُّغة العربيَّة -دراسة وظيفيَّة-، ص 13. وترجع نظريَّة الجُهد الأقلّ the law of least effort إلى اللِّسانيّ الأمريكـيّ جورج كنغسلي زيف G.K.Ziph " الَّذي يُعد صـاحبَ أشـملِ محاولـةٍ لشـرحِ الـذَّاتيّ لِلُّغـة ابتـدَأت مَـع كتابِه: العامِل النَّفسيّ الطبيعيّ لِلُّغة؛ مقدِّمـة في فِقه اللُّغة التطوريّ the psycho-biology of language: an introduction to dynamic philology (1935) لِتكتملَ مـعَ مؤلَّفه الآخر: السُّلوك الإنسانيّ ومَبدأ الجُهد الأقلّ human bihavior and the principle of least effort "، ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

4-ينظـر: شـاهين، عبـد الصـبور، العربيَّـة لُغـة العُلـوم والتقنيَّة، ص 134.

5-نفسه، ص 135.

[6]-ينظر: فندريس، اللُّغة، ص 293 و294.

7- voir: LEON, Pierre, précis de phonostylistique parole et expressivité, p 05.

8-ينظر: سامي، معجم اللِّسانيَّات الحديثة، ص 142.

9-نفسه، الصفحة نفسها.

ومِن ذلك الانجليزيَّة الَّتي تميَّز بين الأفعال والأسماء على أساس النَّبر في الأمثلة التَّالية:"

أَسماء	أَفعال
[eks'pot] ex'port "تَصدير"	['ekspo:t] 'export "صدَّر"
['s^bdžikt] 'subject "موضوع"	[s^b'džikt] Sub'ject "أخضَعَ"
['æksənt] 'accent "نبرَة"	[æk'sent] ac'cent "شدَّد، أَبرزَ" "

ينظر: كريدية، الألسنيَّة، ص 168.

10-voir: CABRE, la terminologie théorie méthode et Applications, p 74.

11-وقَد قامَ أحمد مختار عمر في دراسةٍ لَه مِن خـلالِ عَنـاوين الكُتـب والأَبحـاث فـي مجـالِ اللِّسـانيَّات، ووقفَ فِيها عَلى نحوِ خمسينَ كتابًا وبحثًا، وخرجَ مِنها بِالتَّرتيـبِ التَّـالي: عِلـم اللُّغـة: 35 عنوانًـا، ألسـنيَّة: 10 عَنـاوين، لسـانيَّات: 05 عَنـاوين. وقَد جـاءَ أقلُّ مِن ذلكَ عَنـاوين أُخـرى مِثـل: عِلـم اللِّسـان، الدِّراسـات اللُّغويَّـة، البَحـث اللُّغـويّ "، ينظـر: عمـر، أحمـد مختـار عمـر، المصطلح الألسنيّ العربيّ وضبطُ المنهجيَّة، ص 310.

المصادِر والمَراجِع:

أ-بالعربيَّة:

1-حنـا، سـامي عيـاد وآخـرون، مُعجـم اللِّسـانيَّات الحَديثـة، انكليـزيّ-عربـيّ، مكتبـة لبنـان ناشـرون، لبنـان، 1997م.

2-شاهين، عبد الصبور، اللُّغة العربيَّة لُغة العُلوم والتِّقنيَّة، ط01، دار الإصلاح الدمام، 1983م.

3-فنـدريس، جوزيـف، اللُّغـة، تَعريـب عبـد الحميـد الـدواخلي ومحمـد القصـاص، مكتبـة الأنجلـو المصـرية، القاهرة، 1950م.

4-كريديـــة، هيـــام، الألســـنيَّة الفـــروع والمبـــادئ والمصطلحات، ط02، بيروت-لبنان، 1429هـ/2008م.

5-عمـر، أحمـد مختـار، المصـطلح الألسـنيّ وضـبط المنهجيَّة، عالم المعرفة، الكويت، 1989م.

6-طيبـي، أحمـد، الاقتصـاد المورفولـوجيّ فـي اللُّغـة العربيَّة -دراسة وظيفيَّة-، مخطوط دكتوراه، كليَّة الآداب واللُّغـــات، جامعـــة أبـــي بكـــر بلقايـــد -تلمســـان- 2010/2009م.

7-المُنظَّمـة العربيَّـة للتَّربيَّـة والثَّقافـة والعُلـوم، مُعجـم مُفردات عِلم المُصطلَح (انجليزيَّة-فرنسيّ-عربيّ)، ترجمة الأمانـة الفنيَّـة للجنَـة عِلـم المُصـطلح هيئَـة المُواصـفات والمَقـاييس العربيَّـة السـورية، اللِّسـان العربـيّ عـدد 24، مكتب تنسيق التَّعريب، الرباط، 1985م.

ب-بالأعجميَّة:

1- CABRE, Maria Teresa, la terminologie, théorie, méthode et applications, traduit du catalan Monique c.cormier et John Humbley, les presses de l'université d'Ottawa, 1998.

2-LEON, Pierre, précis de phonostylistique parole et expressivité, éditions Fernand NATHAN, Paris, 1993.

عناية العرب بظواهر مافومقطعية

د. والي دادة عبد الحكيم

كلية الآداب واللغات/ جامعة تلمسان

ملخص:

ليس جديداً القول بسبق العرب إلى تأصيل نظرية الصّوت اللغوي، واضطلاعهم بأعباء المصطلح الصّوتي منذ القدم.

لقد كان في "منهج البحث الصّوتي عند العرب"، وإن كان جزئي الإنارة، فإنه كاف للتدليل على أصالة هذا المنهج، وصحة متابعته الصّوتية في أبعاد لا يختلف فيها اثنان.

نضيف إلى ذلك، ظاهرة صوتية متميزة في أبحاث العرب لم تبحث في مجال الصّوت، وإنما بحثت في تضاعيف التصريف، ذلك أن صلة الأصوات وثيقة في الدرس الصّرفي عند العرب في كل جزئياته الصّوتية، فكان ما توصل إليه العرب في مضمار البحث الصرفي عبارة عن استجابة فعلية لمفاهيم الأصوات قبل أن تتبلور دلالتها المعاصرة، فإذا أضفنا إلى ذلك المجموعة المتناثرة لعناية البحث النحوي بمسائل الصّوت خرجنا بحصيلة كبيرة متطورة تؤكد النظرية الصّوتية في التطبيق مما يعد تعبيراً حيّاً عن الآثار الصّوتية في أمهات الممارسات العربية في مختلف الفنون.

وكان للقدماء من علماء العربية بحوث في الأصوات اللغوية شهد المحدثون الأوروبيون أنها جليلة القدر بالنسبة إلى عصورهم، وقد أرادوا بها خدمة اللغة العربية والنطق العربي، ولاسيما في الترتيل القرآني، ولقرب هؤلاء العلماء من عصور النهضة العربية، واتصالهم بفصحاء العرب كانوا مرهفي الحسّ، دقيقي الملاحظة، فوصفوا لنا الصّوت العربي وصفاً أثار دهشة المستشرقين وإعجابهم[1] .

إن البحوث الصّوتية التي سبق إليها علماء العربية أثارت دهشة المستشرقين، وأفاد منها الأوروبيين في صوتياتهم الدقيقة التي اعتمدت أجهزة التشريح، وقياس الأصوات في ضوء المكتشفات العلمية، وقد أثبتت جملة من الحقائق

الصّوتية توصل إليها الأوائل عفوياً، في حسّ صوتي تجربته الفطرية، وبعد أن تأصلت لديهم إلى درجة النضج، قدّمت منهجاً رصيناً رسّخ فيه المحدثون حيثيات البحث الصّوتي الجديد في المفردات والعرض والأسلوب والنتائج على قواعد علمية سليمة.

فإذا تركنا هاتين الظاهرتين إلى مصطلحين صوتيين آخرين يعنيان بمسايرة تطور الصّوت في المقطع أو عند المتكلم، وهما: النّبر والتنغيم، لم نجد العرب في معزل عن تصورهما تصوراً أولياً إن لم يكن تكاملياً، وحتى وإن لم نجد التسمية الاصطلاحية، فقد نجد مادتها التطبيقية في شذرات ثمينة.

النّبر يُعنى عادة بمتابعة العلو في بعض الكلمات لأنه لا يسم وحدة أصواتية واحدة، بل منظومة من الوحدات الأصواتية[2] .

والنّبر في عمومه هو الضغط على مقطع معيّن ليزداد وضوحه في السمع أكثر من بقيّة المقاطع التي تحيط به، ويرتبط هذا العلوّ بحركة الحجاب الحاجز في ضغطه على الرئتين ليفرغ ما فيهما من الهواء، فتؤدي

زيادة كمية الهواء إلى اتساع مدى ذبذبة الوترين الصّوتيين، فيكون من ذلك وضوح الصّوت وبروزه.

ويرتكز هذا الضّغط أو التوتّر على الزيادة في واحد من ثلاثة أمور هي: مدّة المقطع أو شدّته أو حدّته[3] .

والتنغيم –كما أفهمه–يعني عادة بمتابعته صوت المتكلم في التغيرات الطارئة عليه أصواتياً بما يلائم توقعات النفس الإنسانية للتعبير عن الحالات الشعورية واللاشعورية.

وكان المستشرق الألماني براجشتراسر قد وقف موقف المتحير حيناً، والمتسائل حيناً آخر، من معرفة علماء العربية بمصطلح النّبر، فهو لم يعثر على نص يستند عليه، ولا أثر يلتجئ إليه في إجابة العربية عن هذا الأمر[4].

والحق أن عدم وجدان الدراسة لا ينفي وجود كما يقال؛ غير أن القدماء من العرب لم يدرسوا النّبر في تأثيره في اللغة، بل لأنه يعنى بضغط المتكلم على الحرف، وبذلك ربطوه بالتنغيم أحياناً، وبالإيقاع الذي يهز النفس، ويستحوذ على التفكير، وقد اختار عبد الصبور شاهين مقطعاً من خطبة تروى لأمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب –كرّم الله وجهه–أثبتها وعقب عليها، قال الإمام علي فيما روي عنه: "من وصف الله سبحانه فقد قرنه، ومن قرنه فقد ثنّاه، ومن ثنّاه فقد جزّأه، ومن جزّأه فقد جهله، ومن جهله فقد أشار إليه، ومن أشار إليه فقد حدّه، ومن حدّه فقد عدّه، ومن قال: فيم؟ فقد ضمَّنه، ومن قال: علاَمَ؟ فقد أخفى منه كائن لا عن حدث، موجود لا عن عدم، مع كل شيء لا بمقارنة، وغير كل شيء لا بمزاولة"، وللقارئ أن يتخيل أداء هذه الجمل المتتابعة موقعة على نحو يشدّ إليها أسماع الناس، ويستأثر بإعجابهم"[5] .

إن اللحاظ المشترك بين النّبر والتنغيم عند العرب القدامى يجب أن يكون موضع عناية من الناحية النظرية، مع فرض توافره تطبيقاً قرآنياً في سور متعددة، وخطابياً عند النبي عليه السلام والأئمة والصحابة وفصحاء العرب في جملة من الخطب.

اتضح لخليل العطية أن ابن جني (ت.392هـ) في عبارته "التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم"[6] .

يمكن أن يشار عنده بها إلى مصطلحي النّبر والتنغيم، بما تتفتّق معاني ألفاظ العبارة من دلالات لغوية فقال: "وتشير ألفاظ التطويح والتطريح والتّفخيم من خلال معانيها اللغوية إلى رفع الصّوت وانخفاضه والذهاب به كل مذهب، وهي على هذا إشارة إلى النّبر، وليس النّبر غير عملية عضوية يقصد فيها ارتفاع الصّوت المنبور وانخفاضه، كما أن تمطيط الكلام، وزوي الوجه وتقطيبه، مظهر من المظاهر التي تستند عليها ظاهرة التنغيم"[7] .

فإذا نظرنا إلى تعريف التنغيم عند الأوروبيين بأنه "عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين"[8]، ثبت لدينا أن هذا التعريف الفضفاض لا يقف عند حدود في التماس ظاهرة التنغيم وضبطها، لأن تتابع النغمات والإيقاعات بإضافتها إلى الحدث الكلامي تختلف في هبوطها وصعودها نغماً وإيقاعاً، فهي غير مستقرة المستويات حتى صنف مداها عند تمام حسان إلى أربعة منحنيات: "مرتفع وعال، متوسط ومنخفض"[9] .

ومعنى هذا أن ليس بالإمكان قياس مسافة التنغيم ليوضع له رمز معين، أو إشارة معلمة عند العرب، لهذا فقد كان دقيقاً ما توصل إليه طارق الجنابي باعتبار التنغيم "قرينة صوتية لا رمز لها، أو يعسر أن تحدد لها رموز، ومن ثم لم يكن موضع عناية اللغويين القدامى، ولكنه وجد من المحدثين اهتماماً خاصاً بعد أن أضحت اللغات المحكية موضع دراسة في المختبرات الصّوتية"[10] .

النبر والتنغيم في الاستعمال العربي القديم:

اهتم القدامى بالشعر أكثر من النثر لانطوائه على الوزن والقافية اللذين يعدان من العناصر الضرورية في إحداث الموسيقى، التي متى استقامت اكتسب الشعر

جرسا افتقده النثر على مستوى تركيب وحداته تركيبا يتجاوب إيقاعيا من حيث احتفاظ الوحدة الإيقاعية بالنماذج النّبرية والتنغيمية فيها، ولما تعرض إبراهيم أنيس لموسيقى الشعر بيّنها على أساس أن "للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا، ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"[11] .

والملاحظ في الدراسات الصّوتية الحديثة أنها أقامت تحاليلها في هذا المنحى بناء على هذا الانسجام والتوالي المحكم في المقاطع الصّوتية، فبحسب التوالي المحكم في المقاطع قسم المحدثون الشعر ثلاثة أنواع[12] ، فهناك من الشعر ما يخضع إلى الزمن فيركز فيه على مدة المقاطع من حيث طولها وقصرها، ويسمى بالشعر الكمي (Poésie Quantitative).

وهناك من الشعر ما تتأثر مقاطعه بالنّبر، وتخضع له، فينظر إلى مقاطعه الصّوتية من حيث نبرها، أو عدم نبرها، ويسمى بالشعر الارتكازي (Poésie Accentuée).

وأما النوع الثالث من الشعر، فهو ما اعتمد على المقاطع الخالية من النّبر، فتأتي موسيقاه هادئة سيالة تولد إيقاعا ذا نغم خاص، ويسمى بالشعر المقطعي (Poésie Syllabique).

والهدف من هذا التوالي المحكم في المقاطع، الذي لم يأت عبثا هو بناء لنظام موسيقي خارجي تتأتى من ورائه موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم صوتي[13] ، يمثل موسيقى داخلية لمقطوعة معينة، ويخضع هذا النظام الموسيقي لأداء وكيفية معينة، تمثلت في نظام إيقاعي أوجدته تفعيلات في بحور متعددة على مستوى موسيقي خارجي يخضع بدوره لضرورات شعرية تأتي ليعتدل الوزن في موسيقاه، وتنحو القافية نحوا سليما لا خلل فيه، ولربط هذه الموسيقى – بنوعيها الداخلي والخارجي–بظاهرتي النّبر والتنغيم نجدها قد حصرت في أحكام محددة.

فالخارجية منها يحكمها العروض وحده، وتنحصر بين الوزن والقافية، وأما الداخلية فهي الأساس في مثل هذه الدراسات، تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن ونظم القوافي[14]، وتعمل هذه الموسيقى الداخلية على تحديد التشكيل الإيقاعي الذي يعد من أهم خصائص الشعر.

وفي هذا التشكيل لا يخرج الوزن "عن أن يكون سهل العروض، ويركب الشاعر فيه مستعمل الأعاريض ووطيئها، ويأتي بألطفها موقعا، وأخلفها مسمعا، وأن يتجنب العويص والمستكره"[15] .

ويشير هذا القول إلى قضايا مهمة تدور حول الانسجام في النغمات والائتلاف في الأصوات والاعتدال في التفعيلات والحسن في الأداء، وهي ميزات تعد من أهم خصائص ظاهرتي النّبر والتنغيم، كما لا ننسى، أن القافية التي تحدث عنها إبراهيم أنيس من أهم مسببات التنغيم، فقال إنها: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة"[16] ، وعليه يكون التكرار وجها من أوجه إحداث التنغيم وتحديد النّبرات المتوافقة المنبورة منها وغير المنبورة.

هوامش البحث:

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 5.

(2) تمام حسان: ص: 194، مالمبرج: علم الأصوات، ص: 187.

(3) تمام حسان: ص: 171، محمد الأنطاكي: ص: 205، عبد الصبور شاهين: ص: 26.

(4) براجشتراسر: التطور النحوي، ص: 46.

(5) عبد الصبور شاهين: علم الأصوات، ص: 200.

(6) ابن جني: الخصائص، ص: 370/2.

(7) خليل إبراميم العطية: في البحث الصّوتي عند العرب، ص: 67 وما بعدها.

(8) ماريوباي: أسس علم اللغة، ص: 93.

(9) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 229.

(10) طارق عبد عون الجنابي: قضايا صوتية في النحو العربي بحث.

(11) إبراميم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 8-9.

(12) إبراميم أنيس: المرجع نفسه، ص: 150.

(13) لم يأت التوالي المحكم في المقاطع الصّوتية عبثا، بل هو بناءا لنظام موسيقي داخلي وخارجي، يخضع لأداء معيّن أوجدته تفعيلات متوافقة، ويخضع الثاني لضرورات شعرية وظيفتها تعديل الوزن في موسيقاه.

(14) ينظر يوسف بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي، دار الأندلس، 1982، ط2، ص:193.

(15) يوسف بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي، ص: 163.

(16) د.إبراميم أنيس: موسيقى الشعر، ص:246.

التطور التأليفي للقراءات الشاذة وموقف علماء العربية منها

أ: فايزة حريزي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة البليدة 2 علي لونيسي

تمهيد:

تعتبر القراءات الشاذة من المواضيع التي شغلت الدارسين وتتبعها تاريخيا والكشف عن مواقف علماء العربية منها كان من أولى اهتمامات الدارسين، باعتبار القراءات الشاذة جاءت إمّا لرد قاعدة لغوية وإمّا لتبيين ودعم هذه القاعدة وإمّا لتأييد مذهب نحوي أو إعطاء البديل لقاعدة لغوية وسنبين هذا من خلال التساؤلات التالية:

1- ما حقيقة القراءات الشاذة؟

2- هل كانت هناك تأليفات منذ مطلع تدوين العلمي في موضوع القراءات الشاذة؟

3- ما موقف علماء العربية من القراءات الشاذة؟

1 -التعريف القراءات الشاذة: * لغة: تعني التفرق والتفرد: كما قال ابن فارس:" الشين والذال، يدل على الانفراد والمفارقة شذّ، يشذّ شذوذا، وشذاذ الناس: الذين يكونون في القوم، وليسو من قبائلهم ولا منازلهم، وشذان الحصى المتفرقة منه، يكون إمّا عن الأصحاب "[1].

***اصطلاحا:** للعلماء مجموعة من التعريفات للقراءات الشاذة ولكن أشهرها ما يلي:

* يقول **ابن الجزري** في تعريفه: "متى اختل ركن من هذه الأركان الثلاثة أطلق عليها ضعيفة أو شاذة أو باطلة، سواء كانت من السبعة أو عمن هو أكبر منهم هذا هو الصحيح عند أئمة التحقيق من السلف والخلف، صرح بذلك الإمام أبو عمرو الداني وصرح به في أكثر من موضع الإمام أبو محمد المكي بن أبي طالب وكذلك الإمام أبو العباس أحمد وهو مذهب السلف الذي لا يعرف عن أحد منهم خلافه"[2].

* ويرها بعضهم:" أنّها تلك التي لم يصح سندها، لأنّ الصحة ضرورية وهي المعتمدة في تثبيت القرآن الكريم، ويساندها الموافقة لرسم المصحف ولو احتمالا، أمّا موافقة القراءة للعربية فالمقصود منه توفر وجه للمقروء به من اللغة العربية، لأنّ القرآن بها نزل، ويترتب على هذا الشرط أنّ كل قراءة يوجد بها وجه في العربية ولو مرجوحا، فلا تقبل قراءة لا يتوفر فيها ذلك ولو كانت مما سمي بالقراءة الشاذة"[3].

2-أقسام القراءة الشاذة:

أقسام القراءات الشاذة: يرى غسان حمدون أن قراءات الشاذة ثلاثة أقسام:

القسم الأول: القراءة التي يرويها غير ثقة ووافقت الرسم العثماني.

القسم الثاني: القراءة التي تخالف العربية في الفصيح والأفصح ولو وافقت الرسم سواء كانت عن غير ثقة أو ثقة وأندر من النادر أن تروى عن ثقة، لأنّ الله تعالى يقول:"إِنَّ أَنْزَلْنَاهُ قُرآنا عربِيًا لَعَلَكُم تَعْقِلُونَ"[4]

القسم الثالث: القراءة الشاذة التي صح سندها ولكنها لم تتواتر وجاءت بأخبار الآحاد ولم تستفض وتشتهر ووافقت العربية وخالفت الرسم أمّا النوع الأول والثاني فمردود عند علماء الإسلام لعدم صحة ثبوته إطلاقا فضلا عن التواتر المطلوب لثبوت القراءة.

أمّا النوع الثالث فإنّ علماء الإسلام لا يعتبرونّه من القرآن لعدم توفر أركان القراءة الصحيحة للقرآن[5] 3 **– التطور التأليفي للقراءات الشاذة:**

إنّ الاهتمام التأليفي يبدأ منذ القرن2 هـ، ويزداد هذا النشاط بتمييز المتواتر من الشاذ، ويرى أبو شامة: (إنَّ الاهتمام الحقيقي بالشواذ هو ما كان من جهود هارون بن موسى الأعور الذي خرج يتتبع أسانيدها في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة)[6]

ومن خلال هذا نرى أنّ القراءات الشاذة أهمل التأليف فيها مدة طويلة ويرجع ذلك لأسباب منها الكراهية الشديدة لها باعتبارها خروج عما جاء به النبي صلى الله عليه وسلم ولذلك فلا فائدة من الاهتمام بها ونشرها ولذا يقول ابن عبلة:(من حمل الشاذ حمل شرا كبيرا)[7].

و كانت لأصحاب الشواذ حملات بالضرب عليهم ونظمت لهم جلسات من القضاء والحبس أمثال: **ابن شنبوذ،** حيث يذكر المحقق في مقدمته كتاب (**السبعة)** في سيرته (كان يعتمد شواذ القراءات ويقرأ بها وقرأ بالمحراب في بعض صلواته بحروف مروية عن عبد الله بن مسعود وأبي بن كعب تخالف مصحف عثمان بن عفان الذي اجتمعت عليه الأمة وحاول في جرأة أن يقرأ بها بعض الناس واشتهر أمره وحاول ابن مجاهد أن يرده إلى جدوة الصواب ولكنّه لم ينتهي فرفع أمره إلى ابن مقلي الوزير حينئذ فاستدعاه وأحضر الفقهاء والقراء واعترف ابن الشنبوذ بما عزي إليه وأصر عليه فأشار الجميع من حضروا بعقوبته فضرب سوطا وحبس)[8].

ويعتبر كما ذكرنا سابقا هارون ابن موسى الأعور ابن عبد الله (170هـ) أول من تفرغ لشاذ بالتأليف وهو من أهل البصرة وهو كما يقال:(كان هارون يهوديا، فطلب القراءة فكان رأيا وقال سليمان بن الأشعث: كان هارون الأعور يهوديا وحين إسلامه حفظ القرآن وضبطه وحفظ النحو، فناظره إنسان يوما في مسألة فغلبه هارون، فلم يدر المغلوب ما يضع فقال له: أنت كنت يهوديا فأسلمت فقال له هارون فبئس ما صنعت، فعليه أيضا في هذا، وكان هارون صدوقا حافظا وقال شعبة: هارون النحوي من أصحاب القرآن)[9].

وهو أول من تتبع الشاذ ووجوه القراءات وبحث عن إسناد الشاذ وقال عنه أبو حاتم السجستاني:(أول من سمع بالبصرة وجوه القراءات وألفها وتتتبع الشاذ منها)[10].

ثم شهّد التأليف تطور وفق فترات زمانية ومن بين المؤلفات التي كانت بعد هارون أعور في الشاذ مايلي[11]:

2-محمد بن المشير أبو علي النحوي المعروف بقطرب (206هـ): هو مشهور باسم قطرب هو نحوي وعالم بالأدب واللغة من أهل البصرة من الموالي كان يرى رأي المعتزلة النظامية هو أول من وضع المثلث في اللّغة وقطرب كان أستاذه سيبويه[12].

وهو أحد العلماء بالنحو واللّغة أخذ عن سيبويه وعن جماعة من علماء البصريين ويقال أنّ سيبويه لقبه بقطرب لمباكرته إياه في الأسحار قال له يوما: ما أنت إلاّ ليل والقطرب دويبة تدب ولا تفتر، نزل قطرب بغداد وسمع منه بها أشياء من تصانيفه وروى عنه محمد بن الجهم السمري وكان موثقا فيما يحكيه وبلغني أنّه مات في سنة ستة ومائتين [13]

3-القاسم بن سلام أبو عبيدة 224هـ: يقول عنه ابن الجزري إمام معتبر جمع القراءات وله كتاب في القراءات الشاذة وسماه كتاب القراءات الكبير وهذا الكتاب ضمن شواذ القراءات[14]، وهو من موالي أزد من أبناء خراسان، وكان مؤدبا وتولى القضاء في طرسوس أيام ثابت بن نصر بن مالك ولم يزل معه ومع ولد، وحج بعدما قدم من بغداد، وبعدما صنف من كتبه ما صنف.

قال عنه عمرو بن بحر الحافظ: ومن المعلمين ثم الفقهاء والمحدثين من النحويين والعلماء بالكتاب والسنة والناسخ والمنسوخ، وغريب الحديث، وإعراب القرآن، وله في القراءات الشاذة تأليفا[14]

4-بن إسحاق المالكي(ت282هـ): يقول ابن الجزري:" ألف كتابا في القراءات جمع فيه قراءة عشرين إماما منهم هؤلاء السبعة "[15]

5-**أحمد بن يحي المعروف بثعلب النحوي(ت291هـ):** وهو إمام الكوفيين في النحو واللّغة ويقال: ثعلب فاروق النحويين، له كتاب القراءات وكتاب الفصيح وغيرها روى عنه بن عاصم ويحي بن زياد والفراء [16]

6-**الإمام أبو جعفر محمد بن جرير الطبري(ت313هـ):** هو محمد بن يزيد يكنى بأبي جعفر، ويلقب بالطبري نسبة إلى طبرستان، التي ولد في بلدة آمل من إقليمها سنة224هـ[17].

بدأ في طلب العلم منذ صغره على شيوخ بلده، فحفظ القرآن وهو ابن سبع سنوات، وكتب الحديث وهو ابن تسع، ورحل في طلب العلم إلى الرأي والبصرة والكوفة وبغداد والشام ومصر واستقر في بغداد حتى توفي بها سنة310هـ.

وكان الطبري من أكثر العلماء تأليفا فقد قسم أوراق مصنفاته على عدد أيام حياته، منذ بلوغه إلى أن توفى وهو ابن ست وثمانين، فكان لكل يوم أربع عشرة ورقة[5]، وله كتاب القراءات الذي ضمن فيه حديث عن الشواذ[18]، وألف في التفسير جامع البيان عن تأويل آي القرآن ألف فيه نيف وعشرون قراءة[19]

7-عبد الله بن سليمان بن الأشعث أبو بكر السجستاني(316 هـ):الإمام المشهور صاحب كتاب المصاحف، ابن الإمام أبي داود وهو محدث البصرة صاحب سنن بن علي[20]، وغيرهم ومن تلاميذه عبد الله بن الشفيع وهو إمام وقته في فنه[21]، له كتاب في حوالي تسع عشرة ومائة صفحة من القراءات الشاذة والنسخة الأصلية موجودة في المكتبة الظاهرية بد مشق وأخرى في الحرم المكي الشريف وتوفي 316هـ[22]

8-أحمد بن موسى بن العباس بن مجاهد يكنى أبا بكر(ت324هـ):

أول من سبع السبعة وله كتاب في شواذ القراءات، وأبو الفتح عثمان بن جنّي جعله من مصادره[23]، وهو أبو بكر أحمد بن موسى بن العباس بن مجاهد التميمي البغدادي ولد ببغداد سنة 245هـ، وأقبل على حفظ القرآن وطلب العلوم اللغوية والشرعية منذ نعومة أظفاره كما أقبل على أساتذة النحو الكوفي يأخذ ما عندهم وفي كتابه السبعة عبد الرحمان بن عبدوس [23]، له كتاب في القراءات الشاذة وسماه كتاب القرآن الكبير وضمن هذا الكتاب شواذ القراءات[24].

9-ابن خالوية(ت370هـ): هو الحسين بن أحمد بن خالوية بن حمدان، وكنيته أبو عبد الله [25]، نشأ في همذان، ثم فر إلى بغداد وقد سجل له الرواة في (314هـ) دخوله بغداد ليأخذ من أعلامها ويتلقى من شيوخها والمصادر وكتب التراث لم تعرض سنة ولادته ولكن وفاته كانت بحلب(370هـ)[26]

فكان له حظ في تلقيه لفنون شتى من هؤلاء الذين تلقى عليهم ابن جنّي وابن مجاهد تلقى من ابن خالويه علوم القرآن والقراءات وعلم الحديث[27]، وتلقى النحو والأدب من ابن خالد وكذلك من شيوخه نفطوية وابن الأنباري، ومحمد بن مخلد وأبو سعيد السيرافي مثل: ما كان له أساتذة كان له تلاميذ عبد المنعم بن غلبون والخوارزمي[28] ومعاصريه أستاذ ابن جنّي أبو علي الفارسي وكانت المنافسة بينهما على أشدهما.

وله كتاب مختصر في شواذ القرآن طبع في القاهرة 1934، وله البديع في القراءات السبع ومجدول في القراءات[29]

10-عثمان بن جنّي الأزدي بالولاء وكنيته أبو الفتح (ت372هـ): له تصانيف كثيرة في مختلف العلوم اللغوية وفي القراءات الشاذة وله كتاب المحتسب وهو الكتاب الذي يؤرخ له في أغلب الأوقات بداية الاهتمام بالقراءات الشاذة، ويعتبر مصدر لكثير من ألف بعده في شواذ ونصب في هذا الكتاب من نفسه المدافع عن القراءات الشاذة والاحتجاج لها، فنجد وظف فيه من أمر اللغة بما كان بحاجة، وقد علت به السن حين ألف هذا الكتاب، فكان الكتاب موسوعة شاملة من حيث الكم والكيف، واعتمد مصادر قبله في هذا الكتاب أمثال كتاب ابن مجاهد وغيره[30]

11-عثمان بن سعيد أبو عمرو الداني(ت444هـ):هو أبو عمرو عثمان بن سعيد بن عثمان الداني، الأموي مولاهم القرطبي، إمام علامة حافظ، ولد سنة381هـ، ورحل إلى المشرق، فكان أحد الأئمة في علم القرآن ورواياته وتفسيره وإعرابه وألف في ذلك كتبا، وله معرفة جيدة بالحديث مع الدين والورع، توفي في بداية (444هـ) [31].

12-الحسن **بن علي بن إبراهيم بن يزيد بن هرمز الأهوازي (ت 446 هـ):** له كتاب الموضح وتوفي بتاريخ أربع ذي الحجة 445هـ له كتاب الوجيز وشهد له في هذا المؤلف ونقله عنه العديد من تلاميذته منهم، أبو بكر الجند بن شجا الضرير بن الحسين الحارثي[32].

13- عبد الرحمن بن أحمد بن الحسن أبو الفضل الرازي(ت 454 هـ): حققت كل مصدر أنّه محمد بن عمر واختلف في كنيته بين (أبو عبد الله) و(أبو المعاني)[33] و(أبو الفاضل)[34]، واسمه الكامل هو عبد الله محمد بن عمر الحسن بن علي التميمي أبو الفضل الرازي وولد(443 هـ)[35]، فتنوعت ثقافة بتنوع المصادر والاتجاهات، "فكان أصوليا من كبار الأصوليين، وفقيها من الفقهاء،و متكلما من فحول المتكلمين ومفسرا من أئمة المفسرين وفيلسوفا ونحويا وشاعرا وخطيبا،

وكان موسوعي وخير دليل على ثقافة الأدبية شرحه ديوان المتنبي، أما البلاغة فكانت في رأي الرازي أشرف العلوم الدينية وأرفع المباحث اليقينيّة[36]. وكتابة نهاية الإيجار في معرفة الإعجاز وكتابه هذا جامع العلوم تحدث فيه عن القراءات الشاذة ويشتمل على أربعين علما[37]

14: يوسف بن علي بن جبارة أبو القاسم الهذلي(ت455 هـ): هو من الذين طوفوا الدنيا في طلب القراءات راويا عن أئمتها حتى انتهى إلى ما وراء النهر وبقي في طلب العلم (حملت من لقيت في هذا العلم ثلث مائة وخمسة وستين شيخا)[38].

15: عبد الكريم بن علي العمر بن محمد أبو معشر الطبري القطان الشافعي: والطبري هذا اللقب نسبة إلى طبرستان [39]، ولم تذكر المصادر المترجمة شيئا عن ولادته ونشأته، لأنّه كما يذكر المحقق: أنّ استقراره بمكة كان بعيدا عن المراكز العلمية التي يتواجد فيها المؤرخون، وكان أبو معشر في أواخر العقد الثاني من حياته[40].

ومن جهوده العلمية فكثيرة متنوعة. ففي القراءات) كتاب التلخيص) ، وكتاب الجامع لأبي معشر، ومجمع فيه ألفا وخمسمائة وخمسين رواية وطريقا [41]، وسوق العروس وسماه بهذا الاسم ابن الجزري في) غاية النهاية)[42].

16: عبد الله بن الحسين أبو البقاء العبكري(ت616هـ): [43] واسمه نسبة إلى عكبرا ولد سنة538 هـ، التي توافق1143هـ، وتوفي العبكري ليلة الأحد في ثامن ربيع الأخر سنة 616 [44]، وقد تلقى علمه على مجموعة من علماء عصره أمثال النهراوني، أبو مدين الأندلسي، ابن الجزري، وابن الخشاب وأبو بكر البزاز ومن أتباعه وتلامذته، أبو إسحاق الصويفيني، أبو عبد الله مروف، أحمد بن البخاري، أبو البركات الحربي، أبو محمد سعيد المنذري، أبو أمحمد البغدادي[45].

ويقال أنّه" كانت له مؤلفات ما يربوا على الستين مؤلفا من كتاب مطول ورسالة صغيرة من بينها ما هو في القراءات متواترها وشاذها–منها إعراب القراءات الشواذ"[46] وله كذلك كتاب يمس القراءات الشاذة وهو المنتخب من كتاب المحتسب[47].

واهتم في هذا الكتاب الأول بتعليل القراءات الشاذة حيث قال" فإنّي ألتمس مني أن أملي كتابا يشتمل تعليل القراءات الشاذة الخارجة عن القراءات العشرة المشهورين" [48].

وهو كتاب في القراءات الشاذة وقال عنه ابن خالوية " وألف كتاب بالكامل جمع فيه خمسين قراءة عن الأئمة وألفا وأربع مائة وتسعة وخمسين رواية وطريقا"[49].

17–محمد بن أبي نصر بن عبد الله الكرماني:

هو صاحب كتاب شواذ القراءات واختلاف المصاحف يقول في مؤلفه:" هذا كتاب جمعته في بيان شواذ واختلاف المصاحف، مما صح عندي تلاوته، وخرجته من كتاب اللوامع، وسوق العروس الكامل، والإقناع، مبهج الغاية، كتاب الشواذ لأبي علي الحسن البخاري وكتاب الشواذ لأبي علي الحسن البخاري، اختلاف المصاحف الصحابة للسجستاني، ومفردات ابن عبلة وكتاب معاني القرآن للزجاج، ومن الغرائب لأبي حفص[50].

عمر بن محمد بن أحمد الخبازي، وتركت الأساطير والعلل تخفيفا وتيسيرا[51].

18–علي بن أمحمد المعروف بالخياط البغدادي (ت 511): هو الإمام الكبير الثقة وله تلاميذه وأتباع نقلوا عنه هذا الكتاب مثال: عبد الواحد المقدسي، أحمد بن عبد الله واسطي، له كتاب المبهج في القراءات الثمان وقراءة الأعمش وابن محصين واختيار الخلف واليزيدي وهذا الكتاب من تحقيق الأساتذة وفاء عبد الله مزمار وهو رسالة دكتور بإشراف عبد الفتاح الشلبي[52].

19–محمد بن عبد الله الزركشي (ت794هـ):هو بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي أحد العلماء الأثبات الذين نبغوا بمصر في القرن الثامن، وجهبذ من جهابذة أهل النظر وأرباب الاجتهاد، وهو أيضا علم من أعلام الفقه والحديث والتفسير وأصول الدين ولد بالقاهرة سنة745هـ، وكان رضي الخلق، محمود الخصال، عذب الشمائل متواضعا، دقيقا وله مؤلفات كثيرة منها:

إعلام الساجد بأحكام المساجد) 1939) ، البحر المحيط في أصول الفقه، وتفسير القرآن وغيرها، ولكن البرهان في علوم القرآن وغيرها، ولكن كتاب البرهان في علوم القرآن وهو كتاب يقع في أربعة أجزاء وتضمن مباحث في القراءات الشاذة وهو من الكتب العتيدة التي جمعت عصارة أقوال المتقدمين، وصفوة أراء العلماء المحققين حول القرآن وكتاب الله، وهو يمثل مرحلة من مراحل التطور التأليفي في الشاذ من القراءات.

20-**محمد بن محمد الجزري:(ت833هـ):**هو أبو الخير محمد بن محمد بن علي يوسف الجزري [53]، كان أبوه تاجرا مكث أربعين سنة لا يولد له، فشرب ماء زمزم وُلد له عالم، وحفظ القرآن سنة أربع وستين ومن به سنة خمس وستين وأجازه محمد الخباز [54]، ومن شيوخه محمد بن إسماعيل الخباز أحمد بن رجب إبراهيم الحموي وعبد الرحمان البغدادي[55]، أمّا تلاميذها فكثيرون أبو بكر أحمد بن محمد الجزري ومحمد بن الحسين بن سليمان الشيرازي ومحمد بن أحمد بن يوسف الحبشي له كتاب التوجيهات في أصول القراءات والنشر في القراءات العشر فكلا الكتابين فيهما شيئا من القراءات الشاذة.

21-عبد الرحمان السيوطي: ت911هـ: هو عبد الرحمان بن أبي بكر جلال الدين الإمام الحافظ المؤرخ الأديب، عن أسيوط مصدر فحفظ القرآن وله دون ثمان ستين، ولزم مشايخ كبارا منهم البلقيني والحافظ المنادي وتقي الدين الشلبي ومحي الدين الكافيجي وسيف الدين الحنفي قال السيوطي: ولما حججت شربت ماء زمزم لأمور منها:

أن أصل في الفقه إلى رتبة سراج الدين البلقيني، وفي الحديث إلى رتبة الحافظ بن حجر "ومن أشهر المصنفات الدّر المنثور في التفسير بالمأثور وتفسير الجلالين، وتدريب الراوي الأشباه في الفقه، وأهمها الإتقان في علوم القرآن وقال في مقدمة كتابه ومما فات المتقدمين وضع كتاب يشتمل على أنواع علومه، جامع لما تكلم الناس في فنونه، وله الفضل في وضع كتاب في ذلك، جامع لما تكلم الناس في فنونه، ضمنته كما يقول من المعاني الأنيقة والحكم الرشيقة، ما يقهر القلوب عجبا " فنجده وضمنه ما هو شاذ من القرآن ومثاله الباب الخامس والعشرون والسابع والأربعون والسادس والثلاثون وهذه المباحث قيمة في القراءات الشاذة[56] .

22-الشيخ عبد الفتاح القاضي، شيخ معهد الأزهري له كتاب القراءات وهو من خدام الدين والقرآن له كتاب الذي يدخل في حركة التأليف الشاذ) القراءات الشاذة وتوجيهها من لغة العرب) وهذا الكتاب ذكر فيه القراءات التي تفرد بنقلها القراء الأئمة الأربعة، ابن محصين، يحي اليزيدي، المحسن البصري، سليمان الأعمش أو أحدهم من رواتهم [57]

4-موقف علماء العربية من القراءات الشاذة: أخذ مواقف عدة تبتعد أحيانا وتلتقي أحيانا أخرى حتى وصلت درجة الاضطراب وقد اهتم نحاة العرب:" بالقراءات القرآنية ووظفوها في درسهم النحوي، منذ أن طالعنا أول كتاب متكامل في النحو العربي، وهو كتاب سيبويه ولكل منهم جهود في توجيهها بما يعني الدرس النحوي، فكان لها نصيب موفور في توجيهاتهم للمسائل النحوية"[58].

ومن بين هذه المواقف:

1-موقف سيبويه عثمان بن قنبر (ت 180 هـ): لم يكن سيبويه يرمي في كتابه إلى تبيين موقفه من القراءات أو الكشف عن وجوهها، وإنّما كان في سبيل عرض الأصول النحوية التي وجدها في لغة العرب، من قرآن والقراءات والشعر والأمثال واللهجات وقد استعان بالقراءات النادرة والحروف المخالفة في بناء أصوله مثلما استعان بالقراءات المعروفة كسائر المصادر لمقاييسه، فجاءت في كتابه منثورة في مواضع مختلفة [59].

وقد كان يستعين بها فنجده مرة: " يثبت قاعدة، ومرة يؤيد بها وثالثة يقيس عليها ورابعة يخرج عليها بعض القراءات والخامسة يقوي بها شاهدا شعريا وسادسة يحملها على بعض أقوال العرب، وسابعة يورده مثالا في زحمة الأمثلة، وموقفه العام هو القبول والاحترام "[60].

وفي بعض الأحيان يؤكد بها القاعدة مقدما عليها شاهدا شعريا أو شاهدين ومثال ذلك، حيث ذهب إلى أنّ الفعل العامل يجوز حذفه إذ عليه دليل وساق قول الجرير [61]:

جئني بمثل لي بدر لقومهم أو مثل أسرة منظور بن سيار.

وبيتا للعجاج ثم قال ومثل ذلك لقوله تعالى: "وحورًا عينًا " في قراءة أبي بن كعب[62].

2-ابن مجاهد: (أبو بكر أحمد بن موسى ت 324هـ)

كان ابن مجاهد مجتهد العصر في القراءات وكان له باع في النحو فقد وجدناه في كتابه (السبعة في القراءات) يحتج لوجوه سورة الفاتحة ويردد بعض مصطلحات الكوفيين كمصطلح التكرير وذلك لتخطئته جمهرة من القراءات المروية عن السبعة الذين اختارهم بنفسه، فقد قال في بعض هذه القراءات: " هذا خطأ في العربية "[63] " و" غلط "[64].

كما رفض ابن مجاهد مجموعة من القراءات الشاذة التي نقل آراءه فيها ابن خالويه وابن جنّي وبعض المتأخرين فقد رفض قراءة طلحة ابن سليمان." أَينَمَا تَكُونُواْ يُدرِككُّمُ ٱلمَوتُ"[65].

قال فيها:" مردودة في العربية "[66] ويرى محمد أحمد الصغير أنّ: " ابن مجاهد يرفض أكثر القراءات الشاذة ويقبل بعضها وهو في هذا وهو لا يخرج عن مذاهب النحاة بل لا يخرج عن مذهب المتعصبين منهم كأبي حاتم السجستاني "[67]

3-ابن الأنباري: (أبو بكر محمد بن قاسم 327هـ)

هو نحوي أتقن مذهب الكوفيين وكان له جهد في علم القراءات ويبدوا أنّه كان على علم بالتقسيمات العلماء لها ولا سيما جهود ابن مجاهد لأنّه استنكر القراءة بالحروف المخالفة وحمل على ابن شنبوذ ونعته بالحمق [68].

كان أبو بكر واسع الصدر في استقباله للشواذ يساعده على حافظة قوية لأشعار العرب ومعرفة واسعة بلغاتهم فهو يصف قراءة طلحة: " إِلَّا بَلَٰغا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِسَٰلَٰتِهِۦ وَمَن يَعصِ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُ فَإِنَّ لَهُ نَارَ جَهَنَّمَ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدًا "[69]

على حذف المبتدأ بتقدير:" "[70]، ويصون قراءة محمد ابن السميفع اليماني:" بَل هُوَ قُرءَان مَّجِيد "[71].

4-أبو علي الفارسي: كان الفارسي على إقرار بأنّ القراءة سنة، مثل غيره من النحاة الذين اخضعوا القراءات لمقاييسهم وهاجموا بعض وجوهها المشهورة، إذ وصف بعضها باللحن وبعضها الآخر بالضعف، كما وصف بعض القراءات الشاذة بالخطأ، لأنّها لا توافق مذهبه لأنّه لم يبلغ في ذلك كله قسوة السجستاني والمبرد والنحاس[72].

5-ابن جنّي: تعتبر عنده القراءات الشاذة مصدر مهم من مصادر اللغوية وهذا ما أثبته من خلال كتابه المحتسب ودافع عنه، كتابه هذا يعبر عن موقفه وهذا كما قال محمد أحمد الصغير أنّه:" صادر عن إيمانه العميق بقوة الشواذ "[73] وهذا الشاذ عنده اتخذ حجة في العربية بقوله: "ولعله كثير منه مساو للفصيح المجمع عليه "[74].

كانت القراءات الشاذة مصدر مهم من مصادر التي اعتمد عليها النحاة في بناء قواعدهم ودعم ما يدعون إليها ومن خلال تتبع التاريخي لها يتبين أنّ السلف اهتموا بها إلى جانب القراءات السبع ويتبين ذلك من خلال الكم التأليفي الذي كان فيها.

هوامش البحث:

1 -معجم مقايس اللغة، مادة شذ.

2 -محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية.

3-محمد بن محمد الجزري، النشر في القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص:09.

4-السورة، الآية

5 -غسان حمدون، كتاب الله في إعجازه، صنعاء، مركز الدراسات،2001، ج3، ص: 44

6-الوزير جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف القفطي، أنباه الرواة عن أنباء النحاة، بيروت، ط1، ج3، ص: 362.

7 -ابن مجامد، الحجة في القراءات، تح: بدر الدين قهوجي، دار التراث، دمشق، 1984، ج5، ص: 20.

8-ابن مجامد، الحجة في القراءات، المصدر نفسه، ص: 20.

9-جمال الدين أبو الحسين القفطي، أنباه الرواة عن أنباء الرواة، تع: محمد أبو الفضل ابراميم، دار الفكر العربي، القامرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 1986، ج3، ص362.

10-محمد بن محمد بن محمد الجزري: غاية النهاية في طبقات القراء، ط2، 1402-1982، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص:348.

11-أحمد الغامدي، أثر القراءات الشاذة في الدراسات النحوية والصوتية، رسالة دكتوراه، مج1، ص:15.

12-أبو الفتح عثمان بن جنّي، المحتسب في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1429-1998، ج1، ص: 108.

13-أحمد بن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت: ج1، ص:808.

14-ابن مجاهد، السبعة في القراءات، المصدر السابق، ص:125.

15-عبد اللطيف الخطيب، معجم القراءات، دار السعد الدين، القامرة، ج1، ص122.

16-غاية النهاية، المصدر السابق، ج1، ص:148.

17-ابن خلكان، وفيات الأحيان وأنباء الزمان، تح: إحسان عباس، دار المعارف، د.ط، د.ن، ج3، ص:191.

18-ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1993، ص:2446.

19-ابن النديم، الفهرست، ص: 385، 386.

20-محمد بن محمد الجزري، النشر في القراءات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص:420

21-شهاب الدين بن أحمد بن محمد الحنبلي الدمشقي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تح: محمد الأرناؤوط، دار ابن الكثير، دمشق-بيروت، ط1، 1988، ج3، ص: 469

22-غاية النهاية، المصدر السابق، ج2، ص: 406.

23-المصدر نفسه، ن ص.

24-غاية النهاية، المصدر السابق، ج1، ص:505.

25-ابن المجاهد، السبعة في القراءات، المصدر السابق، ص:17.

26-وفيات الأعيان، المصدر السابق، ج178،2، ض: 178

27-بغية الوعاة، المصدر السابق، ج1، ص:529.

28-معجم الأدباء، المصدر السابق، ج1، ص:201.

29-المصدر نفسه، ن ص.

30-غاية النهاية، المصدر السابق، ص:257

31-أبو منصور الثعالبي عبد الملك النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (1403-1973)، ج1، ص:133.

32 – المصدر نفسه، ن ص.

33 -ابن الكثير، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1966، ج13، ص:55-56.

34-وفيات الأعيان، المصدر السابق، ج3، ص:381.

35-البداية والنهاية، **المصدر** السابق، ج13، ص:55.

36-**وفيات** الأعيان، المصدر السابق، ج3، ص: 384.

37-فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، مطبعة الآداب، القامرة، القامرة، 1317، ص: 07.

38-فخر الدين الرازي، أراء الكلامية والفلسفية، دار الفكر، بيروت ص:103.

39-شذرات الذهب، المصدر السابق، ج3 ص: 358.

40-المصدر نفسه، ج1، ص: 29.

41-المصدر نفسه، ن ص.

42-غاية النهاية، المصدر السابق، ج1، ص:401.

43-الكامل، لابن الأثير، ج3، ص:328.

44-البداية والنهاية، المصدر السابق، ص:116.

45-البداية والنهاية، المصدر السابق، ج2، ص:885.

46-إعراب القراءات الشواذ، ص:28.

47-غاية النهاية، المصدر السابق، ج2، ص:397.

48-محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار النهضة، مصدر: د.ط، د.ت، ص:401

49-البداية والنهاية، المصدر السابق، ج2، ص: 885

50-غاية النهاية، المصدر السابق، ج2، ص:2

51-المصدر نفسه، ج2، ص: ن ص.

52-المصدر نفسه، ن ص.

53-المصدر نفسه، ن ص.

54-البرهان في علوم القرآن، المصدر السابق، ص:54

55-السيوطي، الإتقان، ص:13، 20، 24.

56 – المصدر نفسه، ن ص.

57 -عبد القتاح القاضي، القراءات الشاذة وتوجيهها في لغة العرب، دار الكتاب العدلي بيروت لبنان،1987، ص:5.

58-المحتسب، المصدر السابق، ج2، ص: 17

59 – محمود أحمد الصغير، القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، لبنان،1990، ص:133

60 –المصدر نفسه، ن ص.

61 –ديوان، جرير، ص:112.

62-الكتاب، سيبويه، ج1، ص:95.

63-القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، المصدر نفسه، ص:168

64-المصدر نفسه، ص:153

65 – النساء: 78

66-المحتسب، المصدر السابق، ج1، ص:193.

67 -القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، المرجع السابق، ص: 169

68-المرجع نفسه، ص:169

69 – الجن:23

70-البروج: 21

71-مختصر في شواذ القرآن من كتاب البديع لابن خالويه، ص:142

72-المصدر نفسه، ص:171.

73 –المرجع نفسه، ص: 184

74-القراءات الشاذة وتوجيهها النحوي، المرجع السابق، ص: 235.

"استراتيجيات تدريس وتعلم الآداب عن طريق منهج الكفاءات"

الدكتور: حجوي غوتي
أستاذ محاضر أ قسم اللغة الإنجليزية
جامعة تلمسان

مقدمة:

يتطرق هذا البحث بطريقة عقلانية إلى وضع استراتجيات تعليم وتعلم مادة الآداب في ظل منهجية التدريس بالكفاءات. وكذا التعرض إلى صعوبة التعامل مع هذه المادة مع طرح قضايا تَبَنِي منهاج عالمي جامع يوّحد عملية التقويم معتمدا تصنيفات بلوم.

يقتضي منهاج الكفاءات – الذي شاع استعماله في كل الملتقيات ذات الأبعاد التعليمية–التركيز على امتلاك كفاءات عالية واكتساب مهارات في لغة التدريس. إن تعلم الآداب يقرض على الأستاذ أن مضاعفة مسؤولياته اللغوية تجاه الارتقاء وتطوير عملية تدريس وخصوصا حين تكون اللغة أجنبية عليه. وفي هذا الصدد بيّن Adegbija[1] أثر اللغة في تطوير المنظومة التربوية، إذ يرى أن اللغة هي أساس ضمان صيرورة نظام التعليم وقوة التنمية لكل دولة. عندما تكون المنظومة التربوية مريضة حينها تكون الأمة بأكملها مريضة.

مشاكل تعليم وتعلم الأدب:

أفرز عدم فعالية تعليم وتعلم مادة الآداب عددا من المشاكل التي اعترضت طلبة المرحلة الجامعية بالأقسام اللغات الأجنبية، حين تعاملهم مع النص الأدبي البريطاني والأمريكي والإفريقي المكتوب باللغة الإنجليزية. وتتمثل هذه المشاكل في النص الأدبي نفسه، إذ يكون اختيار النص عشوائيا ودون مراعاة طبيعته.

وعليه، بمكن أن نصوغ بعض الأسئلة التي تمكّن الطالب كقارئ للنص الأدبي من التعامل مع النص بطريقة تربوية، ومن هذه الأسئلة ما يلي: لماذا أقرأ هذا النص؟ ماذا أقرأ؟ ما هو صنف القرّاء الذين يوجّه لهم الكاتب نصه؟ كيف أقرأ؟

تنقسم القراءة إلى القراءة للترفيه والاسترخاء والقراءة للحصول على حقائق محددة تتطلب الفحص السريع والقراءة للفهم وتتطلب المعرفة والقراءة للنقد وتتطلب المعرفة والفهم والإحساس. ولذلك تكون قراءة النص الأدبي ذا غرض، وحول موضوع محدد، ومع استحضار صفة القارئ في مخيلة الكاتب، وأن يكون القارئ واعيا بالمقاربة التي يقرأ بواسطتها النص، أي طريقة فهم وتحليل وتفسير للنص.

وعلى صعيد آخر، إن علاقة اللغة بالثقافة كانت موضوع اهتمام العديد من الكتاب والنقاد. وعليه فإن هذه العلاقة أضحت محل جدال وصراع، وقد تنعكس صلبا على المتعلم في عملية الاكتساب، إذ يكون اكتسابه للغة ومكوناتها منفصلا عن الثقافة.

وبالإضافة إلى ذلك، هناك مقاومة من طرف المعلمين لكل ما هو جديد من طرق وأساليب التدريس، وذكر المؤلفان تشابمان (Chapman) وسنايدر (Snyder)[2] معادلة الرفض المتمثلة في 'فرضية تعقيد الحياة العملية' والتي يروا أنها مفيدة في فهم سبب اعتراض ومواجهة المعلمون لظاهرة تجديد المناهج، وأسردا أن مشاكل الحياة العملية داخل المؤسسات العلمية تزد حدتها كلما توقعنا من المعلم استخدام مختلف الأدوات التعليمية أو استعمال طرق جديدة أو تعلم محتوى جديد. والحل هنا يكمن إما في خفض وتيرة

التعقيد بإقحام برامج تكوينية آنية INSET، أو تحفيز المعلمين بزيادة المكافآت.

ما هو الهدف من التغيير:

أصدرت وزارة التعليم بالجزائر سنة 2000 قانون جديد في المنظومة التربوية وهذا قصد تحديث وتجديد أسس التعليم، والمتمثل في التعليم بواسطة الكفاءات. إن الغرض من وضع "استراتيجية لتحديث التعليم" يسعى إلى إنشاء آلية تطوير النظام التعليمي الذي بدوره يركّز على ضمان نوعية التعليم تتماشى واحتياجات العصر. يقتضي تجديد المحتوى التعليمي التوجه نحو افتراض ورصد "معايير ما بعد التخرج" واضحة الصياغة. إن مفهوم الكفاءة في هذا السياق يفسّر على انه "لا يشمل الأجزاء المعرفية والتكنولوجية العمليّاتية فقط، بل حتى العوامل التحفيزية والأخلاقية والاجتماعية والسلوكية"، وهنا تتشعب الكفاءات بتشعب المشاريع وتكون كفاءات رئيسية ومركزية وينبغي أن تبنى استجابة للمعايير. ومن أهم خصائص الكفاءات الرئيسية هي:

• الكفاءات الرئيسية هي متعددة الوظائف. يجب على المرء أن يكون ملما بكل هذه الكفاءات من أجل تحقيق وحل كل المشاكل المعقدة في مختلف الحالات من المشاكل التي نواجهها في الحياة اليومية والمهنية والاجتماعية.

• الكفاءات الرئيسية المتعددة التخصصات؛ قابلة للتطبيق في حالات مختلفة كالمدرسة والعمل والأسرة، وكذلك في الساحة السياسية.

• تتطلب الكفاءات الرئيسية التطور الفكري: التفكير المجرد، التأمل الذاتي، تحديد موقف المرء، التقييم الذاتي، والتفكير النقدي، الخ.

• الكفاءات الرئيسية هي متعددة الأبعاد، أي أنها تشمل مختلف عمليات التفكير والقدرات الفكرية (من تحليلية ونقد وتواصل) تتطلب "كيف نعرف".

تعليم الأدب، من معنى إلى الشعور والحس:

تكون قراءة النصوص عل مستويين، أدبي من شعر ودراما وخيال، أو معرفي وقد تكون كلتا القراءتان بغرض اختبار قدرات الطالب في كيفية تحصيله في بناء المعنى من خلال النصوص. إن قراءة النص الأدبي ترتكز على الجانب الفني كالترفيه والإلهام مع استعمال اللغة كأداة. وينبغي أن تتضمن النصوص الأدبية مجموعة متنوعة من المواضيع المناسبة لحاجيات الطلاب والمتماشية مع مستواهم العلمي. أما النص المعرفي فيرتكز على الأفكار الجديدة ويتم من خلاله استخدام اللغة لحل المشاكل المعرفية، طرح التساؤلات، وتوفير المعلومات، وتوفير أفكار جديدة. وهناك شكل آخر من النص المعرفي يواجه فيه الطالب بعض المواضع التي يعيشها خارج الإطار التربوي، أي في حياته اليومية وتشمل قضايا ومشاكل مجتمعية كاختلاف وجهات النظر.

وعليه، فيستنتج المرء أن للآداب قسمين أو بالأحرى اتجاهين مختلفين – اتجاه ترفيهي وأخر تعليمي، وفي هذا سياق يرى بعض النقاد أن المفهوم الدلالي للمعنى داخل النص الأدبي له مستويين. المستوى الأول يتعامل فيه القارئ مع المعنى الاصطلاحي العام والمستوى الثاني يقف فيه القارئ على مدى شعوره وإحساسه الذاتي، وهنا تكون حدة التحدي في التعامل مع المعنى في إطار تعلم وتعليم الأدب.[3]

ويمكن أن نلخص هذه النقطة في أن المعنى الاصطلاحي جماع وشامل، أما المعنى الحسي الشعوري فتتباين وتتنوع فيه التفسيرات والتأويلات.

لدراسة مفهوم المعنى ومظاهره اقترح جيفري ليش[4] (Geoffrey leech) سبعة أنواع من (المعنى)، تتمثل فيما يلي:

1 –المعنى التصوّري: يكون منطقي ومعرفي وله سياق دلالي.

2 – المعنى التلميحي الإضافي: الفضيلة.

3 – المعنى الاجتماعي: الظروف الاجتماعية.
4 – المعنى العاطفي: مشاعر ومواقف المتكلم.
5 – المعنى الاستتباطي: إحساس مرتبطة ب إحساس آخر.
6 – المعنى التقابلي: على سبيل المثال فتى / فتاة، ذكر / أنثى.
7 – المعنى الموضوعي: إشارة التنظيم.

وإذا ما طبّقنا المنهج السلوكي فهناك أربعة أنواع من المعنى والثلاث المتبقية (5/4/2) تشير إلى المعنى الشعوري.[5]

كيفية تقييم مادة الآداب في ضوء منهاج الكفاءات:

يقوم التقييم التقليدي على أساس الاختبارات القائمة على المعرفة، في حين يكون منهاج الكفاءات خاضع لاستخدام تحليل الكفاءات والمهارات. وتماشيا مع نطور هذا الوضع يرى طومسون[6] أن نجاح الإنجاز وتحديد المهارة هو أساس نجاح منهاج الكفاءات. التقييم على أساس الكفاءة يرتكز على كيفية أداء التعلم الجيد وليس بالمقارنة مع النتائج. وقد وُضع التقييم والتعليم عن طريق الكفاءات استجابة لحاجة الطلبة في الإطار الوظيفي. ويساعد التقييم المتكرر في تطوير القدرات[7] تتوافق مع فلسفة الكبار لأن التقييم عادة يحدث خلال الإعداد التربوي.

وفي البحث عن جذور منهاج القائم عن طريق الكفاءات، فهو منحدر أساسا من منهاج الأهداف السلوكية المؤسس سنة 1950 بالولايات المتحدة. وسعى إلى تركيز الاهتمام على البرامج التعليمية، وخاصة تشجيع المعلمين لوضع أهداف تعليمية والقدرة على التغيرات في سلوكيات الطالب. وهذا لا يتحقق إلا يوضع تصنيفات بلوم[8] والتي تقوم على الأهداف؛ إذ أن تحديد المنهج الأدبي وأهدافه وغاياته، الجنس الأدبي (شعر، رواية، مسرحية)، المراحل الزمنية (القرون الوسطى، عصر النهضة، الميتافيزيقي الفيكتوري...) غير كافٍ، بل تستند المحاضرة على بعض الأسئلة: ماذا يجب على الطالب التعرف على؟ ماهية المراحل المعرفية التي يستخدمها الطالب؟ ما هي النتائج العاطفية التي يسعى إليها الطالب؟ نتج عن الاتجاه السلوكي اتجاه آخر يعرف بالنفسي المعرفي، وقد عني باهتمام نقاد ما بعد البنيوية وكذا منظري استجابة القارئ. ولا يزال تصنيفات بلوم الشغل الشاغل في التفكير التربوي وخصوصا في طريقة التفكير في عملية التقييم.

لقد وجدت أن تصنيفات بلوم ملائمة لمنهاج التعليم بالأهداف وخاصة طريقة الامتحانات التي وجد فيها الطالب ارتياح. وهذه الطريقة تنمي عملية التعلم واستيعاب المواضيع. وتقدم التصنيفات تمارين فكرية قوية هائلة، بل تسعى إلى إقامة تسلسل هرمي ينطلق من المعرفة إلى اختبار المستويات المعرفية ومن الاستيعاب والإدراك إلى المجال العاطفي. (انظر الشكل 1)

الشكل 1: (نسخة مختصرة من تصنيف أهداف بلوم التعليمية)[9]

1 -المجال المعرفي:

1. المعرفة: معرفة التفاصيل –معرفة طرق ووسائل التعامل مع التفاصيل –معرفة المسلمات والتجريد.
2. الفهم: ترجمة –تفسير – استقراء.
3. التطبيق:
4. تحليل: تحليل العناصر –تحليل العلاقات–تحليل المبادئ التنظيمية.
5. التركيب: إنتاج التواصل –إنتاج خطة أو اقتراح مجموعة من العمليات –اشتقاق مجموعة من العلاقات المجردة.
6. التقييم: الأحكام من حيث العلاقات المجردة – الأحكام من حيث المعايير الخارجية.

2 –المجال العاطفي

1. الاستقبال: التوعية –القابلية للاستقبال–مراقبة واختيار الوعي.

2. الاستجابة: الرضوخ للاستجابة –القابلية للاستجابة–التحسن أثناء الاستجابة.

3. التقويم: قبول القيمة –تفضيل القيمة – الالتزام.

4. التنظيم: –تصور القيمة –تنظيم نظام القيمة.

5. الوصف بالقيمة أو قيمة المعقدة –مجموعة شاملة –الوصف

الخلاصة

لا أحد ينكر أن تعلم وتعليم الأدب بشتى انتماءاته وأنواعه لا يتحقق إلا بضبط المنهاج المقرر (المحدد من قبل الحكومة)، وهذا ما يعقد ويقيّد مهام تدريس هذه المادة. وأرى أن نجاحها لا يكو ن إلا بالتركيز على النص الأدبي فقط والتعامل معه من خلال السياق التعليمي المحض الخالي من كل الضغوطات السياسية والنّزْعَات الدينية.

الهوامش:

[1] - ينظر:

Adegbija, E. 1994. Language Attitudes in Sub-Saharan Africa: A social-linguistic overview. Clevdon: Multi-lingual Matters. P: 96.

[2] - ينظر:

Marope, P.T.M and Chapman, D. W. 1997. Teacher and Teacher Education in Botswana. Volume I: A Handbook of Research on Education. P: 90.

[3] - ينظر:

P: 245. Bertalanffy, L.Von 1973, General Systems Theory, harmondsworth: Penguin.

[4] - ينظر:

Geoffrey Leech (1981), Semantics, 2nd ed, Penguin. PP: 09-23

[5] - ينظر

Morris Charles W. 1955,Signs, Language and Behavor , Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-hall

(ينظر: تشارلز موريس: 156، النهج السلوكي: 1. العلامة. 2. المترجم. 3. interpretant. رد فعل المترجم تجاه العلامة. 4.denotatum: الأحكام. 5.Signifcatum: الخصائص التي تحدد denotatum الأحكام باعتبارها denotatum حكم العلامة).

[6]- ينظر:

Thomson P. 1991. Competency-Based Training: Some Development and Assessment Issues for Policy Makers. TAFE National Centre for Research and Development: Leabrook, Australia. ERIC: ED 333231.

[7]- ينظر

Lytle, S. L., and Wolfe, M. Adult Literacy

Education: Program Evaluation and Learner Assessment. Information Series no. 338. Columbus: ERIC Clearinghouse on Adult, Career, and Vocational Education, Center on Education and Training for Employment, the Ohio State University, 1989. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 315 665).

[8] - ينظر:

Bloom, B. S., T. J. Hastings, and G. Madaus. *Handbook of Formative and Summative Evaluation of Student Learning*. New York: McGraw, 1971 P: 28

[9] - ينظر:

Bloom, B. S., M.D. Engelhart, E. J. Furst, W. H. Hill, and D. R. Krathwohl. *Taxonomy of Educational Objectives.* Handbook 1: *Cognitive Domain.* New York: McKay, 1956.

دلالة التراكيب في بنية النصّ الصوفي
الإشارات الإلهية -للتوحيدي- نموذجًا

أ.عبد القادر بن عزة
جامعة تلمسان

لا يمكن الوقوف على كلّ خصائص الأبنية اللغويّة في كتاب –الإشارات الإلهية–لأبي حيّان التوحيدي (ت314هـ)، بل قصارى ما نودّ الوقوف عليه هو الإشارة إلى أهمّ مميّزات البينة النّحوية المتواترة في مدوّنة ذات منحى صوفي، القائمة على عناصر ثابتة (كالمناجاة)، حيث تكاد من خلال تكرارها وإلحاح المؤلف عليها تكوّن ميزة الكتاب، استناداً على معالجة البنية الداخلية للنصّ الإشارات الإلهية، واعتماداً على تناول الجملة التوحيدية في دلالتها وبنيتها.

من تلك الجملة الفعلية والاسمية البسيطة والطويلة، تطبيقاً لمبدأ الكثافة مع تحليل نموذجي لأزمنة الفعل وصولا إلى ذكر بعض الاستنتاجات.

دلالة التركيب في النص التوحيدي:

إن الاعتماد على مبدأ الكثافة "باعتباره يحدّد عدد العلاقات البنيوية الّتي يتطلبها تركيب الموضوع الأدبي، إذ يمكن حينئذ أن نجعل درجة الكثافة معيارا لاختيار المستويات والأشكال المتصلة بالخطاب وفاعليته اللّغوية"[1]، وقد تمّ الوقوف على مستويين في تركيبين يُمثل الأوّل دراسة الجملة الفعلية والإسمية، أما الثاني فيتناول أزمة الأفعال ليقودنا بالتالي إلى استخلاص درجة الكثافة وانعكاسها على المستوى التركيبي الداخلي للنصّ التوحيدي، وما تولّد عنه من استنتاجات لنسقية بنية النّص.

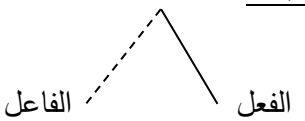
الجملة:

سيكون الوقوف على الجملة، لا بدافع الوصف فقط، إنّما السعي للنّظر فيما إذا كانت تحمل دلالة ومعاني في بنيتها.

الجملة الفعلية: تكون دراستها اعتماداً على مبدأ الكثافة[2]، بداية من أقصرها لتنتهي إلى أطولها.

القصيرة: المتصفح لمدونة "الإشارات الإلهية"، سيعثر على مجموعة من الجمل الفعلية القصيرة المعطوفة على بعضها البعض، وتتكون الواحدة منها من فعل وفاعل أو مضمر، نحو: تيَقَّن–تَوَكَّل–سَلِّم–أَخْبِر–أُشْكُر–أَخْلِص–أَجِب[3].

مشجر الجملة:



إنّ ما يميّز هذه الجملة الفعلية القصيرة، البسيطة في تركيبها كونها وردت في شكل أزواج (7 أزواج) عامل فيها التوحيدي الأفعال المتعدّية واللاّزمة معاملة واحدة، فلم يذكر المفعول به في إيراده للأفعال المتعدّية، وكأنّي به يترك للقارئ حيّزاً من الحريّة في البحث والتأويل (الهامش الصامت) [4].

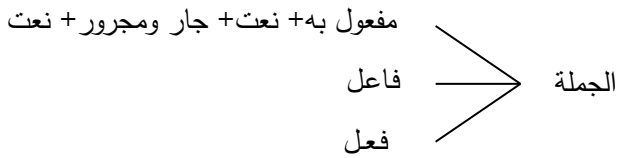
وقد تميّزت كذلك لكونها وردت في شكل سلسلة من الأوامر، وكأنّها تستَفْرِغ شحنة من الغضب، والتوتّر في نفسية صاحبها، الذي يبدو وكأنّه عاجز عن فعل أي شيء فأمر الآخر (أنت) بأن يقوم بذلك بدلا عنه، فتصير الجملة التوحيدية معادلا طبيعيا لحركة مفقودة.

وقد ينزع التوحيدي أحياناً، وكأنّه استنفد نفسه في مخاطبة الآخر إلى الانطواء على النّفس، فيصبح هو الفاعل: "أشرتُ وكَنَيْتُ–حَاججت ولججتُ–بِعتُ واشْتَريتُ..."[5].

ولا شكّ أنّ ميل التوحيدي إلى تقابل الجمل الفعلية القصيرة، وكأنّها تمتصّ إحساسه بالاضطراب، وتغدو المعبّر عن تقلّب حاله، وتمزّقه بين الشيء ونقيضه.

إلى جانب هذا فقط اعتنى التوحيدي بالمتمّمات كـ"النعت" يقول: "أفدي هذه الفنون المستخرجة من هذا المصوغ..."[6].

وتتركّب الجملة حسب مشجّرها:



فعنصر الاستقطاب في الجملة: هو "النعت" الذي حاول الإفصاح على ما هو غامض في الجملة. حيث أصبح أداة تستقصي المعنى وتحلّله.

وفي مقام آخر، يشدّ اهتمام التوحيدي "الحال" ليعطي بعداً آخر لجملته، أكثر إيحاء لتوخّيه مبنى يكاد يكون كاللاّزمة تظهر وتختفي في المدوّنة: "جرّد عزيمتك في نظريّة ذهنك، وتطهير نفسك، وتقذية عينك، وتنقية قلبك، وتحلية روحك، وتوفية بعضك، وترقية كلّك..."[7].

وقد تكوّن شجرة الجملة من:

- فعل ← جرّد
- فاعل ← مضمر (أنت).
- مفعول به ← عزيمتك.
- أحوال ← في نظرية ذهنك **عطفت** عليه عدّة أحوال.

ولعلّ قيمة هذه الجملة تعبيريا تكمن في تفرّعها لاعن عنصر أصلي بل عن متمّم، بحيث يصير انتباه القارئ مسلطا على تتابع الأحوال التي توضّح كيفية تجريد العزيمة، فتغدو عامل إحلال للهدوء.

هندسة الجملة التوحيدية:

يميل التوحيدي أحيانا إلى صياغة الجملة في شكل هندسي طريف فهي مرات دائرية البناء، ينطلق فيها القارئ من نقطة ليعود إليها "أدرك الإشارة المدفونة في العبارة، والإيماء الذي في الإيحاء، والإيحاء الذي في الإنباء، والإنباء الذي في الإغراء، والإغراء الذي في الإسراء..."[8].

إن جمالية هذه الجملة مستمد من طريقة بنائها الذي انطلق من عنصر بسيط لينتهي إلى عناصر أخرى، لينصب اهتمام المتلقي على معاني الجزئيات المعطوفة بعضها على بعض (مفعول به معطوف على آخر...).

والرسم الهندسي للجملة يضعنا أمام تكوين مجموعتين:

المجموعة الأولى: الإشارة في العبارة.

المجموعة الثانية: الإيماء الذي في الإيحاء.

فتبدو عناصر الجملة الأولى وكأنّها مستقلة عن عناصر الجملة الثانية، فالأولى مركزها الإشارة: معنى باطني أداته عبارة (أي لفظ)، أمّا الثانية فمركزها الإيماء: إشارة محيطها (النظر–البصر–الذهن).

فتداخل دوائر الجملة التوحيدية، تصيّر فعل التلقي إلى عملية رياضية ذهنية، لا تكتمل عناصرها إلا بحصر المركز المكوّن لها، "ثمّ ارجع البصر كرّتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير"[9].

فهذا التماثل عند التوحيدي، وكأنّه بناء يشبه الكون، قد رُكّب من دوائر ممتدة، يَحار أمامها الإنسان، إزاء مركز وحيد هو الله، تنبثق عنه جميع الدوائر.

فالمسحة الجمالية لتركيب الجملة التوحيدية واضح، قد يشير إلى دلالة نفسية، تبرز رغبة صاحبها في الانغلاق على الذات، وربّما تعذيب الآخر في نحت

الكلمة للوصول إلى هدف التطهير عبر هذه الجملة الدائرية.

فرغبة التوحيدي في تجنب الخطاب المباشر، لعلّه يعكس نظرية الفيض عند الصوفية من الناحية العقائدية والتي مفادها أن "وجود ما يوجد منه إنّما هو على جهة الفيض، فوجوده لوجود شيء آخر..."[10].

وليبرز التوحيدي قدرته على النعت والبناء والتركيب، لتغدو الجملة متنفسا لهمومه، وآلامه، ولتمتصّ شعوره بالقطيعة المادية التي يعيشها، فيحاول الفناء في جملته فناء لذيذاً عبر استخدام الجملة الانتشارية التي تنطلق من الجملة الفرد إلى مجموع جمل تنتشر في الفضاء لتؤلف جوا بديعاً قد يدخل السرور على نفسية المتلقي.

أتدري
- أي غاية صمدت بك.
- إلى أي فاقة أخذ بيدك.
- إلى أي سرّ أودع صدرك.
- أي كلمة أنطق لسانك.
- بأي ميل كحل طرفك(11).

فهذا النموذج ينطلق من المفرد ليصل إلى المركّب أي مجموعة من الجمل الأخرى (فعل+ فاعل يتفتحان على مجموعة من المفاعيل+ جمل متنوعة...).

أزمنة الأفعال ودلالتها:

رغم أنّ أزمنة الأفعال في تركيب الجملة، يمتد من الماضي مرورا بالحاضر ليتطلع إلى المستقبل، إلاّ أننا نشعر أن الأزمنة في الجملة التوحيدية ليست ثابتة، بل يتعمد تغيير مدلولها عن طريق تغيير سياقها.

فالزمن الماضي عند التوحيدي يشكّل خلفية نفسية، وإحساس عميق بالقطيعة مع محيطه، وكأنّه يقف على أطلال، ليتمتّع بذكراها محاولا التنفّس عبرها، تعويضا عن حالة الحرمان التي يعيشها، "سار والله الركب المخبون، وتركوك، ونجا والله المخفُون..."[12].

وقد يستعمل الماضي الدال على المستقبل، وقد وردت هذه الأفعال في شكل دعاء "أنار الله صدرك"[13].

والماضي الدال على الحاضر: "ههنا زلقت أقدام المتكلمين، وانتكست أعلام المتحذلقين، لأنّهم سعوا في آياته معاجزين..."[14].

أما المضارع، فهو الحاضر الأليم "انفُخُ في غير فحم، وأنادي من ليس بحاضر، وأنصح من ليس بقابل، وأجيب من ليس يَعقل"[15].

فأزمنة الأفعال في الجملة التوحيدية، تفضي إلى تبيين أنّه ممزّق في حقيقة الأمر بين زمنين:

- ماضي سعيد يتمنى عودته.
- مستقبل يرجو تحقيقه.

الأزمنة
- ماض ⇐ مفقود
- حاضر ⇐ مرفوض
- مستقبل ⇐ منشود

فتكون الحصيلة، أن التوحيدي لا يعيش في انسجام مع ظروف عصره (غربة واغتراب) لذلك فهو كثير الاحتجاج والرفض، فلا تربطه بالمجتمع، إلا إشارات يوجهها إلى النّاس ليرتدعوا، ويصلحوا أخطاءهم.

الجملة الاسمية:

تشترك الجملة الاسمية مع الجملة الفعلية، في بعض الخصائص، مثل البناء الدائري، التركيب الانتشاري، لذلك سنقتصر في دراستها على بعض وجوهها المميزة.

أ-البسيطة العادية: ونعني بها الجملة التي لم تخرج عن الاستعمال المألوف، مقارنة ببعض الأبنية التي أختص بها التوحيدي لنذكر نموذجا واحدا منها:

- الطمع خلق خبيث.
- القدر طالب حثيث.
- اللسان عدوّ ناصح.
- اللفيف صديق فاضح[16].

فالمبتدأ ورد لفظا واحدا، والخبر ورد تركيبا جزئيا، لكن اللافت للانتباه في طبيعة هذه الجمل الاسمية القصيرة، طابعها الحكمي الذي اصطبغ بشيء من الجمال الصوتي، لتناغم حروف الوقف.

ب-المركبة الانتشارية:

كلّ هذا
- من له الخلق والأمر.
- من له الحلّ والعقد.
- من له التصريف والترصيف.
- من له التكليف والتأليف.
- من له الأوّل والآخر.
- من له الإرادة والمشيئة.
- من له العالم بحركاته وسكناته[17].

إنّ هذين النموذجين يؤكدان رغبة التوحيدي في الحفاظ على التركيب النموذجي، أثير لديه (التفريغ والانتشار) إلى جانب ولوعه بتفريغ الجملة إلى سبعة عناصر سواء في الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية بحيث لا يكون ذلك من باب الصدفة، إذ ما يكاد يختفي حتى يظهر مرّة أخرى، وقد يكون له دلالة تشير إلى:

1- قدسية رقم (7) في الحضارة الإسلامية- (7 سموات- 7 المثاني...).

2- أن يكون رمزاً سريا بين مجموعة من النّاس، دانوا بفكر واحد من أجل عمل سياسي أو ديني معيّن (إخوان الصفا).

فالتركيب في الجملة الاسمية عند التوحيدي يلعب دوراً استفزازيا يستنفر الإنسان لتنبيهه إلى مواطن الرذيلة ليتجنبها.

فصل المقال:

بعد توقّفنا عند الجملة التوحيدية بنوعيها (الفعلية والاسمية) يمكن أن نستخلص بعض النقاط في شذرات:

1- خلافا لما يذهب إليه بعض النقّاد[18] فإن الجملة التوحيدية في -الإشارات الإلهية- ليست قصيرة بل تنحو في أغلب الأحيان منحى الطول والتعقّد لتستغرق في بعض المواطن فقرة بأكملها.

2- قد تتشابه الجمل عند التوحيدي، لكنّها لا تتكرر، إنّما تكرارها يكمن في إصرار التوحيدي على أبنية تتحمّل دلالات وإشارات المنحنى الصوفي (مثل البناء الدائري والبناء الانتشاري).

3- نزعته نحو التركيب الغريب، عبر جهاد نفسه للبحث عن الجدّة والطرافة.

4- ميل الجملة التوحيدية إلى عملية التفريغ، لتكوين أداة للتنفيس فهي بحركتها، تضخ الحياة والجمال في مقابل القبح والمأساة التي يعيشها.

5- إنّ معاناة التوحيدي، دفعته إلى إيجاد غاية لإفراغ شحناته وربّما غضبه، فهو قد فشل في تحقيق الحظوة والمكانة، لدى رجال السياسة، وهو الفاقد للروابط الأسرية (لم يتزوج)، فكانت الجملة التوحيدية منطوقة لذاتها، غير مفصحة، فتدفع بالآخر المتلقي إلى التأمل والتمحيص، فتحاول إخراجه من سلبيته لإثبات الذات.

6- كما تتسم الجملة التوحيدية إلى جانب غموضها، بأنها تنطوي على أفعال تنبئ أزمنتها عن هوّة وأزمة حقيقية بين الكاتب ومحيطه.

الهوامش:

1)- انظر : د.صلاح فضل- أساليب الشعرية المعاصرة- دار قباء- القامرة- 1998- ص32.

2) - مبدأ الكثافة يعتمد على حصر عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الأدبي.

3) - أبو حيان التوحيدي- الإشارات الإلهية- تحقيق: د.وداد القاضي- دار الثقافة- بيروت- 1982- ص249.

4)- الهامش الصامت : تعبير استخدمه جرار جينيت.

5)- انظر : د.صلاح فضل- أساليب الشعرية المعاصرة- ص33.

6) - التوحيدي- الإشارات الإلهية- ص106.

7) - المصدر نفسه، ص114.

8) - نفسه، ص138.

9)- نفسه، ص61.

10)- سورة الملك، الآية 4.

11) - عبد الرحمن مرحبا- من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة العربية-

مشورات عويدات-بيروت-1981-ص417.

12) - التوحيدي- الإشارات الإلهية- ص348.

13) - نفسه- ص42.

14) - نفسه- ص111.

15) - نفسه- ص139.

16) - نفسه- ص929.

17) - نفسه- ص290.

18)- د.محمد عبد الغاني الشيخ- أبو حيّان التوحيدي وأثره في اللّغة والأدب- الدار العربية للكتاب- ج2- تونس- 1988- ص333.

ظاهرة الإبدال في منطوق لهجة هنين وعلاقتها بالعربية الفصحى

الباحثة: عايد عمارية

كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية

هذه الدراسة محاولة متواضعة، الهدف منها الكشف عن ظاهرة صوتية تشكيلية شاعت في منطوق هنين[1]، إذ من المعروف أنّ الجماعة اللغوية في تواصلها تبحث عن أيسر الأصوات نطقا وعن أصغاها سماعا وأقلها كلفة على آلة التصويت، والمسرب الذي يسلكه المتكلّمون لبلوغ ذلك هو الإبدال، إذ من الثابت أنّ هذه الظاهرة لا تتمّ عشوائيا، فهي وإن كانت تلقائية إلّا أنّها تخضع لنموس لا تحيد عنه، فالمعروف أنّ الصوت في تطوّره يبحث دوما عن أقرب الأصوات شبها به فيتحوّل إليه إمّا كليا وإما جزئيا، أي إنه يمضي تحت تأثير مجاور له إلى صيرورة التماثل التام معه مخرجا وصفة أو الاكتفاء بالانسجام الجزئي، وذلك بالتنازل عن بعض صفاته.

والمقرر في الدراسات الصوتية الحديثة أن التغيرات التي تنتاب الأصوات في الوحدات الكلامية أثناء عملية التواصل تحكمها قوانين صوتية صارمة وأن التفاعل الصوتي يشتد بينها كلما ازداد التقارب مخرجا وصفة ويفتر هذا التفاعل ويخف كلما ازداد التباعد. ومن هنا استقر الصوتيون المحدثون على توزيع المنظومة الصوتية إلى أربع مجموعات كبرى تحتضنها أربع مناطق في جهاز النطق، إذ لاحظوا أنّ أصوات كلّ منطقة من هذه المناطق تتناوب فيما بينها الإبدال وغيرها من الظواهر التشكيلية الأخرى، ويمكن إيراد هذه المجموعات الصوتية موزعة على مناطقها ومرتبة ترتيبا تنازليا أي بدءا من منطقة الشفة وأصواتها (الفاء والباء والميم)، ثمّ منطقة وسط الفم وأصواتها (التاء، والدال، والطاء، والنون، والضاد، والجيم، والشين، واللام، والراء، والثاء، والذال، والظاء، والسين، والزاي، والصاد، والياء)، تليها منطقة ما بعد الوسط، وتحتضن أصوات (الواو، والكاف، والقاف، والغين، والخاء) ثمّ منطقة نهاية المجرى وأصواتها (العين، والحاء، والهاء، والهمزة) [2]. وفيما يلي عرض لصور الإبدال في منطوق هنين انطلاقا من أصوات المنطقة الأولى ثمّ بالتي تليها وهكذا.

وعليه فالمجموعة الشفهية ممثلة في (ف ب م) عرفت تبادلا فيما بينها على ألسنة أهل هنين، من ذلك ما يقع بين الباء والميم، إذ هما صوتان شفهيان إلّا أنّ مجرى الأولى من بين الشفتين بعد الانفراج، وأنّ مسلك الثانية من الخياشيم إلّا أنّهما تبادلا في نحو قولهم: "رْجَمْ ورْجَبْ"، وهو لقب أحد الأشهر القمرية المعروفة. "وينبغي الانتباه إلى مسألة الإبدال الصوتي ههنا، فالباء والميم من الأصوات السهلة النطق، ومن ثمّ فإنّ اللغة لا تسعى إلى التخلص منهما، بدليل أنهما موجودان في أغلب اللغات البشرية، وكل ما يقع بينهما هو من قبيل التناوب والمعاقبة إيثارا للأيسر منهما على ما يمليه السياق ويرتضيه الذوق"[3]، ومن صور هذا التناوب ما سمع عن العرب وأكده القرآن في لفظة:" مكّة وبكّة"[4]، وقولهم أيضا من السحائب بنات مخر وبنات بخرٍ، أي التي تأتي قبل الصيف في السماء لا ماء فيها، وقولهم كذلك: كبحت الدّابة وكمحتها، أي رددتها باللّجام."[5] كما يكثر هذا الإبدال عند الأطفال إذ يقولون:" بحْ بحْ ومحْ محْ أي لم يبق شيءٌ."[6]

ومن أمثلة الإبدال المسموع في منطوق هنين بين الفاء والباء فالفاء، شفهي أسناني والباء شفهي صرف، وهما واردان في معظم لغات العالم، ونظرا للتقارب

الشديد بينهما فقد، سبب نوعا من التداخل في استعمالهما في بعض الكلمات، ممّا أدّى إلى نشوء كلمتين بمعنى واحد، إحداهما بالباء والأخرى بالفاء [7]. وجاء على لسان أهالي هنين قولهم: "عْفس وعْبس"، وهما بمعنى واحد أي وطئ الأرض بقدميه، كما قالوا: "فرفار وبربار" للذي يكثر من الكلام ويخلط، وقديما قالت العرب: "خُذْهُ بإبّانه وخذْهُ بإقّانه، أي: بزمامه وحينه."[8] وقالت العرب أيضا: "دبَّ [9] دبيبا ودفَّ دفيفا... وكفح الدّابة باللّجام وكبحها كبحاً وكفحاً."[10]

ومن نماذج الإبدال المسموع بين أصوات المنطقة الثانية، أي (منطقة وسط الفم) على ألسنة أهل هنين وأصواتها التاء والدال والطاء، فهي من مخرج واحد، قال سيبويه:" وممّا بين طرف اللسان وأصول الثنايا مُخرج الطاء، والدال، والتاء."[11] ولا خلاف في صفاتها ما عدا الجهر في الدّال والهمس في التاء والطاء، وانفراد الطاء بالتفخيم وما يترتب عنه من إطباق واستعلاء. والتبادل بينها مستساغ نظرا لجنوح اللسان من الأصعب إلى الأسهل من الأصوات. وقد جاء على لسان أهالي هنين قولهم:" دْقيق وتْقيق"، وقديما قالت العرب:"الستى والسدى، وأستيت الثوب وأسديته،"[12] أي قصرته. ومن صور الإبدال بين الدال والطاء الجارية في منطوق هنين قولهم:" حفيط بدل حفيد". ونجد عند العرب ما يعيننا على هذا الإبدال في قولهم: "خططت الأرض أخطُّ خطّاً، وخددتُ أخُدُّ خدًّا [13]، وكل خط في الأرض فهو خدٌّ،"[14] ويقال أيضا: "دحا الأرض وطحاها: أي بسطها."[15] كما قالوا في الميدان الميطان[16].

ومما سمع في منطوق هنين إبدالهم الطاء من التاء فهما من مخرج واحد، إذ لا فرق بينهما إلّا في صفة التفخيم وما يترتب عليها من إطباق واستعلاء، ومن أمثلة هذا الإبدال في لهجة هنين قولهم:" طاصيلة وتاصيلة"، أي تأصيلة، وقد سبقهم إلى هذا العرب في قولهم:" الأقطار والأقتار: النواحي."[17] وقالوا أيضا:" غلت وغلط، وهو الغلت والغلط."[18] وتنسب هذه الظاهرة إلى قبيلة بني تميم [19]. ويبدو أنّ هذا النوع من الإبدال عرفته كذلك اللغات السامية، من ذلك ما أوثر عن بعض هذه اللغات في الفعل العربي "قتل" بالتاء، إذ يقابله في السريانية والعبرية نفس الفعل (alāṭq) ولكن بالطاء [20].

ومن صور الإبدال التي وقفنا عليها في كلام أهل هنين تناوب السين والزاي الإبدال فيما بينها، وذلك لأنهما صوتان من مخرج واحد، قال سيبويه: "وممّا بين طرف اللسان وفويق الثنايا مخرج الزاي، والسين، والصاد."[21] ولولا جهر الزاي لكانت سينا، ولهذا جاز الإبدال بينهما، ومما سمع من قبيل هذا على لسان سكان هنين قولهم:" زعتر ومهراز بدل سعتر ومهراس"، كما قالوا:" زرداب وسرداب"، ولهذا الإبدال جذوره في اللهجات العربية القديمة، من ذلك قولهم:" شَزِبَ الفرسُ وشَسِبَ: أي ضمر... وهو الزطّ[22] والسطّ ومنه سغسغه وزغزغه: إذا غمزه بالرمح."[23] وينسب إبدال السين زايا إلى قبائل قيس وعذرة وكعب بني القين، وبعضهم نسبها إلى الأزد، والأزد بطون وقبائل كثيرة، ولعلّها تنسب إلى البدو منهم كأزد عمان المجاورين للشّحر، وقبيلة عذرة بطن من قضاعة وكعب بطن من بني عامر بن صعصعة من هوازن مجاورة لبني تميم، وبني العنبر، وهم بطن من أسد وهي بدوية أيضا[24]. وإذا تعمقنا في الجذور السامية فإنّنا نجد لفظة (āzahr) بالزاي، في السريانية والتي تعني القمر، وفيها أيضا (āsahr) بالسين بالمعنى نفسه [25].

وتتبادل السين والصاد الإبدال فيما بينهما في لهجة هنين، لأن كليهما من مخرج واحد وكل ما بينهما أنّ الصاد هي النظير المطبق المفخم لصوت السين، والسين هي النظير المرقق المنفتح للصاد. ومما سمعناه في هذا الصدد في لهجة هنين قولهم:" راص وصور بدل راس وسور". والظاهر مما حملته المصنفات القديمة أن العرب قديما أبدل تأحد الصوتين من الآخر على التناوب، من

ذلك ما جاء على لسانهم:" قصصت خبري وقسسته.. ويقال للرماح: المداعص، والمداعس."[26] ونسب التفخيم إلى قبيلة قريش وقيل إنّها لغة جيدة [27]. ويبدو أن هذا الإبدال عرفته كذلك بعض اللغات السامية، من ذلك ما ورد في اللغة العبرية في مثل كلمة (sān) بالسين بمعنى فرّ، وهذا ما يقابل في العربية كلمة (ناص) بمعنى فرّ وتنحّى [28].

ومن قبيل الإبدال المسجل في منطوق هنين تناوب الصاد والزاي المواقع فيما بينهما ومسوغ هذا القرابة الصوتية، ومن أمثلته قولهم: "زْدم بدل صْدم وقزدير بدل قصدير "إذ فضل الناطقون الجهر والترقيق على الإطباق والهمس. ولهذا الاستخدام جذوره في اللهجات العربية. فقد أثر عنهم قولهم في الفزد[29]، الفصد، وفي الزقر الصقر، وفي الصندوق الزندوق، وقولهم أيضا: ألزق الشيء بالأرض وألصقه به[30].

ومن صور التناوب في الإبدال في لهجة هنين ما يحدث بين الطاء والصاد، فهما من مخرجين متقاربين كما يتفقان في جل الصفات من همس وإطباق وتفخيم ولا يميزهما إلا الشدة والرخاوة، إذ إنّ صوت الطاء شديد بينما صوت الصاد رخو، وقد تبادلا فيما بينهما في لهجة هنين في نحو قولهم:" طَيْحُو وصَيْحُو" أي أرسله. وقد ذكر بعض الدارسين أن اللغات السامية عرفت أمثلة محدودة من هذا الإبدال، فالفعل (afṣ) في العبرية بمعنى (طاف) أي فاض وغمر، وبالمعنى نفسه جاء في العبرية (fṭā)[31].

والملاحظ في منطوق هنين إجراؤهم الإبدال بين الزاي والذال فهما من مخرجين متقاربين كما يتفقان في معظم الصفات ولا يتفاوتان إلا في صفة واحدة، وهي انفراد الزاي بالصفير [32]. وتفسير ما حدث أن صوت الذال رجع إلى الخلف قليلا فصادف صوت الزاي، لهذا السبب تناوب الصوتان الأبدال فيما بينهما في منطوق أهالي هنين، حيث قالوا:"زْلايل بدل ذْلايل". ويقصد به أطراف الثوب المتدلية. ومما يدل على امتداد جذور هذا الإبدال في النطق العربي القديم قولهم:" زبرتُ الكتاب أزبره زَبْرا، وذبرتُهُ أذْبُرُه ذبراً: إذا كتبتهُ."[33] ولهذا الإبدال وجود في اللغات السامية، إذ نجد في مقابل الفعل العربي (ذرف) للدّموع، الفعل العبري(zāraf) بالزاي للمعنى نفسه، كما يقابل كلمة (ذقن) في العربية كلمة (ziqnu) في الأكادية و(qanāz) في العبرية [34].

ومن الأصوات التي تتبادل فيما بينها الإبدال بكثرة على ألسنة أهل هنين نذكر اللام والراء، فهما من الأصوات المائعة التي يشيع دورانها في الفصحى ولهجاتها قديما وحديثا، ذلك لأنها من أندى الأصوات سماعا ومن أسهلها إصدارا فهما من هذه الناحية يشبهان الصوائت، ولهذا تناوبا فيما بينهما الإبدال في منطوق هنين [35]. ومن أمثلة ذلك قولهم:" جبرير في جبريل ويبرير في أبريل". وإذا رجعنا إلى معاجمنا العربية فإنّنا نجدها مليئة بكلمات وردت مرّة بالراء وفي أخرى باللّام كقولهم: "زرفتُ إليك زَرْفاً، وزلفتُ إليك زلفاً، أي دنوتُ إليك."[36] ويقال أيضا في العنصر العنصل وهو الأصل [37]. ومثل هذا التقابل بين اللام والراء نجده في الفعل (صبر) العربي الذي يقابله الفعل (sābal) العبري [38].

وما قيل عن إبدال اللام والراء يقال مثله في الإبدال بين النون والميم، فهما صوتان مائعان، لا يكلف النطق بهما جهدا كبيرا وهذا ما سوغ التبادل بينهما فيتكلمات أهل هنين، فقد قالوا في" سلسلة وزلزال واسماعيل: سنسلة وزنزال واسماعين." وصور الإبدال بين هذين الصوتين في كلام العرب كثيرة، ومن أمثلته قولهم:"هتلت السماء تهتل تهتالا، وهتنت تهتن تهتانا"[39]. كما قالوا:" أبّنت الميت وأبّلته أي مدحته. وإسماعيل، وإسماعين، وجبريل وجبرين، وقلّة الجبل وقنّته أي قمّته، وعنوان وعلوان، ولعنّك ولعلّك."[40]

كما يشيع التبادل بين الراء والنون في كلام أهل هنين، لأنهما لا يكلفان جهدا مضنيا، [41]. وذلك في

نحو قولهم:" جِنِار بدل جنِرال." وهي كلمة غير عربية تعني رتبة لواء. ومع ندرة هذا الإبدال عند العرب إلّا أنّه وصلنا أنّ بعض العرب، أجرى الإبدال بينهما في مثل قولهم: "الغمنة والغمرة "، ويعني بهما تمر ولبن [42]. وقالوا أيضا الزون والزور وهو كل شيء يتخذ ربّاً، ويعبد من دون الله [43].

والظاهر في لهجة هنين، أن منطوقها عرف الإبدال بين أصوات المنطقة الثالثة، أي (ما بعد وسط الفم وما يقابله من وسط الحنك الأعلى)، وأصواتها (ق وكـ وغ وخ): فمما سمع على ألسنة أهل هنين متعلقا بصوتي القاف والكاف، قولهم: "كرّط بدل قرّط وكحْط بدل قحْط وقزبر بدل كزبر." والمسوغ الصوتي لهذا الإبدال كون الصوتين من مخرجين متقاربين، فالقاف من أقصى اللسان وما يسامته من اللهاة، والكاف أخرج منها إلى الفم، فهي من أقصى اللسان وما يلي مخرج القاف من أقصى الحنك، كما أنهما يشتركان في مختلف الصفات فكلاهما صوت مهموس شديد، وأن أبرز ما يميزهما وجود الاستعلاء في القاف وخلو الكاف من ذلك. وقد عرفت العربية الفصحى الإبدال بين هذين الصوتين، فمما أثر عنهم قولهم: " دقمه يدقُمه دقما، ودكمه يدكمُ دكمًا، إذا دفعهمن صدره. ويقال ظلّ مُقردحاً ومُكرْدحاً: أي ذائبا في عمله [44]. كما يقال: أعرابيّ قُحٌّ وكُحٌّ أي محض خالصٌ [45].

وتسوغ الدراسة الصوتية الحديثة الإبدال بين القاف والخاء لقرب مخرجيهما، فالقاف لهوي والخاء صوت طبقي، وكلاهما صوت مهموس، ولهذا جاء على لسان أهالي هنين قولهم:" خوّر عيناه بدل قوّر [46] عيناه." والمعنى المقصود من هذا أنّه كاد يغمى عليه فمالت عيناه من الضعف. وقديما قالت العرب:" خمّ البيت يخُمّه خمّاً، وقمّه يقُمُّه قمّاً إذا كنسه، والخُمامة والقُمامة: الكناسة، ويقال للمكنسة: المِخمّة والمِقمّة."[47]

والملاحظ في منطوق أهل هنين أيضا إجراؤهم الإبدال بين الخاء الغين، لأن الصوتين من مخرج واحد، إذ لا فرق بينهما إلا في الجهر والهمس [48]. والخاء والغين من الأصوات التي يقل ترددهما في تكلمات الهوناينيين، وذلك لصعوبة إخراجهما، [49] ومما أثر عنهم في هذا الصدد قولهم:" خْسل بدل غْسل." وقد سبق إلى هذا الإبدال العرب في قولهم:"غطّ يغُطّ في نومه، وخطّ يخطُّ، ودخل يدخل دخولا، ودغل يدغُل دغولا."[50] ويقال:" دخل في خمرة الناس وغمرة الناس، أي جماعتهم."[51]

والظاهر أن أصوات المنطقة الرابعة، أي (ء وهـ وع وح) من الأصوات التي قل جريانها على ألسنة أهل هنين لصعوبتها، لأنها أدخل الأصوات في جهاز النطق وأعمقها فيه، ولهذا بقي الإبدال بين أصوات هذه المجموعة سائغا على ألسنة الشيوخ وكبار السن عموما. ومن أمثلة ما سمع عنهم إبدال الهمزة عينا في مثل قولهم: "مسْعُول ولْعاتار وعالف بدل مسؤول ولْآثار وألْف"، وهي ظاهرة دعتها العرب بالعنعنة، وتعزى " إلى تميم وقيس وأسد، ومن جاورهم، وإن اشتهر بإضافته إلى تميم، من بين هذه القبائل جميعها."[52] وجاء في الصاحبي قوله: "أمّا العنعنة التي تذكر عن تميم فقلبهم الهمزة في بعض كلامهم عينا. يقولون: سمعت عنّ فلانا قال كذا. يريدون أنّ."[53] ومما يسوغ التبادل بين الهمزة والعين إبدال العرب القدامى الهمزة إذا بولغ في الضغط عليها عينا [54].

لقد فطن العرب إلى هذا الأمر منذ بداية الاهتمام باللغة، وإن عُدّ في بعض مظاهره عيبا ارتفعت عنه لغة قريش، لأنهم كانوا ينظرون نظرة ازداء إلى كل الاستخدامات اللغوية التي ندت عن اللغة العربية المشتركة، وهو أمر طبيعي، ولم تخلو اللغات السامية بعامّة من مثل هذا الإبدال، ومنبهة هذا تلك الأمثلة الكثيرة التي تروى مرّة بالعين وفي أخرى بالهمزة، فقد جاء

في الحبشية قولهم: (arabon›) وقولهم: (arabōn›)بالعين والهمزة، أي: المقدّم والعربون[55].

والظاهر مما سبق، أن ما أوردناه من أمثلة الإبدال في لهجة هنين ممّا تسوغه القوانين الصوتية، لأنه يرتكز على قاعدة القرابة الصوتية التي تجيز تبادل المواقع بين المتجانسين أو المتقاربين، إذ كثيرا ما يؤدي السياق إلى استثقال صوت في الوحدة الصوتية فيستبدل بصنوه الذي يتقاسم معه المنطقة والقرابة الصوتية مخرجية كانت أو وصفية، وذلك قصد تحقيق نوع من الخفة والسهولة اللتين يتطلبهما الاستعمال.

غير أنه قد يستدعي السياق الصوتي استخداما أبدل فيه صوت من آخر مع غياب المسوغ الصوتي الداعي للإبدال، أي القرابة الصوتية والمنطقة الواحدة ومع ذلك يستسيغ المتكلمون هذا الإبدال ويسري على ألسنتهم. فمن قبيلما عرفته لهجة هنين في هذا المضمار نذكر إبدالهم النون من الميم، إذ الميم من المنطقة الأولى والنون من المنطقة الثانية، وقد جاز الإبدال بينهما في منطوق هنين نظرا لاشتراكهما في الغنة والميوعة [56]، وهما صفتان محببتان. فقد جاء على لسانهم:" فاطنة ومحند بدل فاطمة ومحمد". وقالت العرب:" هو الغيمُ والغينُ للسحاب."[57] كما قيل أيضا في الحنظل الحمظل وهو الشجر المرّ، ويقال: تمدّلت بالمنديل وتندّلت، وأمغرت الناقة والشاة وأنغرت أي خالط لبنها حمرة من دم. كما يقال: أسود قاتمٌ وقاتنٌ [58]. وممّا يُروى أنّ الدّمدم لغة بني أسد، وفي لغة بني تميم الدندن، وجاء في اللسان أنّ أهل الحجاز يسمون الجان من الحيّات الأيّمُ، وبنو تميم يقولون: الأين[59].

ومن مثل هذا الصنيع أيضا إجراؤهم الإبدال بين العين والغي نفهما من منطقتين مختلفتين، إذ الغين من المنطقة الثالثة، والعين من الرابعة، ومع ذلك تناوب الإبدال فيما بينهما، وإن كثر صوت العين في كلامهم من الغين، لأنه صوت توفر له من أسباب السهولة واليسر ما لم يتوفر لصوت الغين [60]. وعلى العكس من هذا فقد أبدل أهالي هنين بين العين والغين وتحوّل العين إلى غين في مثل قولهم: "بْحَر غامق بدل بْحر عامق أي عميق، "ونظير هذا في كلام العرب:" لعنّا نفعل كذا ولغنّا: أي لعلّنا."[61] كما قالوا:" ما أنت من عيسانه ولا من غيسانه: أي من أضرابه. وقالوا: أما والله وعما والله وغما والله."[62] وقد نسب صوت الغين إلى البدو لميلهم إلى الأصوات المجهورة المستعلية، بينما نسب صوت العين إلى الحضر وهو المشهور في كتب اللغة [63].

ومن الإبدال مع التباعد ما سمع في منطوق هنين من إجراء للإبدال بين الخاء والجيم، إذ كل منهما ينتمي إلى منطقة مختلفة، فالجيم من الثانية أي وسط الفم، أمّا الخاء فمن منطقة نهاية المجرى، أي الرابعة. ومن الأمثلة المسموعة لهجة هنين، قولهم: "خلّط وجلّط" بالمعنى نفسه. وفي مثل هذا الإبدال، قالت العرب: رجل أصلجُ وأصلخُ، وهو الأصمُّ، وانفضجت البطّيخة وانفضخت إذا تشذّخت. ويقال: جذمتُ الشيء أجذمُه جذماً، وخذمته أخذمُه خذماً إذا قطعته [64].

يتبين مما فات أن صور الإبدال التي سمعت في منطوق لهجة هنين لها جذورها الممتدة التي تربطها بالعربية الفصحى ولهجاتها القديمة، بل وباللغات السامية مما يؤكد عراقة هذه اللهجة وأصالتها.

توثيق الدراسة ومراجعها:

---

(1) تقع مدينة هنين في الساحل الغربي لوهران، بين بني صاف والغزوات على بعد أربعين كيلومترا من الحدود المغربية، وحسب التقسيم الإداري لجوان 1990 م، أصبحت هنين مقر الدائرة، تحتل وسط الضفة الساحلية لترارة. هذه السلسلة التي تمتد على مئات الكيلومترات، من الساحل الغربي الجزائري، بين وادي كيس الذي يصل إلى الحدود المغربية، وواد تافنة ناحية الشرق والجنوب، معدل طول ارتفاع هذه السلسلة يقترب إلى خمسمائة متر. ينظر في هذا étude de la restauration de la

composante nord du site historique de Honaine SARL bureau d'études techniques ; Tlemcen , 1996 , p2 .

(2) ينظر عبد الصبور شاهين، أثر القراءات القرآنية في الأصوات والنحو العربي (أبو عمرو بن العلاء، مكتبة الخانجي بالقامرة، ط 1، 1987، ص 272-273.

(3) آمنة صالح الزعبي، في علم الأصوات المقارن، التغير التاريخي للأصوات في اللغة العربية واللغات السامية، دار الكتاب الثقافي، دار المتنبي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008، د ط، ص 137.

(4) ينظر الزجاجي، الإبدال والمعاقبة والنظائر، تحقيق عز الدين التنوخي، دار صادر، بيروت، ط 2، 1993، ص 37.

(5) ينظر نفسه ص 37-38-39، وينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1960، د ط، ص 37/1.

(6) ينظر أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، د ط، ص 413/2.

(7) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 142.

(8) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 382/2.

(9) دبَّ النمل وغيره من الحيوانات على الأرض، يدبّ دبّا ودبيبا: مشى على هينته، ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، دار بيروت، ط 1، 1999، ص 369/1.

(10) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 82-83.

(11) كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقامرة، ط 3، 1988، ص 433/4.

(12) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 42.

(13) خدّ الفرس الأرض بحوافره، أثّر فيها، وأخاديد السياط: آثارها. ينظر اللسان، مادة خدد، ص 161/3.

(14) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 43.

(15) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 44، وينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 372/1.

(16) عبد الله أمين، الاشتقاق، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ط 1، 1956، ص 357.

(17) ابن منظور، لسان العرب، مادة قتر، ص 103/2.

(18) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة والنظائر، ص 45، وينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 126/1.

(19) الجندي، اللهجات العربية في التراث، ص 421/2، وينظر عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطورا، دار الفكر العربي، القامرة، 1998، د ط، ص 219.

(20) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 79.

(21) كتاب سيبويه، ص 433/4.

(22) الزطّ: جيل أسود من السند، إليهم تنسب الثياب الزطية. ينظر اللسان، مادة زطط، ص 308/7.

(23) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 66-67.

(24) ينظر عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطورا، ص 265.

(25) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 265

(26) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 60-61.

(27) ينظر عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطورا، ص 269.

(28) ينظر ربحي كمال، الإبدال في ضوء اللغات السامية، دراسة مقارنة، جامعة بيروت، 1980، د ط، ص 18.

(29) الفزد: الفصد، شق العرق. وفصد الناقة: شق عِرقها ليستخرج دمه ليشربه، ينظر اللسان، مادة فزد، ص 336/3.

(30) ينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 123/2.

(31) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 82.

(32) ينظر كتاب سيبويه، ص 433/4.

(33) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 6/2.

(34) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 119-120.

(35) ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، د ت، د ط، ص 55.

(36) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 56/2.

(37) ينظر الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 68.

(38) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 173.

(39) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 382/2.

(40) عبد الله أمين، الاشتقاق، ص 360.

(41) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 173.

(42) ينظر اللسان، مادة غمن، ص 315/13.

(43) ينظر عبد الله أمين الاشتقاق، ص 360.

(44) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 353/2.

(45) ينظر اللسان، مادة قحح، ص 379/7.

(46) قوّر مبدلة من خوّر، والخور هو الضعف وخار الرجل ضعف وانكسر، ينظر اللسان، مادة قور، ص 262/4.

(47) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 341/1.

(48) ينظر كتاب سيبويه، ص 433/4.

(49) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 47.

(50) الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 37.

(51) ينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 335/1.

(52) رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي بالقامرة، ط 6، 1999، ص 135.

(53) أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ص 29.

(54) ينظر عبد الصبور شامين، القراءات القرآنية في ضوء علم الأصوات الحديث، مكتبة الخانجي بالقامرة، 1966، د ط، ص 32.

(55) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 20-21.

(56) ينظر الجندي، اللهجات العربية في التراث، ص 439/2.

(57) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 423/2.

(58) ينظر عبد الله أمين، الاشتقاق، ص 336.

(59) ينظر الجندي، اللهجات العربية في التراث، ص 438/2.

(60) ينظر آمنة الزعبي، في علم الأصوات المقارن، ص 38.

(61) أبو الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 296/2.

(62) ينظر الزجاجي، الإبدال والمعاقبة، ص 62-63.

(63) ينظر عبد الغفار حامد هلال، اللهجات العربية نشأة وتطورا، ص 278.

(64) ينظر أبا الطيب اللغوي، كتاب الإبدال، ص 213/1-214.

تدريس التعبير الكتابي في ضوء الكفاية

موسى لبنى آمال

جامعة تلمسان

الملخص:

عرف المجتمع البشري الحديث والمعاصر تطورا هائلاً شمل جميع الميادين الصناعية، الاقتصادية، السياسية وغيرها، وشمل أيضا المجال التربوي بما فيه المناهج التعليمية والتربوية، البرامج والوسائل التعليمية.

هذا التطور السريع والتغيير المستمر أدى إلى التفكير في تطوير طرق التدريس، ووسائله والتركيز على الأطراف والعناصر الأساسية لأركان العملية التعليمية مهتمة بالمعلم، المتعلم والمحتوى.

واختلفت طرق التدريس باختلاف الوجهات إلى أن وصلت المرحلة الأخيرة إلى ما عرف بالتدريس بالكفاءات هذه الطريقة التي أولت العناية بالمتعلم الذي هو محور العملية التربوية ومن شأنها أيضا أنها غيرت دور المربين.

إذن من المتعارف بيداغوجيا الكفايات هي مقاربة تربوية وتعليمية تهدف إلى اكتساب المتعلم مجموعة من النهايات لمواجهة الوضعيات التي يصادفها في واقعه الدراسي، فاكتساب الكفاية هو السبيل لتحصيل النجاح والاعتماد على الذات.

إن بيداغوجية المقاربة بالكفاءات شملت جميع المواد والمحتويات علما أن هذه المقاربة تتماشى مع نظام الوضعيات، ومن بين أهم فروع اللغة العربية التعبير الكتابي أو ما يعرف بالوضعية الإدماجية التي تعد أحد المكونات الأساسية لمناهج اللغة العربية. أما باقي المحتويات اللغوية الأخرى من قراءة، صرف، نحو، وإملاء فما هي إلا روافد مكملة لهذه العملية.

فمادة التعبير الكتابي تبلور مدى تلاؤم التلميذ من عدمه مع المواد المقررة، إذن الإشكال الذي يطرح نفسه ما مفهوم الكفاية؟ ماذا يقصد بالتعبير الكتابي؟ ما أهداف تدريس التعبير الكتابي في ضوء الكفايات؟ وما الكفايات اللازمة لأداء المدرسين في تدريس التعبير الكتابي؟

(1) المفهوم التربوي للكفاية:

إن منطق المقاربة بالكفاءات قد حول دور المدرسة من مهمة تكوين الطالب خزان للمعرفة إلى مهمة تكوين الطالب للمعرفة المتفاعل معها، معنى ذلك أن المتلقي انتقل من التعليم، ومن الحفظ المجرد إلى الخبرة والقدرة والكفاءة، ومن المعرفة المجزأة إلى المعرفة المتكاملة ومن التفكير العلمي إلى الفعالية العلمية [1].

تعددت تعريفات الكفاية أهمها: "مجموعة من المعارف والمفاهيم والمهارات والاتجاهات التي توجه سلوك التدريس لدى المعلم، وتساعده في أداء عمله داخل حجرة الدراسة وخارجها لمستوى معين من التمكن ويمكن قياسها بمعايير خاصة متفق عليها"[2].

كما وضح جود "Good" معنى الكفاية في قاموسه التربوي، على أنها "القابلية على تطبيق المبادئ والتقنيات الجوهرية لمادة حقل معين في المواقف العملية [3].

كما يرى محمد الدريج أن هذه الكفايات: "هي إجابات عن وضعيات- مشاكل تتألف منها المواد الدراسية"[4].

فالكفاءة مجموعة من المهارات الجسمية والحسية، والمهارات العقلية والوجدانية يمكن ملاحظتها وقياسها والحكم عليها بالنجاح أو الفشل"[5].

(2) أنواع الكفايات:

تنقسم الكفايات إلى ثلاثة أنواع هي:

1) **الكفاية المعرفية:** وتتضمن المعارف والمفاهيم التي يتمكن منها المدرس ويزود بها المتعلم.
2) **الكفاية الأدائية:** وتتمثل بالمهارات الحركية اللازمة للمدرس معتمدا عليها في نقل المعلومة للمتعلم بجهد أقل ووقت أقصر وهي ترتبط بالأداء.
3) **كفاية الإنجاز:** وتعرف بكفاية الناتج ويقاس مستوى هذه الكفاية بمقدار ما تم إنجازه من أهداف العملية التعليمية [6].

(3) أبعاد الكفاية:

وللكفايات أربعة أبعاد هي كالآتي:

1) البعد الأخلاقي الذي يهتم بأخلاقيات المهنة العالية.
2) البعد الأكاديمي ويضم الكفايات المعرفية اللازمة لتمكينه من ممارسة التدريس بفعالية.
3) البعد التربوي ويتمثل في استخدام المفاهيم والاتجاهات وأنواع السلوك الأدائي في التدريس بسهولة واتقان.
4) البعد السلوكي المهاري [7].

(4) مفهوم التعبير الكتابي:

يعرف التعبير الكتابي بالتعبير التحريري وهو ما يدونه الطلبة في دفاتر التعبير ويبدأ في تعلمه عادة في الصف الرابع الابتدائي [8] وتعددت تعريفات الدارسين للتعبير، فمنهم من استخدام كلمة التعبير ومنهم من استخدام كلمة الإنشاء، ولكنها غالبا ما كانت تحمل المعنى نفسه في نهاية الأمر ومن ضمن هذه التعريفات ما يأتي:

1) هو إفصاح الإنسان بقلمه عما في نفسه... من أفكار ومعان، على أن يكون ذلك بلغة صحيحة وبأسلوب جميل يشيع السرور في النفس.

كما يعرف أيضا على أنه علم تقود المعرفة به إلى القدرة البيانية على الافصاح عن المعاني بساطة الألفاظ الملائمة، وهذا لا يتم إلا عن طريق إبداع العبارة المشرفة في الأسلوب، وانتقاء اللفظة المناسبة، والالتزام بالتنسيق المعتمد. وتدل كلمة الإنشاء حديثا على كل عمل أدبي له سمات الأدب ومزاياه من صور وخيال وعاطفة وفكر [9].

(5) أهمية تدريس التعبير الكتابي:

إن التعبير أهم فرع في اللغة العربية، فهو غاية بينها جميعاً، وما الفروع الأخرى إلا وسائل معينة عليه، فإذا كانت المطالعة تزود القارئ بالمادة اللغوية والثقافية، وإذا كانت النصوص منْبعاً للثروة الأدبية، وإذا كانت القواعد النحوية وسيلة لصون اللسان والقلم عن الخطإ. وإذا كان الإملاء وسيلة لرسم الكلمات والحروف رسما صحيحاً فإن التعبير غاية هذه الفروع مجتمعة مثلما يقال التعبير هو رياضة الذهن ومرتبط بالبعد المعرفي إذ هو مرتبط بتحصيل المعلومات والحقائق والأفكار.

إذن الغرض من درس التعبير هو إعداد المتعلم على أن يكون قادراً على مواجهة الحياة واضح الفكرة، صافي اللغة وسليم الأداء [10]، فالحاجة إلى التعبير تزداد كلما ازدادت الحياة تعقيدا وتطورا، وكلما تباينت وجهات النظر في معالجة مواقفها، فالتعبير أكثر وسائل التفاعل بين الناس وتبادل الآراء، ونشر القيم [11].

(6) الكفايات اللازمة لأداء المدرسين في تدريس التعبير:

يمكن تحديد الكفايات الأدائية لتدريس التعبير وتوزيعها بين مجالات درس التعبير متمثلة فيما يلي:

1) **التخطيط والإعداد لتدريس التعبير:** تحديد الخطة السنوية والشهرية كما يذكر الأهداف العامة والخطة اليومية محدداً الأهداف السلوكية.
2) **اختيار الموضوع والتمهيد:** يكتب المدرس الموضوع ويصفه كما يثير دافعية الطلبة.

3) تحديد عناصر الموضوع: يتم طرح الأسئلة ويكتب عناصر الموضوع.

4) الحديث عن عناصر الموضوع: يطلب من الطلبة التحدث عن عناصر الموضوع مع تقويم للأخطاء سواء المتعلق بالأفكار أم اللغوية مشجعاً لهم، كما اختيار الشواهد الأدبية.

5) التوجيه والإرشاد قبل الكتابة في الموضوع: وضع معيار محدد لتصحيح الموضوع الإنشائي، تأشير جميع الأخطاء مع تسجيل الملاحظات التشجيعية والتقويمية في نهاية الموضوع [12].

هوامش البحث:

1- الحاج قويدر عبد اللطيف، تحت إشراف مفتش التربية والتكوين، المتلقي التكويني لأساتذة اللغة العربية، تيارت يومي 24 أكتوبر 2003 – 2004، ص 3.

2- يسرى مصطفى السيد: تنمية الكفاية المهنية للمعلمات في كيفية إعداد الخطط العلاجية لتحسين المستوى التحصيلي للتلميذات الضعيفات، جامعة الإمارات العربية المتحدة، كلية التربية، ص 6.

3- أبو حرب يحيى: الكفايات التدريسية اللازمة لمعلمات مرحلة ما قبل المدرسة في ضوء التطوير نماذج المنهج القرن الحادي والعشرين في مؤتمر الأطفال والشباب في مدن الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، دبي، الإمارات العربية المتحدة.

4- محمد الدريج: الكفايات في التعليم، المعرفة للجميع، أكتوبر 2000، العدد 16، ص 61.

5- أوحيدة علي: التدريس الفعال بواسطة الكفاءات مطبعة الشهاب، الجزائر، ط1، ص 66.

6- ينظر: محسن علي عطية: تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 55 – 56.

7- ينظر: المرجع نفسه، ص 57 – 58.

8- ينظر: طه علي حسين الدليمي، سعاد عبد الكريم الوائلي: اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص 451.

9- ينظر: فراس السليتي: فنون اللغة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ط1، ص 77.

10- ينظر: طه علي حسين الدليمي، سعاد عبد الكريم الوائلي، اتجاهات حديثة في تدريس اللغة العربية، ص 437.

11- محسن علي عطية: تدريس اللغة العربية في ضوء الكفايات الأدائية، ص 226.

12- ينظر: المرجع نفسه، ص 246 – 249.

الخط العربي... مَفْخَرَة ُالحضارة العربية الإسلامية

أ.رايلي حنان

جامعة تلمسان

الملخص:

يهدف هذا المقال إلى محاولة التّنبيه إلى أهمية الالتفات إلى فنّ الخط العربي الّذي يعدّ من أبرز الفنون الّتي أبدع فيها المسلمون؛ فكما هو معلوم أنّ الحضارة العربية الإسلامية لم تقتصر في نشاطاتها على جانبٍ معيّن دون الجوانب الأخرى، بل إنّها شملت محاور عدة: سياسية واقتصادية وادارية وعسكرية وغيرها، فكان **الجانب الفني** بصفة عامة، **وفنّ الخط العربي** على وجه التّحديد، واحدا من اهتماماتها البارزة.

مقدمة:

الحضارة في مفهومها العام تشمل كلّ ما توصّل إليه الإنسان في مختلف المجالات والميادين؛ سواء كانت مادية أو معنوية، ومما لا شك فيه أنّ معرفةَ الإنسان للكتابة يُعدّ من أهمّ الجوانب الّتي استطاع أن يهتدي إليها ومن تمّ سعى إلى تطويرها وتيسيرها شيئا فشيئا، فكانت الكتابة العربية أحد تلك الكتابات الّتي أولاها المسلمون جلّ اهتمامهم فعملوا على ضبطها والعناية بها، كما سعوا أيضا إلى جعلها جزءا أساسيا في ميادين شتى.

1_ الخط العربي ومكانته في الفنون الإسلامية:

لقد لقيت الكتابة العربية من العناية درجةً عاليةً ونالت منزلةً متقدّمة في كلّ مناحي الحياة، إذ لا يخفى علينا أنّ الدّين الإسلامي قد شجّع على تعلُّم القراءة والكتابة وطلبِ العلم والمعرفة، فكانت أوّل آية نزلت من القرآن الكريم تُشيِّد بفضل الكتابة وتعدّها من أَجَلِّ نِعم الله على عباده، **قال الله تعالى:** "اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ، خَلَقَ الانْسَانَ مِن عَلَقٍ، اِقْرَأْ وَرَبِّكَ الأَكْرَمُ، الَّذِي عَلَّمَ بِالقَلَمِ، عَلَّمَ الإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم"[1]، و**قال تعالى** أيضا: "ن وَالقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ"[2].

ومن جانب آخر، لقد ارتبط الخط العربي ارتباطا وثيقا بالدّين الإسلامي، حيث إنّه واكب انتشار اللغة العربية وامتداد رقعة الفتوحات الإسلامية، فكان بذلك رمزا للوحدة الحضارية بين أطراف العالم الإسلامي، وفي هذا الصدد أشارت المستشرقة الألمانية "**زيغريد هونكة**" إلى ذلك بقولها: "كان من الواجب على كلّ من يعتنق الإسلام عن اختيار ورغبة أن يقرأ كتاب الله عز وجل ويتلوه، وأن يكتب ويتكلّم لغة القرآن الكريم الّتي هي لغة السادة الفاتحين ولغة شعراء العرب الأقدمين "[3].

يُعدّ الخط العربي من أهمّ الفنون الإبداعية الّتي حظيت باهتمام الفنان المسلم وعنايته، ويظهر ذلك جليا من خلال تنوّع أشكاله واختلافها مميزات كلّ منها، ويُمكِن حصر هذه الأنواع في قسمين رئيسين[4]:

- **الخط اليابس (أو المبسوط الجاف)**: الّذي تميز بتزوية حروفه وميلها إلى الاستقامة والتربيع، وهو يتمثّل أساسا في الخط الكوفي بضروبه المتنوّعة.
- **الخط اللين (أو المقور)**: الّذي تميز بكثرة انحناءات حروفه واستداراتها، وتتدرج تحته هو الآخر صورا عدة: كخط النسخ والثلث والديواني وغيرها.

اضافة إلى ذلك، فقد اتّخذ الخط العربي عنصرا مهمّا في زخرفة مختلف المنتجات الإسلامية، فنأخذ على سبيل المثال الجوانب الثلاث الآتية:

أ_العمائر الإسلامية:

لقد حرص الفنان المسلم على تزيين المباني الإسلامية بمختلف الزخارف المتنوعة: النباتية والهندسية والكتابية (أو الخطية)، فكانت هذه الأخيرة من أبرز تلك الجوانب الّتي عكست لنا وحدة الأعمال الّتي أبدع فيها المسلمون في مختلف الشعوب والأقطار الّتي وصلت إليها

الفتوحات الإسلامية. والعمارة في مدلولها العام هي: فنّ إقامة منشآت بأشكال على درجة عالية من الجمال الحسي والتعبيري بهدف تحقيق وظيفة أساسية، وهي تُعدّ من أكثر النّشاطات الانسانية صلةً بتجسيد الواقع الحضاري للأمم، ويُمكِن تقسيم المنشآت المعمارية إلى ثلاثة أقسام رئيسة: دينية، ومدنية، وعسكرية[5].

لقد اتّخذت النّقوش الكتابية–على مرّ العصور– عنصرا زخرفيا أساسيا في تجميل المنشآت المعماريّة المتنوعة بحيث صارت مطلبا لا يُمكِن الاستغناء عنه؛ لاسيّما في تزيين **العمائر الدينية**، وذلك لما تتضمّنه هذه النّقوش الكتابيّة من آياتٍ قرآنيّة تُبرز فضل اقامة الصلاة والمحافظة عليها والخشوع فيها وما إلى ذلك من الآيات والعبارات الأخرى[6].

ب_التحف الفنية المنقولة:

مثلما احتل الخط العربي–إلى جانب الزخارف الأخرى–مكانةً أساسية في عملية تجميل المباني الإسلامية، فقد اتخذه الفنان المسلم أيضا ركنا فعالا في تزيين تحفه الفنية المنقولة؛ سواء في الجص أو الخشب، أو الرخام أو المعادن، أو النقود وغيرها من المواد الأخرى[7]. ويُقصد بالتّحف المنقولة: "كلّ قطعةٍ فنية نستطيع نقلها من مكان لآخر؛ أي القطع أو التّحف غير الثابتة سواء كانت من الخشب أو الرخام أو العاج أو الورق أو الذهب والفضة والبرونز والنحاس"[8].

ج_المصاحف والمخطوطات:

وتجدر الاشارة هنا إلى أن عناية المسلمين بكتاب الله سبحانه وتعالى–والّذي يُعدّ المصدر الأول الّذي استقت منه الحضارة العربية الإسلامية أصولها ومقوماتها–قد جعل الخطاط المسلم يحتل منزلة مرموقة في المجتمع الإسلامي آنذاك، فكانت كتابة المصاحف ونسخها أكثر جمالا وتناسقا من كتابة الرّسائل والأوامر والأحكام[9]، وفي المقابل لقد كان تنافس الخطاطين فيما بينهم باعثا من بواعثِ نهضة هذا الفن وتعدّد أنواعه وكثرتها.

والأمر نفسه ينطبق فيما يتعلّق بعملية تحلية الكتب والمخطوطات، حيث يعدّ هذا الجانب أيضا من أبرز الجوانب الّتي برع المسلم في تحليّتها بالخطوط والصور الّتي تُظهِر معانيها، حيث ذُكر في هذا الصّدد أنّ الخطاط كان هو الّذي يحدِّد–حين كتابته–حجم الصفحات ونوع الخط المستخدم، ومن ثمّ يترك مساحات خالية من الكتابة لكي يتولّى ملأها بقية الفنانين الآخرين بمختلف العناصر الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الزخارف التّصويرية الأخرى[10].

والأكثر من هذا، فقد كان الخطاط غالبا ما يدوِّن اسمه أو يضع توقيعه في نهاية العمل، وفي ذلك قال "**ثروت عكاشة**" مشيرا إلى تلك الحرية الّتي كان يتمتع بها الخطاط مقارنة مع غيره من الفنانين الآخرين: "إذا كان الزّمن لم يتوقف بالعديد من آثار التصوير الإسلامي، فإنّه لم يكن بأقل قسوة مع المصوِّرين والفنانين التشكيليين أنفسهم، فلم يكن هؤلاء يجسرون على تسجيل أسمائهم على أعمالهم ربّما خوفا من تعقُّب المتشدّدين المسلمين لهم، هذا في الوقت الّذي كان الخطاطون يحظَون فيه بمرتبة أسمى وبحماية أكبر لأنّهم كانوا يمثّلون قطاعا مؤثّرا في الثقافة الإسلامية، ومن ثمّ كانت لهم حُظوة بين الناس لقيمة ما يؤدّيه من خدمات في دواوين الحكومة بجانب نسخهم للمخطوطات. وهكذا فبينما كان الخطاط يوقِّع باسمه إلى جوار ما يحظى به من تكريم، لم يُتَح لأيِّ فنان مصوِّر أو معماري أن يوقِّع ما يُنجز باسمه"[11]، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على المكانة الّتي كان يحتلّها الخطاط آنذاك و على مدى العناية الّتي كان يتمتّع بها، حيث كان الخطاط هو الفنان الأول بين الفنّانين الآخرين الّذين يشتركون في صُنع الكتاب المخطوط، وبذلك نلتمس بأنّ اعجاب المسلمين بالخطّ لم يقف عند حدّ ما فيه من قيمٍ جمالية، بل صار يتّصل أيضا بالعاطفة الدينيّة، فكانوا ينظرون إليه نظرة اكبار وتقدير، ويتذوقونه بمتعة روحية[12].

وهكذا نجد أنّ **الخط العربي قد أثبت حقا بأنّه فنٌّ صالحٌ للممارسة في مختلف المراحل الّتي شهدتها الحضارة**

العربية الإسلامية، حيث إنّه ظل محافظا على مكانته العالية بين مختلف الفنون الابداعية الّتي برع فيها المسلمون، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى يُمكِن أن نلتمس مدى التداخل الموجود بين الفنون الإسلامية على اختلافها، حيث إنّها كانت تقوم على أساس المشاركة والتوحد والاندماج.

2-القيم الفنية للخط العربي:

ويُمكِن تلخيص القيم الفنية الّتي تضمّنها الخط العربي في جانبين اثنين هما:

1.2-الجانب الزخرفي التزييني:

لقد أبدع المسلم-بغضّ النظر عن المواد الّتي استعملها في ذلك-لوحاتٍ خطية تجمع بين **جمال الشّكل وسموّ المضمون**، فنجد العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والأبيات الشعرية، والأمثال والحكم، والنصائح والأدعية وغير ذلك من الكتابات والعبارات الّتي حاول الخطاط أن يأتي بها في تكوينات تعكس لنا في ثناياها شخصية صاحبها كما تعكس لنا أيضا مدى براعته ودقته في الاخراج.

وفي المقابل نجد أنّ الخطاط قد عمل-أحيانا-على تشكيل تكويناتٍ خطية تصل إلى درجة الغموض بحيث يتعذر قراءتها أو تفسيرها؛ فكان دورها ينحصر في الزخرفة دون غيرها، وفي ذلك قيل:

"يتضح أثر الخط بجلاء في الزخرفة الإسلامية، إذ تأثّرت الوحدات الزخرفية الإسلامية بأشكال الخط العربي، وتمتزج أحيانا حروف الخط بالوحدات الزخرفية من نباتية وهندسية وحيوانية حتى يصعب التمييز بينها، ويتأكد أهمية هذا الدور الزخرفي للخط العربي إذا لاحظنا أنّه في بعض الأحيان كانت التحف المختلفة تشتمل على حروف أو ألفاظ عربية لا معنى لها، كما أن دور الكتابة الخطية كانت تصل أحيانا أخرى إلى درجة من الغموض بحيث تتعذر قراءتها وتفسيرها، ومن ثم نجد أن الكتابة كانت تقتصر في هذه الحالات على الزخرفة فقط"[13].

وهكذا نجد أن الفنان المسلم قد اهتم اهتماما كبيرا بالخط العربي حيث استطاع أن يدرجه عنصرا زخرفيا أساسيا في تجميل المنتجات المتنوعة، ولعل الّذي ساعده في ذلك هو ما تتسم به أشكال حروفه من خصائص مكّنته من التشكيل الفني المتنوّع ومن تقبُّلِ العناصر الزخرفية المختلفة.

2.2-الجانب التسجيلي التأريخي:

لقد كان للخط العربي شأن عظيم في تاريخ الفنون الإسلامية، حيث إنّه يُمكِن أن يُتّخذ سبيلا لتأريخ العمائر والتّحف ذات الكتابات، هذا ما يجعل دراسة الخطوط بأنواعها المختلفة مهمّا جدّا-لاسيّما بالنسبة لعلم الآثار-، وذلك لما تحتويه من تواريخ وأحداث وأسماء وغيرها من المعلومات الّتي يُمكِن أن تساعد على تأريخ الآثار بصورة دقيقة[14]، وفي هذا الشأن قيل: "إنّ النقوش الكتابية الإسلامية تُعدّ من المصادر الآثارية المهمة الّتي يصعب الطّعن في قيمتها أو التشكيك في أصالتها، فهي من جهة معاصرة للحقائق والأحداث الّتي تسجلها كما أنّها محايدة، فتعوّض النّقص وتسدّ الفراغ في المصادر التاريخية. ومن جهة ثانية، فإنها تمتاز بأنّ تواريخها صحيحة-إلا فيما نذر-والأعلام الّتي تُذكر بها يقل التحريف والتصحيف فيها. ومن جهة ثالثة، فهي تفيد في مراقبة أقوال المؤرخين وإثبات صحتها أو الكشف عن أخطائها، كما أنّها تميط اللثام عن حقائق كثيرة جديدة مستمدّة منها"[15].

ولا بأس أن ننبّه في الأخير إلى أنّ رسم الخطوط لا يكون هكذا عشوائيا، إنّما يستدعي من الخطاط أمورا عديدة، نذكر في مجملها: الإتقان والمهارة، والعمل المستمرّ في محاولة تنمية قدراته وامكاناته، والدّربة على استعمال أدوات الخط، والقدرة على ضبط قواعد الخطوط ومعرفة نسبها ومقاييسها ومن تمّ امكانية تطبيقها وتجسيدها. والأهمّ من كلّ هذا، أن ينظر الخطاط إلى هذا الفن نظرةً مختلفة

يتميّز بها عن الإنسان العادي، فيرى في الخط العربي أبعادا أخرى يتجاوز فيها البعد الجمالي الشكلي، وهذا ليس مستبعدا إذا اعتبرنا أنّ الفن– في مفهومه العام– هو التّعبير الجميل عمّا يجول في النّفس من خواطر ومشاعر، وبيانٌ لما يُرتسم في الخيال من تصورات بأسلوبٍ جميل ترتاح له النفس، حيث أشار "محمد الخطيب" إلى هذا المعنى بقوله: "هو الوسط الّذي يعبّر عمّا يجيش في صدور الناس من أحاسيس مختلفة، نشأت وترعرعت في ظلّ التقاليد والمعتقدات، والتّكوين العام للعقل البشري"(16).

الخاتمة:

يعدّ الخط العربي علامة من علامات الحضارة العربية الإسلامية ومظهرا من مظاهر ازدهارها، حيث إنّه اتخذ عنصرا أساسيّا في مختلف الجوانب والميادين: كتزيين المنشآت المعمارية والتّحف المنقولة وزخرفة المصاحف والمخطوطات، ولعل الّذي ساعده في ذلك هو طبيعة المقومات التشكيلية الّتي يتميز بها هذا الخط عن غيره من الخطوط الأخرى، والّتي نذكر منها:

- تنوّع أشكال حروفه تبعا لموضعها في الكلمة.
- قابليّتها للمدّ والتقوّس.
- قدرتها على التشابك والتداخل.
- احتواؤها على خاصيّتي التنقيط والتشكيل، والّتي تعتمدها بعض أنواع الخطوط عنصرا أساسيا.

وعلى هذا الأساس أضحى الخط العربي **أكثر موافقة للجانب الزخرفي، كما أنّه أصبح في الوقت ذاته فنا مستقلا قائما بذاته له مصطلحاته وسماته الخاصة به**، هذا دون أن ننسى في الاشارة إلى أنّ الخط العربي يعدّ رمزا من رموز الهوية الثقافية وجزءا لا يتجزأ عن تراثنا العربي الإسلامي، ولذلك لا بدّ من ضرورة المحافظة عليه والاعتزاز به، وفي هذا السياق قيل: "جميع العلوم إنما تعرف بالدلالة عليها: بالإشارة، أو اللفظ، أو الخط؛ فالإشارة تتوقّف على المشاهدة، واللفظ يتوقّف على حضور المخاطب وسماعه، أما الخط فإنّه لا يتوقّف على شيء فهو أعمها نفعا وأشرفها"(17)، وقيل أيضا: "حُسن صور حروف الخط في العين شبِيهٌ بحُسن مخارج اللفظ العذب في السّمع"(18).

الهوامش:

1- سورة العلق، الآيات: 1-5.

2- سورة القلم، الآية: 1.

3- زيغريد هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب "أثر الحضارة العربية في أوروبة"، ترجمة: فاروق بيضوي، وكمال دسوقي، ومارون عيسى الخوري. دار الجيل، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط2، 1969م، ص367.

4- ينظر: علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي). مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2000م، ص16.

5- ينظر: سلامة صالح النعيمات وآخرون، الحضارة العربية الإسلامية. الشركة العربية المتحدة، القاهرة، دط، 2009م، ص321.

6- ينظر: محمد السيد البسطويسي، دراسات في فنون وتاريخ الآثار المعمارية (النقوش الكتابية على العمائر الدينية). دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2009م، ص32.

7- ينظر: محمود عباس حمودة، تطور الكتابة تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة الأنواع الخطوط ومجالات استخدامها). دار الوفاء ونهضة الشرق، القاهرة، ط1، 2000م، ص 332.

8- عبد الله عبد السلام الطحان، النقوش الكتابية على التحف المنقولة. العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ميدان المحطة، دط، 2006م، ص7.

9- ينظر: عفيف البهنسي، علم الخط والرسوم. دار الشرق، دمشق، ط1، 2004م، ص24.

10- ينظر: شادية الدسوقي عبد العزيز، فن التذهيب التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية. دار القاهرة، القاهرة، ط1، 2002م، ص97.

11- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص58.

12- ينظر: محمود عباس حمودة، تطور الكتابة تطور الكتابة الخطية العربية، ص305.

13- محمود عباس حمودة، تطور الكتابة تطور الكتابة الخطية العربية، ص305.

14- ينظر: نامض عبد الرزاق القيسي، تاريخ الخط العربي. دار المنامج، عمان، ط1، 2008م، ص85.

15- محمد حمزة اسماعيل الحداد، النقوش الآثارية مصدرا للتاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية. مكتبة زمراء الشرق، القامرة، ط1، 2002م، ص10.

16- محمد الخطيب، تاريخ الحضارة العربية. دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 2007م، ص277.

17- القلقشندي (821هـ-1418م)، صبح الأعشى في صناعة الانشا. الهيئة المصرية العامة، القامرة، دط، 1985م، ج3، ص4.

18- المصدر نفسه، ص22.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم (برواية ورش لقراءة نافع).

المصادر:

- أحمد بن علي القلقشندي (821هـ-1418م)، صبح الأعشى في صناعة الانشا. الهيئة المصرية العامة، القامرة، دط، 1985م.

- زيغريد هونكة، شمس العرب تسطع على الغرب "أثر الحضارة العربية في أوروبة"، ترجمة: فاروق بيضوي، وكمال دسوقي، ومارون عيسى الخوري. دار الجيل، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط2، 1969م.

المراجع:

- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

- سلامة صالح النعيمات وآخرون، الحضارة العربيّ الإسلامية. الشركة العربية المتحدة، القامرة، دط، 2009م.

- شادية الدسوقي عبد العزيز، فن التذهيب التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية. دار القامرة، القامرة، ط1، 2002م.

- عبد الله عبد السلام الطحان، النقوش الكتابية على التحف المنقولة (دراسة تطبيقية على آثار مدينة رشيد والبحيرة). العلم والايمان للنشر والتوزيع، دسوق، ميدان المحطة، دط، 2006م.

- عفيف البهنسي، علم الخط والرسوم. دار الشرق، دمشق، ط1، 2004م.

- علي أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة (في العصرين الأموي والعباسي). مكتبة زمراء الشرق، القامرة، ط1، 2000م.

- محمد حمزة اسماعيل الحداد، النقوش الآثارية مصدرا للتاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية. مكتبة زمراء الشرق، القامرة، ط1، 2002م.

- محمد الخطيب، تاريخ الحضارة العربية. دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 2007م.

- محمد السيد البسطويسي، دراسات في فنون وتاريخ الآثار المعمارية (النقوش الكتابية على العمائر الدينية العثمانية). دار الكتاب الحديث، القامرة، ط1، 2009م.

- محمود عباس حمودة، تطور الكتابة تطور الكتابة الخطية العربية (دراسة الأنواع الخطوط ومجالات استخدامها). دار الوفاء ونهضة الشرق، القامرة، ط1، 2000م.

- نامض عبد الرزاق القيسي، تاريخ الخط العربي. دار المنامج، عمان، ط1، 2008م.

جماليات المنفى والحنين في الرواية الجزائرية المعاصرة

د.عبد الله شطاح

جامعة البليدة2

1. خطاب الذاكرة.

طالما ارتبطت الذاكرة بأجناس أدبية مختلفة، لا سيما الفنون السردية المتعالقة مع السيرة الذاتية، كالسيرة الروائية والتخييل الذاتي والسيرة الأدبية الصرف. إذ تتكئ كلها على الذاكرة ومخزونها من الأحداث والوقائع والذكريات، وعندما تشرع في استرجاعها في لحظة الكتابة الواعية، تعتمد على الاسترجاع وخطابه المميز بالحنين و(النوستالجيا) لفضاءات الطفولة ومراتع الصبا وأحلام المراهقة والشباب الأول، بما يجعل التعرض لهذه الأصناف من الخطابات يفرض الاعتناء بالأمكنة والأفضية على نحو خاص، لأنها غالبا ما تحتاز على مقصدية بارزة في الخطاب والتسريد والوصف، وتكاد تصبح هدف النص وبؤرته الحيوية ومركزه التخييلي الذي لم يأت النص إلا ليستعيد تفاصيلها وروائحها وتشكلاتها السابقة في الذاكرة والوجدان.

رغبة منا في وضع هذه الفرضيات موضع البحث والمساءلة، اخترنا نص (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج، الذي جعله ارتباطه بالخطاب الاسترجاعي واعتماده على الذاكرة في إنتاج معناه، ينحو منحا موضوعاتيا (thématique) يستجيب في تفاصيله إلى مقومات الذاكرة والاسترجاع معا لأنه حينما " يكون الفضاء عنوانا للرواية، ولأقسامها، وفي نفس الآن المجال الضروري للسرد، فإنه يضفي على الكتابة طابعه ويجعل السرد نفسه خاضعا له، وكأن الزمن نفسه يغدو ملحقا بثوابت الفضاء ومحكوما بمنطقه الخاص."[1]، من أجل ذلك تبنيت أمكنة النص وفق منطق الذاكرة وسيرورتها المميزة كما لو كان متعذرا التعامل المرهن معها، أو أن الإحساس الحي بالزمن الذي لا يتأتى إلا من خلال الذاكرة والأمل، فالأشياء " خالية من المعنى ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة. "[2] على حد قول أمينة رشيد.

نريد في مستهل هذه المقاربة حول خصوصية خطاب الذاكرة، على مستوى البنية المكانية، أن نخضع للملاحظة مجمل المظهرات المكانية التي اتخذت منحى التأريخ للتحولات التي عرفها المكان الروائي بالتساؤل: هل كانت تلك التمظهرات وليدة إكراهات خطاب الذاكرة؟ أم مجرد اختيارات جمالية كغيرها من الأمكنة المختلفة في الخطابات الروائية التي لا تعتمد الذاكرة ولا خطابها في صياغاتها المكانية؟

المكان في واقع الأمر، وبغض النظر عن نوعه، يظل ترجمة للزمن على أرض الواقع، الزمن الحضاري، الكوني، أو الزمن النفسي إذا شئنا اعتبار الجسد هو مكان الذات، أو موطن تمظهر الفرد كهوية أونتولوجية تجعل الذاكرة ترتبط أشد ما يكون الارتباط بالتحول الذي تشهده في عالمها الصغير أو الكبير، بحسب إدراكها لرهانات فضائها الذاتي/ أمكنتها، أو فضائها الإنساني/مكانها من العالم المحيط بها.

ذاكرة المكان بهذا المعنى، هي ذاكرة الذات والزمن والتاريخ لأنها ربطت بين الماضي والحاضر والمنقضي والناجز الذي تحول إلى صور قابعة في المخيلة، ارتكنت إليها الذات الساردة عندما اشتط بها الواقع وضاقت بها بدائل الراهن. تلك هي اللحظات التي تنشط فيها الذاكرة، وتنشط معها عمليات الاستعادة الفنية للمكان وفق المراحل والأشواط التي قطعها والتغيرات التي لحقت به، عندئذ تتذرع به وتتوسل إمكاناته لتنخرط في نظام لغوي غنائي تتحول الرواية في أثره " إلى ضرب من الترجمة الذاتية، إلا أنها ترجمة ذاتية لا تعنى بما وقع من

الأحداث بقدر عنايتها بما يهز صاحبها من المخاوف والأحلام والهواجس."[3].

لقد أدى ارتباط الرواية بـ (الأنا) إلى تسرب (سيولي) للذات بكل تمزقاتها السيكولوجية، وهمومها الاجتماعية، وشواغلها الحضارية، كما أدى إلى تحميل الفضاء، تحت تأثير الفعل التحتي للإسقاط، إلى الإبانة عن مجمل التشوهات والشروخ والمسخ والتغيرات التي لحقت بسيرورته التاريخية، وإلى استدعاء فعاليتي القراءة والتأويل من أجل الإحاطة بتصاريف الزمن وآثاره المشدودة بين الماضي والحاضر في خط شديد التعرج والانكسار. وعلى هذا الأساس بدأ النص استخباره الفضائي باستدعاء الماضي البعيد والاشتغال على أمكنة القرية والطفولة الأولى وبدايات تشكل الوعي استرفاد للمخيلة ونسجا إبداعيا لخيوط السرد التي تحيل، في وجهها الأبرز إلى " صوت الأنا، أنا النطق والبوح، لا أنا الراوي المشغول بشكل أساسي، ببناء عالم الشخصيات."[4]. إنه (الأنا) المتعالق مع السيرة الذي بين **ويسجربر** خصائصه الزمنية بقوله:" عندما يتعلق الأمر بالرؤية إلى الخلف، نكون بصدد سيرة ذاتية، بصدد (أنا) يكتب عن (أنا) تتصرف، حيث يتضاءل الفارق الزمني طرديا مع تقدم الحركة. "[5]. ومن ثم كان خطاب (الأنا) يلتبس مع البوح الموظف للذاكرة " كقوة حيوية قادرة على الجمع بين المتناقضات، ولم شمل مجتمع هجين، هجنة تتحول مظاهرها بتحول الزمن، لكنها تبقي جوهر التصدع والانشطار الذي يعيشه المجتمع."[6].

لعلنا لا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا بأن معظم الأمكنة الروائية، في النص الذي نحن بصدده، تميزت بالتحولات التي قابلت راهن المكان بماضيه، وفق خصائص خطاب الذاكرة المهيمن، والمعلن عنه منذ عتبة العنوان، لاسيما وأن وظيفة الذاكرة في الكتابة الروائية " تتمثل في رصد الواقع بتعدديته وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر بثقله بالماضي سواء كان قريبا أو بعيدا."[7]. من أجل ذلك يرتبط المكان الذي تفرزه الذاكرة ببعد زمني مهيمن، لأن الزمن المتذكر نفسه يتفضى عبر خطاب الذاكرة مكانيا ومشهديا لينطق بأعقد المعاني التي لا ينفذ إليها المكان الروائي الخاضع لسيرورة المحكي والمحكوم بنظام التخييل المرهن سرديا وزمنيا، ذلك ما يؤكده **ويسجربر** بالقول:" إن الزمن عندما نعيد معايشته، يتفضى، فالماضي يحضر كمشهد أو كلوحة. من وجهة نظر الرواية، تفضية الظواهر النفسية تطل من خلال إبداع أمكنة رمزية تتلقى ضفيرة من العواطف والأفكار المعقدة."[8]. تطبع الذاكرة أمكنتها بطابعها المميز إذا، طابع تفترق فيه عن غيرها من الأمكنة التي تأتي غالبا انسياقا لضرورات التخييل دون أن تحمل عمق المكان المسترجع ولا عبقه، ولا تعلقه بمصير الكائن الإنساني المتحول بدوره، عبر تحولات أمكنته الأولى، إذ ليس المكان " جزءا من العالم المادي فحسب، بل هو جزء من عوالم خيالية مختلفة أيضا."[9]، ثم إن " تصورات المكان بصورة عامة، وأماكن معينة، بقدر أكبر من التحديد، ليست تصورات محايدة وموضوعية، وإنما هي مشكلة بفعل تجارب ذاتية ومواقف سيكولوجية."[10].

يحيل المكان، وفق الفهم السالف، إلى الموقف الروحي الذي يتجاوز وضعية الفراغ أو المحيط، ليصبح حالة تمكن من الكائن وتوغل عميق في الجسد بكل أبعاده وأسراره وجغرافيته وقيمه وأساطيره ورموزه، حيث يختزن في طيات الروح، حالا في الكائن حلول التماهي، بما يجعل التطورات الحاصلة على مستواه بمثابة التغيرات التي تعتري الجسد المتماهي معه. ومن ثم يصبح التأريخ لتحولات المكان، في وجهه الأبرز، هو تأريخ للذات وللسيرورة الشخصية، ويصير البوح والاسترجاع حفرا دائبا وحثيثا في عمق المكان من حيث هو حفر في أعماق الذات، يرى صلاح **صالح** بأنه قلما:" نعثر على تشكيل مكان روائي يخلو من محاولات الكاتب المبذولة للغوص في الأعماق، إذا كان للمكان عمق كالبحر، أو يستحدث له عمقا إن لم يكن يتمتع

بعمق محسوس كالصحراء وأمكنة اليابسة عموما، وإذا لم يتم استحداث العمق، فإنه يحيل إليه لابتغاء المزيد من الاستثارة ومحاولة استيضاح مكامن الغموض."[11]. تلك هي طبيعة الأمكنة في نص (ذاكرة الماء) التي جاءت منسجمة مع منطق الذاكرة الذي ينط بخفة ومهارة بين الأزمنة المختلفة، مجبرا القارئ على تلقي أمكنة شمولية مفرطة الاتساع، ومفرطة الإحساس بالتحول الممتد من أعماق التاريخ إلى الراهن، إلى مساءلة مقهورة للممكن والمحتمل، تكشف بوعي أو بغيره، عن عمق الهم الحضاري والثقافي الذي تتضح به ذات مثقفة مرهفة الإحساس بالرهان العالق بالمكان وبالموقف الجمالي والفني الذي لا يفارقه.

تلك هي الحصيلة الإجمالية التي نخرج بها من الاستعراض الخفيف لأمكنة النص قبل البحث في قوانين تبنينها وتفاصيل شعريتها، لأن مجرد العرض الماسح لتشكيلاتها المختلفة يجعلنا نكتشف، مهما كانت القراءة استكشافية ومتسرعة، مدى سطوة التحول الذي صار بمثابة الهاجس القبلي المتحكم في تنضيد الأمكنة وفق ما يخدم الملاحظة الدقيقة لما اعتورها في رحلتها الطويلة عبر الأزمنة والأنظمة والإيديولوجيات بصفة عامة.

2. جماليات الخطاب الاسترجاعي.

2. 1. أمكنة الطفولة.

آثرنا الاشتغال على أمكنة الطفولة تماشيا مع النزوع النصي العام الذي أبنا عن نواياه السيرية في مستهل هذه القراءة، ونزولا عند مقتضيات التوزيع الكرونولوجي الذي تعتمده السير الذاتية عموما، حيث اتجه الناص رأسا منذ بدايات التشكل السردي إلى إرهاف السمع لنبض الطفولة وحنينها، وعنفوانها الذي يشرع القلب على مصراعيه عندما يدرك **البطل** فجأة ضيق الأفق الذي يحاصره أينما ولى:" الدنيا كانت واسعة عندما كنا صغارا وعندما كبرنا ضيقوها علينا."[12]. هذا الحنين إلى انطلاق الطفولة في رحاب الغفلة المشرعة على كافة المغامرات، يدين باتساعه إلى سعة الخيال الطفولي المحلق دون رقابة العقل والإحباطات الملازمة لمرحلة النضج وما تتورط فيه من مسؤوليات، لا تضير من حيث هي، ولكن جبروتها يزداد وطأة عندما تصحبه مصادرة الحرية التي تحيل أي فضاء، مهما اتسع، سجنا لا يطاق. إنه الوضع الخانق الذي عرض الفضاء لكافة الخسارات الفادحة، بدءا بخسران القرية فنانها الأول **(جوني)** ابنها الرومانسي الحالم محمد الذي دعي باسم المغني ال فرنسي johny Halliday الذي كان مولعا به.

تنفتح الذاكرة على مشهد المحطة ومدرسة القرية مجللتين بمعاني الفقد والخسران:" أتذكره الآن وهو واقف، عند موقف الحافلة، المواجه للمدرسة القديمة، التي حولت إلى مطعم مدرسي قبل أن تنهار نهائيا وتوضع مكانها بناية لا معنى مطلقا لوجودها، كان يحمل على ظهره جرابا أسود، يخبئ فيه بعض كسوته وأعدادا من مجلة: salut les copains كان حزينا وجميلا في ذلك الفجر البارد ..."[13]. ينبني المشهد وفق زاوية نظر السارد/الفاعل الذاتي التي تسارع إلى تسجيل العدوان السافر في حق معْلمين من معالم القرية: فنانها جوني الذي كان يوصف بـ(الصرار) لعزفه المتواصل، ومدرسة القرية/الطفولة وهي تبتلى بعدوان التحول السلبي إلى (لامكان).

لقد ضاقت القرية بالمغني الصادح الذي ملأ أحراشها ووديانها نغما وعذوبة، لأنه اصطدم بذهنيتها التي لم تر في هوسه الفني سوى العبث واللاجدوى حتى اضطر إلى هجرة البلاد التي " عرفت كبار الفنانين ثم رمتهم في دهاليز الموت. "[14]. إنه المسخ المعلن ضد الأمكنة والبشر الذي ابتدأ بتحويل المدرسة، التي تضم بين جدرانها سطور الطفولة الأولى وأحرفها ومخاوفها وأشواقها، إلى بناء (وظيفي) مفتقر إلى أدنى معاني العمق الذي تلحقه الذاكرة، عادة، بالأشياء والأماكن،

وتخضعه لمسافة أفقية، هي بتعبير **ج.بولي:**" الفضاء العاري، الفارغ من أية إيجابية، المفتقر إلى الطاقة والفاعلية."[15]. إنه التعطيل الذي يطال مكان الذاكرة بنفس الأسلوب الذي يطال به مواهب الأبناء التي تأكلها المنافي والبلاد البعيدة، مصير مشترك بين المكان والإنسان، ينطق به مشهد المدرسة العاطلة من العمق، مع المحطة التي تواري، في الصمت، فنان القرية المغامر صوب المجهول.

المثير للدهشة هو خلو تشكيلات المكان الطفولي من القيم التي أضفتها عليها الرواية العربية والعالمية التي أحالتها الذاكرة إلى قيم مطلقة من الحنين والشوق والألفة، وإذا حاولنا أن نتفهم أسباب ذلك التغييب أمكننا أن نعزي ذلك إلى الفضاء العاصمي المهيمن على النص لأن معظم الأحداث تدور في شوارعه وفي الجامعة و في الحي الذي يقطنه الفاعل الذاتي، كما يمكننا أن نعزيها إلى الشعور المسيطر أثناء ممارسة فعل الكتابة التي كانت، في الشطر الأهم منها، مناسبة للإجابة عن بعض المستحيلات المتمثلة في مساءلة الفضاء الوطني العام عن العوامل التي جرجرته إلى تلك النهايات المفجعة، كما كانت ذريعة لإعادة النظر في الحياة برمتها، وفي ممارسة نوع من التحليل النفسي لفهم الإحباط الذي سببه التهديد بالقتل الذي تعرض له الفاعل الذاتي، وهو ما يفسر إلى حد ما فعل كتابة السيرة الذاتية كجنس التي تأتي غالبا في المنعرجات الهامة في حيوات الأفراد كالأزمات أو المرض أو الإحساس بدنو الأجل.

وهي المناسبات التي اجتمعت لتطبع التخييل الذاتي في النص الذي بين أيدينا ولتحيل التشكيل المكاني للقرية لا يفي برسم ملامح الفضاء، حيث لا نعثر، في النص كله، سوى على مشاهد ثلاثة، منها صورة البيوت القروية التي تطالعنا، إلى جانب مشهد المحطة والمدرسة التي ينسحب منها التلاميذ " صوب بيوتهم الطينية المتراصة الواحدة على الأخرى مثل العرائس الروسية، لا تكاد تخرج من دار حتى تجد نفسك في حوش آخر، وهكذا."[16].

المثير للانتباه في المقبوس السالف هو غياب هذه الكآبة التي يوحي بها اللون الطيني في مشهد آخر من مشاهد القرية الذي يأتي في سياق الرسالة المكتوبة إلى مريم:" أسألك بيأس وخوف، أي حرف أركب؟ أية لغة ألبس لألمس قلبك وتعرفين أني أحبك وأني وحيد مثل الفجوة في بحر خسر كل ألوانه؟ تندفع في أعماقي حجارات قريتي البيضاء المتفانية في ظل جبل يطل عليها من فوق، وصوت القطارات الخشبية التي كلما سمعت صفيرها، اختبأت من وراء الصخور خوفا من أن تسحبني في أثرها، ووجه المدينة الساحلية المعلقة كشعاع لا يموت في عمق ذاكرة ترتعش كلما لامستها موجة هاربة أو لحظة ذهول."[17].

أما المشهد الآخر، فهو المشهد الوحيد لبيت الطفولة الذي تسترجعه الذاكرة في لحظة رهيبة من توقع الموت المتربص بالفاعل الذاتي عند باب العمارة، وثمة يتم تخيل مشهد جنائزي حول رفات الكاتب الذي يسبب مقتله كثيرا من الجدل حول سمعته وعقيدته، باستثناء الأم التي تبكيه بحرقة صادقة:" أمي وحدها تبكي في صمت. تشعر بآلام الفقد والخسارة الكبرى. تنزوي. ترى نفسها تفتح الباب الخشبية القديمة. تراني في الحوش الواسع مع ابنة خالتي التي كانت مجنونة علي وتتواطأ مع أمي، تنظف البيت من أوراق الدالية المتساقطة. نجلس نحن الثلاثة. تفتح الحمّارة ذات الأرجل الخشبية الثلاثة وتبدأ في مخض اللبن، وعندما تنتهي تفرغ لنا كأسين طريين وهي تغمز ابنة خالتي: . اللبن كالحليب، يقرب بين الأحباب."[18].

إن ما يحفز الحفر في المشاهد الثلاثة الفارطة هو ارتباطها الوثيق بحالات وجدانية استدعت ذلك التشكيل المكاني المخصوص، أهمهما على الإطلاق هو الحنين الجارف إلى أماكن الطفولة الوادعة التي انكتبت بلغة

(نوستالجيكية) ممزوجة بالإحساس الغامر بالوحدة، فجاءت حجارة البيوت القروية بيضاء متفانية في ظل الجبل المطل عليها من أعلى وصوت القطارات الخشبية ووجه المدينة الساحلية، تشكيلات لغوية استيعارية هائمة تتجاوب مع موجة الحنين التي صرفته إلى كتابة الرسالة للزوجة مريم، في منفاها الباريسي الآمن.

أما مشهد البيت القديم، فجاء متماهيا مع الأم، وهو ما يذكرنا ببيتين شعريين **لميلوز**، أوردهما غاستون **باشلار** :

" أنادي يا أمي وأفكاري منصرفة إليك أيها البيت

بيت فصول الصيف المظلمة الحلوة، بيت طفولتي."[19].

المثير للانتباه حقا، في ملفوظ المقبوس السابق، هو الجمع بين البيت القديم كمكان حميمي وبين ثلاثة مواقف تراجيدية عميقة الأثر في الوجدان الإنساني بصفة عامة، هي: الموت، الحب، والأم، مما يكثف من شعرية البيت ونكهته الاستثنائية التي لا تستمد عناصرها من المكون الفيزيائي فحسب . الحوش الواسع، حمّارة المخض، الدالية المعرشة في السقف...إلخ . ولكن من توحيده بين تلك اللحظات التراجيدية جميعا. وإذا تساءلنا عن اللحمة التي يجمع بين الأم والموت والحبيبة معا، فسنجدها العود الأبدي إلى الركن الآمن من العالم عندما تشتد بالناس الأزمات، نحتمي بالبيت من عدوان الخارج، وبالأم من عدوان المحيط، صغارا، وحضن الحبيبة لبعض العزاء، كبارا، وهي المعاني نفسها التي نجدها عند **باشلار** عندما يواشج بين البيت والأم معتبرا أن الرحم الأمومي باحتوائه الجسد، يشاكل البيت الذي يحوز الكائن بين جدرانه واهبا إياه الحماية والصلابة، فالبيت " ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى."[20].

كما أن الموت يستدعي إلى السياق ضجعة الأبدية بين جدران القبر التي تتقاطع مع الوضعية الجنينية التي يحيل إليها رحم الأم، وعليه يتخذ البيت جميع صفات الحميمية التي تتقاطع مع حب البراءة الأول وطهره، ونقاوة الحليب الذي تتغذى عليه هذه المعاني في الملفوظ كله. أما إذا استقرأنا طوبوغرافيا بيت الطفولة، فسوف تغمرنا رائحة العتاقة والتاريخ والقدم التي أضفت على المكان سحرا مميزا شبيها بعبق التاريخ والمعالم الأثرية الزاخرة بحقب من الذكريات المتدافعة. أما العتاقة فيصرح بها السارد في وصفه للباب الخشبي بالقدم، وأما التاريخ والتراث ففي مشهد الحياة اليومية في الأحواش الجزائرية القديمة، تتوسطها (الحمَّارة) التي تدلى من وسطها (شكوة) اللبن في ظل دالية راحت تتسلق الجدران التي تحولت إلى خيمة وسيعة متباعدة الأركان. مشهد محرض للمخيلة ومهيج للذكرى، يدفعنا تأثيره التخييلي الساحر إلى استحضار أمكنتنا الطفولية الخاصة على حد تعبير **باشلار**، لأن " القارئ الذي يقرأ الحجرة يضع الكتاب جانبا ليسترجع مكانا ينتسب إلى ماضيه."[21].

إزاء مكان هذا شأنه، مكان يحمل عبق المحلية والتاريخ والتراث المهدد بالانقراض، تمتزج الذاكرة بالحنين المفرط إلى قيم البساطة والقناعة، والأصالة البدوية الغامرة بالدفء والكرم.

إنها قيم البيت الأصيلة التي تتكرر عند معظم المبدعين، بحيث تشكل مبحثا مستقلا بذاته، يلفتنا إلى بعضها باشلار[22]، وهو يورد أبياتا شعرية لكل من جان **فاهيل** و وأندريه **لا فول**. يقول الأول:

والبيت العتيق

أحس يدفئه الخمري اللون

يتسرب من الحواس إلى العقل

ويقول الثاني:

أحلم ببيت، بيت منخفض، نوافذه

عالية، وثلاث درجات متآكلة ملساء وخضراء

بيت خفي فقير، كما في الصور الفوتوغرافية العتيقة التي تعيش في داخلي فقط، حيث أعود إليه أحيانا لأجلس وأنسى النهار الرمادي الممطر.

من الصعب تجاهل التوافق بين الشاعرين وبين الملفوظ الذي أوردناه لبيت الطفولة في (ذاكرة الماء)، فكلها يحيل على الإحساس الذي يثيره البيت في النفس مهما كان فقره وتقشفه، لأن المعاني المتصلة به أعمق وأرسخ مما يثيره الأسف على بؤسه.

2. 2. الفضاء الحميمي.

بالإضافة إلى أمكنة القرية التي اعتبرناها نماذج نمطية عن أماكن الطفولة، هناك تشكيلات مكانية أخرى لا تنتمي إلى القرية ولكنها وثيقة الصلة بمرحلة الطفولة، أمكنة أسهمت، على تباينها وتباعدها، في تشكل الوعي وانفتاحه على فضاءات أخرى خارج حدود القرية، كشفت، في تلك المرحلة المبكرة من عمر الناص، عن نمو الذائقة الجمالية المكانية التي سوف تتجلى بعد ذلك في معظم كتاباته الروائية. يؤكد الكاتب هذا المعنى في أكثر من موضع من النص، ابتداء **بحمام الوردة** الواقع في مدينة مغنية وانتهاء **بسيدة الرخام** التي كان يدمن زيارتها وتأملها حتى أعلنت عليها البلدية حربها الاستنزافية.

يقع هذان المعلمان في المدينة القريبة من القرية التي كان يجيئها صحبة أمه للتبضع أو دخول حمامها العتيق:" كان حمام الوردة حماما تركيا ضخما، مزخرفا بالنقش والزليج والكارلاج الملون القديم، لكن مع الزمن، بدأ يتآكل من الداخل ويفقد ملامحه وتعلو حيطانه أشكال خضراء من جراء الرطوبة. حتى عمال الصيانة الكثيرون بهذا الحمام، لم يعودوا معنيين بما كان يحدث أمام أعينهم. لقد تعودوا على مشاهدة الخراب (...) لكن في آخر مرة أتذكرها. كان الوضع محرجا مع صاحبة الحمام التي تجلس عادة وراء مكتب مبني، ومزخرف بالزليج، كمديرة مدرسة أو سيدة قصر، على يمينها كيس الكازوز الملون. تتحسس نظارتيها كلما رأت شخصا يعبر باتجاه المغاطس الرخامية."[23]. الملاحظ أن مظاهر التآكل، وتحولات المكان المنحدرة صوب المسخ المعلن، تصادفنا منذ الملفوظ الأول الذي أبنا عن مآل المواهب الوطنية، حتى صار ذلك التحول الشائه بمثابة الهاجس الذي يستحوذ على الناص وهو يشكل أمكنة الطفولة في مدينة الحاجة مغنية التي " صارت اليوم بسرعة عجيبة قرية كبيرة، مترامية الأطراف...لم يبق في المدينة شيء يميزها. فقد مسحت علاماتها، منذ زمن بعيد، وما تبقى يكنس الآن كالزبالة. "[24].

يبين المقبوس السالف فعالية الذاكرة في استدعاء زمانين متباعدين أشد ما يكون التباعد، زمن الطفولة الماضي، والزمن الحاضر، لتجري ما يشبه المقارنة بين تاريخ المكان وحاضره دون أن يخفى علينا أن ذلك الماضي البراق كان خارجا لتوه من فترة استعمارية كابية سياسيا على الأقل، لكن الأمكنة المنحدرة بعد ذلك إلى حتفها، والمسخ الذي يطالها على كافة الأصعدة، يجعل القراءة تستشف نوعا من خيبة الأمل التي أصابت الكاتب، وأصابت جيل الاستقلال جميعا. وعليه يشكل التقاطب المكاني بين أمكنة الماضي الجميلة، وواقعها الحالي المنفر، لوحده آلية فضائية كفيلة باستقراء المكان في (ذاكرة الماء) بفعالية عالية، ودون الحاجة إلى تسقط التمظهرات المكانية الأخرى، لسبب جوهري أملاه الخطاب الاسترجاعي المتوزع بين زمانين يسمهما الاختلاف والمفارقة على جميع الأصعدة: المكان الشاعري الجميل المستجمع لكافة الخصائص الحضارية البراقة، والحاضر بأمكنته الخاضعة للتدهور الذي عطل العقل والحرية والتطور، وكل المعاني التي تشكل النسق الفكري للمثقف التقدمي الحر.

لقد كان الرصد الدقيق لتحولات المكان، في واقع الأمر، رصدا للتحولات العميقة التي هزت بنى المجتمع

الجزائري، السياسية والثقافية بالخصوص، حتى ليمكن القول إن إدانة المكان ما هي إلا إدانة للأفكار والإيديولوجيات التي أفرزته، لأن " التفاعل القائم بين الإنسان والمكان بدوره آخذ مما في أصحابه من خصائص وسمات، فهم الصانعون له، وهو أيضا صانع لهم، وكلما انقطع هذا التفاعل، ووهن المكان عن ترجمة مختلف حلقات الزمن صار المكان المعني مكانا أثريا لا قبل له بالحياة."[25]. وعليه فإن العلاقة التي تربط بين المكان الجزائري و الأفراد المركونين فيه، تسفر عن نوع من العدوانية التي تكشف عن حقيقتها في تشكيلات نصية عديدة يشير الناص إلى طرف منها في غمرة وصفه لحمام **الوردة** رغم الاهتمام الواضح بكل أبعاد المكان، حيث يصفه وصفا شموليا بكونه بناية تركية كبيرة، تتوفر على مختلف المقاييس المكونة لجماليات العمارة الشرقية القديمة، الزليج، الرخام، الكارلاج الملون القديم، النقوش المختلفة، لكنه سرعان ما يبلبل النظر المتمتع بجماليات المكان الآخذ لمعاني المعلم التاريخي، بالرطوبة والتشوهات التي اعترته بفعل تهاون عمال الصيانة الكثيرين الذين يكونون، بسلبيتهم، مجرد حلقة ضائعة وسط الخراب المستحكم حولهم .

يوحي حمام الوردة كمكان نصي بسيرورته في إطار النظرة الموضوعية، حيث يبدو السارد منشغلا ببيان الخصائص الطبوغرافية للمكان وتفصيل أشيائه، أكثر من تعويم المكان بلغة الاستعارة والحلم التي ترتفع بالمكان عن حياد الصورة الفوتوغرافية إلى معالم المكان الأدبي الخاضع لفاعلية التخييل. بمعنى آخر، لقد ظل المكان حبيس الوصف غير المذوت، وحبيس رؤية سطحية لم تحمل من الفني والتخييلي شيئا، فكل ما ذكره من المكان وأشيائه موجود في الواقع ومنقول بطريقة ميكانيكية أقرب إلى عدسة الكاميرا منها إلى ريشة الفنان الروائي، بحيث أهمل المكان الروائي هنا لصالح المكان الفوتوغرافي الذي جرده من أبعاده الرمزية الكامنة،" ومن هنا نلاحظ أن التصوير الضوئي للأمكنة في الروايات العربية... كانت فقرات نصية روائية لا تؤدي وظيفة فنية للرواية ولا تخدم بناء الحدث والشخصيات."[26]. غير أن هذه الموضوعية الوصفية إن صح القول، سرعان ما تتوارى عندما يتوسل السارد آليات الحواس الأخرى كالشم واللمس والروائح المنتشرة في المكان، حيث يوظفها لاستدراك السطحية التي يوحي بها التناول الموضوعي للأشياء.

يرى **وايسجربر** أن " الفضاء يتشكل من خلال الحواس، حيث تسمح آلياتها بتوسيع مجال العمل، بتدخل السمع واللمس والحركة."[27]، وهو الأمر الذي نتحقق منه عندما يستحضر السارد الجدل الذي دار بين الوالدة وبين صاحبة الحمام التي رفضت السماح له بالدخول بالنظر إلى سنه الذي يجعله في حكم الكبار:

. يا اختي أميزار، وليدك ولى كبير. البراكة راه عزري.

. هذا البز يخوف. بركة. بركة. ماخفتوش حتى من الكبار تخافوا من الصغار.

وقبل أن تغرق معها في نقاش التحلال كالعادة والقيل والقال، تكون خالتي حليمة الطيابة قد سحبتني من يدي اليمنى بقوة ونزعت سروالي، وأنا مندهش، منعدم المقاومة، ثم طوَّطَتْ عضوي وهي تقهقه بأعلى صوتها.

. كه. كه. يالالَّة وريدة، هذه الدُّودّهْ خوْفتكْ؟ قاوْقاوهْ ما تقتل ما تحيي.

ثم تدخلني في عمق المغطس الرخامي وتفركني كقطعة قماش بالية بينما تظل أمي غارقة مع صاحبة الحمّام في ضحكة طويلة."[28].

فجأة يتحول المكان/الحمام الذي كان صامتا إلى مكان ضاج بالحركة والحيوية وصخب القهقهات المترددة مع صدى الفضاء الواسع:" تخرجني خالتي حليمة من المغطس الرخامي، ثم تضعني بين رجليها وتضغط على

بقوة بيديها الخشنتين. أرفع عيني نحوها لأصرخ، أو أطلب رحمتها، كانت الألوان قد بدأت تتداخل، الطيابة امرأة خرافية. كتلة ضخمة، غميقة السمرة، مفتوحة من كل الجهات. بطنها مليء بالانطواءات التي لا حصر لها. مثل اللعبة كنت. تضعني بين رجليها، تقلبني على بطني. على ظهري. بين فخذي. تدغدغني. تِلمني. أكتم صوتي، كانت عظامي تتكسر مثل فواقع الحلازين."[29].

أما الروائح فتعلن عن حضورها القوي من خلال:" رائحة العرق المنبعثة من داخل الحمام ومن جسدها تقوي لدي شهية الهرب. عندما تنتهي من فركي وغسلي، تلفني في فوطة صفراء، فيها رائحة الكاز والاحتراق، ثم تحملني بين يديها. أشعر في لحظة من اللحظات بطيبتها الكبيرة وهي تضعني على السرير وتغطيني مثل طفل صغير. صغير جدا."[30].

أصوات أخرى محملة بإيحاءات جنسية لا تخفى، تمتزج بالأصداء الأخرى لترسم معالم الفضاء الشعبي داخل الحمام:" عندما تنسحب باتجاه ضحية أخرى، أظل مشدوها بجسدها وبمشهد النساء وهن رائحات، جايات ورائحة العرق التي تتسرب داخل الدم لتعطي للجسد دفئا خاصا. كن في معظمهن عاريات أو نصف عاريات. يتغامزن، يتحدثن أحاديث غامضة عن أزواجهن (...) عندما أنهيت كأس الكازوز الذي جاءتني به خالتي حليمة الطيابة والذي امتص كل الحرارة التي كانت بداخلي، لبست ألبستي بسرعة وخبأت دودتي التي انتصبت لكلام المرأتين، خبأتها بخوف كبير ما دامت بكل هذه الأهمية."[31]. وهكذا اكتملت مقومات الفضاء الشعبي الذي يملأ المخيلة الجماعية بفضل تداخل آليات الحواس التي جعلت من الوصف الموضوعي في بداية التشكيل المكاني **لحمام الوردة**، يأخذ بعدا حيا، من خلال الحركية التي انتشرت في أحشائه فجأة، جاعلة منه فضاء اجتماعيا يكشف عن المستور والتابو والمحرم، من خلال حديث النسوة والشهوة الخفية التي دبت فجأة، في أوصال الطفل المستمع إلى الهمس النسوي بخصوص شأنهن مع أزواجهن.

يمكن أن نفرز في المقبوس السابق ثلاثة مكونات أساسية قامت برسم الفضاء هي: الأصوات والروائح، وحاسة اللمس التي استدعيت من خلال الذاكرة الطفولية التي احتفظت بحرارة التواصل اللمسي مع الطيابة، والتواصل الصوتي مع الهمس المنتهي إليها من مزيج الضحكات الخجولة التي أصدرتها الزوجتان وهما تخوضان في حميمية العلاقة التي تربطهما بأزواجهما. من أجل ذلك يمكن القول على حد تعبير **خالد** حسين حسين:" لا مكان من دون روائح وأصوات، تدعم الأبعاد الفيزيائية والهندسية والجغرافية، فالمكان ليس فراغا وحيزا فحسب، وإنما بما فيه من كتل وأشياء وكائنات وروائح وأصوات، أي أنه حصيلة تقاطعات الحواس مجتمعة، من بصر وسمع وشم ولمس وإدراك للعالم الذي يحيا فيه الكائن."[32].

نشير هنا إلى أشياء المكان المتعلقة خصوصا بصندوق الكازوز جانب صاحبة الحمام، بما يجعل الإشارة تحمل مغزى اقتصاديا واضحا، بالإضافة إلى الهيأة التي تتخذها مديرة المكان بنظاراتها وجلستها وراء مكتبها الرخامي كإيحاء ارستقراطي في مخيلة الفتى القروي النازل إلى المدينة مع والدته للتلذذ بهذه المتعة التي تعد واحدة من المتع القليلة التي يتيحها المكان عهدئذ، وهو ما يجعلنا نقول مع **ويسجربر**: "إن العالم المرسوم هو عالم المادة الاستهلاكية الأساسية لوسط اقتصادي دون مستوى البذخ."[33]، مستوى اقتصادي نابع من صميم البساطة القروية الخارجة لتوها إلى استقلال لم يعط ثماره المرجوة بعد.

على ضوء المقبوس السالف لوايسجربر يلفت انتباهنا ذلك الانتفاح الفجائي في فضاء الحمام بعد الزج بالعناصر الحاسة إليه، إذ انفتح الأفق على الهمس والعري والتدليك الخشن اللذيذ للطيابة بالإضافة إلى

رائحة الفوطة المميزة، رائحة الكاز والاحتراق، والعرق الممتزج بحرارة الأجساد العارية أو شبه العارية. وإذا تساءلنا عن أسباب تبادر رائحة الكاز إلى ذاكرة الكاتب دون غيرها، أمكننا القول على حد تعبير عبد الصمد **زايد** بأن " الرائحة عادة هي التي تستفز الإنسان سلبا أو إيجابا فترتفع بفضلها درجة حضور الإنسان عنده، وهي التي تضطر خياله إلى الارتداد إلى بعض ما ألفه أو عاشه فيه من نشاطات وتجارب، لأن الروائح بعض من معالم المكان، أو هي من بعض مراجعه الميسرة لقراءته الآن أو لاستعادة ما كان لأهله من قراءة له في الماضي، لذلك افتتن بها بودلير والرمزيون عامة، وكادوا يجعلون منها قرينا للذاكرة، لا غنى لها عنه، فهي نَفس المكان تقريبا أو هي روحه الخفية."[34].

وعليه فإن رائحة الكاز في الفوطة، ما هي في واقع الأمر، إلا ذاكرة الطفولة الأولى وهي تتشمم الكاز المخصص لإنارة البيوت القروية التي لم تكن قد عرفت إنارة الكهرباء بعد، وهي رائحة، من النفاذ والقوة، بحيث يستحيل نسيانها مهما تقادم الزمن، ومهما تقدم العمر. أما رائحة العرق والأجساد، فهي الحضور الإنساني المجسد في أعلى صوره، صورة الاختلاط واقتراب الأنفاس وامتزاجات الكيان كما يتبدى ذلك بوضوح كبير، في الاختلاط الأنثوي الكثيف في الحمامات الشعبية.

يبدو لنا من القرائن التخييلية الذاتية، ومن كون الروائح روح المكان ونفسه، أن السارد لم يشتغل بما فيه الكفاية على روائح المكان، نظرا للضعف الذي اعترى الذاكرة فجأة عن تعقب كافة الروائح التي يفترض أن ينثها مكان مغلق على كثافة نسائية كبيرة، في شغل كبير على أدوات الزينة من عطور و حناء وغيرها مما هو من طبيعة الحمامات الشعبية ومن عادة النساء فيها، ولم تلتقط من وفرة الروائح سوى ما ارتبط عندها بالمعيش اليومي الذي كون متخيلها وصاغ طبيعتها و سلوكها الأول، لأن الشروع في التذكر، ولاسيما كتابة الذاكرة: " يزرع الروح في (المنتهي) المستقر بدواخلنا، ويجعل تلك الطفولة المنصرمة، الطفولة الذكرى، كلية الحضور والحركة، تقاوم التأطير."[35]، وعلى هذا الأساس اختزل المتخيل الاسترجاعي كافة الإمكانات التي يتيحها المكان/الحمام ولبث عند حدود المرجعي لم يغادره إلى أفق الحلمي الاستيعاري المستثمر لإمكانات اللغة وطاقتها الشعرية والتخييلية، حيث احتبست المرسلة عند الإحالة إلى حالة مكانية عاشتها الذاكرة فحسب.

2. 3. الفضاء الملاذ.

مهما يكن التشكيل الفني للحمام كمكون مكاني فقد أتاح للسارد إمكانية العبور منه إلى تشكيل مكاني آخر لا يقل التصاقا بذاكرة الفاعل الذاتي الذي تمكن هذه المرة من التسامي به عن حدوده المرجعية الدنيا إلى فضاء آخر مختلف تماما.

لقد اقترنت زيارة سيدة **الرخام** في ذهن الفتى بزيارة الحمام:" كعادتي عندما أزور الحمام مع أمي، أهرب باتجاه المولياما[36]، أخترق أولا شارع الحدادين ثم البازار الكبير، مطعم عمي عمر الذي لا يقدم لا يبيع إلا الحريرة واللوبياء، ثم البريد القديم، فالبلدية مرورا بـ:**بيرو عرب**[37] لأجد نفسي فجأة في شارع الحرية أمام ضخامة المولياما (التمثال)التي تورثنا سعادة داخلية غريبة. امرأة عالية ومذهلة، بجسد مصقول بدقة متناهية وساقين عاريتين ممتلئتين وصدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين باتجاه سماء فاترة، ويد تلوح في الهواء بحنو، مفتوحة على حمامة كانت تستعد للطيران، تعطي الانطباع وكأن المنظر حقيقي. كانت المرأة العالية تقف بكل قامتها على كومة من الأحصنة التي كانت تحاول القيام من عمق الأرض بصعوبة. امرأة من رخام أبيض صاف، كلما هبت الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة اصفر لونها بسرعة، لكن بمجرد سقوط الأمطار، يصير التمثال من جديد أبيض، أبيض، مثل القطن، وتعود الحياة إليه من جديد. عندما انعكست الشمس على جسد المرأة

الرخامية عرفت أن أمطار البارحة فعلت فعلها على هذا الجسد.

اقتربت منها حتى صرت فيها. تأملتها كأني أكتشفها للمرة الأولى بالرغم من أني كلما دخلت إلى المدينة من بوابات المقبرة الكبيرة أو على مدخل الدرك الوطني أجد نفسي تحتها. أتسلى بضخامتها من كثرة علوها، أحس كأنها مقدمة على السقوط على ولا أرتاح إلا عندما أنزل بصري وأبدأ في تفرس استقامة أعضائها ونعومتها والتداخل مع سيقانها الطويلتين. أشعر تجاهها بشيء غريب. أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أمي عندما كانت حاملا بي لتقول لها:

. إن ساكن بطنك هذه المرة سيكون ذكرا. سيحفظ كلمات الله ويشربها كلما ضاقت الدنيا في عينيه. سميه باسم الولي الصالح الذي يزورك دائما في الحلم "سيدي امحمَّد الوسّيني" وإلا سيسرقه منك الأموات لأنهم يغارون من الأحياء، أو يأكله الحديد الساخن والبارد.

(...) لا أملك وجها لهذه الغجرية ذات الامتداد الفارع سوى وجه التمثال الرخامي الذي يملأني. أحيانا أشعر به هي، وهي هو. ولهذا فانا كلما واجهت المرأة الرخامية شعرت في داخلي بمسؤولية طفولية تجاهها رغم أن حارس البلدية ليس بعيدا عن المكان، بل مواجه له. فهو لا يعرف إلا نش الحمام ثم ينسحب (...) تبدأ سعادتي عندما أخلو بها. أفكر أحيانا في نزعها من هذا المكان ووضعها في قريتي لأني أشعر بل على يقين، بأن مكانها الحقيقي هناك. وأحيانا أصعد إلى يدها وآخذها وأنا أتصور في داخلي أني أعزمها على شيء غامض فتنصاع لي بهدوء. أتلذذ بشكل غريب بملامسة جسدها المصقول. هذه المرة اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمام، أشعر بها ملكي وأني الوحيد القادر على فهمها. أضع رأسي على ساقها، على زندها، أشم رائحة المرمر التي تشبه رائحة العرعار والكرّيش. أتسلقها رغم انزلاقات جسدها، وأجلس على يدها الغليظة التي تتحمل بكل راحة جثتي الصغيرة وأحاول أن أجد مكانا في كفها مع الحمامة التي تستعد للطيران ولا تطير أبدا...وأنا في يدها مثل الحمامة، أتمنى أن أطير، لكني عندما أنتبه للفراغ الفاصل بين يد المرأة الرخامية العالي والأرض، أخاف من الانكسار فأعدل عن فكرتي الأولى. حتى العساس صار يشعر بسعادة كبيرة وهو يراني متسلقا كالجندي في كفها...ثم ينبهني بسخرية: . اسمع يالَزعر الحمصي، ما تخلّيش لحمام يزقّق عليها. رآها نظيفة بالنو."[38].

وجدنا أنه لا بد لنا من نقل التشكيل المكاني لسيدة الرخام، على طوله، لأن ملامحه وأبعاده لا تتضح إلا من خلال التفاصيل التي تتداخل مع مجمل اللحظات التي يعيشها البطل الذاتي مع التمثال، حيث تتكشف كل مرة ملامح جديدة مختلفة عن سابقتها، بطريقة جعلت التشكيل المكاني يأخذ أبعاد مشحونة بالدلالة، يتداخل فيها الرمز والحلم والإيهام والاستعارة، ويؤسطَر المكان منفتحا على أدغال اللاشعور التي يتعالى بها الرمز بكل مقوماته، مما يجعل المكان/التمثال، يأخذ بعدا استثنائيا في النص، ينم عن قدرة الكاتب على شعرنة الفضاء والخروج به من حيز الناجز المستند إلى الذاكرة التي تعري المكان وتسطحه عندما تعتمد الوفاء للمرجع.

يتماهى التمثال مع المكان/الملاذ أو المكان/الملجأ عندما يصرح السارد في مقدمة المشهد بأنه "دائما عندما أزور الحمام مع أمي أهرب باتجاه المواليما ". وهنا نتساءل: هل هو الهرب من سطحية الحمام، أم من تآكله، أم من فساد أجوائه؟ أم هو الهرب من رائحة الكاز والعرق والهمس الجنسي وتشوهات المكان إلى بياض الرخام؟ لا نملك إجابة قاطعة ولكننا نكتفي بطرح الأسئلة التي تجعل النص ينفتح على الممكن والمحتمل في الوقت الذي نؤكد على أن الاتجاه إلى التمثال كان استجابة لنداء غامض وملح، نداء الهرب الذي يوعز بالاتجاه صوب الطمأنينة والسكينة والآمان، صوب المكان الذي يتخذ لبوس الذاتية

كميزة فارقة له عن سواه من الأمكنة، لأنه متعلق بالطبيعة الفردية للأشخاص وتكويناتهم، فلكل ملاذه وملجأه الذي يتسامى إلى معاني تستعير مقوماتها من المكان الملاذ أصلا، كالمخدر والجنس و ربما الدين أو الإيديولوجيا، وهو كما يقول عبد الصمد **زايد** الذي رصد هذا اللون من التشكيل في الرواية العربية: " المكان . الملاذ فضاء ذاتي، والفضاء الذاتي حاجة جبلية في الإنسان، ومركب جوهري من مركبات تجربته الوجدانية الفكرية، ولا ننكر صحة ذلك شريطة أن تتقيد ممارسة هذا الفضاء بما تتطلبه مختلف الملكات لاستقامة نشاطها، وكلما تجاوز طالبوه هذا الحد وقصدوه لذاته على أنه غاية أصبح ظاهرة مرضية وضربا من ضروب الخدر المدمر للكيان...ومن خصائصه انه ليس شأنا جماعيا، بل إن تصرم الجماعة وضيق الفضاء الاجتماعي هما المولدان له، وهما الحاكمان بانفصال الشخصيات التدريجي عن الناس للانقطاع إلى ذواتها، والفضاء الذاتي عادة هو ملاذ الإنسان الأخير حينما يكتسح الفساد الأمكنة."[39].

إن (ذاكرة الماء)، في الحقيقة، هي ذاكرة الأمكنة المحتضرة تحت وطأة الفساد الذي صدم لطفولة السارد في تلك المرحلة المبكرة عندما شهد مكانه الملاذ يهوي تحت معاول التخريب، كما أن الهرب إلى سيدة الرخام يأخذ في السياق شكل اللياذ اليائس بالملاذ، حيث يتناسى في عجلته مجمل التفاصيل المحيطة بالتمثال باستثناء بعض البرقيات المكانية التي تحدد بصعوبة طوبوغرافيا الشوارع التي يعبرها السارد في طريقه إليه:(شارع الحدادين، البازار الكبير، مطعم عمي عمر، البريد القديم، البلدية، بيرو عرب، شارع الحرية). لا نعثر هنا على أي حركة أو صوت أو لون أو حضور إنساني أو غير إنساني، بما يقوي من فعل الهرب المعبر عنه بفعل الاختراق (أخترق) وفي النهاية (أجد نفسي فجأة أمام التمثال).

يعد استعمال أفعال الحركة السريعة المرافقة للهرب، مبررا كافيا لإهمال الإلمام بتفاصيل الفضاء والاكتفاء بالعرض السريع للمواقع التي يقطعها السارد، للتأكيد، ربما، على مسيس الحاجة إلى المكان الملاذ، وهو تعميق فضائي فني لحاسة المأساة والفجيعة التي ستلم بالفاعل الذاتي وهو يشهد، عاجزا، مقهورا، عملية التخريب التي ستطال المكان بفعل الإيديولوجيا الجديدة التي غزت المكان فجر الاستقلال الذي تبدو علامات وشاكته من خلال الحضور الرمزي لمكان(**بيرو عرب**) الذي هو في الأصل إدارة استعمارية ما تزال قائمة في تلك المرحلة التاريخية التي يقف الكاتب على ملامحها في مرحلة الطفولة، وعلى التحولات التي اعتورت الأمكنة خصوصا، مشيرا في الوقت نفسه، من طرف خفي، إلى الخيبة الأولى من الاستقلال الذي أبقى على ذلك المكان المثقل بالماضي الاستعماري بينما يحرص على تدمير (سيدة الرخام) الملتبسة بأسطورة الغجرية التي تنبأت بولادة الكاتب/الفاعل الذاتي/السارد، مثلما تنبأت بالمآسي المتربصة به في فضاء مؤسطر يتداخل فيه الرمز والحيوان والطير والإنسان بالحلم والواقع، باعتبارها مميزات للمكان الفني" بوصفه صهر الواقعي بالمتخيل، لتواجه الكتابة قارئها برؤية جديدة للمكان والجسد وهما يتضافران لخلق عالم أسطوري."[40] .

نقف على تداخل الواقعي بالمتخيل في تشكيل المكان من خلال توسل عنصر الرمز الذي تفضحه العلاقة الحميمية التي تربط بين الفاعل الذاتي والتمثال الذي أطلق عليه اسم سيدة الرخام، إذا عمدنا إلى تفكيك عناصر الرمز، وجدناها تتكون من وحدات ثلاث تتحول بدورها إلى رموز مثقلة بالدلالة، هي جسد التمثال، الأحصنة التي يقف عليها والحمامة على كفه. عند البحث في دلالة التسمية: سيدة الرخام من خلال تفكيك المشهد المكاني المرمز، يتطلب الأمر المعرفة بالكيفية التي قدم بها عبر الوحدات اللغوية المستعملة في توصيف

المكان/التمثال، باعتبار التسمية بمثابة العتبة الأولى التي تمكن من الولوج إلى فضاء الخطاب، وإذا كان الاسم هنا لغة، واللغة أساسا فعل اتصال فإن كل:"فعل اتصال ينطوي على (قصد) من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة (المرسلة)، ثمة . إذن . قصد للبث من طرف (المرسل)، وقصد لتلقي هذا البث من طرف(المستقبل)."[41].

وعليه يمكن حشد متعلقات السيدة كما رصدها الملفوظ المكاني الطويل الذي أسلفناه بالشكل التالي:

السيدة:

- امرأة عالية ومذهلة
- جسد مصقول بدقة متناهية
- بساقين عاريتين ممتلئتين
- صدر مندفع إلى الأمام بنهدين نافرين
- يد تلوح في الهواء بحنو

الرخام:

- من رخام أبيض صاف
- يصفر لونه بفعل الغبار
- يصير أبيض بفعل الأمطار

إنها امرأة مكونة جسديا بمقومات الأنوثة والكمال الذي يستدعي إطلاق اسم السيدة عليها، وهو الاسم المحمل بإيحات السيادة المتضمنة لمواصفات جسدية ومعنوية تجلت في اكتمال الخلقة واستواء الأعضاء من جهة، وفي التعالي والإذهال بالطول الفارع من جهة أخرى.

عند هذا المستوى الوصفي القائم وفق آلية التضمن والاشتمال ووفق النظرة المعانقة للمشهد برمته في غمزة عين واحدة من خلال وجهة نظر الفاعل الذاتي، تظل علاقة الشخصية مع المكان في مستوى أقرب إلى الحياد منه إلى الانتماء، لكن سرعان ما يدخلنا السرد في سياق آخر مغاير تماما عندما تنبثق من حيادية المكان، علاقة انتمائية مشبوبة، تزج بالتشكيل المكاني في الغرابة والتعجيب أو الفانتاستيك، عندما تتم زحزحة المكان من المستوى الشيئي المادي إلى المستوى الإنساني باضطرام الحس الجنسي المعبر عنه في الوحدات اللغوية التالية:

- اقتربت منها حتى صرت فيها
- تأملتها كأني أكتشفها للمرة الأولى
- أبدأ في تفرس
  استقامة أعضائها
  ونعومتها
  والتداخل مع سيقانها الطويلتين
- أشعر تجاهها بشيء غريب.
- أتصورها الغجرية التي جاءت إلى أمي.
- أحيانا أشعر به هي، وهي هو.
- تبدأ سعادتي عندما أخلو بها.
- أصعد إلى يدها وآخذها وانأ أتصور في داخلي أني أعزمها إلى شيء غامض.
- تنصاع لي بهدوء.
- أتلذذ بشكل غريب بملامسة جسدها المصقول.
- اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمام.
- أشعر بها ملكي.
- أضع رأسي على ساقها، على زندها.
- أنزل بسرعة من على جسدها وأنا أحمل في قلبي انتظارات عديدة.

باستعراض سريع للوحدات الدالة في وصف التمثال، نلاحظ العبارات ذات المدلول الجنسي الصريح، وهو ما

يكشف الرؤية الذاتية المولدة لقيم الانحياز المفرط إلى المكان وهي الرؤية " المدججة بقيم التماهي والامتزاج به."[42]، ذلك الامتزاج الذي أدى إلى أنسنة المكان بنفض الجمود الرخامي عنه ومده بمعاني الحياة المتجلية في أسمى معاني التواصل الجسدي، باعثا في الجسد الجامد معاني الحيوية والحركة التي تميزت بالانفتاح على البعد الرمزي والتغريبي للمكان:" فالمكان دون حدث لا معنى له، لأن الحدث هو الذي يحوله إلى مكاني إنساني وثقافي، حيث تتفتح فيه الكينونة فيصبح امتدادا للكائن الإنساني."[43]. وعليه، فتمثال سيدة الرخام كمكان، بالإضافة إلى اعتباره كامتداد لشخصية السارد الطفولية، خصوصا في الملفوظ الذي يسرد فيه حركاته العابثة مع التمثال تسلقا وصعودا وهبوطا، يشذ عن الواقعي والمألوف والمعتاد عندما يتقمص الوجهُ الرخامي وجهَ الغجرية، الخارجة بدورها، من أفق غير أفق البعد السطحي للأحداث والوقائع، بما يحيل التمثال مكانيا إلى مكان عجائبي، باعتبار العجيب " مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة."[44].

ذلك ما جعل العلاقة التي تربط الطفل بسيدة الرخام تأخذ منحى عجائبيا يحيل على دورها في جعل الفتى يدرك تفتح غريزته الجنسية فجأة من خلال استحضاره، وهو يعانق التمثال، صورة المرأتين اللتين تهامستا بعلاقاتهما مع زوجيهما، بما أيقض غافي شهوته التي لم يكن يدرك وجودها أصلا، لكنه اكتشف أنه أصبح يعي أمورا هي من شان البالغين فقط. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار التمثال ككرونوتوب بالمعنى **الباختيني**، أي:" مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي."[45]، وهو ما يسمح باعتباره خصيصة فضائية محملة بمعاني تختصر لوحدها إشكالية النص المستند إلى الذاكرة في تشكيلاته الفضائية، حيث يصغر بمفرده، تصغيرا ميكروسكوبيا، مجموع التحولات التي داهمت المكان الطفولي وحولته بشكل فجائعي إلى مكان معادي فاضح البشاعة والتخلف انطلاقا من كون البنيات الزمكانية (الكرونوتوب) " ضرورة إطارية ونسقية تستدعيها بنية الحكاية كما تستلزمها الكتابة (المنظور السردي) ويندرج بالتالي ضمن رؤية فكرية إيديولوجية وإستيطيقية مبرمجة تشف عن المنظور الحضاري للكاتب حيال المجتمع والإنسان والكون عامة."[46].

من أجل ذلك، وليس مصادفة ربما، لن نعثر في النص كله على مكان يعتمد التغريب والتعجيب على منوال سيدة **الرخام**، لأنها في اعتقادنا، تشف عن المنظور السردي الذي يَخضع لتوجهه معظم التشكيلات المكانية التي تتوقف عندها الذاكرة وهي تتكتب فضائيا، وسوف يظل الهاجس العام المسيطر على كافة أمكنة التخييل الذاتي في النص، خاضعا للتحولات التي طرأت على سيدة الرخام، لكأنها الصدمة الطفولية التي استقرت عميقا في اللاشعور الذي سيسم الإبداع الذي سيكتبه الطفل، كما يقرر ذلك علم النفس والتحليل النفسي.

من أجل ذلك اعتنينا بقراءة المكان/التمثال، باعتباره النمط الذي سيتكرر، ليس في (ذاكرة الماء) فحسب، ولكن في كل الكتابات التي أنجزها المؤلف[47] في الحقبة التاريخية المعروفة في تاريخنا الحديث بالعشرية السوداء. تتضافر عناصر أخرى، من الفضاء المكاني، لتجعل التمثال يخرج من حدوده الواقعية إلى الترميز المعمى بالكثافة الدلالية، مشكلا نوعا من التحدي والتحريض على فك شفرة الملفوظ المكاني، ونعني بذلك التنصيص على النهدين النافرين الناظرين إلى سماء فاترة، والحمامة التي يتداخل بها السارد على يد التمثال والتي لا تطير أبدا، ورائحة الكريش والعرعار الملتبسة برائحة الرخام، والأحصنة التي تجاهد للقيام من الأرض، ووجود التمثال في شارع (الحرية)، واليقين بأن مكانها الطبيعي هو في قرية السارد الذاتي الذي يصرح باسمه في هذا المقطع

الوصفي للتمثال لأول مرة، اسمه الحقيقي (واسني) والكنائي (لزعر الحمصي).

وعلى هذا الأساس لم يخرج النص في سعيه لتعجيب المكان عن التجلي الذي يتخذه في النص العربي بصفة عامة، والذي يمكن تمحيصه ضمن " كلية التنوع من خلال حضوره في الرواية العربية المعاصرة كخصيصة تعمل على استثمار العجيب في أهم العناصر المشيرة للنص الروائي: الكرونوتوب، ثم الشخصيات بصياغات تعمل على تعديلات في مألوفية الزمان والمكان من جهة، وفي أوعاء الشخصيات وسلوكها وأفعالها وخطابها من جهة أخرى."[48]، وهي التي اجتمعت كلية في الملفوظ المرصِّص لتشكيلات سيدة الرخام، وفق وجهة نظر الفاعل الذاتي الذي لم يكن سوى الطفل والكاتب والمؤلف والشخصية المحورية في العملية برمتها، طفل غير كل الأطفال، بانفتاح شهوته الجنسية والفنية إن صح القول، لمعانقة البعدين: الرمزي والواقعي لتكوينٍ سيدة الرخام المذهل بكل المقاييس.

الواقع إن الخطاب الاسترجاعي المتربص بإمكانات الذاكرة بكل تلويناتها، ولاسيما المرحلة الطفولية منها حيث تتداخل الألوان والأبعاد والخرافي والواقعي، تجعل المكان عجائبيا بامتياز، حيث "ترتبط بنيات العجائبي في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور، وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوج الاستيهامي، عبرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعي، فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية . غيبية . لإيجاد حالة من الزج بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، في المأزق."[49].

لقد كان المأزق متوقعا منذ مباشرتنا لتشكيل فضائي خارج من شطط الذات الطفولية التي لا تعرف وضوح المنطق ولا صرامة الواقع، كما هو حال الموجودات جميعا في عالم الطفل:" فالموجودات في عرفه ليست نهائية أو مستقلة، بل يمكنها أن تتحول وتتخذ لنفسها حدودا أخرى، وماهية أخرى، وتفسير ذلك أن موضوعات الإحساس عنده، أي الأشياء وعامة الكائنات، ليست منفصلة عنه، وليس لها وجود خارج ذاته، فهي ليست موجودة في ذاتها بل في خياله وإحساسه."[50]، وهي الذاتية نفسها التي أدت إلى التغريب الذي تعرض له المكان، وإلى التعجيب الذي تسامى به إلى حدود المكان الأسطوري الذي قال عنه ج.**كازانوف**:"في المكان الأسطوري لا تبقى العناصر الحية أو الجامدة سجينة شكل نهائي بل يمكنها أن تنقلب إلى ما شاءت متى شاءت."[51]، وهو ما تكرر مع التمثال في لفتات إنسانية مشحونة بالعاطفة والمعنى .

إن الكشف عما اعترى سيدة الرخام من تغريب وأسطرة يؤدي في شطر مهم منه الكشف عن شعرية التشكيل المكاني المحبوك بالرمز بالدرجة الأولى، حيث يمكن له أن ينقذ الخطاب التخييلي من المباشرة التي تعرضنا إلى جانب منها في تقديم مكان حمام الوردة، إلى نقل المكان الراهن من المستوى الإحالي/المرجعي إلى المستوى المجازي، حيث " إن التغريب يسمح للروائي التلاعب بالمكان، للكشف عن حالات سيكولوجية غامضة، تعيشها الشخصية الروائية وترسيخ الوظيفة التخييلية للكتابة الروائية."[52]. وإذا ساءلنا المكونات الرمزية المشتبكة بالمكان/سيدة الرخام، وجدناها مكونات غاية في الكثافة الدلالية، منها الحمامة، الأحصنة، الأعشاب البرية، الأعالي والخوف من السقوط، بالإضافة إلى المقبرة والدرك الوطني.

يقول جيلبار **ديران** عن الرمز الحيواني، الممثل عندنا في الملفوظ بالعصفور(الحمامة) والحيوان(الحصان): " في الوهلة الأولى يبدو لنا الترميز الحيواني شيد الضبابية لأنه واسع الانتشار. يظهر أنه يستطيع الإيحاء بقيم سلبية مع الزواحف، الفئران، الطيور الليلية، أكثر منها بقيم إيجابية مع الحمامة والحملان، ومع الحيوانات

الأليفة بصفة عامة."[53]. ما نريد التأكيد عليه بهذا الصدد، هو أن المكان قد احتفى حفاية خاصة بالرمز، لأنه يمنح النص الأدبي خاصية جمالية تنفتح على ثراء الدلالة من خلال توسل الأنظمة الثقافية الأخرى كالأساطير والخرافات، والعجيب بصفة عامة، نظرا لالتصاقها بالكائن الإنساني الذي تشكل الرموز بعدا من أبعاد وجوده وكينونته، وعليه فإن طرح "ظاهرة عالم الرموز للبحث يستعيد إذن شرعيته من مركزية عالم الرموز في تركيبة الإنسان أولا، وكون الفتوحات المعرفية في هذا المجال تمثل قمة ترسانة المعارف جميعا ثانيا، إنها المعرفة التي ليس بعدها معرفة بالنسبة لفهم الإنسان و مجتمعه."[54].

وإن كنا لا نرغب هنا في الاشتغال على ظاهرة الرمز في الثقافة والرواية لأنه سيخرجنا عن الهدف المسطر للقراءة، فإننا نشير إلى ما هو ضروري للإبانة عن انفتاح المكان الذي نحن بصدده على أبعاد كفيلة بالكشف عن الغائب، أو المغيب من الذات وهي تسترجع طفولتها من خلال التماهي مع المكان الذي يأخذ أبعادا متشابكة مع الرموز والغرابة، ابتداء من اللحظة التي يتدخل فيها الخيال لزحزحة الواقعي وتكييفه وفق نظامه الخاص، حيث " يمكننا أن نعتقد بأن الخيال يغطي على كل ما لا يخدمه."[55]، وهو ما يلغي الاعتباطية عن العناصر التي زج بها التخييل في حيز المكان. على أساس هذه الأرضية النظرية، يمكن القول إن العناصر الرمزية المشار إليها آنفا، تتداخل مع التحولات التي وصفنا بها المكان في نص (ذاكرة الماء) كما تتعانق مع الغريزة الجنسية وفق ما تجلى لنا في الوحدات اللغوية الدالة التي أفرزناها من الحقل اللغوي المشكل للمكان في (سيدة الرخام)، وبشكل قوي كما يبين ذلك جيلبار **ديران** في تحليله للرموز الحيوانية يقول:" إن التحليل النفسي الدقيق وفق الطرح الذي يقدمه يونغ يميل إلى اعتبار الرمز الحيواني رمزا قضيبيا phallique ."[56].

وعلى هذا الأساس، يمكن للحمامة التي كان يستنيم في قبضتها الفاعل الذاتي، أن تحيل على تفتح الغريزة الجنسية التي أعلن عنها الكاتب صراحة باعتبارها اللحظة التي اكتشف فيها تحرك شهوته لكلام المرأتين في الحمام، يقول **ديران**: " أما بخصوص الحمامة ،طائر فينوس، وإن كانت غالبا ملحقة بسياق جنسي، فإنها ليست أقل من كونها طائر الروح القدس...وإذا كانت تلعب دورا جنسيا في الأساطير المسيحية، فإن هذا الدور غالبا ما يكون متساميا sublimé ،وعليه فإن القضيبية التي يحمل بها الطائر عادة، ليس إلا قضيبية القوة والأفقية والتسامي، وإذا تعلق الصعود بالشهوة، فإنها شهوة مطهرة."[57]، وعليه يمكننا أن ننتهي إلى القول بأن:" هذا الشوق النفسي إلى الطهارة ، إلى التحليق، وإلى اللطافة subtil هي التي تتعرف إلى هذه الصورة الجوية."[58]. أليست هي الأشواق الأولى إلى الحرية والنقاء والتقدم والازدهار التي سوف تجعل الفاعل الذاتي ينسكن نهائيا بالعدوان الذي ستعيشه سيدة الرخام في تلك المرحلة المبكرة من حياته؟ ولماذا هذا الولع الشديد بالتأريخ للتحولات المكانية، ابتداء بمدرسة القرية الأولى؟ أليس في الرموز التي أشرنا إليها ما يحيل إلى هذه الصدمة الطفولية المبكرة؟

بالعودة إلى جيلبار **ديران**، نجده يعقد صلة وثيقة بين الذعر الذي يصيب الأطفال وبين الخاصية المميزة للطيور فيما يتعلق بالتحولات التي تعرض لها الأمكنة،" بالنسبة للطفل الصغير، كما الحال بالنسبة للحيوان نفسه، فإن القلق يثار غالبا بواسطة الحركة المباغتة، وغير المهذبة. كل حيوان، طائر، أو سمك أو حشرة، حساس للحركة، أكثر منه إلى الحضور الشكلي أو المادي."[59]، غير أن الحركة، فيما يخصنا، تتعلق بقضية جوهرية تثيرها الذاكرة كمكون إنساني، أو كمكون تخييلي كما هو في نص (ذاكرة الماء)، ونقصد به الذعر الذي يولده الإحساس باندلاق الزمن وهروبه وانسيابيته

اللامبالية " إن نظام النشاط المتسارع الذي هو الحركة العاجة، أو المزدحمة، أو الفوضوية، يبدو كإسقاط مازج للقلق إزاء التغيير... وعليه فإن التغيير أو التكيف أو الاندماج التي يمليها، ماهي إلا التجربة الأولى للزمن."[60] ..... ★[61].

وهكذا تتيح لنا رمزية الحمامة التساؤل الذي يردنا إلى أصل العمل: أليس النزوع السيري المسيطر في نص (ذاكرة الماء)، في وجه منه على الأقل، استجابة غريزية للإحساس بالتحول المكاني ولا سيما الزماني منه؟ ولماذا تصادفت كتابة السيرة مع المأساة الوطنية وتجاوز الكاتب عتبة الأربعين؟ أليست هي المرحلة التي يسعى فيها الكائن إلى إعادة قراءة ماضية وكينونته؟ ثم أليست هي المرحلة التي نستشعر فيها وقع الزمن وصرامته وانفلاته من بين أيدينا مثل حبات الرمل الجاف؟ ألا يثير الدهشة ذلك التشابه الكبير بين رمزية الحمامة ورمزية الماء " الذي هو الدعوة المريرة إلى السفر بلا رجعة: أبدا لا يمكننا الاغتسال مرتين في النهر نفسه، والأنهار لا تعود مطلقا إلى منابعها الأصلية. إن الماء السائل هو رمز النهائي irrévocable."[62].

أليست (ذاكرة الماء)، في المحصلة، هي هذا التشكيل المجازي المثقل بالرمز لسيدة الرخام؟ حيث الرغبة في التسامي والقبض على انسيابية الزمن من حيث محاولة القبض على سيولة الماء؟ ثم ألا تبدو سيدة الرخام أكثر نصاعة وبياضا وجمالا عندما تغسلها الأمطار من الرمال الصحراوية القادمة إليها من عمق المدينة؟ ولماذا من عمق المدينة وليس من جنوبها المفتوح على فضاء الصحراء؟ ألا يحيل الماء، ذاكرة، ومادة، على الدمع، وعلى اليأس الذي أمسك بخناق الكاتب؟ ثم أليس الماء هو المرآة التي نظر فيها **نرسيس** إلى وجهه فوقع في عشق ذاته؟ لأن" المرآة، ليست فقط مرتهنة لمضاعفة صور الـ "أنا" ومن هنا رمز اللاشعور المظلم فقط، ولكنها تتصل أيضا بالتأنق والغنج."[63].

يصعد الفاعل الذاتي، طفلا، إلى أعلى التمثال، ناظرا إلى الأسفل، مكررا فعل الصعود والنزول، حيث "إن النزعة إلى الصعود والتعالي تدعو إلى الاندفاع في الفضاء الخارجي وتجاوز نداء الجسد والشهوة، وأما حركة النزول فهي احتفاء بالجسد وتوق إلى الحميمية والدفء."[64]، حيث تظل العلاقة الجسدية بسيدة الرخام، هي التي تكيف العلاقة الذاتية المشبوبة التي اضطرمت، في تلك المرحلة من تيقظ الشهوة، بينما ظلت محكومة بالرغبة في التعقل والتعالي والتسامي الذي أشرنا إليه سابقا. ثم إن فعل الإطلالة من فوق، على العالم أسفل التمثال، يتماهى مع المعاني التي ألحقناها بالعنوان من حيث " إن ارتياد الأماكن العالية و نسق التفخيم أو التأليه التي يوحي بها العلو، تجعلنا ندرك التسمية التي يطلقها باشلار بذكاء، (التأمل الملكي)، المتصل بالنمط الأعلى الضوئي . البصري، من جهة، ومن جهة أخرى، بالنمط الأعلى السيكو. سوسيولوجي المتصل بالهيمنة المطلقة، لأن التأمل من القمم يعطي الانطباع بالسيطرة على العالم."[65].

لقد كان التأمل الممارس على طول المسار السردي للنص، نوعا من التأمل الملكي بتعبير **باشلار** حيث تعمد الذات إلى إعادة تفكيك وتركيب وجودها والفضاء الذي تكونت فيه الكينونة الفردية وفق منطق الذات والفهم الشخصي، والإدراك الذي تمليه التجربة الذاتية بالدرجة الأولى.

وبالعودة إلى المكونات الرمزية للمكان، نجد الخوف من السقوط الذي أشار إليه السارد، يتصل اتصالا وثيقا بالمكونات السابقة التي تجمعت للإحالة على رهاب الوقت حيث " يلخص السقوط ويكثف المظاهر المخيفة للزمن."[66]، الذي يتضافر مع رمز (الفرس) ليقوي هذا الإحساس الرهيب مادامت " كثير من الثقافات تجمع بشكل صريح بين الحصان والموت والشر. "[67]، وفي النهاية يتعلق الأمر" بأشكال النشاط الممزوج بالخوف

من التغيير والسفر بلا رجعة والموت."[68]. أليست هذه المعاني، هي نفسها محور النص الذي نحن بصدده؟ أليست التحولات المكانية والخوف من الزمن هي التي دعت إلى فعل الكتابة أساسا؟

لقد نهض الخطاب المقدماتي بالإجابة الصريحة عن هذه الأسئلة بما لا يدع مجالا للخوض فيه هنا، وعليه سنكتفي بالتوقف عند التشييد الدال للمكان من خلال عنصرين آخرين يتكاتفان مع المكونات الرمزية الأخرى لتشييد الدلالة التي نسعى حثيثا إلى محاصرتها، ونقصد بذلك بياض التمثال وروائح الأعشاب البرية الصادرة عنه. أما البياض فهو أقرب الألوان إلى الضوء، وأقدرها على الاحتفاظ به كما هو دون امتصاص لجزء منه، وأقبلها له وأشرقها، لذلك كان فيه للنور حضور قوي حتى عد هو النور ذاته، فاستحق السمو إلى مقام الرمز منذ القديم، فكان "رمز الكهنة وصانعي المعجزات ولون الآلهة السماوية التي عبدها الأولون."[69]. ذلك ما يجعل الجسد المرمري لسيدة الرخام يفيض بالقداسة والسمو ومعاني الطهارة والجمال المطلق، بما يكسب الموقف المكاني ولاء مطلقا لقيم الخير والحق والجمال، وكل عدوان عليه هو عدوان على هذه المعاني.

أما روائح (العرعار) و(الكريش) فقد وردت في السياق نفسه الذي أشرنا إليه سابقا عند الحديث عن تشكيلات الفضاء بالانطلاق من مكوناته اللمسية والشمية، غير أنها تأخذ هنا بعدا آخر من حلال إصرار السارد على الاعتقاد بأن المكان الطبيعي لسيدة الرخام هو قريته التي تعلن عن حضورها القوي من خلال الأعشاب التي لا تنمو إلا في القمم الجبلية الغابية، وهو بذلك الإعلان يلحقها بالمكونات الجمالية للقرية التي تصبح نموذجا لفضاء التسامح والبراءة والجمال المقترن بالطبيعة القروية حتى ولو أحالت هنا على النقيض مما يطرحه الخطاب الروائي العربي الذي يسمها بالانغلاق "وإن كانت مكانا مفتوحا(جغرافيا)، منغلقة على نفسها، على سكانها، على عاداتها الراسخة، على صراعاتها الداخلية، التي تدور أغلب الأحيان حول الأرض."[70]، ولكنها مع ذلك تظل "عنوان التأصل في الجذور ومستقر لبعض القيم الجوهرية كالأرض والطبيعة."[71] . إنها الرغبة الكبيرة في تأصيل قيم الحب والجمال في فضاء القرية لما ضاق عنها فضاء المدينة.

إن الامتداد القروي الذي ألحق بالتمثال من خلال الرغبة التي أعلن عليها السارد، ومن خلال روائح الأعشاب البرية التي ينثها جسده الرخامي، بقدر ما تشي بالرغبة في تأصيل الجمال في بيئته البرية العذراء، تشي بالاندماج بين الجسد الإنساني والطبيعة التي أنبتته، يقول ديفيد **لوبرتون** في سياق حديثه عن صورة الجسد في المعرفة الشعبية:" فالجسد فيها لا ينظر إليه مطلقا بصفته متميزا عن الإنسان كما في المعرفة البيوطبية. إن هذه المعارف التقليدية لا تعزل الجسد عن الكون، إنها تتمفصل على نسيج من الاتصالات، يظهر أن نفس المواد الأولية تدخل في تركيب الإنسان والعالم."[72]، إنها المواد الأولية التي تنبتها القرية كما أنبتت جسد الفاعل الذاتي، فهو كإنسان " على اتصال دائم بالعالم، إنه قطعة غير منفصلة عن العالم."[73]. وهو ما يحيل المكان المؤسطر إلى مكان أمومي، محيل بدوره على القرية والأم والطفولة والأعشاب البرية القروية وطبيعتها[74]، حيث نشهد شكلا من التداخل الغريب بين العناصر والقوى والخرافة والعجب، في لحمة تكوينية استطاعت أن تنجز شعريتها بتوسل الرمز والمجاز، حيث لم يرتبط المكان الواقعي بمرجعه إلا بأسباب واهية، سرعان ما تنهار أمام التملي الدقيق لمكوناته نظرا لهيمنة الوظيفة الشعرية التي فتحت آفاقه على فضاءات دلالية شديدة الغموض.

وإذا تشبثنا بواقعية المكان، ورغبنا في ربطه بالمرجع الذي يحيل عليه، أمكننا قراءته كرمز يحيل على ثقافة في مواجهة ثقافة وافدة، أو إيديولوجيا تتعرض للتدمير

من قبل إيديولوجيا جديدة تدخل الفضاء مدججة بقيم مختلفة ورؤية خاصة يكشف عنها المقبوس التالي: "غمرتني سعادة سرعان ما انكسرت. ركب رئيس البلدية آلية البوكلان le poclain بأسنان حديدية قاطعة. وضع أحد العمال على رأسه خوذة صفراء، بدأت الآلية التي كان يسوقها رئيس البلدية بنفسه تتحرك باتجاه التمثال. ثم بدأ يحفر من تحت أقدام سيدة الرخام ويحاول عبثا أن يزحزحها. ابتعد قليلا بآليته ثم اندفع بقوة ليضرب بالأسنان الحديدية نصف جسمها. لم تتحرك، قاومت الضربة الأولى صفق الناس بينما شعرت بمغص في أمعائي وكان الضربة كانت مصوبة نحوي. تراجع ليعود من جديد ويزداد ألمي أكثر، لم تكن سيدة الرخام تهتز أبدا. كنت أرى ملامحها من بين الأرجل. زاد عناد رئيس البلدية وبدأ يصرخ مثل صرخات الهنود الحمر عندما يحضرون لهجوم ما... هاه . تعاندي يا بنت الحرام. هذا يومك الأخير. في الضربة السابعة، بدأ التمثال ينحني شيئا فشيئا، وعرق "المير" يزداد تصببا على جبهته وعلى كامل جسمه. في الضربة الثامنة مالت قليلا، وأدارت وجهها نحوي، مسحت عيني من جديد من الدمع. رأيتها تبكي، لكن هذه الأرجل النتنة كانت تمنعني من المرور وحزام الشرطة أخافني أكثر. تذكرت مثلا عالقا برأسي. التماثيل عندما تنحني تنكسر. وعندما تتالت ضربات البوكلان سقطت سيدة الرخام على فمها بكل عنف، وبشكل جاف، كل شيء فيها تحول إلى ذرات. حتى الحمامة التي تمنيتها أن تخرج سالمة اندثرت، هي واليد الممتلئة التي كانت تحملها. نزل رئيس البلدية تحت التصفيقات والزغاريد والأناشيد الوطنية، بينما اهتم العمال بكنس المكان وتقطيع الأسلاك التي ظلت تسند سيدة الرخام من داخلها. ردمت كل الهوات التي خلفتها عملية الحفر والقلع. في المساء نفسه وضع قالب إسمنتي كتب عليه بماء الذهب:

باسم الله الرحمن الرحيم
(ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا)
دشن هذا النصب التذكاري تكريما لشهداء
المدينة، بتاريخ05.07. (...)196

بعدها انسحب الجميع، وبقيت هناك متمترسا أتلمس فراغ سيدة الرخام التي أراها وكأنها ما تزال في مكانها وهي تقهقه بصوت عال. لا أدري كيف رجعت مع أخي إلى البيت لكني كنت منكسرا من داخلي كجندي مهزوم أحاول أن أقنع نفسي بأن ما حدث لا يعدو أن يكون مجرد كابوس فقط. ...بينما ظل المارة يعبرون هذا الطريق، طريق الحرية، وعندما يتعبون، يجلسون على القالب الإسمنتي الذي وضع في مكان سيدة الرخام، لم يكن له أي شكل إلا شكل كرسي عمومي أو حازوق.... بسرعة نسي الناس، أنها كانت هناك امرأة عالية تدعى سيدة الرخام، تتكسر الشموس على جسدها كل صباح وكل مساء، سيدة لا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية، ولا تحضن في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد يوميا للطيران بدون أن تطير، حتى اندثرت."[75].

يكشف التشكيل المكاني، في الأخير، عن الهوة السحيقة بين العالمين، عالم الجمال المجسد في سيدة الرخام، والوافد الإيديولوجي الجديد الخارج لتوه من حرب طاحنة أكلت الأخضر واليابس، وأجهزت . فيما هي تتكون كبديل اجتماعي أريد له أن يزهر الخير والنور. على الأمل ممثلا في اليمامة التي لم تطر رغم محاولاتها الدائبة، وممثلة في البشاعة التي أنبتتها عبثية مضحكة، في وضع مكان التمثال الناطق بمعاني الجمال في أسمى صوره، مربعا إسمنتيا لا يغفر له وجوده، إلا النوايا التي أرادته للشهداء مهما كانت النوايا لا تصنع جمالا ولا فنا.

إن أنسنة المكان الذي اتخذ ملامح السيدة الجميلة، وترميزه وأسطرته ومزجه بالكينونة الكاتبة لوعيها الجمالي الأول، جاء للتنديد بالمسخ الذي تعرض له المكان مختصرا للمسخ الذي تعرضت له الهوية المغتصبة لقرن أو يزيد من الاستعمار، ومما يعمق من عبثية المسألة ويخز الضمير الوطني، أن الاستعمار، على بشاعته، قد خلف ما يمكن أن نعتبره بذورا صالحة كان يمكن لها أن تثمر خيرا لو استغلت على أحسن الوجوه، وهكذا يمكن القول مع محمود لطفي **اليوسفي:**" ثمة تفاعل عضوي بين ما هو اجتماعي وما هو جمالي. والجمالي ليس مجرد ترف فكري، إنه التجسيد الفعلي لتلك الصيرورة التي ما تفتأ تتم بين مكائد الوعي ومكر التاريخ."[76]، بما يثبت شرط الحضور المادي للمجتمع ضمن فعالية التذكر، أي اشتغال الذاكرة الفردية في حضور الجماعة ذاتها، فالخطاب الاسترجاعي لا ينهض إلا على أساس من التموضع ضمن الأطر الجماعي وينخرط من جديد بدور في الذاكرة الجماعية، بما يفضي إلى صياغة رابط بين صورة الماضي التي تعيد تركيبها الذاكرة استنادا للذكريات الفردية والتفكيرات المهيمنة للمجتمع في حقبة ما من تاريخه.

لا تختزن الذاكرة الجماعية ماضي الجماعة فحسب، بل تعيد تركيبه وتمكن من إعادة معايشته مرة أخرى، حيث تحول التاريخ الشخصي والجمعي إلى تاريخ معيش في الحاضر عبر أشيائه وفضاءاته وعبر استعمال الفضاء الخاص والتفاعل معه، كالتفاعل عبر الحي والجيرة والمدينة والأصدقاء والفضاءات المشتركة، غير أن هذا الماضي، على غرار الذكريات التي تحتفظ بها الذاكرة، لا يكف يقدم وسائل ضرورية لإعادة إنتاجها.

على هذا الأساس يمكننا القول بأن الرواية في القسم الثاني من تشكيل مكان (سيدة الرخام)، قد تحولت إلى ذاكرة للتاريخ والايدولوجيا:" فكل مكان يحمل تاريخا غالبا ما تتجلى أهم مظاهره في الأدب والفنون عامة وكل المؤسسات ووسائل التبليغ. ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلفه، ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان، بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهدته من أحداث تختلف قدرا وقيمة."[77]، وهو ما يجعل الموقف الذي تتبعنا تفاصيله في الصفحات التي كرسناها لحفر المشهد المكاني، تستجيب للملاحظة المهيمنة على جسد النص برمته، حيث تخضع جميع الأمكنة التي استحضرتها الذاكرة أو اجتازها السارد الذاتي متخفيا من الموت، بين زمن الذاكرة، وزمن الكتابة، تخضع للتسطير بالأسود الكثيف للأسباب التي أدت إلى تدمير المكان، كأنه البحث عن الخلفية الثقافية أو الإيديولوجية التي كان لا بد لها أن تؤدي إلى النهاية الحتمية إلى العدوان المعلن على العقل والجمال والتاريخ من حيث عبثية النسق الذي تخضع له عبثية المعركة المثيرة للسخرية التي قادها رئيس البلدية ضد سيدة الرخام.

ومن ثم تحول الموقف برمته إلى إدانة صريحة للأفكار الوافدة التي أبانت عن تخلفها ورجعيتها، من خلال المنتج الأول الذي أحلته محل الجمال الخالص: حازوق لا وظيفة له إلا أن يكون مستراح المتعبين من الناس اللامبالين بالتحول الذي اعترى المكان.

إذا استخلصنا القرائن الملفوظية التالية:

* حتى الحمامة التي تمنيتها أن تخرج سالمة اندثرت، هي واليد

الممتلئة التي كانت تحملها.

* بينما ظل المارة يعبرون هذا الطريق، طريق الحرية، وعندما

يتعبون يجلسون على القالب الإسمنتي الذي وضع في مكان

سيدة الرخام.

* بسرعة نسي الناس سيدة الرخام التي كانت: . تتكسر الشموس على جسدها – ولا تستحم إلا بمياه الأمطار الصافية . ولا تحضن في كفها إلا يمامة صغيرة تستعد يوميا للطيران بدون أن تطير، حتى اندثرت.

* لكن هذه الأرجل النتنة كانت تمنعني من المرور وحزام الشرطة أخافني أكثر.

* نزل رئيس البلدية تحت التصفيقات والزغاريد والأناشيد الوطنية.

* أجد نفسي تحتها كلما عبرت طريق المقبرة أو الدرك الوطني.

* كلما هبت الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة، اصفر لونها بسرعة.

يلفت انتباهنا طريق الحرية الذي تواطأ مع الرياح الصحراوية القادمة من محيط المدينة، والأناشيد الوطنية وحزام الشرطة والحضور الرمزي للدرك الوطني وكآبة المقبرة، لتجبر التمثال على الانحناء ثم الانكسار وتشريد الحمامة التي كانت هناك تجسيدا حيا للأمل وللفرصة الضائعة إلى الأبد.

يحيل الموقف برمزيته المكثفة إلى تخلف الإيديولوجيا الوطنية المغلقة على نفسها، المدججة بالأحذية الثقيلة والجماهيرية المشبعة بوطنية واقعة على تخوم العبث، واللامعقول الذي راح يمارس حربه الجديدة، على طريقة الهنود الحمر، على ثقافة وقيم لم تستوعب بعد رهاناتِها الحضاريةَ في تلك المرحلة التي يؤرخ لها الكاتب بفجر الاستقلال: 07. 05. (...) 196 .

إنها بداية الانحراف الأولى التي ستفتح البلاد على قيامة الرعب والخراب، كما تفتح الذاكرة على حاضرها المسكون بشطط المستحيلات الحداثوية النهضوية، لا سيما وهي تمارس استرجاعها في المدينة التي تنقل إليها خطابها المهيمن، وإن تخللها الحين بعد الحين، العودة إلى الجذور، إلى القرية والمنبت، ولكن من منطق الخطاب المرهِّن للحاضر، حاضر الكتابة وليس ماضي الطفولة أو الذاكرة، فإذا استدعي ذلك الماضي البعيد، فليستعيد عمق التحول المستمر منذ تلك الصدمة الطفولية الباكرة، عبر استمرار المسخ للجمال ولكل القيم المرتبطة به أو المحيلة عليه.

هوامش المقال.

1. الحكايـة والمتخيـل، فريـد الزامـي، ص:56/55. طبعـة افريقيا الشرق، د.ت. الدار البيضاء/المغرب.
2. حول بعض قضايا الرواية، أمينة رشيد، ص:35، مجلة فصول، ع/04، سنة/1986، القامرة/مصر.
3. المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، عبد الصمد زايد، ص: :389. دار محمد علي، سنة/2003، ط/1، تونس.
4. الـراوي: الموقـع والشـكل، يمـنى العيـد، ص:12/11. مؤسسة الأبحاث العربية، سنة/1986، ط/1، بيروت/ لبنان.
5. jean WEISGERBER, L'espase romanesque, Ed : L'age d'Hmme, Lusan, 1978 P : 28
6. خطاب الذاكرة، حدود الواقع والتخييل، سعيد جبار، ص:92، مجلة علامات، ع/21، سنة/2004، مكناس/المغرب.
7. المرجع نفسه، ص:86.
8. jean WEISGERBER, L'espase romanesque ، مرجع سابق، ص : 1421.
9. المكان مجازا في ألف ليلة وليلة، ريتشارد فان ليوفن، ص:83، ترجمة: فاضل جتكر، مجلة الأداب، ع/10/09، سنة/1997، بيروت/لبنان.
10. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
11. قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ص:101. دار شرقيات، القامرة، سنة/1997، ط/1.
12. ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، واسني الأعرج، ص:23، منشورات الفضاء الحر، سنة/2001، ط/1، الجزائر.
13. المصدر نفسه، ص: 38.
14. المصدر نفسه، ص: 39.
15. 92 George POULET: l'espase proustien، Ed: Gallimard، Paris,1963، P:60
16. ذاكرة الماء، ص:39.

17. المصدر نفسه، ص:251.

18. المصدر نفسه، ص: ص:378.

19. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ص: 66، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر والتوزيع، سنة/ 1984، ط/2، بيروت/ لبنان.

20. المرجع نفسه، ص: 36.

21. جماليات المكان، غاستون باشلار، مرجع سابق، ص:43.

22. المرجع نفسه، ص:69.

23. ذاكرة الماء، ص:121/120.

24. المصدر نفسه، ص:230.

25. المكان في الرواية العربية –الصورة والدلالة- عبد الصمد زايد، ص: 113، دار محمد علي، سنة/2003، ط/1، تونس.

26. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، ص:244، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة/1994، ط/1، بيروت/لبنان.

27. jean WEISGERBER, L'espase romanesque

مرجع سابق، ص : 238.

28. ذاكرة الماء، ص:121.

29. المصدر نفسه، ص: 122.

30. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

31. المصدر نفسه، ص:123.

32. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، ص:376، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية، سنة/1421، ط/1.

33. Jean WEISGERBER, L'espase romanesque

مرجع سابق، ص : 241.

34. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:248.

35. أسئلة الرواية، أسئلة النقد، محمد برادة، ص:121، شركة الرابطة، سنة/1996، ط/2، الدار البيضاء/المغرب. >>

36. التمثال le monument

37. مكتب العرب Bureau arabe (الكلمة مكثفة في الأصل)

38. ذاكرة الماء، ص:126/125/124.

39. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:333.

40. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:339.

41. العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، ص:21، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، سنة/1998، د.ر.ط. القامرة/مصر.

42. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:229.

43. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

44. مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتان تودوروف، ص:08 (من مقدمة محمد برادة)، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، سنة/1994، ط/1، القامرة/مصر.

45. أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، ص:15 منشورات وزارة الثقافة، سنة/1990، ط/1، دمشق/سوريا.

46. جمالية النص روائي، أحمد فرشوخ، ص:78، دار لأمان، سنة/ 1996، ط/1، الرباط/ المغرب.

47. أقصد بالتحديد نصوصه التي جاءت مشكلة مع "ذاكرة الماء" ما يشبه الثلاثية، أي كل من (شرفات بحر الشمال) و(سيدة المقام)، وفي الغالب، تشكل التحولات ما يشبه التيمة المتكررة في كل أعمال واسيني الأعرج.

48. هوية العلامات، شعيب حليفي، ص: 19، دار الثقافة، سنة/2005، ط/1، الدار البيضاء/المغرب.

49. المرجع نفسه، ص:129.

50. G.POULET : Etude sur le temp. humain، مرجع سابق، ص : 201.

51. j.GAZENEUVE : Bonheur et Civilisation, Ed : Gallimard, Paris, 1966, P : 61

52. شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، مرجع سابق، ص:399.

53. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaire, Ed : DUNOD, 10em éd, P : 71

54. في الدلالة الميتافيزيقية للرموز الثقافية، محمود الذوادي، ص:10، مجلة عالم الفكر مجلد/25، ع/3، يناير/مارس، سنة/1997، الكويت.

55. المرجع السابق، 72.

56. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaireمرجع سابق، ص : 146.

57. المرجع نفسه، ص: 147.

58. المرجع نفسه، ص:75.

59. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

60. المرجع نفسه، ص:77.

61. نشير إلى أن هذه الأبعاد الرمزية نفسها، يستثمرها الكاتب في قراءة ملامح الشر عند فيكتور **هيجو**، وتردد ثيمة الهرب والعنف، في كثير من كتاباته، وهو ما لفت انتباهنا إلى تشابه الفضائين عند الكاتبين. انظر الصفحة :78 وما بعدها.

62. Gilbert DURAND, les structures anthropologiques de L'imaginaireمرجع سابق، ص : 109.

63. المرجع نفسه، ص: 107.

64. المرجع نفسه، ص:227.

65. المرجع نفسه، ص:152.

66. المرجع نفسه، ص:124.

67. المرجع نفسه، ص:79.

68. المرجع نفسه، ص:80.

69. النور والإشراق والأسطورة، أحمد ديب شعبو، ص:42، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع/42، سنة/1986، الكويت.

70. القصة القصيرة وقضية المكان، سامية أسعد، ص:75، مجلة: فصول، مج/2، ع/4، جويلية/أوت سبتمبر، القاهرة/مصر.

71. المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:78.

72. أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لوبروتون، ص:82، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات، سنة/1993، ط/1، بيروت/لبنان.

73. المرجع نفسه، ص: 82.

74. يمكن أن نرى في استعمال هذه المواد القروية المغرقة في المحلية ما رأت فيها يمنى **العيد** عندما رصدت الظامرة في كتابات حنا **مينا** الروائية السيرية بالخصوص، ومي انزياحات تستهدف تجذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، حيث يتجذر المحكي في واقعه الخاص، كأن السيرة الذاتية، بهذا المنحى، تؤسس للغة روائية خاصة لا تتخلى عن ملفوظها الشفوي الشعبي، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرب في الثقافة وربما في الأدب. **انظر**: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، يمنى العيد، ص:19/18، مجلة فصول، ع/4، مج/15، شتاء/1997، القاهرة/مصر.

75. ذاكرة الماء، ص:130/129/128.

76. فتنة المتخيل، محمد لطفي اليوسفي، ص:235، ج/3، فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة/2002، ط/1، بيروت/لبنان.

المكان في الرواية العربية ـ الصورة والدلالة ـ عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص:133.

التمثلات الإنسانية.. وأنظمة القيم (في شعر الشريف المرتضى)

الأستاذ الدكتور/ محمد حجازي
كلية الآداب واللغات –جامعة باتنة –الجزائر
د.سمية حسن عليان / قسم اللغة العربية – جامعة أصفهان 2

مدخل:

لقد عاشت الإنسانية منذ فجر التاريخ، أضربا من الوقائع والهزات والمعارف، وتجاذبت نماذج الحياة وزخرفها، من آدم عليه السلام إلى يوم وصول شاعرنا إلى قوة المجد والعطاء؛ حتى حوى بعضها، وحواه بعضها أيضا. وتلك من السنن الكونية التي لا مفر منها.

لقد خلق الله آدم عليه السلام، واستخلفه في الأرض، ليعمر به مفاهيم الكون والزمان، بالرغم من انشطار إبليس عن معروف التبجيل والتعظيم. واختار الغواية عنوانا لذكره وفكره ومساره. وتجلت عظمة الخالق سبحانه وتعالى، في طرده من رحمته والاتجاه به نحو الخسران المبين، يقول تعالى: <<وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ>> سورة: البقرة الآية: 30

لقد انحدرت الإنسانية في غياهب الضلالة والتّيه، وراحت تفسر أبجديات الحياة، حسب الشهوة والعبودية للطين، وتجافت عن حقيقة الخَلق والكون والعبودية للواحد الأحد الفرد الصمد. قال تعالى: <<قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ اللَّهُ الصَّمَدُ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ >>. سورة الإخلاص، الآية: 1-4

غير أن إرادة الخير، كانت تنبعث من أناس لم تستطع الغواية أن تتمكن منهم، ولا من قدراتهم المعرفية الحَقَّة؛ التي هزت أركان الظلم والجبروت، عن طريق الرسالات السماوية التي خص بها المولى تبارك وتعالى أقواما، بإرسال أنبياء ورسل منهم، يدعونهم إلى الوحدانية ونبذ الشرك، والتعالي عن لغة الأنا والتكبر والجبروت... إلى لغة الفهم والمفاهيم، واكتساب الحقائق بالمقصد السوي الذي يتماهى وجوهر الخلق، ومفاتيح العبودية الصادقة الطاهرة.

وحلت رسالة محمد النبي الأمي، الذي أرسل للعالمين بشيرا ونذيرا: <<هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ>> سورة الجمعة – الآية 02

وكانت رسالته الخاتمة رحمة للعالمين، قيمها نبذ الشرك والوثنية، والدعوة لكل ما هو أصيل وقيِّ وخيِّر... وتداعت صروح الشرك صرحا. صرحا... حتى تداعت أركانه في عروش الروم والفرس. وبلاد الحبشة والسند والهند وسائر بلاد خلق الله.

لقد كان لرسالة الإسلام، البعد الذي بعث في الناس الأحقية التي دفعت وتدفع نحو المعالي والطهر والعفاف؛ وبذلك صفت النفوس، وتطهرت القلوب، وشربت العقول من معين الطهر والعفاف... وظهر في المشرق والمغرب، من فهم الرسالة وحوى المعاني والدلالات. وقرأ سير آل البيت الكرام، والصحابة العظام... وانبرى داعيا ومنافحا ومدافعا عن الدين والقيم والتسامح والمحبة، وذلك من نبراس خلق المصطفى عليه وعلى آله وصحبه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، يقول تعالى في شأنه: <<فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ>>. سورة آل عمران–الآية 159

لقد كانت المعارف مدونة بالذكر الحكيم: <<إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ>>. سورة الحجر –الآية 09

وجاءت أحاديث المصطفى عليه الصلاة والسلام، شارحة وموضحة للتنزيل، الذي: <<لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ>>. سورة فصلت – الآية 42

فاغترف علماء أعلام كل تلك المجاميع والمفاهيم الدينية والتربوية والاجتماعية والسياسية والثقافية... حتى برعوا في صناعتها، وتفننوا في إخراجها... وجالوا في حقولها، ونهلوا من كنوزها وأضربها، فجاءت علومهم شارحة وموضحة لهذه الينابيع العقدية، التي فتحت على البشرية بالخير العميم، والفهم السليم. وربطتهم بمعية الدعوة المحمدية الصافية

النقية. فجاءت علوم هؤلاء الأعلام، مفاتيح للعلم والمعرفة، كما هو شأن الشيخ الشريف المرتضى عليه رضوان الله وأنعمه... حيث صال وجال بعلومه ومعارفه في شتى أضرب العلم بين فقه وأصول وفلسفة وفكر ولغة وأدب الخ... ما يمكن أن يُعد من مصابيح التجديد في العصر العباسي، المليء بالتناقضات والعلوم الدينية والفكرية والمنطقية والفلسفية؛ التي أثرت الفكر العالمي وأمدته بمعالم لتحقيق الرفاه المعرفي واليقين البشري المتميز. الذي جاءت به رسالة المصطفى الكريم، عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم، وعلى آله وصحبه أجمعين، والتي انبرى لقيمها ومبادئها وروحها قراءة ودرسا وتدريسا وتعبيرا.

عالمنا المفدى الجليل، بشروحه وتفاسيره، وإبداعاته المتميزة، والتي غطت الكثير من جوانب حياة الإنسان درسا وبلاغة ومعرفة.

- الشعر ومنظومة القيم

منظومة القيم: تُعد الأفكار من ضمن المحاولات الإنسانية، لإيجاد مخارج للاتجاهات والمحاور وأنظمة الحياة... التي يحياها الناس في كل عصر ومصر، وذلك لكون الدروب والمجاهيل والتصورات... تحتاج إلى التدبر والسعي نحو الوصول إلى أيسر الطرق وأسهلها، لتيسير عملية الحياة، وتلك طبيعة يتميز بها البشر عن سائر المخلوقات التي تشاركه الحياة.

وهذا الفعل يأتي وفق تجاذبات الذات الفردية، مع المسعى العام لاتجاهات الذاتية الأخرى. كون هذا التجاذب يحيل دلالات التفاعل مع الآخر، تفاعلا ضمنيا تحيا به الأنفس وتتجاذب مع القيمة العقدية التي تحتلها: "الذات الفردية في ذات أوسع منها وأشمل، ليصبح الفرد بذلك جزءا من أسرة أو جماعة أو من أمة أو من الإنسانية كلها، وإذا صدر هذا الدمج عن إيمان وإخلاص وحب، فإن الفرد يحميه حتى وإن اقتضى الأمر تضحية بالروح". (1)

إن القيم ليست مجردة بالمفهوم الفعلي التداولي، لكنها من حيث النظر، هي توليفة تصنعها الأفكار وتقدرها الظروف والاتجاهات المتعددة، التي تكتسبها حياة الناس وتتضمنها أفكارهم ومذاهبهم العقدية أو الأيديولوجية أو السياسية الخ... كون الانتماءات: "تخضع للتفكير العقلي الرشيد، ويتفق هذا مع مفهوم الهوية والتنوع... تنوع الولاءات والانتماءات الخ..." (2)

وهذه المنابر القيمية، هي التي تُفعِّل دور العالم والمثقف والأديب، حين يتجاوز مقادير الفعل الذاتي الخالص، الذي يجعله منطويا على نفسه، لا يسعى لاكتساب المعرفة والتجاوب مع الذوات الأخرى. بالفعل وبغيره... وهذا ما يحتم السعي لولادة الأنا والآخر والتفاعل القيْمي وفق منظومات التأثير والتأثر. لأن القيم: "ذات عناصر ومقومات، وليست طمسا للبنى والتكوينات النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية الخ... لأن الإنسان ينتمي إلى أشياء وعناصر كثيرة، ومقومات فرعية متعاقبة، تصنع الأنا والشعور بالآخر تجاه كل الانتماءات". (3)

لأن منظومة القيم، تسعى في أهدافها إلى تكوين البعد التربوي، الذي يتجاوب مع الأفكار والرؤى والتطلعات التي يسعى الإنسان إلى حصرها في ذاته حينا، ثم الدفع بها إلى الآخرين حينا آخر، كما يفعل العلماء وأهل الفكر والثقافة والأدب والفلسفة... وكذلك الدعاة إلى الله أيضا. وهذا ما يفتح مكامن الذات لتسجيل الأفكار والانطباعات في قوالب معرفية عقلية ومنطقية وشرعية وإبداعية: "حيث تظهر فيها أنفسنا، ونرى انطباعاتنا الخاصة وبصفة مستمرة، مما يمكننا من بناء أنموذج لشخصياتنا، بالتعبير والتعلم والدعوة... وبذلك نحيا في أفعالنا وأفعال مفكرينا". (4)

والأكثر توقعا من هذه الانتماءات المعرفية والثقافية، هي تلك التي يصنفها العقل الناضج، والعاطفة المحبة الساعية لبعث مفاتيح الخير، وأنموذج الصلاح والمعرفة... لأن: "رسالة الإنسان، حب الانفتاح على الثقافات العالمية، ومعرفة المتغيرات، والآفاق الواسعة والمتعددة". (5)

كون التلاقح الفكري والمعرفي يفرض حتمية الممازجة، التي يعرف كنهها العلماء، وأهل الدراية والاستقصاء: "وجوب معرفة وفهم تقاليد مجتمع، وقد ظلوا بينها وبين تقاليد مجتمع آخر وهذه حتمية حياتية". (6)

وهذه هي منطلقات القيم، ومباشرة العلماء لها وفي رغبة صناعتها، لكون العلم هو خبر من الأخبار، ومعرفة من المعارف، والتصرف إزاء هذا المفهوم العام للمعرفة والقيم، تقتضي

فرض مقولة الإمام علي كرم الله وجهه ورضي الله عنه: << اعقلوا الخبر إذا سمعتموه، عقل ولاية لا عقل رواية>>. (7)

لكون المفاهيم حين تمتزج بقرائن الباطل وزيغ الحماقة، وهوى أصحاب الأهواء... تذهب في مجاهيل الظلام وغواية الشيطان، وتستبق عروش الحماقات إلى مهاوي الرذيلة والفساد، كما عند بعض أهل العلم الذين انحرفوا به عن جادة الخير والصواب، وفعَّلوه لمعارك التفرقة والفساد، يقول تعالى: <<مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً فَلَمَّا أَضَاءتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَّ يُبْصِرُونَ>>. سورة البقرة –الآية 17

كأن هذا المسعى المهدور، ينطبق عليه قول الشاعر أفنون التغلبي (ت 57 ق. ه)، حين يتحدث عن العطاء الذي لا يأتي عن مصداقية وذوق ومعرفة، يقول:

أم كيف ما تُعطي العَلوقَ بهِ
رئمانَ أنَفٍ إذا ما ضُنَّ باللَّبَن (8)

ونتيجة ذلك، حين لا تتوازن المعرفة مع الأهداف، أن يظهر في سياقات القيم التي يسعى لها أهل الثقافة، ممن انقطعت بهم مسالك اليقين والحق، أن يتوفر فيهم قول الشاعر الحارث بن حلزة:

واعلموا أننا وإياكُم في
ما اشترطنا يومَ اختلفنا سواءُ (9)

يجب القول على أن القيم، لا يهتدي لها إلا العلماء والراسخون في العلم؛ ثم يبثونها في أوساط الناس دعوة وخيرا...

– رسالية الشعر:

وفي الاتجاه المعرفي المتكامل، فيما يحرص عليه أهل العلم والمعرفة، والذين لهم من الدراية والسبق وموهبة الإبداع الشيء الكثير، الذي أثروا به منظومة المعرفة، وقوامة المجتمع في تفكيره ومعارفه وسلوكه... دور الشعراء، الذي كان وما يزال يمتاز بالسبق والإصرار، وتحقيق البلاغ للناس. إفهاما وتوضيحا ورسالة؛ وذلك هو عين ما جاءت به الرسالة المحمدية، التي حولت الشعر من أنموذج المداعبات والفجوج السحيقة، والمساوئ المنزلقة وأعذبه أكذبه... إلى دور رسالي فعال، يتماوج مع منظومة الحياة الإنسانية الحقة، التي تحمل رسالة القيم، وصور الحياة السوية المنطلقة في آفاق المناجاة والتصوير المعبر والإبداع الخلاق، الذي يتدفق إخلاصا وخلقا ومرحا أيضا: "مهمة الشاعر، إنجاز القصيدة... وهنا تتوسع دائرة القصد وجمالية الأثر، والواقع الذي تحدثه القصيدة الرسالية في المتلقي... وما يحدث ذلك من أثر". (10)

والرسالة الشعرية لها امتداد من حسان بن ثابت الأنصاري، وكعب بن مالك وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة (رضوان الله عليهم)، الذين كانوا ينافحون ويدافعون عن رسالة الإسلام، ووقفوا موقف البطولة في وجه معسكر الشرك؛ الذي كان أتباعه ينطبق عليهم قول الله تعالى: <<يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَاللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ>>. سورة الصف – الآية 08

ولكون هذا الرعيل الأول من أهل رسالة الحق، كانوا يحملون قدسية الكلمة والدعوة إلى الله، كان شاعرنا المفدى الشريف الرضي من سلالة هذه الكوكبة، التي هضمت دلائل الرسالة المحمدية، وعرفت عظمة النبي الكريم (عليه وعلى آله وأصحابه أزكى التسليم)، الذي جاء برسالة السلام والإنسانية للبشرية جمعاء؛ لا فرق بين أبيضهم وأسودهم إلا بالتقوى والعمل الصالح.

ولكون الشعر رسالة عاشت الإنسانية في كل أطوارها، فهو: "بينة نابضة بالحياة... تتجمع فيها إحساسات الشاعر وذكرياته لتكون مزيجا مترابطا متداخلا، يجمع بين البصيرة وموضوعات الحياة..." (11)

ولذلك حين شق العلماء طريقهم نحو التأصيل والمتابعة والدعوة، راحوا يجمعون أضرب الثقافة وعناصر المعرفة واتجاهات العلم، وموارد الإبداع والأنس والمؤانسة، ومواطن الخير والسؤدد ليحققوا هدف الرسالة الذي بحثوا ويبحثون عنه، من أجل الإخلاص والمواساة والحب والأخوة والوحدة.

لقد تعالقت مسائل العلماء مع فنون القول وأضربه، لما لذلك من تأثير على العواطف والنفوس؛ لكون الكلمة القيمة الصادقة... صدقة.

بكون القصيدة بتبعاتها الفنية، تتناول كل أضرب الحياة ومشقات الإنسان، وأنهج المعرفة العقدية والسلوكية لديه، لكونها: "قصيدة تتناول كل الأغراض، وتفصح عن كل الحالات". (12)

لأن القصيدة الشعرية وهي تؤدي هذه الأدوار، وتتكامل فيها هذه المهام، هي قوة من المعاني والدلالات والتراكيب التي تتناسب مع الذوق والفعل الإنساني، إذ تؤثر فيه: "وتخدم فيه بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتفق على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية". (13)

ومن أجل هذا التكامل اللغوي والمعرفي، برع العديد من شعرائنا الذين هضموا مجالات اللغة، وتوسعوا في مدارك العقيدة، ونهلوا من ينابيع الرسالة المحمدية، فجاءت أشعارهم نُبلا وطُهرا، لكونها تحمل نفحات رسالة السماء، وتشريع القرآن الكريم وسنة المصطفى الأكرم عليه وعلى آله وصحبه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

ومن هؤلاء الذين تشربوا من هذه الرسالة، وهذا المُعطى المحمود المُبهر... شاعرنا الشيخ المرتضى، الذي صال وجال بأشعاره في كل مناحي الحياة ودروب المعرفة... محققا غرض الهدف الرسالي العميق الموحد، وهدف المتعة الفنية ذات الدلالات الجمالية، التي حملت تصورات حول الإنسان في مقامات الاعتقاد والسلم والسلام والأخوة... وكل ما من شأنه إبراز الأدوار العلمية النفعية، التي حملتها توجيهات ومقامات العقيدة السمحة، التي جاءت من خير الأنام رحمة مهداة (يا أيها الناس إنما أنا رحمة مهداة)، وأخلاقا في مقام الإنسان وصفوة اصطفافه على سائر الخلق أجمعين: (إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق).

إنما كانت تلك رسالة شاعرنا، في منظومة القيم وأهداف الفعل الإبداعي المتميز، الذي ساقه لنا في نظرة شمولية تجاوزت الأنا ومفاتيح الذات، إلى الآخر والنهوض بأفكاره وموازين حياته، حتى تتفاعل الإنسانية في منظومة القيم الدالة والهادفة.

- التمثلات الإنسانية في ثقافته:

تسعى المنظومة الشعرية في أساس بواكيرها، إلى التعبير عن تطلعات الإنسان في شتى مجالات الحياة شخصية وذاتية كانت. أم اجتماعية وسياسية وثقافية... تعلقت بالآخر، في مستويات تكوينه أو اعتقاده أو نمط صيرورته العقدية والأيديولوجية، إلى آخر ما يمكن أن يمُس حياة الإنسان في شتى مواطن الجغرافيا والمعرفة والعلم الخ... لأن الشاعر عليه: "أن ينظر في حال المخاطبين والممدوحين... ويُغيِّر ما يتطيرون منه، ويكرهون سماعه، ويتجنب ذكره... لأن مراعاة مقتضى الحال... من ضوابط العملية الشعرية، بالخصوص إذا كانت هادفة ومتميزة". (14)

لكون القصيدة الشعرية، هي ذلك الإيقاع المتراص، الذي يحمل دلالات المعارف المتعددة، وهي تنسيق دال على الوحدة الموضوعية والفنية، في اشتباه دال ومتميز لأن أحسن الشعر: "ما ينتظم القول انتظاما... ويجب أن تراعي الدقة والمعاني والصواب، حتى تأتي في نسج متراص محكم دال". (15)

وهذا النسق سار فيه الشاعر المرتضى، وأحكم مفاتيحه بدراية كاملة تمكن بواسطتها من الولوج في عالم الإنسان، وما يعتريه من مشكلات وقضايا ونوازع ودوافع... إلى ما يمكن تسميته، التوجيه التربوي المحكم بالحكمة الموزونة والمقفاة؛ وفق نسق العروض الخليلي الذي تتبع الكلمة الشعرية وأحكم أوزانها، وضبط قوافيها، وجعل الترنيمة الإيقاعية المؤثرة والحاملة لكل دواعي ومقتضيات القصيدة، وقصد الشاعر وهو يدير معركة الكلمة الإبداعية الجذابة والمحكمة، تسير في اتجاه خدمة الأفكار والمشاعر والأهداف.

لقد قال عنه السيوطي: "إن المرتضى توحد في علوم كثيرة، فجمع على فضله مثل الكلام والفقه وأصول الفقه والأدب والنحو والشعر ومعانيه واللغة وغير ذلك...".

وذكر عنه صاحب عيار الشعر أنه: " كان يعتد بأنه ينظم أشعارا محكمة الصياغة، وخالية من الهلهلة". (16)

ولكونه يستحسن الشعر، فهو يعتمد: "الجزالة في الألفاظ ويؤثر ارتباطها، ارتباطا محكما، يجعل القصيدة نسيجا واحدا، كما يفضل المعاني الجديدة المعبرة عن غرض صاحبها أو قصده..." (17)

والإبداع الشعري عنده: "ينبثق عن الطبع والبديهة، وهذا ما نص عليه النقاد العرب القدماء، حيث قال القاضي الجرجاني: (وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء، وحدة القريحة والفطنة". (18)

- أنظمة القيم في شعره:

يُعد شعره تجربة للحياة، يتضمن حكما وتوجيهات للإنسان؛ مهما كانت ميوله ونزعاته وأفكاره... كونه يسعى لتوسيع دائرة المعرفة والاتجاه إلى النجاح في قوالب الدنيا، وقواعد الحياة، يقول في واحدة من أشعاره:

نخاف من الأعداء بقيا فربما
كفيت فلم تجرح بناب ولا ظفـــر
ولا تبر منهم كل عود تخافه
فإن الأعادي ينبتون من الدمر (19)

هذه النصائح والحكم، من مدلولات البصيرة الثاقبة لدى الشاعر، الذي أحكم فهم الحياة، وأتقن صناعتها والخوض في دروبها ومسالكها؛ ولذلك راح يقول في نص شعري آخر يبين قدرته على تحمل الصدمات، ونكبات الدهر والزمان وكيفية التصدي للفواجع، حتى وإن كانت في أقرب الأقربين... ويحس القارئ لهذه الأشعار؛ كأنه يستخلص العبر والدروس للكيفيات التي يتصدى بها الإنسان وفي إحكام، للنوازل والخوارق والفوارق...

رمى الدمر بي في فم النائبات
كأني في مقلتيه قـــــــــذى
ولم يدر أني حتف الحتوف
وأرديت بالسيف عمر الردى
وقلب نبا عنه كيد الزمان
فما للمنى في رباه خطا
إذا نازعتني خطوب الزمان
ملأت بهـ فروجات الملا (20)

ويتمكن الشاعر المرتضى من بُعد القيمة التفاضلية في التضحية والصبر، حين يعطي المثل والدلالة بالشهيد الحسين (رضي الله عنه وأرضاه)، ويتمثله في جنان الخلد... ويقدم نموذج الغدر والهزيمة والفجور في قاتليه، الذين سينحدرون إلى جهنم وبئس المصير، يقول:

فيا أنجما يهدي إلى اللهـ نورها
وإن حال عنها بالغبي غباء
فإن يك قوم وصلة لجهنم
فأنتم إلى خلد الجنان رشاء (21)

فالمقوم الدلالي في هذا المقطع الشعري، يحمل قيمة التضحية والفداء من أجل الحق وأتباعه، بينما قيمة النذالة والصفاقة تظهر في الفريق الثاني، الذي ساهم في ضياع الأمة وتمزيق أعمدة الحق، كونهم جاءوا من أجل إكمال مسيرة خاتم المرسلين بالحق والبيان المبين، والتضحية التي تُعد معلما من معالم البشرى واليقين، لكل من يدافع عن الحق ويسعى من أجله.

إن القيم في رأي الشاعر يصنعها أمثال هؤلاء الأبطال، الذين يدافعون وينافحون عن الحق وأهله... دون أن يضعوا للدنيا أي اعتبار أو قيمة؛ غير قيمة الحق والصدق مع الله ومع الرسالة المحمدية.

ولذلك يقول في هذا المضمار، وقد تحقق للإنسان في مسعاه قيمة التضحية:

ومن السعادة أن تموت وقد مضى
من قبلك الحساد والأعداء
فبقاء من حرم المراد فناؤه
وفناء من بلغ المراد بقاء
والناس مختلفون في أحوالهم
ومم إذا جاء الردى أكفاء (22)

وكأنه يعلم الناس، كيفية صناعة المجد والسؤدد، ويؤكد من خلال معرفته لقواعد الشرع، وسلوكات الحياة في أظهرها مع الناس، أن السعادة لمن يريدها. لها مقاييس وأسس وأصول؛ ومن أرادها: فليتفان من أجل الخير والتضحية بالنفس والنفيس حتى يتحقق المراد والمقصد.

ولذلك قدم قيمة البقاء والفناء، كعبرة واعتبار للإنسان... حتى لا يغتر في مسعاه الدنيوي، ويتكالب على الحياة. وينسى أنه استخلف في الأرض من أجل الخير والإعمار، وأن الرجاء والأمل هما صنوان لمن يريد صناعة مجد الحياة، والفوز بالنعيم في الآخرة، يقول:

ما نحن إلا للفناء
وإن طمعنا في البقاء
نعطي ويسلبنا الذي
أعطى التمتع بالعطاء

حتى يقول:

والناس فينا كلهم
ما بين يأس ورجاء
أين الذين سقتهم
الأيام كاسات الرخاء (23)

وهذه النظرة التي امتزجت فيها الواقعية والحقيقة بالأمل والخيال، إنما هي ضرب من مواصفات صناعة المعرفة بالحياة، واليقين بالفناء والخلود.

وكأنه يقدم ضمنا أنظمة قيم للإنسان في مسعاه الدنيوي، وتجاذباته الأخروية التي تنتظره بالمصير المحتوم له... فإن عمل صالحا فذلك له، وإن عمل سيئا فذلك عليه... إنها دلالة الفعل ورد الفعل.

ولذلك راح يرسخ قيمة المعرفة بالحياة، وتداعيات الإنسان إزاء ذلك، وكأنه يفتح الباب واسعا أمام الإنسان لكي ينهض بما يجب عليه القيام به؛ شأنه في ذلك شأن من استرشد بالمقوم الخلقي، حتى يصل بر النجاة ويكسب المراد. وذلك لا يتحقق إلا بالعمل، وبالعمل وحده كما يؤكد شاعرنا:

احذر الدهر فللدهر إزورار وانقلاب
ودع الحرص لقوم حرموا الرشد وخابوا
ما إلى الذل سوى الحرص على الأموال باب (24)

وهذا يعطي للإنسان دلالة القيمة فيما يجتهد الحصول عليه، حيث يبين الشاعر القدر الذي يجب أن يتحرك فيه، وإلا ما وصل إلى الرشد ولا إلى العظمة والتمكين.

لذلك نظر إلى الدهر على أنه زلات وعيوب ومحن وإحن، وأوصى عموم الناس أن يحرصوا على فهم هذه الحقائق، ويدركوا معاني القيم الإيجابية والسلبية التي تصنعها، يقول:

ولولا النوى ما كان للدهر زلة
ولا الليالي الماضيات عيوب (25)

ثم بعدها يحرك قيمة الفناء، وينظر إليها بإيجابية الحياة الأخرى، حيث يسعد المؤمن بما أعده الله له، ويشقى الكافر والمنافق بما ينتظره من العذاب المقيم، يقول:

كل شيء أنشأته تربة الأرض تراب
و إذا فزنا بصدق من غنى فهو كذاب
واطلب العزَّ فما دون مدى العزِّ حجاب (26)

ثم يقدم قيمة الصبر كنموذج مفتاحي لكل أزمات الإنسان، ويعدد الرزايا التي يمكن أن تصيب البشر في مكمن؛ لكنه حين يحقق الاحتساب والصبر، فإنه مهما كانت النتائج فهو الفائز. لكونه فهم هذا المقصد وارتضاه. على العكس من أولئك الذين لا يفقهون سر هذا التميز، وبطبيعة الدنيا فهم كما يقول الشاعر ينهزمون ويخسرون يقول:

إذا لم تستطع للرزء دفعا
فصبرا للرزية واحتسابا
فما نال المنى في العيش إلا
غبي القوم أو فطن تغابى
هي الدنيا تغربها خدوعا
ونوردها على ظمأ سرابا (27)

كقوله أيضا، وهو ينظر إلى القيم تتهاوى في نفوس الناس، ويحذر بفضل علمه ومعرفته بالدنيا من ذلك، ويرى أن التمسك بالمكرُمات من فضائل الأخلاق وطباع الناس... ولا يمكن لعاقل أن يحتقر شيئا ولو كان هينا... لكون كل مخلوق ميسر لما خلق له، يقول:

مالي أرى المكرمات عاطلة
والفضل خِلو الفناء مجتنبا
تفرق دائم فإن عرضت
دنية طير نحوها عصبا
هل لي في الدهر من أخي ثقة
يحتقر الحادثات والنوبا (28)

والشاعر أحيانا يجعل من قضاياه الخاصة، أحزمة دافعة للاتجاه من الأنا للآخر، حين يصب قوالب القيم في مساحات للتأمل والواقعية، فيُذكِّر الإنسان من خلاله، أن الحياة صرف وبصيرة، وكل غادر فيها أو معيب... إنما هو مجانب للصواب والواقع، يقول:

عجبت من الأيام كيف تروعني
ومن عزماتي تستمد النوائب
وكيف ارتجت عندي بلوغ إرادة
وما مال مني في الغواية جانب
لقد عونت صرف الليالي بصيرتي
وآنس شيء بالفؤاد المصائب
ورب حسود يزدريني بقلبه
إذا رام نطقا أخرسته المناقب
وفارقت أخلاق الزمان وأملها
فقد عجبت أن لم تنلني المعايب (29)

فكأن نظام القيم، يفترش ورودا وأحزمة من المتاعب (الصعاب)، حُقَّ للإنسان أن يشرئب منها ويحسن تحملها والوثوب إزاءها، لكونها فاتحة الدنيا بالدنيا، وفاتحة الآخرة بعمل الدنيا.

إن شعر شاعرنا يفوح عطرا بمداد الحياة، وينهض نبضا بتباريح السمو والتفاني والإخلاص، كون القيم إن ثبتت كانت قوامة الإنسان في صناعة المجد والحياة، لذلك جاءت في شعره هذه المعاني السامية، التي رسخت المحبة والصدق، حيث يقول:

إذا المرء لم تستصحب الحزم نفسه
أقامت سجاياه على نفسه إلبا
وليس ينال المجد إلا ابن همة
أبت أن يكون الصعب في نفسه صعبا (30)

إن القيم وصناعتها، إنما تبدأ أساسا من الأنا، وتختزل المسافات لتصل إلى الآخر، كون هذه القيم هي المفاتيح التي يتكئ عليها أهل الدراية والعلم والمعرفة، حتى يتم وصولها إلى الناس ليطلعوا ويتفقهوا ويعرفوا... ومن ثم تتحول عندهم المفاهيم والأفكار والأقوال، إلى أفعال تنهض بحق عقيدتهم في الإخلاص لها والعمل بها، ثم بسلوكاتهم التي تتحرك وفق هذه المعاني الخلقية، التي أجهدت النفس في الحرص على تطبيقها، وأحكمت العقل في التماثل لأبجدياتها وحقائقها. لذلك قال في قصيدة من قصائده، يتمثل هذا التركيب المعرفي، ويضفيه على أقرب الناس إليه، حيث يريد الكل ويذهب إليه بالجزء، وهذا من مناقب الشاعر الفحل، يقول:

ألا هل لما فات من مطلب
وهل عن ردى المرء من مهرب
وهل لامرئ ليبتغيه من
مستجار ومن مذهب (31)

ويقدم قيمة الفكر على أنه الوثبة التي تصنع عالم الإنسان، وهو يبحر في دياجير الحياة، ويعلل ذلك بسمو الرفعة عند الإنسان، وبسمك القوة العقلية التي تحميه من العلل والزلات، يقول منبها الإنسان إلى مثل هذه القيمة الدلالية الجمَّة:

دع الفكر إلا في الحمام ولا تقم
مع الحرص في دار الظنون الكواذب
و إن كنت يوما بالحديث معللا
سمعي فحدثني حديث النوائب
فلي شغل عمَّن أقام بمن مضى
وعن معجبة رقنا بالعجائب (32)

تلك سمة عامة طبعت شعر الشاعر المرتضى، وأفرزت قيما دلالية ذات مكمن للأنا وللآخر، وأضحت تلك الأفكار التي بثها في شعره مستمدة من الحقول المعرفية التي رضعها الشاعر وتربى عليها، كون العقيدة المحمدية السمحة، هي التي ركزت فيه تلك الموائد المزدانة بأصانيف وملذات الحياة... التي غذى بها كل إنسان متشوف متشوق للمعرفة ومحب للخير والصلاح؛ حتى أن تلك المعاني المبثوثة في شعره، كانت وقادة رائدة في عالم الفكر الإنساني، وخلاصة وضاءة في مقامه وفكره وعقيدته وعلومه... وبذلك تحققت لديه مفاتيح الشعر الإنساني المتميز.

- خاتمة المطاف:

يمكن إجمالا الحديث عن شعر ملتزم رسالي، تواصل مع الإنسان في مختلف أضرب حياته، حكمة ودراية وعلما وشرعا ومعرفة... كون شاعرنا الشريف الرضي، من فطاحل المعرفة الشرعية من جهة، والمعرفة العلمية الدنيوية من جهة أخرى... وبالتالي جمع بين الحسنيين. فجاءت أشعاره في قمة الدراية والمعرفة والاكتساب، وكانت بوادر معرفته لا تتوقف في محيط نشأته وعصره فقط، ولا في مذهبه أو عقيدته -تلك خاصيته- وإنما تعدت إلى الآفاق الرحبة الواسعة التي حثت الإنسان على الصلاح والفلاح وأكسبته نموذج التواصل مع الماضي، وصناعة الحاضر واستشراف المستقبل؛ الذي يؤهل كل بوادر المعرفة والعلم قصد الحصول على المكتسبات الحياتية الدنيوية، والفوز بالأجر والثواب في الدار الأخرى (دار البقاء).

وبذلك جاءت أشعاره دررا من المتعة من ناحية، وجواهر قصدية نفعية إبداعية متميزة من ناحية أخرى. فكان شعره بذلك مقصدا للباحثين وللقراء في كل زمان ومكان، حسب الأهمية والحاجة والمعرفة.

الهوامـــش

1- سعيد مراد - زكي نجيب محمود - آراء وأفكار - عين للدراسات والبحوث - القامرة - ط 1997 - ص 26

2- بتصرف/ محمد الجومري -العولمة والهوية (رؤية أنثروبولوجية) – المجلس الأعلى للثقافة – القامرة – ط 1998 – ص 655

3- بتصرف/ محمد الجومري – العولمة والهوية (مرجع سابق) – ص 654

4- بتصرف/ مجدي عزيز إبراميم – المنهج التربوي العالمي – مكتبة الأنجلو المصرية – ط 2001 – ص 24

5- بتصرف/ مجدي عزيز إبراميم – المنهج التربوي العالمي (مرجع سابق) – ص 23

6- د. رزاق الطيار – معاني الحروف الثنائية والثلاثية بين القرآن الكريم ودواوين شعراء المعلقات السبع – مؤسسة دار الصادق الثقافية – دار الرضوان العراق – ط 1 – 1433هـ-2012م – ص 63

7- د. عبد السلام المسدي- فضاء التأويل – كتاب دبي الثقافية– ص 51

8- جمال الدين بن هشام الأنصاري – معنى اللبيب – تح/ د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله –دار الفكر بيروت – ط 5 – 1979م – ص 67

9- ديوان الحارث بن حلزة – تح/ هاشم الطعان – مطبعة الإرشاد بغداد – ط 1969م – ص 13

10-حاتم الصكر– النثر والشعرية العربية الجديدة – مجلة فصول – مج 15 – العدد الثاني – 1996 – ص 76

11-د. شوقي ضيف – في النقد الأدبي –دار المعارف القامرة – ط 1977 – ص 153

12-بتصرف/ د. جودت فخر الدين – شكل القصيدة العربية – دار الآداب بيروت – ط 1 – 1984 – ص 27

13-د. لطفي عبد البديع -التكامل في القصيدة العربي – دار المعارف القامرة – ط 1962 – ص 169

14-النواجي - مقدمة في صناعة النظم والنثر – تح/ محمد بن عبد الكريم – دار مكتبة الحياة بيروت – ص 31

15-بتصرف/ ابن طباطبا- عيار الشعر – تح/ محمد زغلول سلام – منشأة المعارف مصر – ط 1984 – ص 167

16-ابن طباطبا- عيار الشعر – ص 43

17-د. وليد محمود خالص – المباحث النقدية في أمالي المرتضى – ص 111

18-الوساطة بين المتنبي وخصومه – ص 17

19-الديوان – ص 02

20-ديوان الشريف المرتضى – تح/ رشيد الصفار – مراجعة/ د. مصطفى جواد – قدم له الفقيه الأديب/ الشيخ محمد رضا الشبيبي– المؤسسة الإسلامية للنشر بيروت – ط 1987م – جـ 1 – ص 152

21-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 159

22-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 159

23-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 159

24-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 186

25-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 173

26-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 186

27-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 211

28-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 201

29-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 201

30-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 207

31-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 234

32-الديوان (مصدر سابق) – جـ 1 – ص 234

جمالية الصورة الفنيّة الحسيّة في شعر بشار بن برد

د. نعيمة بوزيدي
أستاذة محاضرة (أ)
قسم اللغة العربية وآدابها – جامعة البليدة2

قال بشار بن برد* يصف شعره: [ج4، ص158]

وشعرٍكنوْر الرّوض لا ءمتُ بينه
بقول إذا ما أحزن الشعرُ أسهلا

مقدمة:

تعدّ الصورة الفنيّة ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي؛ فهي تمثّل جوهر الشّعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته، والتّعبير عن واقعه، فهي أداته الأولى، والأساسية تفرّق عصرا عن عصر، وتيارا عن تيار، وشاعرا عن شاعر؛ لأنّها الأداة الوحيدة التي ينقل بها تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه، فهي التّمثيل النابض لشعور المبدع وإحساساته، و قد يختلف تعريف الصورة وفق المنهج الّذي تدرس من خلاله الصورة فهي "ذلك التّعبير اللغّوي، الّذي يتّخذ نسقا معيّنا، يستثير في النّفس مدركات حسيّة ، مستخدما في ذلك كلّ وسائل التّأثير الكامنة في اللغة"[1]، و هي "الشّكل الفنيّ، الّذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشعرية الكاملة في القصيد، مستخدما طاقات اللغة، وامكاناتها في الدّلالة والتّركيب والايقاع والحقيقة والمجاز...وغيرها من وسائل التعبير".[2]

وقد أعطّيت للصورة أوصافا مختلفة في إطار النّقد الحديث، وذاك بحسب الفن الّذي قيلت فيه، والنّوع الأدبي الذي نميت إليه، فهي شعرية إن كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أريد التّعميم، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغيّة، وهيّ فنيّة إن أريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللغة الأخرى.[3]

لكن كثير من الدارسين يجعلون الصورة الفنية أو الأدبية أو الشعرية شيئا واحدا على الخيار، مثلا يقول "الصائغ عبد الإله": يمكن تحديد مصطلح الصورة الفنيّة أو الأدبية أو الشعرية أو الصورة المجرّدة على هذا النحو: نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية، أو الذهنيّة للأجسام، والمعاني بصياغة جديدة... بين طرفين هما المجاز والواقع.[4]

وترى دراسة أخرى انّ مفهوم الصورة يمكن تحديده "من خلال المنهج الجمالي الّذي يرى أنّ الفن "إدراك جمال الواقع؛ ولأنّ العمل الفني تشكيل جمالي لموقف من هذا الواقع، فالمشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل، والفنان عمله حر–ولا يمكن أن يكون إلاّ حرا–؛ لأنّه يتخطّى حتما وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل، الذي لا يتحلىّ بصفة الخلق من حيث الجمالية."[5]

ولأهمية الصورة يرى "عبد الباسط" أنّه لخير للمرء أن يقدّم صورة واحدة في حياته من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة.[6]

ومن هذا المنطلق نؤمن بأنّ المحتوى الحسي للصورة ليس نقلا حرفيا لما تقع عليه الحواس في الواقع، وإنّما هو إعادة خلقها، وتشكيلها، كي تظهر في نسق جديد، يجعلها قادرة على احتواء كلّ أنواع الاحساسات المتبايّنة، ومن هنا يعطي الشاعر الصورة بعدا جديدا يجذبنا نحوها؛ لأنّها تخلق نسيجا جديدا من العلاقات، يخلق فينا بدوره نوعا من الخبرة الجديدة، والوعي الخلاق.[7]

ومصطلح الصورة الفنيّة هو الذي سيتم اعتماده نظرا لكونه الأكثر ثراء وشمولية

1 . الصوّر الفنية الحسيّة

تمثّل الحواس حجر الزاويّة في بناء الصورة الفنيّة، ولعلّ ما يؤيّد هذا قول أحد الباحثين: "بأنّ التصوّر الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفرّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام، الذي يبنى بها الشاعر تجاربه[8]

وقد نبّه "علي الغريب" إلى أنّه من الواجب عند الحكم على الصوّر الحسيّة مراعاة أمرين:

أ . الجذور النّفسية التي أسهمت في خلق الصورة

ب . مادة الصورة التي شكلّت منها

أما الجذور النفسية فترجع إلى أنّها تسهم بشكل أو بآخر في الكشف عن ذوق الشاعر الفنّي، وتعطي تفسيرا لاهتمامه بصوّر دون أخرى، وأما مادة الصورة فتعدّ من العناصر المعيارية في الحكم على الصوّر؛ لأنّ مادة الصورة البصرية ليست من قبيل مادة الصورة السمعية وهكذا، فتباين المواد الصورية يعطي تباينا في أنماط الصوّر الحسيّة ومدلولاتها.[9]

وإذا كان الشّعر تعبيرا بالصوّر فكيف تمكّن بشار بن برد أن يبدع صوّرا شعرية حسية؟ وماهي مصادر صوّره؟ وهل كان عالة على غيره من الشّعراء، أم أنّه شكّل هذه الصوّر من وحي ثقافته المتنوعة؟ هذا ما تحاول الدّراسة الإجابة عليه

1 . الصورة البصرية:

هي الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر، وهي انعكاس لما رأى الشّاعر، وتعدّ العين أم الحواس، لا تقوم المدركات إلاّبعد أن تمرّ على ميزانها، تساعد الشّم على جلاء الرائحة، تشرك الأذن في تصوّر المسموع، تمدّ اليد واللّسان لتقدير النعومة أو الخشونة أو الطعوم والمشارب، ويبقى كلّ جمال ناقص المقدار مالم تستوعبه العين،[10] حتى العلم لا يصير علما إلاّ إذا أقرّته العين ومرّ على مختبرها،[11] وقد قالوا ليس الخبر كالمعاينة، فكيف يكون الحال عند من ولد أعمى ولم يبصر الحياة قط وهو القائل: [ج1، ص18]

عميت جنينا والذّكاء من العمى

فجئت عجيب الظّن للعلم موئلا

والعين هي الأداة الأولى والكبرى للإحساس بالجمال، والالتفات إليه، والإحاطة بمعانيه، وليس يستوي أن يكون للمرء أو لا يكون له عينان، ولهذة الجارحة عمل يمُتنع إذا تعطّلت، فما يبقى للمحسوس من وسائط الإحساس بالجمال، وإدراك معانيه سوى السمع واللّمس والشّم، وهي أقلّ من العين غناء، إذا كانت العين أوثق اتّصالا بالعقل، حتى لترى أكثر المجازات في هذا الباب مستمدّة من عملها وإحساسها، وكان "بشار بن برد" يفسّر كيف يحب من لا يرى، فيقول: [ج4، ص228]

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة

والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قال في موضع آخر[12]:

هل يعشق من لايرى

فقلت والدّمع بعيني غزير

إن تك عيني لا ترى وجهها

فإنّها قد صوّرت في الضمير

فـ "بشار بن برد" ولد أعمى فما نظر ... وكان يشبّه الأشياء بعضها ببعض في شعره، فيأتي بما لايقدر البصراء أن يأتوا بمثله، فقد قيل عنه يوما وقد أنشد قوله: [ج1، ص335]

كأنّ مثار النّقع فوق رؤوسهم

وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فقد البصر قوى إدراك القلب لديه، فقام مقام البصر في التّصوير فـ "بشار بن برد" وعلى الرغم من أنّه فاقد البصر، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من أن ينظر كما ينظر غيره من المبصرين، ويقول: [ج2، ص185]

فسارقت أصحابي المكبين نظرة

إلى غادة لم تستتر بالولائد

فهو هنا يبدو رجلا عفيفا، ينتهز فرصة انشغال أصحابه بالحديث وغيره، فيسرق نظرة إلى محبوبته، التي تحف بها صديقاتها، فتأتي هذه الصورة الجميلة للإنسان العف، الذي يكتفي بالأمل والنظر ويطمح بالأماني.[13]

والخيال الشعري . فيما يعتمد . لن يتوقّف عند حدّ الرؤية البصرية، بل إنّه تركيب سحري، ومزيج عجيب، يعتمد على ما تختزنه الذاكرة، وما تراه العين، وما يتنسّمه الأنف، أو يتذوّقه الفم، أو تحسّه الأنامل، أو تسمعه الأذن، هو ربط بين هذه جميعا، وبقدر ما تقدّم الذاكرة من مختزنها من ردّ فعلها تجاه الأشياء يكون الخيال قويا يؤدي انفعال الشّاعر وإحساسه.[14]

ويرى "عبد الفتاح صالح"" أنّ الصورة البصرية هي نتاج تتعاون فيه كلّ الحواس، وكلّ الملكات، وأنّها بمثابة الالهام، يأتي نتيجة قراءات الشاعر، ومشاهداته، وتأملاته، ومعاناته إلى جانب قوّة ذاكرته، وسعة خياله، وعمق تفكيره"[15] فهل للبصر تلك القيمة والأهمية بحيث يقاس جمال الصورة وحسنها بناء على وجوده أو عدمه؟ لا شك أن العين لها السبق في الاحساس، "فالذكرى عند من وُهبت له حاسة البصر سلسلة من اللّوحات؛ أي من الصوّر والألوان، وقد تماسكت هذه الصوّر فأصبحت كلّ صورة تستدعي الصورة الأخرى، إنّ بين الادراكات البصرية، والأفكار انسجاما خفيا يدركه الشعراء، ويراعونه في كلّ ما ينظمون."[16]

ولقد عمد "بشار بن برد" إلى إخراج صوّر بصرية تحدوه الرغبة في تحدي المبصرين، سواء عند حديثه عن الألوان، أو وصفه الحركة أو الضوء ، وهي "أمور تستلزم الرؤية ليتمكّن الشاعر من التّصوير، والكفيف وإن لم يكن لديه تصوّر بصري فإنّ لديه نوع من النشاط التّخيّلي، بالإضافة إلى الخبرات المكتسبة،[17] وكان "بشار بن برد" يحرص على أن يبدي للناس ذكاء قلبه، وأنّ العمى لم ينقّص شيئا، فقالوا: مرّ ابن أخي "بشار بن برد" به ومعه قوم، فقال بشار لرجل معه: من هذا قال ابن أخيك، قال: أشهد أنّ أصحابه أنذال، قال وكيف علمت؟ قال: ليس لهم نعال .فعن طريق العين تختزن الذاكرة آلاف الصوّر التي تردّها نتيجة الرؤية، وكثير من الأشياء التي تميّز بالعين لا تميّز بالحواس الأخرى كالألوان والأشكال والأحجام وغيرها، ومهما كان إحساس المكفوف تجاه اللون مثلا فلابدّ أن يختلف في ذلك عن المبصر، فهو مهما وصف له اللون لا يستطيع أن يتمثّله كما هو في الحقيقة[18] غير أنّه "بإمكان المكفوف أن يأتي بأجمل الصوّر، بل لعلّ بامكان الشاعر الذي ولد أعمى أن يرسم بشعره صوّرا ملوّنة إلى أبعد حد، مع أنّه لا يعتمد إلاّ على إحساسات اللّمس والشّم والسّمع، على الإحساس بالحياة، على العواطف والأفكار، فالتّلوين في الأدب لا يتمّ على وجه العموم إلاّ بتصوير احساسات حية لا ميّتة، حارة لا باردة، وربّما لا يكون لها أية صلة بإحساسات البصر"[19] فجمال الشمس مثلا، لا يقوم على النّور وحده، ولقد قال أحد العميان وقد أراد أن يصف لذّته بحرارة الشمس قال: "إنّي لأسمع الشمس لحنا جميلا".[20]

والصورة الحسيّة غير محصورة في الصوّر البصرية فقط، بل ثمة صوّر سمعية وصوّر شميّة، وصوّر لمسيّة، وصوّر ذوقيه، يقول "كوهين": أوضح الصورة الفنيّة، وأكثر الأشياء المرئية ثباتا في النّص دائما أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها، ونلمسها ونسمعها ونتذوّقها ونشمّها...وعليه فالصوّر نتاج لعمليات مركّبة تتمّ بواسطة الحذف، والتّعديل، والتّركيب والانتخاب،[21] وقد تكون الصوّرة الحسيّة مرئية وقد لا تكون، وهذا لاينقّص من قدرها شيئا، إذا أحدثت في المتلقي الأثر النّفسي المطلوب.

لقد توّزعت الصوّر الحسيّة شعر "بشار بن برد"، وإن كناّ قد لاحظنا على توزّع هذه الصوّر تفاوتا كبيرا في كثرة بعضها، والذي كان من المنطقي أن يقلّ عنه غيره من الصوّر الأخرى، فقد وجدنا أنّ الصوّر الحسّة التي تعتمد على حاسة الإبصار كانت من الصوّر الأكثر عددا عن مثيلاتها من الصور الحسيّة الأخرى، وربّما تعزى هذه الكثرة على الرغم من فَقْد عنصر الحس الخاص بها لدى "بشاربن برد" إلى إلحاح الشاعر على إمكان مشاركته في صنع هذا النوع من الصوّر.

والجمال منظر ومعان وتعبير، والعين أقدر من السمع واللّمس على إفادة الاستمتاع به؛ لأنّها هي التي تعين على تأليف الصوّر الذهنية، وهي صوّر تتألف من أشتات أخرى علّقت بالذاكرة وحصلت بالنظر[22]

كقوله: [ج1، ص234]

للّه در فتاة من بني جشم

ما أحسن العين والخدين والنابا

وقوله في الغزل [ج2، ص158]

سرب تراءى كنظام العقد

حلو الحديث حَسَنُ التصدي

واها لأسماء ابنـة الأشدّ

قامت تراءى إذ رأتني وحدي

وقد يصوّر المرأة تصويرا حسيا تاما، فيتناول جسمها ويأخذ في تفصيل أعضائها، وتصويرها وكأنّه رسام يدقق النظر، وينقل على لوحته جزءا جزءا، ويتأنى وهو ينقل ريشته من مكان للآخر خشية أن تفسد الصورة الكلية للجمال الماثل أمامه،[23] فيقول: [ج2، ص80]

وعينان يجري الردى فيهما

ووجه يصلي له أسجع

وتضحك عن برد بارد

تلالا كما لمع الوحوح

ويؤكد "عبد الله المغامري" بعد عملية إحصائية تفوّق العميان على المبصرين في الإبداع التّصويري البصري، وإلاّ فما دلالة أن تتضاعف النّسب أضعافا مضاعفة في بعضها في مختلف طرق التّصوير، فيختلفون أكثر من المبصرين للمخيّلات، ويشخّصون أكثر منهم المعاني المجرّدة، ويجسّدون أكثر منهم فيما يجسّد من المصوّرات..وهم فوق ذلك يتعادلون مع المبصرين في نسبة المحاكاة[24]

2 . الصورة الحركيّة:

تعدّ واحدة من الصوّر البصريّة، ولقد حاول "بشار بن برد" إضفاء الحركة على بعض صوّره، مدركا أهميّة توفّر عنصر

الحركة بالنسبة للتّصوير الفني من خلال حسن توظيف اللغة، ووجوه البلاغة، من ذلك ما يراه "عبد القاهر الجرجاني" " أنّ ما يزداد به التّشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات الّتي تقع عليها الحركات، والهيئة المقصودة في التّشبيه على وجهين: أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف، كالشكل واللون ونحوهما، وثانيهما أن تجرّد هيئة الحركة حتى يراد غيرها."[25]

ويعتمد الشاعر اللفظة في تصوير الحركة "فهو يستطيع بألفاظه اللغوية أن يصوّر الحركة تصويرا يفوق تصويرها في فن الرسم، والفعل هو خير مجال تتجلّى فيه قدرة الشّعر على التّعبير"[26]

ويرى "نادر مصاورة" أنّ الصوّر الحركية ليست حكرا على المبصرين بل يذهب إلى القول: بأنّ الأعمى أكثر غزارة صوّر في هذا الباب فيقول: "وتعتبر الصوّر الحركيّة وقفا على ملكة المبدع أكثر من اعتمادها على الرؤية البصريّة، وربّما كانت عند الشاعر الأعمى أيسر وأسهل تصويرا؛ لأنّه لا يعتمد على رؤية الأشياء في تصويرها بل إدراكها جماليا،[27] فقد قال "بشار بن برد" يصوّر مشهدا حربيا [ج1، ص166]

وعسكر مثل الدجى دباب
يعصف بالشّيب وبالشّباب
جند كأسد الغابة الصعاب
صبّحته والشّمس في الجلباب

فلقد كانت الصورة التّشبيهية متكاملة لدى بشار يكتفي بالأفعال ليدل على الحركة ... فنسمع مثلا صوت جلبة الجنود، وقعقعة سلاحهم، ونتخيّل صورة الطعنات تخترق صدور الأعداء،[28] ولقد فتن النّقاد قديما بالتّشبيه " وليس ذلك بغريب فالتشبيه أكثر ظهورا وجذبا للانتباه للوهلة الأولى من غيره، إذ أنّ أداته تجعله أول ما يلفت انتباه المتلقي للشعر ...والفتنة بالتّشبيه فتنة قديمة، بل إنّ البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشّعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشّعر كلّه"[29]

وعن غرابة بعض صوّر العميان يقول "نادر مصاورة" "إنّ الشّعراء العميان عندما كانوا يشبّهون كانوا يعبّرون كما يرون هم، لا كما يجب أن يروا، ولئن أتوا بألفاظ نفسها والتّشابيه، فذلك كي يجاروا المبصرين في كثير من الأحيان، ويشير إلى ابتعاد العميان عن التّشبيه الدقيق، ويرجع ذلك لسببين أولهما خصوصية الإحساس بالأشياء لدى الشاعر العمي، وثانيهما ذلك الضغط النفسي ممّا يشكّل لديهم تصوّرات مختلفة عن دواخلهم للصورة التي يريدون توليفها[30]

وقد جاء "بشار بن برد" بصوّر تشبيهية نادرة كتشبيه السّحاب المتراكم بالجبل، أو بالجيش الجرار، فقال: [ج3، ص192]

وحبيّ مثل الكراع بدا في الأ
فق بل كالفيلق الجمهور

والمعاني ليست عشوائية عند "بشار"، وإنّما تحمل إيحاءات كثيرة، فعند الحديث عن محبوبته ولينها يشبّه مشيتها بمشية الحية فيقول: [ج1، ص199]

وكأنّها لما مشت
أيّم تأوّد في كثيب

ويشبّه مشيتها في موضع آخر بالسّحاب المثقل بالماء، إذ لا هيّ بالسريعة، ولا بالبطيئة، فيقول: [ج2، ص39]

تيّمتني إذ تهادت
في ثلاث تائبات
بتهادي مرجحن
مثل مهتز القناة

وفي وصف مشية محبوبته بالثّقل لبدانتها، يقول: [ج2، ص158]

لثقال الأعجاز تمشي الهوينى
مثل غصن الريحانة الميّاد

ويشبّه مشيتها بمشية السكران، فيقول: [ج2، ص130]

تمشي الهوينى بين نسوتها
مشي النّزيف صفت مشاربه

ويصوّر انحدار دموع محبوبته على خديها عند الفراق، فهي كحبات اللؤلؤ، التي تقطّع خيطها، فتلاحقت مطردة فيقول: [ج2، ص144]

والعين تحدّر دمعا جد واكفة
على مساقط دمع كان قد جمدا
كأنّه لؤلؤ رثّت معاقده
فانساب أوّله في السّلك فاطّردا

وجاء ببعض الصوّر النادرة كقوله مشبّها الخيل بأتقيّة القدر التي اسوّدت من الدخان فبدت شهباء، وذلك بفعل الدّخان المتطايّر من أرض المعركة فغيّر لونها، فقال: [ج2، ص202]

والجرد مثل عجوز النارّ قد بردت
شوماء شهباء مزوّر بها الكتد

3 . الصورة السمعيّة:

إن الشّاعر الكفيف يستعيض عن فقده لحاسة البصر، وأول ما يعتمد عليه حاسة السمع، ويرى "ابراهيم أنيس" أنّ حاسة السمع أهم من حاسة البصر، إذ تستعمل في الظلام والنور، في حين أنّ المرئيات لا يمكن إدراكها إلاّ في النور"[31]، ويضيف "نادر مصاورة" فللحواس التي تدرك عن بعد ميزة السبق...والسمع أقواها...فحاسة السمع هي عماد كلّ نمو عقلي، وأساس كلّ ثقافة ذهنية...فالسمع هو عماد الكفيف في صلاته الاجتماعيّة، فعن طريقه...يكتسب مهارات كثيرة...، فحاسة السمع هي الحاسة الأولى التي أحلّها العميان محلّ البصر..."[32]

ويؤكد "بشار" أن السمع يحلّ محلّ العين في تقدير الجمال والإحساس به، بل يساوي بين حاستي البصر والسمع في القيمة، فيقول: [ج4، ص228]

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم
الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

بل يرى أنّ السّمع قد يغني عن البصر، فيقول: [ج1، ص44]

بُلّغت عنها شكلا فأعجبني
والسمع يكفيك غيبة البصر

إنّ السّمع تعويض عن البصر لدى الأعمى بالغ الاهميّة، والإحساس بالجمال يتحقّق بطرق مختلفة" فهناك السمع وهناك اللمس وهناك الشّم والذوق... وقد يجعل الشاعر أذنه طريقا إلى قلبه...والشاعر الأعمى يقدّم صوّرا جميلة عمادها الصوت،[33] ومن صوّر "بشار" السمعية تصويره لحديث المرأة بأزهار النّرجس الصفراء، والشقائق الحمراء، وبقطر الندى، وبأثر الخمر في شاربها...الخ، فيقول: [ج1، ص144]

وحديث كأنّه قطع الرّو
ض زمرته الصفراء والحمراء

وأضاف: [ج4، ص202]

وبكر كنوّار الربيع حديثها
تروق بوجه واضح وقوام

فحديث "بشار" عن المرأة يتجاوّز كونه نغمة صوتية تطرب لها أذنه، بل يترجمه إلى رؤى خاصة به، فيتمثّل جمال وجهها واعتدال قوامها.[34] وقال أيضا: [ج1، ص44]

وكأنّ رجع حديثها
قطع الرياض كُسين زهرا

ففي بناء هذه الصورة حلّت الأذن مكان العين فـ شبّه صدى صوتها بقطع الرياض في حسن منظرها، وقد زاد تلك الرياض جمالا ظهور الزهر فوقها، وجمال الصورة يظهر في العلاقة الموهومة بين ترديد الحديث وقطع الرياض، ويذهب "عبد الفتاح صالح" إلى القول بـ"إنّ الصورة الغامضة خلق خيالي إيجابي مادام هذا الغموض يصوّر الجمال، وينقل الإحساس"[35] فرجع الحديث لدى المحبوبة يثير لديه إحساس بالمتعة، التي يحسّها الانسان في روض كسته الازهار.

وحديث المرأة عند "بشار" كزخرفة البرد، فيقول: [ج3، ص13]

ومجلس خمس قد تركت لحبّها
ومنّ كزهر الرّوض أو لؤلؤ السّرد
يساقطن للـزير الموكّل بالصّبا
حديثا كوشي البرد يغرين في الورد

ولـ "بشار بن برد" مهارة في تخريج المعنى الواحد مرارا فقد عبّر عن الحب من السماع، وأنّ الأذن تعدل العين في مواضع كثيرة منها قوله: [ج1، ص44]

أنىّ ولم تـرها تهذي فقلت لهم
إنّ الفؤاد يرى ما لا يرى البصر

وقال في موضع آخر: [ج1، ص43]

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى
فبالقلب لا بالعين يبصر ذو الحب
فما تبصر العينان في موضع الهوى
ولا تسمـع الأذنان إلاّ من القلب

ويشبّه كلام المغنية باللؤلؤ، وسامعيها كأنّهم في الجنة فيقول: [ج2، ص116]

جرى اللؤلؤ المكنون فوق لسانها
لزوّارها من مزمر ويراع
إذا قلّبت أطرافها العود زلزلت
قلوبا دعاها للصبابة داع

كأنّهم في جنّة قد تلاحقت

محاسنها من روضة ويفاع

وشبّه صوت القوس وهي تطلق السهام بأنين المريض، فقال: [ج1، ص332]

أخو صيغة زرق وصفراء سمحة

يجاذبها مستحصد وتجاذبه

إذا رزمت أنّت وأنّ لها الصدى

أنين المريض للمريض يجاوبه

إذاً تعدّ حاسة السمع عند "بشار بن برد" بؤرة الحس، ومنبّه الشعور، وأساس التّصوّر.

ولعلّ للشّعور بالحرمان أقوى وأبلغ وأعظم الأثر في النّفس؛ لأنّ العين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتّصالا بالعقل والنّفس، ألم يقل "البحتري":" ولكن رأيت العين بابا للقلب، وهي أقوى حاسة اجتماعية... وعسير أن يغني غيرها غناءها، كما يشق أن تكفي هي مكان سواها، فإنّ لكل جارحة عملها كما يقول ابن الرومي[36]:

هل العين بعد السمع تكفي مكانه

أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي؟

وإذا كان من المعقول إذا تعطّلت جارحة أن تقوى الأخرى، أو كما قال "بشار" إنّ عدم النّظر يقوي ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الاشياء، فيتوفّر حسه، وتذكو قريحته، وقد سئل "بشار" كيف يشبّه الأشياء بعضها ببعض في شعره، وهو لم ير الدّنيا قط ولا شيئا فيها[37] فكان جوابه أنّ السمع عنده يكفي غياب البصر وهو القائل: [ج1، ص43]

عجبت فطمة من نعتي لها

أيجيد النّعت مكفوف البصر

يزّهّدني في حب عبدة معشر

قلوبهـم فيها مخالفـة قلبي

ولماّ كانت الصورة الحسيّة يمكن تقسيمها إلى درجات وفق معايير اتّفق عليها علماء النّفس، فإنّه يمكن إضافة أنواع أخرى من الصوّر إلى الصوّر السابقة وهيّ الصورة اللونيّة، والصورة الضوئية، والصورة التركيبيّة، والصورة الشّمسية، والصورة الذوقيّة، والصورة اللمسيّة.[38]

4 . الصورة اللونية:

هي تلك الصورة التي تعكس اللّون بأشكاله المختلفة من أبيض وأسود وأحمر، الذي يعكس بدوره أثرا نفسيا للذات الشاعرة.[39]

لقد استخدم "بشار بن برد" الصوّر اللّونية المختلفة في إطار الصوّر البصرية، فكان مقلّدا في بعضها مجددا في بعضها رغم أنّ الأعمى لا يعرف الألوان كما يعرفها المبصر، لكن بإمكانه تصوّر الألوان أو مقارنة تصوّرها من خلال الإفادة من خبراته الحياتية، وسماعه، ومخزونه الشّعري، وربطه بين الاشياء؛ لذلك فإنّ الألوان عند الأعمى ترتبط أكثر بإحساسه، وتصوّره ليشكّل في النهاية صوّرا خاصة بمفاهيمه اللونية "ولعلّ الأعمى يستفيد كثيرا من تلك العلاقات اللّفظية التي يتحدّث بها المبصرون فيشكّل منها صوّرا خاصة لمفاهيمه اللّونية، كقول المبصرين ا"لدم الأحمر"، "الثلج الأبيّض، خضرة الربيع، وما إلى ذلك، فمنها ما يقرنها في خياله بإحساسات لمسية أو سمعية بسبب أو بارتباط ما، ومنها ما يبقى في خياله معان مجرّدة، وبعضها تقف على لسانه ألفاظا لا يحمل لها أيّ معنى."[40]

والأعمى حين يتحدّث عن الألوان، فإنّ هذا لا يعني أنّه يميّز بين الأحمر والأزرق مثلا، بل يعني أنّ المحصول اللغوي لديه يشمل على هذه المفاهيم، فتضطره المناسبات أحيانا لاستخدامها دون أن يكون لها أيّ مقابل حسي في ذهنه،[41] وإذ تتبع أهميّة اللّون في الشّعر عامة، وفي شعر العميان خاصة من أنّه يشكّل جزءا أساسيا من نسيج النّص الشعري، فاللّون يملك فاعلية بصريّة تخاطب الوجدان والشّعور، وهو بهذا يتحوّل إلى مؤشر، أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، فاختيار اللّون داخل في إطار الرؤية التي ينطلق منها الشاعر[42]. ومن الصوّر اللّونية ما قاله "بشار" واصفا قناع الحبيبة [ج4، ص75]

و إذا دخلنا فادخلي

في الحمر إنّ الحسن أحمر

فقد أدرك أنّ الاحمر للمرأة رمز للجمال والحياء، "وقد سمع الكثير من وصف النّاس له، وحديثهم عنه، وشعورهم نحو الأشياء التي تتلوّن به... فكوّن من الأوهام كنها خاصا للّون الأحمر"[43]

وصوّر شقائق النّعمان، فقال: [ج1، ص323]

وطارت عصافير الشقائق واكتسى

من الآل أمثال الملاء مساربه

ويستعمل "بشار" اللون الأصفر، عندما يصوّر الماء الهاطل المبلل لتلك الهضاب كأنّه التيجان الذهبية، فيقول: [ج2، ص163]

لم يغد بالفيض ولا بالعد

إلا بماء المعصرات الهد

اختلف التّيجان في التّندي

كلّل بالأصفر بين الورد

نجد الشاعر يحفل باستخدام الألوان في القصيدة، بوصفها مؤثرا رئيسيا في بنائها مع العناصر الفنية الأخرى من صوّر وإيقاع، فنجده يجمع مع دلالات اللّون صوتا وحركة، ذلك أنّ اللون ليس عنصرا فنّيا جزئيا كالصورة أو الايقاع، وإنّما هو سيرورة دلالية يكتسب دلالته من سياق البنية الشّعرية التي يرد فيها[44]

ويتحدّث "بشار بن برد" عن الرّماح الزرق في قوله: [ج1، ص332]

أخو صيغة زرق وصفراء سمحة

يجاذبها مستحصد وتجاذبه

ويعني بقوله أنّ الصياد كان يحمل سهامه الزرق المصقولة، وقوسه المشدود الوتر، يجذبها حتّى كأنّها تجنبه،[45] وأكثر ما وظف "بشار" اللّون الأزرق توظيفا سلبيا، فقال في إظهار القبح والحسد ما يلي: [ج2، ص84]

تراخت في النّعيم فلم تنلها

حواسد أعين الزرق القباح

فمحبوبته عاشت في رخاء وسلمت من العيون الحاسدة، والوجوه الزرقاء القبيحة

وقال في موضع آخر في وصف العيون الزرق على طريقة التّخييل المقصود منها التّشنيع [46]

وللبخيل على أنواله علل

زرق العيون عليها أوجه سود

وتصوّر قصرا تحفه الجنان الخضر فقال: [ج1، ص53]

في جنان خضر وقصر مشيد

قيصري حفّت به الأعناب

وقال: [ج1، ص14']

وحديث كأنّه قطع الرو

ض زمتهم الصفراء والحمراء

فجاءت الصورة اللّونية عند الشّاعر لتتمّم عناصر الصورة، وتكون جزءا منها، فتحمل الفكرة التي أرادها الشاعر، ف "بشار بن برد" يشبّه الشمس بالأعمى الذي لا قائد له فيقول: [ج4، ص49]

والشمس في كبد السّماء كأنّها

أعمى تحيّر ما لديه قائد

ولا يعرف الشّاعر الأعمى الألوان على حقيقتها، وإنّما يتمثّلها من خلال مسموعه ومحفوظه الشّعري، و"بشار" "قد أسهم في رسم صوّر بصرية مفعمة بالألوان والأضواء والحركة، وقد يكون للموروث الشّعري الذي حفظه دور في رسم بعض الصوّر، كذلك الحال بالنسبة للخبرات السمعية ... ولا شك أنّ إصرار هؤلاء الشّعراء على مواكبة الشّعراء المبصرين في تصويرهم الفني كان له الدّور الأكبر في إبداعهم الفنّي وتصويرهم البصري[47]

وعن استعمال "بشار بن برد" للألوان في صوّره، يقول "البهبيتي": "لا أكاد أدرك سببا لولوع "بشار" بالحديث عن الألوان والتّشبيه بها إلاّ حرصه على أن يسبق المبصرين".[48]

5 . الصورة الضوئية:

هي الصورة التي شكّلها الشاعر بمؤازرة حواسه وملكاته من عناصر الضوء في الطبيعة: الظلام، النور، الليل، النّهار، الشمس والقمر، فقال: [ج2، ص158]

كالشّمس بين الزّبرج المنقذ

سلطان مبيضّ على مسوّد

وقال في مدح "عقبة" وهو يشبّه جيش "سليمان" بالليل: [ج1، ص166]

وعسكر مثل الدجى دباب

يعصف بالشّيب وبالشباب

و"بشار" يدرك أنّ الكواكب تضيء عندما يقول: [ج1، ص61]

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسهم

وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويصف بشار أرقه وسهاده في الليل الأسود، وهو يجمع بين الأرق، وبين فقدان نعمة الإبصار، الّتي أحلّت عالمه إلى ظلام دامس لا يتزحزح، وليس له فيها شعاع من نور، وكأنّ اللّيل تمدّد من شدّة حزنه فيقول: [ج2، ص77]

خليلي ما بال الدجى لا يتزحزح
وما بال ضوء الصبح لا يتوضّح
كأنّ الدّجى زادت وما زادت الدجى
ولكن أطال الليل همّ مبرّح

وينتظر انقضاء الليل الأسود وحلول الصباح المشرق، لكنّ الليل لاينقضي بل يتواصل؛ لأنّ الشّاعر لم يعرف طعم النّوم، فيقول: [ج3، ص127]

تقلّب في داج كأنّ سواده
إذا أنجاب موصول إليه سواد

وقد كان "بشار بن برد" واحدا من الشّعراء العميان الذين يبحثون عن الضوء الذي يفتقدونه في أبصارهم من خلال مصادر الضوء كالشمس والقمر والنور "وتتعدّى علاقتهم باللون لتعبّر عن العلاقة الجذرية بالعالم، والإفصاح عن واقع يتراءى لهم في إحساسهم اللاواعي، وهذا الاحساس اللاواعي جعل الربط في تكوين الصورة عندهم ذا ايحاءات شتى لا تعتمد مقتضى الحال، أو الصدق الواقعي، فالموت عند "بشار" مثلا أسود اللّون فقال: [ج2، ص145]

آمل العيش تارة
وأرى الموت أسودا
فهمومي مطلّة
بادئات وعوّدا

ويؤكد معنى صورة اللّون الأسود للموت قوله أيضا: [ج2، ص152]

يا خليلي اسعدا
ملك الحب واعتدى
وتلومانني وقد
نزل الموت أسودا

6 . الصورة التّركيبية:

الصورة التركيبية هي نوع من أنواع الصوّر البصريّة، التي تقوم على إلصاق الصوّر بعضها ببعض، كدمج صورتين، أو أكثر للحصول على صورة ثالثة، وهو ما يسميه "محمد الدوغان" التجميع ويقصد به "ضم صورة إلى صورة، أو أكثر لتخرج بمجموعها صورة ثالثة، أو هو تجميع عناصر بصريّة معروفة في صوّر سابقة، وكأنّ علامة هذا السبيل أنّ الزوايا الجزئية التي جمعت في الصورة الواحدة تكاد تستقل صورا وحدها[49]

ومن صوّر "بشار" قوله في تصوير جارية: [ج2، ص99]

وجاريــة دلها رائع
تعف فإن سامحت تمزح
وعينان يجري الردى فيهما
ووجه يصلّى له أسجح
وتضحك عن برد بارد
تلألأ كما لمع الوحوح

فالقصيدة وصف لكل محاسن المرأة، وما تتركه من أثر، فجمال وجهها مثلا يدفع الانسان أن يصلي له،

ويصوّر بشار خجل المرأة، فيقول: [ج2، ص120]

فجاءت على خوف كأنّ فؤادها
جناح السماني يرعوي ويحيد
تصد حياء ثمّ يقتادها الهوى
إلينا وفيها صبوة وصدود

فهي صورة للمرأة في حال تردّدها بين الإقبال على المحب، أو الصدّ عنه، فقلبها يخفق رغبة ورهبة كجناح طائر السماني في رفرفته يرتفع وينخفض.

7 . الصورة الشميّة:

كانت الصورة الشمية حاضرة في شعر "بشار بن برد " خاصة في غرضي المدح والغزل، ويفوح في كثير من صوّره المسك والعنبر، فالمرأة في نظره ريحانة خلقت للشّم، بل هي مصدر الروائح الطيّبة، فيقول: [ج1، ص375]

وكأنّ نكهتها إذا نبّهتها
طفل يلوك بدرديه سخابا

ورائحة أنفاسها من العنبر حين قال: [ج2، ص57]

غراء حوراء من طيب إذا نكهت
للبيت والدار من أنفاسها أرج

بل وشخّص المسك وجعله والمرأة شيئا واحدا، وقال: [ج3، ص43]

اشبهك المسك وأشبهته
قائمة في لونه قاعدة
لا شك إذ لونكما واحد
إنّكما من طينة واحدة

ولم يستخدم "بشار" حاسة الشّم في الغزل والمدح فقط، بل حتى في الرثاء من ذلك قوله يبكي إبنه، ويشبّه بقاءه في

الحياة بريحان العروس، الذي زال بعد فترة وجيزة، كناية عن فقده صغيرا فقال: [ج1، ص279]

وكان كريحان العروس بقاؤه
ذوي بعد إشراق الغصون وطيب

ومن صوره الشّمية الجميلة ما جاء في مدح الخليفة "المهدي"، فهو لفرط نظافته تفوح من نعليه رائحة الريحان عند قوله: [ج1، ص343]

تشمّ نعلاه في الندى كما
شمّ الندامى الريحان معتقبا

ويرى "نادر مصاروة" أن "بشارا" مقدّم على غيره من الشّعراء العميان من حيث كثرة صوّره الشميّة يقول: "يقف "بشار" في مقدمة الشّعراء العميان، الذين أكثروا من الصوّر الشميّة، وذلك بوصف الروائح الطّيّبة يقول:[50]

وتخال ما جمعت عليه
ثيابها ذهبا وعطرا

ويشخّص بشار الروائح جاعلا منها واشيا يكشف المحبّين، فيقول: [ج2، ص113]

أقلل من الطّيب إذا زرتنا
إني أخاف المسك إن فاحا
لم أدر أنّ المسك واش بنا
إن حار باب الدار مسباجا

8 . الصورة الذوقية:

ترتّب حاسة الذوق في آخر الحواس، التي اعتمد عليها "بشار بن برد" في رسم صوّره"، فالإنسان يتذوّق في الغالب لنفسه لا لغيره، وإن راقه شيء من المذوقات، فقد لا يروق لغيره، والنّاس مختلفون في تفضيل المطعومات، فمنهم مثلا من يفضّل الطعام مالحا، ومنهم من يكرهه مالحا، ونحو ذلك،[51] والصورة الذوقية "ذات تنبيه كيميائي ...والكيفيات الذوقية محدودة، وهي: الحامض والمالح والحلو والمر..."[52]

ومن صوّر "بشار بن برد" الذوقية تشبيه حياته في شبابه بطعم حلو، وحياته في كبره بطعم مر، فيقول: [ج1، ص154]

قد لعب الدّهر على هامتي
وذقت مرا بعد حلواء

وقد كانت وسيلة التّذوّق عند "بشار" واضحة في تصوير رضاب المحبوبة وثغرها، إذ يقول: [ج1، ص207]

فلست بناس من رضابك مشربا
وقد حان من شمس النّهار غروب

ويشبّه ريق ذلك الثغر بشراب التّفاح في قوله: [ج2، ص85]

ورضاب ذي أشر أغر كأنما
غُبقت مشاربه من التّفاح

ويشبّه ريقها بالثّلج الذي مزج بطعم الراح والتّفاح، فيقول: [ج1، ص112]

كأنّ ثلجا بين أسنانها
مستشركا راحا وتفاحا

ووجد في ريق محبوبته تشابها ومذاق العسل والزنجبيل، فقال: [ج2، ص83]

كانّ بريقها عسلا جنيّا
وطعم الزنجبيل وريح راح

وقال أيضا في تصوير طعم الريق: [ج4، ص144]

يا أطيب النّاس ريقا غير مختبر
إلا شهادة أطراف المساويك

وخاطب محبوبته التي أهدته عطرا بأنّ ريقها ألذ وأشهى ممّا أهدته، قائلا: [ج1، ص23]

أمديت لي الطّيب في ريحان ساحرة
يا عبد ريقك أشهى لي من الطيّب

وشبّه "بشار" ريق محبوبته المثلوج بالشهد المخلوط بالخمر، وقد تذوّقها "بشار" عندما تناول مسواكها، الذي بقي فيه شيء من ريقها، فقال: [ج1، ص101]

لما أتتني على المسواك ريقتها
مثلوجة الطعم مثل الشّهد بالراح
قبّلت ما مس فاما ثم قلت لها
يا ليتني كنت ذا المسواك يا صاح

ولعلّ الجمال في هذا النّوع من الصور يكمن في أنّ الشاعر اتّجه بحاسة الذوق اتّجاها جديدا، فجعل للصفات المعنوية مذاقا وطعما، فقد جعل للوّد طعما ومذاقا، فقال: [ج1، ص4]

قد شبعنا من ودّك المر طعما

وروينا إن كنت منا رويت

فاذكري ودّنا وذوقي سوانا

تذكرينا وتندمي ما بقيت

ويجعل لقوافيه طعما كطعم السّم فيقول: [ج1، ص154]

تزّل القوافي عن لساني كأنّها

حمات الأفاعي ريقهن قضاء

ويجعل للعطاء طعما لذيذا حين يمدح "عقبة بن مسلم"، فيقول: [ج1، ص136]

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو

ف ولكن يلذّ طعم العطاء

فالشاعر يركّز في تذوّقه لمادة الصورة على طعمي الحلاوة والمرارة[53]

9 . الصورة اللمسية:

إنّ حاسة اللّمس مهمة هي الأخرى في إدرا ك الأشياء والجمال، ويمكنها أن تنوب عن البصر باطلاعنا على عديد الأوصاف كالنعومة والخشونة والصلابة والسخونة ...الخ، " وتعتبر يد الأعمى مصدرا للمعرفة في كثير من نواحي حياة الشاعر الأعمى، وهي تضم أربعة إحساسات رئيسية أولا: الاحساس بالتماس والضغط، ثانيا الاحساس بالألم، ثالثا الاحساس بالبرودة، رابعا الإحساس بالسخونة ... وحاسة اللّمس هي أيضا مهمة في إدراك الجمال... كالنعومة والرخاوة والملاسة"،[54] و"بشار" جعله عماه يذهب في تصويره الحسي إلى الدّقة والتّفصيل محاولا استقصاء ملمس موصوفه، "وهو يكثر في صوّره اللمسية من المقابلات، وتشخيص الأشياء، وتجسيمها لدرجة كبيرة"[55].

يقول: [ج2، ص228]

أمامة قد وصفت لنا بحسن

وإنّا لا نراك فالمسينا

ويلجأ "بشار" عند تناوله حاسة اللّمس في التصوير إلى التّفصيل، وكأنّه يتحسّس الشيء تحسسا، فهو مثلا عندما يختلي بمحبوبته لا يكتفي بحديثها، بل يحاول أن يراها برؤوس أصابعه، فيقول: [ج4، ص142]

أتتني الشمس زائـرة

ولم تك تبرح الفلكا

تقول وقد خلوت بها

تكلّم وأكفني يدكا

ومحبوبة "بشار" لقسوتها عليه كالحجر الصلب، لا تلين ولا تستجيب لتوسلاته، وفي هذا يقول: [ج1، ص289]

أمسي حزينا وتمسي في مجاسدها

لا تشتكي الحب في عظم ولا عصب

كأنّها حجـر من بعـد نائلها

شطّت عليّ وإن ناديـت لم تجب

وعانى بشار من هجر المحبوبة فشبّه ألم المعاناة كألم من يمشي على الجمر، أو على حدّ منشار فقال: [ج3، ص148]

إنّي بما احتملت عين حوائجكم

واستحلت العين مني دمعها جاري

كأنّني بـك إذ تمشين راضيـة

أمشي على جمرة أو حـد منشار

ويذكر في موضع آخر أن الأخلاق الحسنة تعدي، فصفة الكرم مثلا الموجودة في الممدوح تنتقل عن طريق اللمس، فيقول: [ج1، ص59]

لمست بكفي كفه أبتغي الغنى

ولم أدر أنّ الجود من كفّه يعدي

وهناك نوع من الصوّر يتّفق في الدّلالة والرّمز، ولكنّه يختلف في المادة الصورية والاحساس الّذي يصدر عنه، لذلك يقع الناقد في الخطأ عندما لا يفرّق بين هذه الصوّر لاتّفاقها في الدلالة والرمز، ومثال هذا اللون من الصوّر صورة الصحراء والسراب، فكلاهما معادل رمزي للحرمان والضّياع، ولكن المادة التي شكلّت الصورة الأولى غير المادة التي شكّلت الصورة الثانية وإن غدا الرمز فيها واحدا[56]

10-صور الشاعر بين التّقليد والتّجديد:

تتعاون الصورة عند "بشار" مع صوّر القدامى متأثرا بشعرهم، مستلهما من نهجهم أمثال "امرىء القيس"، "طرفة بن العبد"، "زهير" وغيرهم،[57] فهناك اتّجاه عام مؤثر في صوّر بشار نشأ من البيئة نفسها، وما تلقاه سماعا عن كل ما يحيط به، كما كان هناك اتّجاه خاص يؤثر في بعض صوّره نشأ عن تأثره بشعراء معينين،[58] ويرى "عبد الفتاح صالح" أنّ هناك تيار عام يعمل في صوّر "بشار" فيترك أثره فيها، وكانت روافد هذا التيار تنبعث من نشأته في بني عقيل، ومن حياته في البادية، وتمثّله لكل ما كان يطبع بيئته، وإلى جانب

هذا التيار كان هناك تيار خاص يعمل في صوّر "بشار" روافده الشعراء القدامى الذين تأثر بهم فتركوا طابعهم في صوّره، واتّجاهه الشعري، ولا يعني هذا أنّه كان مقلّدا لهم، بل هو يتمثّل ما يسمع، ويعي ما يقال، فيحاول أن يأتي بالصورة...، ويبدو أنّ "امرئ القيس" ترك طابعه في الصورة لدى "بشار" فهو يتأثر بظاهرة التّركيز في الصورة التي شاهدها لدى "امرئ القيس" في غزله التّفصيلي خاصة، وإن كان يضيف أحيانا إلى المعاني القديمة معان أخذها من البيئة الحضرية... فهو يتأثر ولكنّه لا يقلّد[59] ، ف "بشار" يأخذ الفكرة ويحوّرها، ويقترب بها من الحس أكثر. [60]

وقد كان "بشار" في إغارته أحيانا على معاني الأولين، كان يملك من المهارة ما يسعفه على إخفاء ذلك، فإذا يقع له أن يسمع بيت "لبيد"

وما المال والبنون والأملون إلاّ ودائع

ولابدّ يوما أن ترد الودائع

فقد قال "بشار" في حامد البرمكي: [ج3، ص120]

خالد إنّ الحمد يبقى لأملهِ

جمالا ولا تبقى الكنوز على الكدّ

ويؤكد "نادر مصاروة" أنّ "الشعراء العميان قد قلّدوا، وجدّدوا في صوّرهم البصريّة، لكنّ التّقليد عندهم غالب على التّجديد، إذ يكرّرون معاني الشّعراء السّابقين يظهر ذلك خاصة في وصفهم العام، أما إن أرادوا التّعبير عن تجربة أو إحساس خاص صاغوا صوّرا جديدة، إذ أنّ وصف تجربة هو عملية بصرية تحليلية سريعة، تقوم على تعدّد تفاصيل متتابعة ...وتجديد هؤلاء الشّعراء العميان هو وليد عالم داخلي معتّم،"[61] ذلك أنّهم لم يعتمدوا أخذ ما للغير، وإنّما أخذ من القديم وصاغوه بطرائق أخرى.[62]

لكن "بشار" في احتذائه معنى، أو استلابه تعبيرا، إنّما كان يصوّر موقف العصر نفسه؛ حيث هو إطار يتّسع للجديد والقديم معا، فقد كان يجيد إدارة المعاني القديمة في ذهنه، فيصنع منها صوّرا خاصة به،[63] فهو إذاً في بعض صوّره البصرية مقلّدا، وفي جانب منها مجدّدا،[64] وكان يقدّم في صوّره الجديدة الكثير من صوّر الحضارة الحديثة، والتي لم تكن تخطر على ذهن الشعر العربي القديم ... وما يرد إلى مسموعاته من معان، وأفكار جديدة يصوغها في صوّر جديدة، فيها طرافة وابتكار.[65]

وقد يأتي بشار بصوّر لم يُسبق إليها، فقد تناول القدماء مثلا البرق والغيث، وصوروهما صوّرا مختلفة، وسلك "بشار" طريقهم، ولكنّه أحيانا يضيف على صوّرهم شيئا جديدا، كقوله في تصوير البرق: [ج2، ص120]

وغيث إذا ما لاح أومض برقه

كما أومضت تحت الرداء خريع

فيصوّر البرق في وميضه الخاطف باضطراب المرأة في حركتها أثناء مشيتها. كما يحسب لـ "بشار" في إطار التّجديد مقدّمة الحكمة، والطيف، وقد أثنى عليه الرواة، واحتسبوا له ابتداعه لها، رغم أنّ الحكمة كانت موجودة قبله، إلاّ أنّها كانت ترد ضمن القصيدة أبياتا مفردة، أما بشار فقد صدّرها قصيدته، مثلا قوله في المشورة: [ج2، ص194]

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعـن

برأي نصيح أو نصيحة حازم

ولا تجعل الشورى عليك غضاضة

مكـان الخوافي قوة للقوادم

وجاء "بشار" بمقدمة الطيف في قوله: [ج3، ص18]

أعادك طيفها وبما يعود

وحبّ الغانيات جوّى يؤود

وجدّد "بشار" في صوّره الغزلية فقال: [ج2، ص229]

وكأنّـما نظـرت بعيني شادن

حيران أبصر شادنا مطرودا

ويشك فيها الناظرون إذا مشت

أتسيـل أم تمشي لهم تأويدا

يشبّه الشاعر نظرة امرأة بنظرة غزال حائر مذعور وهي صورة تقليدية، لكنه زاد على هذا المعنى بقول أبصر "شاديا مطرودا" الذي حوّل الخوف من المعلوم إلى خوف من مجهول، ثمّ يقدّم في بقية الأبيات صورة متكاملة موحدة لنعومة الفتاة، فيصوّر مشيتها بسيولة الماء، والماء في انسيابه يعطي منظرا جميلا، وفيه قال النويهي:"أسلوبه تام الابتكار، تام الجدّة على الشعر العربي،"[66] ويعتمد فيه على شعوره الشخصي، دون أن يتقيّد بالمعهود، والمألوف من الشعر، في

عصر انقسم فيه نقاد الأدب إلى طائفتين، طائفة تقف إعجابها على الشعر القديم أمثال "عمر بن العلاء"، وطائفة تحتكم إلى الذوق الأدبي وحده كـ "الجاحظ" و"ابن المعتز".[67]

ويمثّل النمط البلاغي بأشكاله المتعددة أداة من أدوات التّشكيل الجمالي للصورة الفنيّة عند "بشار بن برد"

ويؤكد "المغامري" أن "أكثر الأدوات الفنيّة المستعملة في تصوير العميان، التّشبيه ثمّ الاستعارة، ومنها قول "بشار": [ج3، ص142]

وكيف أسقى على الرّيحان متّكئا
والحرب حاسرّة الخدّين والجيد

فصوّر العميان التّشبيهية في معظمها خلقت من المحسوس فكرا، ووجدت في غير المرئي مرئيا، ومن الجمود حركة، ومن النّادر الغريب صورة شعرية فنيّة، فليس التّشبيه موكولا إلى البصر، والرؤية العينية القائمة بين الأشياء، ولا يعتمد التّشبيه على علاقة حقيقية بين المشبه والمشبه به دائما، وهي عندما تأتي كثيرا ما تكون لمجارات المبصرين وتقليدهم، فهم لم يلزموا غالبا بأطر وحدود مرسومة، بل قدّموا الجديد ضمن هذه الأطر، مماّ ساعد بعضهم على الخلق والابداع، وأيا كانت العلاقة بين أطراف الصوّر التشبيهية فإنّ التّشبيهات تبرز المعاني الخفيّة المحتجبة وتصوّرها للأذهان.[68]

وقد ساعد التّشبيه الشّعراء العميان على خلق علاقات جديدة، غير مألوفة بين الأشياء، وفقا لتطوّره الفني لا الواقعي، مع تباين في طرائقهم عند التّعبير عن المعنى الواحد، فأبدعوا في صوّرهم التّشبيهية، إذ ابتكروا كثيرا من التشبيهات الجديدة، وأعادوا صياغة بعض التشبيهات الشائعة فظهرت في ثوب جديد.[69]

نستنتج مماّ تقدّم أنّ "بشار بن برد" قد بالغ في إبراز المعاني الّتي تدور على الحس، ورغم ذلك لم يستطيع مثلا أن يصف الكثير في المرأة، كأن يصف جمالها وهي تغني وأوصالها ساكنة مثلا كما فعل "ابن الرومي"

فليس في شعر "بشار" ما يدلّ على أنّه استطاع أن يتجاوز نطاق السمع، واللمس، والشّم في غزله مثلا كقوله: [ج1، ص44]

وكأنّ رجع حديثها
قطع الرّياض كسين زمرا

و "بشار" كما يرى "العقاد" ينقل الوصف أحيانا ممّا يرى إلى ما يحس، فيصف الجمال، والهوى كأنّهما شيء مصبوب على القلب، كقوله: [ج4، ص92]

إذا نظرت صبّت عليك صبابة
وكادت قلوب العالمين تطير

وكان غزله حسيا واقعيا، لا يرتقي فيه عن هذه المرتبة، ولا يتجاوز وصف المحاسن الملموسة، أو ما يتخيّله وراء اللمس، أو السمع ممّا فاته بذهاب بصره، ولا يرتفع إلاّ في النادر، وعلى سبيل التّقليد والمحاكاة عن نطاق الحس،[70]

وفي هذا قال "الأصمعي": "بشار سلك طريقا لم يُسلم، وأحسن فيه، وتفرّد به، وهو أكثر تصرّفا وفنون الشّعر، وأغزر، وأوسع بديعا. [71]

كما يمكننا القول: إنّ الصوّر السمعية عند الشاعر تحتل الصدارة، وأقل منها الصوّر الشمية، والذوقية واللمسية، وقد تشترك أكثر من حاسة لتكوين صوره، كقوله: [ج2، ص43]

وما ذقت طعم النّوم مذ مسّني الهوى
ولا الكأس إلا ماؤها عبراتي
ودارت صبابات الهـوى بمسامعـي
كما دار مخمور من النشوات

ففي هذه الصورة تتداخل حاسة الذوق واللّمس والسمع، فلم يكد يمسّه الهوى، حتى لم يعد يحس للنوم طعما، وإذا أراد شرابا، أحس في طعم شرابه طعم دموعه، التي سكبها، وأخذت صبابات الهوى تستولي على مسامعه، حتى أفقدته الوعي، فسار متمائلا، كما يسير المخمور

وقوله في الغزل: [ج2، ص234]

للهِ در فتــاة مــن بـني جشـــم
ما أحسن العين والخدين والنـابا
تريك في القول جشابا وإن ضحكت
أرتك من ثغرها المثلوج جشـابا
بدا لنـا منظر منها اعتبـرت بـهِ
وشامد المسك يلقى الأنف ما غابا
قـد زيّنـت بالمحيا صورة عجبـا
وزانها كـفل راب ومـا عـابا
كأنّما خلقـت من جلـد لؤلؤة
نفسا مـن العـطر إن حركتها ثابا

فالبيت الاول يقوم على حاسة البصر في حين تختلط في الثاني مع حاسة السمع، وفي الثالث مع الشم، وفي الرابع مع اللمس ...إلخ إذاً الصورة كانت عند بشار مكوّنا له أهميّته

ونقرّ في الأخير أنّ جمال صوّر "بشار بن برد" الفنيّة الحسية تتّحقق عندما يعبّر عنها بحواس أخرى، وتفوّقه منوط بقدرته على استعمال اللغة، وقد ينجح في إخراج صوّر تساوي أو تفوق صوّر العصر.

وأنّ "الأفراد لا يختلفون فيما بينهم في أنماط الصوّر التي يستخدمونها فحسب، وإنّما يختلفون أكثر من ذلك في طبيعة الصوّر الجزئية الخاصة التي يولّدونها".[72]

الهوامش:

* هو بشار بن برد بن يرجوخ، ولد بالبصرة، من موالي بني عقيل، وقد نسب نفسه من جهة أمه إلى الروم ولد عام (95هـ ت167هـ)، ومن المتّفق عليه أنّه ولد أعمى، وقد ترك العمى أثرا عميقا في نفسه، جعله متبرّما بالناس، فارسي الأب، عدّ من مخضرمي الدولة الأموية والدولة العباسية (للاستزادة ينظر الأصفهاني، الأغاني اشراف وتحقيق إبراهيم الأبياري، طبعة القاهرة 1969، مج5، ص981

وديوان بشار بن برد المعتمد، جمع وتحقيق وشرح محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، المجلد الأول والثاني،2008.

[1]ـ ينظر شفيع السيّد، التّعبير البياني، رؤية نقديّة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1989، ص30

2ـ عبد القادر القط، الاتّجاه الوجداني في الشعر العربي، طبعة مكتبة الشباب، 1978، ص438

[3]ـ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، (دـت)، ص18

[4]ـ نادر مصاروة، شعر العميان، الواقع الخيال المعاني والصوّر الفنيّة حتى ق12، تقديم غالب عباس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2008، ص6، عن الصائغ عبد الإله، الصورة الفنية، ص159

[5]ـ عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، طبعة دار الثقافة، القاهرة، 1978، ص64

[6]ـ محمود عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر، 2005، ص335

[7]ـ علي الغريب، محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص143

[8]ـ جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 2003 ص340

[9]ـ علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، المرجع السابق ص142

[10]ـ علي شلق، العين في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط1984،1، ص7

[11]ـ المرجع نفسه، ص8

[12]ـ ينظر عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، 1983، ص170 الابيات لم أعثر عليها في الديوان

[13]ـ المرجع نفسه، ص147

[14]ـ المرجع نفسه، ص176

[15]ـ المرجع نفسه، ص99

[16]ـ المرجع نفسه، ص100، نقلا عن مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص79

[17]ـ ينظر غرة سعيد حسني، الإعاقة البصرية، الدار العلميّة للكتاب، عمان، 2000، ص67

[18]ـ عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، المرجع السابق، ص102

[19]ـ المرجع نفسه، نقلا عن مسائل فلسفة الفن المعاصرة، 102

[20]ـ المرجع نفسه، ص102

[21]ـ نعيم الباقي، مقدمة لدراسة الصوّر الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص75

[22]ـ ابراهيم عبد القادر المازني، أعلام الاسلام، دار المعارف الاسلاميّة، 1944، ص26

[23]ـ عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، المرجع السابق، ص148

[24]ـ ينظر عبد الله المغامري، الصورة البصرية، ص102

[25]ـ عبد القامر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رضا، تصح محمد عبده، دار الكتب العلية، بيروت، ط1، 1988، ص164

[26]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق ص211

[27]ـ المرجع نفسه، ص 211

[28]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، الواقع الخيال المعاني والصوّر الفنيّة حتى ق12، مرجع سابق، ص143

[29]ـ جابر أحمد عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي، المرجع السابق، ص112

[30]ـ المرجع نفسه، ص147

[31]ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ط4، 1950، ص15

[32]ـ ينظر نادر مصاورة، شعر العميان، الواقع الخيال المعاني والصوّر الفنيّة حتى ق12، المرجع السابق، ص226

[33]ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي" العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة (د ـ ت)، ط 11، ج 3، ص228

[34]ـ ينظر مصطفى الشكعة، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص228

[35]ـ عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، المرجع السابق ص193

[36]ـ ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط1994،1، ج2، ص626

[37]ـ ابراهيم عبد القادر المازني، أعلام الاسلام، دار المعارف الاسلاميّة، 1944، ص26

[38]ـ ينظر نفسه، 143

[39]ـ ابراهيم عبد القادر المازني، أعلام الاسلام، المرجع السابق، ص144

[40]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، ص271نقلا عن رسمية السقطي أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء، ص123

[41]ـ سيد خير الله، وبركات أحمد لطفي، سيكولوجية الطفل الكفيف وتربيته، دراسات نفسية تربوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1983ص18

[42]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، ص270، نقلا عن ربابعة موسى جمالية اللون في شعر زهير، ص135

[43]ـ محمد النويهي، شخصية بشار، مكتبة النهضة، القامرة، ط1، 1951، ص241

[44]ـ محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير، 1985، ص 41

[45]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع سابق، ص134

[46]ـ مريم سعود، الصورة الفنية في شعر العميان، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،2013، ص72، البيت لم أعثر عليه في الديوان

[47]ـ عبير محمد فايز مسعد، اتّجاهات الشّعر عند الشّعراء المكفوفين في العصر العباسي، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 2006 ص241

[48]ـ نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القامرة، 1961، ص309

[49]ـ محمد بن أحمد الدوغان، الصورة الشعرية عند العميان في العصر العباسي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، 1988، ص213

[50]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق، ص 245

[51]ـ الغنيم ابراميم بن عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشّعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنقل، القامرة، ط1996،1،

[52]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق، ص260

[53]ـ علي الغريب، محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص138

[54]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق، ص251

[55]ـ مريم سعود، الصورة الفنية في شعر العميان، المرجع السابق، ص223

[56]ـ علي الغريب محمد الشناوي، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، المرجع السابق، ص142

[57]ـ ينظر عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، المرجع السابق، ص 107

[58]ـ المرجع نفسه، ص108

[59]ـ المرجع نفسه، ص111

[60]ـ المرجع نفسه، ص118

[61]ـ مريم سعود، الصورة الفنيّة في شعر العميان، المرجع السابق، ص140

[62]ـ نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق، ص141

[63]ـ المرجع نفسه، ص128

[64]ـ عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، المرجع السابق، ص166

[65]ـ المرجع نفسه، ص156

[66]ـ محمد النويهي، شخصية بشار، المرجع السابق ص239

[67]ـ ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، تاريخ الآداب العربية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط1992،1، ص374

[68]ـ ينظر نادر مصاورة، شعر العميان، المرجع السابق، ص160

[69]ـ المرجع نفسه، ص222

[70]ـ المرجع نفسه، ص94

[71]ـ ابراهيم عبد القادر المازني، أعلام الاسلام، نقلا عن الأصمعي، ص70

[72]ـ ريتشارد، مبادىء النقد الأدبي، تر مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، 1963، ص175

الفحولة في الدرس النقدي العربي القديم

أ: قلال فاطمة
جامعة الجزائر 2

الفحولـة مصـطلح نقـدي شـغل اهتمـام الكثيـر مـن النقـاد القدامى، بلْ لا يـزال مـادة خصـبة للـدرس النقـدي إلـى يومنـا هذا، إلا أنّـه علـى كثـرة مـا قيل فيهـا مازالـت موضـوعا بكـراً لـم تحترث أرض حقيقتها الأقلام، ومـا كـان من حرث فبابـه الزلل وحقلـه الأوهـام ومـن الطبيعـي لأي قـارئ عنـد اطلاعـه علـى الكتب التي تناولت موضوع الفحولـة، أن تستوقفه قضية تعدد معاني ومفاهيم هذه اللّفظة وعلى هذا الأساس، يجدر بنا طرح إشكالية: **ما هي الفحولـة؟ ومـا هـي أهـم المقاييس الضابطة للنص والشاعر الفحل؟**

1*مفهوم الفحولة:

لغة: الغرض من تعيين فضـاء الجذر اللّغوي (فحل) هو محاولة تعميق الفهم بإحياء دلالـة اللّفظ القديمـة، وموازنـة هذه الدلالـة بما تخيره الأصمعي من تعريف للفحـل، ابتغاء معرفـة ما حذفه من دلالتها وما اصطفاه ليكون ما نحصله دالا علـى الفرق بـين مفهوم الفحولـة عنـده، ومفهومهـا فـي لغـة العـرب، ويعدّ أصـلا ثابتا لـه من جهـة ثانيـة عند التقاطع أو الاشتراك في الفضـاء الدلالي، ممّا يسهل طريق البحث عن حقيقة رؤيـة الأصـمعي للفحولـة، قياسـا بقرائن نقده الشـعر ونقده الشـعراء، أمّا المعنى اللّغوي، فقد جـاءت بـه معاجم عربيـة، من ذلك ما قالـه أبـو منصـور الأزهري: " وفـي حـديث ابـن عمـر– رضـي اللّـه عنـه – أنّـه بعـث رجـلا يشـتري لـه أضـحية، فقـال: اشـتر كبشا فحيلا، قال: أبو عبيد، قال: الأصمعي: قولـه (فحيلا) هو الـذي يشـبه الفحـول فـي خلقـه ونبلـه. وقـال غيـره اسـتفحل أمر العدو إذا قوي واشتدّ."[1]

وقـال الخليـل بـن أحمـد الفراهيـدي فـي مـادة (ف ح ل): " فحل الفحول والفحولة جمع الفحل، والفحلة افتحال

الإنسان فحـلا لدوابـه. والاستفحال خطـأ، وإنّمـا الاستفحال على ما بلغني من أهل كابل عن علوجها أنّهم

إذا وجدوا رجلا من العرب جسيما جميلا خلوا بينهم وبين نسائهم رجـاء أن يولد فيهم مثلـه. والفحل: الحصـير، بـه لأنّـه يعمل من سعف النخل من الفحل. ويقال للنخلة الذكر (الذي يلقـح بـه حوائـل)، النخـل فحالـة، والجميـع فحـال. واسـتفحل الأمر: عظم واشتدّ."[2]

وقال بن منظور: " فحل: الفحل معروف من كلّ حيوان، وجمعه أفحل وفحول وفحولة وفحال وفحالة مثل الجمالـة، قال الشاعر: فحالة تطرد عن أشوالها."[3]

الفحولـة: " فحل الإبل، الذكر الناضـج منها الذي لـه القدرة علـى الإخصاب، وقد استعار النقاد هذا المصطلح للشاعر الذي يصلّ من قوة الشعرية وإتقان الابداع وشدة التأثير علـى المتلقين وتحريكهم إلـى حيث يريد الشاعر حدّ الكمال أو ما يقرب منه. إنّه الحدّ الذي يظنّ الآخرون معه أنّ هذا الشاعر قادر – حتى إذا لم يفعل في الواقع – علـى أن يغلـب الآخرين مـن الشـعراء. فعلقمـة التميمـي الشـاعر كـان عاديا أو أقل، لكن بعد أن غلب امرؤ القيس صار فحلا، وعادة ما يشار إليه بعلقمة الفحل."[4]

الفحـل: الـذكر القـوي مـن كـلّ حيـوان، ج: أفحـل وفحـول وفحال وفحالة وفحولة.[5]

فحـل: الفحـل: هـو الـذكر مـن كـلّ حيـوان (ج) فحـول، وأفحل، وفحول الشعر، أو العلم، هم الفائقون فيه.[6]

اصـطلاحا: لقـد تعـددت التعريفـات الاصـطلاحية للفحولـة ونـذكر علـى سـبيل المثـال لا علـى سـبيل الحصـر، قـول ابـن سلام الجمحي: " إنّ الفحولة ترتبط بقوّة صاحبها على الإجادة فـي المدح، وفـي الوجـه المقابل لـه: الهجـاء، مـع تكميل أدائـه الفنّي في كلا الوجهين، وبهذا التكامل قد تأتي الفحولة بصيغة أفعل للتفضيل، كقول ابـن سـلام: " وكـان أبـو ذؤيـب شـاعرا فحلا لا غميزة فيه ولا وهن."[7]

ويقول: "وكان للشمّاخ أخوان، وهو أفحلهم". وقولـه كذلك: " وكان القطاني شاعرا فحلا رقيق الحواشي، حلو الشعر."[8]

إنّ النصـوص التـي يوردهـا ابـن السـلام لا تشـير إلـى مصـطلح الفحولـة، وإن كـان من الواضـح أنّـه كـان معروفـا منـذ مرحلـة مبكرة، إنّ ابـن سـلام يقـول بعـد كـلام طويـل: "...واطمأنـت العـرب بالأمصـار، وراجعوا روايـة الشـعر، فلـم يؤولوا إلـى ديوان مدوّن، ولا كتاب مكتوب وألفوا ذلك، وقد هلك من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير."[9]

2*خصائص الفحولة:

كان العرب منذ القديم مدركين بواسطة احساسهم الفطري أن ما يسمعونه من "شعر" و"سجع" و"خطب" و"أمثال" يختلف عن مخاطبتهم اليومية، وقد تجلى إحساسهم هذا في الأوصاف التي نعتوا بها هذه الأشكال التعبيرية دون أن يتوصلوا إلى الضبط النهائي لهذه الأشكال ولخصائصها الفنية.

إن خصائص الشعر متوفرة، وهي ستتضح أكثر مع الأصمعي والجمحي فمهموم "الفحولة" دليل على أن في الشعر من المميزات ما يجعله أرقى من الكلام العادي فنيا، لكن هذا الإحساس لم يتبلور في تعريف واضح فكتاب "فحولة الشعراء" يخلو من أي تعريف للشعر عدا بعض الإشارات السياقية التي نفهم منها أن صاحب الكتاب يتناول الشعر كشكل تعبيري متميز منها تشبيه جودة الشعر بجودة المصنوعات "فشعر لبيد كأنه طبلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة".[10]

ولا شك أن مثل هذه الإشارة متولدة عن احساس القدامى بالجمال الذي لا يأتي إلا من خلال المحسوسات.

فالأصمعي يعتبر الشعراء إذن شكلا تعبيريا متميزا انطلاقا من ذائقته دون أن يتوصل إلى الخصائص المميزة لهذا الشكل، وسيكون للجمحي مشاركة في بلورة هذه الخصائص أكثر من الأصمعي، ويعزى ذلك كما بيناه في موضعه إلى الروح النقدية التي اتسم بها كتابه ثم إلى بحثه عن مقاييس أكثر صلة بالنص.[11]

ومرد أهمية هذا الكلام هو أن الاحساس بالخصائص المميزة للشعر هي من مشمولات "أهل العلم" بالنقد، لكن ما هي هذه الخصائص وكيف نتوصل إليها؟

لا حظنا سابقا اعتناء الجمحي ببعض المقاييس النابعة من النص كإشارته إلى "الديباجة" و"رونق الكلام" و"الحلاوة" إلا أن هذه الإشارات تفتقر إلى المقاييس الاجرائية الواضحة، ولذا فإن محاولة الجمحي لا تتعد مرحلة "الوصف" وإن كانت له إشارة ذكية إلى خصائص الشعر انطلاقا من المقارنة بين الشاعر والمتكلم والمنطق على المتكلم أوسع عند الشاعر، والشاعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي والمتكلم مطلق يتخير الكلام"، فالمتكلم لا يجد صعوبة في إنجاز الكلام لأنه لا يقصد منه الإبلاغ.[12]

على حين أن لكلام الشاعر قصدا فنيا، وكلامه يندرج ضمن شكل تعبيري معين محصور بالبناء والعروض والقوافي.

وهذا التصور الهام الذي يرسي الشعر كشكل تعبيري استقرت خصائصه، لم يكن ليتأتى للجمحي إلا انطلاقا من السياق الذي ورد فيه، إذ أن إشارته تلك جره إليها الحديث عن شعر النابغة، حيث قال: "من احتج للنابغة كان أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتا، كأن كلامه ليس فيه تكلف".[13]

نستخلص إذن أن للناقد العربي إحساس بالكلام الأدبي متمثلا في الشعر دون ابراز واضح لخصائصه خاصة ما تعلق منها بجانب "الملفوظ". ولعلّ ذلك يرد إلى طغيان" أدبية المكتوب"، إذ أن النص عند النقاد مازال ممارسة شفوية لم يهتدوا بعد الى جانب الصنعة فيه.

وقد اعتمد النقاد لتبيين أدبية الشعر طريقة حفلت بها مؤلفاتهم وهي "حل المنظوم ونظم المنثور"، وهذه المسألة مرتبطة الى حد كبير بإنشاء النص الأدبي وبمسألة اللفظ والمعنى، فالإنسان في نظر النقاد القدامى لا يفكر إلا نثرا، أي أن أول ما يأتيه المعاني، ثم تلحق بها الألفاظ. وهو ما يصوغه ابن طباطبا (ت322هـ) كالتالي: فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعدله ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه".[14]

ولعل المأزق الذي آل إليه مثل هذا التفكير هو انشطار العملية الإبداعية وانقسامها إلى مضمون سابق وشكل لاحق، وهذا ما سيؤول بهم إلى اعتبار المعنى نواة للمنثور، واللفظ نواة للمنظوم، وبالتالي فالمنظوم والمنثور في نظرهم متقابلان: الأول مخصوص بالوزن والقافية، والثاني متحرر من هذا العقال، وبهذا فإن عملية حل المنظوم أو نظم المحلول تتمثل في أن تزيد فيها المعاني شيئا فينحل أو تنقص منها شيئا فينتظم، وقد اعتبر النقاد القدامى هذه العملية مقياسا لأدبية النص لأنها تمثل في نظرهم سر الجودة وقوة المعاني رغم تبدل الشكل التعبيري، وتتبنى هذه العملية على محورين متحولين ينطلق الأول من النثر إلى الشعر، وينطلق الثاني من الشعر إلى النثر وإن أكد تواتر المحور الأول وأهميته، ويمكن أن نمثل لعملتي التحويل بهذا الشكل:

1- التحويل الايجابي: المعنى$_1$ (=نثر) ↓ المعنى$_1$ + لفظ(=شعر).

2- التحويل السلبي: المعنى$_1$+ لفظ(=شعر) ↓ المعنى$_1$(=نثر).

ومن هذا استقر لدى النقاد أن لبنية الكلام الأدبي خاصيتين:

– خاصية معنوية.
– خاصية صوتية.

وإن كانت الخاصية الأولى مشتركة بين الكلام الأدبي والكلام العادي، فإن الثانية لا تشمل إلا الكلام الأدبي، فكيف تحسس النقاد مقومات هذه الخاصية الثانية؟[15]

تأكد للنقاد القدامى أن الشعر كلام مخصوص عمدته قواعد لا بد من إقامتها، فلا عجب أن أقرّوا بأن الشعر "موضع اضطرار" أو هو يدخل في "حصار" هذه الخصائص التي لا تعود وأن تكون الوزن والقافية، ولعل الأصمعي من الأوائل الذين بادروا بالتأكيد على هذا الاضطرار كلام العرب إنما هو مثال شبيه بالوحي لا سيما الشعر لأنه موضع اضطرار إذا كان على روي واحد ووزن لا بد من إقامته، وكانت بعضه أقل من حروف بعض عددا وأثقل وزنا، فإبراز النقاد للوزن والقافية كخاصيتين أساسيتين للشعر يعود إلى أن الشعر في هذه الفترة شكل تعبيري منطوق، وهو ما بوّأه أن يكون سجل أيام العرب الأوحد، مخصوص، لقد أدرك العرب إذن هذه الخاصية الصوتية لبنية الشعر وأنه هي التي تشكل صعوبة المنظوم، ولذا أباح النقاد للشاعر بعض التسامح، وفي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة والعيّ والإيجاز والإسهاب.[16]

وانطلاقا من الخاصية الصوتية للشعر المتمثلة في الوزن والقافية عدد ابن وهب أهم أقسام الشعر، فذكر أربعة: أولها القصيد بهيكلة الثلاثي، الذي ضبطه ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وثانيهما الرجز وهو أخفها، وثالثها المسمط، أما النوع الرابع من الشعر فهو المزدوج.

يمكن القول إذن أن محاولات حد الشعر هذه جاءت عرضا، فهي لم تتولد عند أصحابها كضرورة منهجية إذ غالبا ما يسوقونها إثر تقييم بيت شعري، فتكون بمثابة تعليل ذلك التقييم. وأول ناقد يجعل حدّ الشعر ضرورة المنهج هو قدامة ابن جعفر (ت226هـ) بمؤلفه" نقد الشعر"، فقد كان يعكف على معالجة الشعر من منظار الناقد الموضوعي الذي يعالج الظاهرة بتحديد موضوعها أولا، ثم توضيح منهج "علم جيّد الشعر من رديئه"، ولكن المأزق الذي وقع فيه هو أنه أقام حد الشعر انطلاقا من النثر دون أن يضبط تعريفا للنثر، إذ لا يكفي أن نقول إنه ليس مقفى وموزونا.[17]

فحد الشعر إذن، حتى مع قدامة ما زال يرزح تحت عبء النثر، ومازال التركيز على الخصائص الصوتية للشعر متواصلا، فكلّما توفرت اقتربنا من حيز الشعر، وقد كان لحده أثر بارز إذ ردده نقاد كثيرون أبرزهم الحاتمي، فذكر في "الرسالة الموضحة "حدود الشعر أربع، وهي اللفظ والمعنى والوزن والتقفية. وإن تعلق النقاد بخصائص الشعر المذكورة سابقا دليل على أن الكلام الأدبي عندهم هو ذاك الذي توفرت فيه مقاييس الخروج عن الكلام العادي.

وأهم نتيجة نخرج بها مما سبق هي أن النقاد قد فحصوا قضية الكلام الأدبي على أساس جملة من المقارنات: مقارنة الكلام الأدبي بالكلام العادي، مقارنة الشعر ككلام أدبي بالنثر ككلام عادي، مقارنة حل المنظوم بعقد المنثور.[18]

3*الفحولة في النسق الشعري:

في النسق الشعري يأخذ مفهوم الفحولة معنى هو أقرب إلى العنف والبطش، ومن لم يكن ذئبا تأكله الذئاب، ومن لا يظلم الناس يظلم، ولصدام حسين قصة تكشف عن النسقية في ذهنيته، ففي المتحف الصغير نصب الجندي المجهول في بغداد يجري توجيه نظر الزائر الى بندقية قديمة موضوعة بعناية، حيث يشرح الدليل قائلا إن هذه البندقية هي التي استعملها السيد الرئيس – حسب تعبير الدليل – في محاولة قتل الطاغية عبد الكريم قاسم، وهذه عبارات الدليل الذي يلبس لباسا عسكريا، وانت هنا تسمع صفات وكلمات نسقية هي أشبه بلغة النقائص الشعرية، حيث يزيح الطاغية الطاغية، ويحل الظالم محل الظالم، وإذا ما كان قاسم طاغية، فهل كان صدام عادل وانساني...؟[19]

ليس من شأن النسق أن يرى عيوبه ولا أن يسائل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، وإن له أن يدعي فحسب، والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه وتبررها، هذه هي التربية الشعرية النسقية، والدليل الذي يحدث معك في بغداد ويصف قاسم بالطاغية لم يخطر له على بال أن صاحبه لا يختلف عن سالفه القانون، كما أنه لا يرى غضاضة في وصف ممدوحه بأنه رجل خارج على القانون ويسعى إلى اغتيال خصمه مع شيء غير قليل من التباهي بهذا الصنيع تماما كحال الشاعر في النقائص والهجائيات حينما يفتك بخصمه، أو يتباهى بأنهم يجهلون فوق جهل الجاهلين، ونبطش حين نبطش ظالمينا، كما لقننا عمرو بن كلثوم، وكما ترسخ في النسق ليجد السيد الزعيم مثالا يحتنيه ويؤسس له قاعدة ذهنية وسلوكية.[20]

في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي، والآخر دائما قيمة ملغية، ولا وجود لذلك الشاعر الذي يرى للآخرين موقعا مقاربا له، هذا إن كان يعتبر نفسه فحلا، ولن تضعه

الثقافة في مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرته على اسكات أي صوت سواه، فالآخرون زعنفة لا تجوز لدى عرب ولا لدى عجم، كما يعلن المتنبي، وكذا الشأن مع الطاغية النسقي، وسيرة صدام حسين مع من سواه هي سيرة تقوم على ترقية الذات من فوق الآخرين بالضرورة، والآخر لا بد أن يكون تابعا ومنقادا انقيادا مطلقا، ويثبت بيتر قران كيف يجري إخضاع الآخرين بوسائل السيطرة القمعية على مبدأ من ليس معنا فهو ضدنا، ولذا لا بد من تحويل الجميع الى قطيع من الأتباع، حتى أن الحزب ليتدخل في صيغة الكتابة الابداعية التي تسخر لمدح الزعيم، وكذا يجري التدخل في اعادة كتابة التاريخ لكي ينكتب على نمط يعيد صناعة الذاكرة وتهيئتها ليحل فيها رجل أو حد لا يشاركه غيره فيها، وإذا قال الزعيم قولا أصبح الدهر مسندا.[21]

كما يعدّ **أبو الطيب** سيد النسق، وتتعدد وسائل السيطرة على تفكير المواطن وتسخير الثقافة والاعلام عبر تأنيث كل شيء ليكون في حال خضوع مطلق لسلطان الفحل الزعيم، وفي النسق يجري تحويل القيم من قيم تنتسب للعمل والفعل الى قيم مجازية متعالية، وهذه هي نتائج التنمذج الثقافي النسقي، وما كنا نحسبه مجازا كان في الواقع نموذجا سلوكيا، ولقد تزامنت العودة الي النموذج الشعري الجاهلي في العصر الأموي مع ظهور شخصية الممدوح النموذجي، وصارت رمزاً ثقافيا ليس في الطقس الشعري فحسب، بل في كافة مسالك الذات الفحولية مع الغير، حيث تشعرنت القيم.[22]

متى اكتشف الإنسان الصمت...؟

في الأصل كان الكلام والكلام للإنسان ليس تعبيرا نفعيا وجماليا فحسب، بل إنّه ضرورة فطرية به تتحقق إنسانية الإنسان، والكلام ليس محترفا ثقافيا، وإنما الصمت هو المخترع الثقافي، فالكلام صفة جوهرية غريزية في الإنسان، وعجزه عن الكلام علّة تطرأ عليه، إمّا لأسباب مرضية أو لأسباب قمعية سلطوية أو ثقافية.[23]

ولا شك أنّ علاقة الإنسان مع اللّغة قد مرّت بتطورات عديدة، وأخطر هذه التطورات هو ظهور الخطاب الثقافي في مرحلة مبكرة من مراحل التاريخ، وبعد أن كان الكلام حراً وتلقائيا أخذ بالتدريج يكتسب سمات جديدة تدخله إلى أبعاد رسمية لم تكن في أصل وجوده، ولا في نمط سلوكه.

كان الكلام حقا شخصيا حراً يخصّ المتكلّم المفرد من دون شرط أو قيد، مثله مثل الأكل والشرب والتنفس، ولكن حينما بدأ يكتشف للإنسان الأوّل أنّ الكلام يقدم وظيفة سياسية اجتماعية، ووظيفة حربية ظهرت الخطابة والشعر.

هنا بدأت تنشأ الشروط على الكلام، وصار من شرط الخطيب والشاعر أن يتكلّم باسم قومه وحسب شروطهم، وهنا جرى اختراع الصمت، فالذي لا تفوضه الجماعة الحديث والخطابة يجب عليه أن يصمت، حسب شروط التطور الذي مسّ وظيفة الكلام، فالشاعر بما أنّه قد صار صوت القبيلة فإنّه لابد أن يكون صوتا قويا يجري اختياره من بين الأصوات الأخرى، وتحتفل القبيلة بهذا المخترع الثقافي الذي سيكون أداة حربية تحمي القبيلة وتحقق لها الهيبة في نفوس الآخرين، وهذه سمات لا تتحقق إلّا بشخص له صوت يعلو على الأنداد والخصوم معا، وهذا هو شرط الهيبة والتميّز، ومن كانت هذه صفته فهو الذي سيكون الفحل وسيحتل القمة الهرمية حينئذ، فإنّ من أوائل منجزات الفحول هو إسكات الخصوم، وهذه هي المهمة الفعلية لوظيفة الشعر منذ النشأة وحتى اليوم، ولقد دعا نزار قباني إلى إقامة قوة ردع عسكرية أدبية لإسكات ناقديه وخصومه.[24]

هنا تصاحب ظهور الفعل مع شرط إسكات الآخر، وهذا هو معنى الفحولة، وإننا نجد في الموروث الثقافي أدبيات جمّة تؤكد فضل الصمت كما أنّه جوهر ثقافي ومعدن كريم فإنّ السكوت من ذهب، كما أنّ الخطر في الكلام والسلامة في النطق، وهذا الحرص الشديد على ترويج الصمت كقيمة عليا تفوق الكلام وتفضله يستدعي التساؤل فعلاً، إذ ما بال الثقافة تتجه هذا الاتجاه وتركز التركيز كلّه على مشروعها العجيب في التحبيب بالصمت...؟[25]

4*شروط النص الفحل:

يعود بنا مصطلح الفحولة الى طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي في انتخاب الألفاظ الدالة على الشعر من طبيعة الحياة البدوية، فالفحل جملا كان أو فرسا يتميز بما يناقض صفة اللّين التي يكرهها الأصمعي في الشاعر، والفحولة يفوق على ما عداه فقد سأل أبو حاتم الأصمعي عن معنى الفحل: فقال له: "له مزية عن غيره كمزية الفحل على الحقائق"، لهذا انقسم الشعراء عند الأصمعي إلى فئتين فحول وغير فحول، قال أبو حاتم: "سألت الأصمعي عن الأعشى– أعشى بني قيس بن ثعلبة – أفحل هو؟ قال لا، ليس بفحل "إن الفحولة صفة عزيزة تعني التمرد الذي يتطلب:

أ) غلبة صفة الشعر على كل الصفات الأخرى في المرء، فرجل مثل حاتم قد يقول قصائد، ولكنه يعد في الأجواء ولا يسمى فحلا، لأن الشعر لا يغلب عليه، وكذلك زيد وعنترة فإنهما فرسان يقولون شعرا فحسب.

ب) إن غلبة صفة الشعر تستدعي عددا معينا من القصائد التي تكفل لصاحبها التفرد، فالقصيدة الواحدة كما هي مرثية كعب بن سعد الغنوي لا تجعل من صاحبها فحلا، ويتفاوت هذا العدد على قاعدة لا ندريها فهو حسب قصائد أو ست أو عشرون.[26]

ونقل ابن رشيق نصا عن الأصمعي يذكر كيف يصبح فيه الشاعر فحلا، ويبين ذلك النص المجال الثقافي للشاعر ولكنه لا يضيف إليه عنصرا آخر من موهبة أو غيرها، قال الأصمعي: "ويصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزانا له على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو بذم.[27]

وليس من شك في أن هذه الفحولة تعني طرازا رفيعا في السبك وطاقة كبيرة في الشاعرية وسيطرة واثقة على المعاني وإن لم يفصح الأصمعي عن ذلك كله، ومن الغريب أن هذه الفحولة لا تلتبس بروح الفروسية لدى الأصمعي فليست هي فحسب قوة النفس على الموت حين يعبر عنها في الشعر، غير أنها اتجهت هذا الاتجاه في المفهوم عند أبي عبيدة فقد كان إذا سمع شعر قطري بن الفجاء، قال: "هذا الشعر إلا ما تعللون به نفوسكم من أشعار المخنثين، فالفحولة بهذا المعنى ضد التخنث، وتلك عودة إلى مقياس خلقي ربما لم يقر به الأصمعي وإن كان هناك شبه بين صفتي التخنث واللين.[28]

وأيّا كانت الفروق القائمة بين تصور الأصمعي وأبو عبيدة للفحولة فإن صفة القوة هي المقياس المشترك لديهما، ولدى سائر هؤلاء العلماء الرّواة، غير أن اعتماد مقياس واحد للتمييز بين مختلف ألوان الشعر يعد خطرا على النقد وعلى التذوق معا، ولا بد من أن نضيف ما جاء به الدارسون بعد ذلك، حتى هؤلاء الرواة أنفسهم لن يحسنوا الصبر على لون واحد فيما يروونه إذا ما أسرع ما يحدث تصنيف المقاييس بين الحين والآخر فكيف إذا كان المعتمد مقياسا واحداث، وقد ذكر ابن قتيبة أن الأصمعي نفسه كان يروي قول الشاعر:

يا تملك يا تملي

صليني وذري عذلي

ذريني وسلاحي

ثمّ شدّي الكف بالغزل

ويعلل روايته له واختياره بخفة رويّه، فكيف يكون حال غير الأصمعي وهو لا يملك مقياسا يلزمه الإعجاب بالفحولة وعدم اللين.[29]

5*الفحولة ومسارها النقدي:

لعلّ كتاب فحولة الشعراء للأصمعي أوّل ما نعرفه عن بداية دخول المصطلح المجال النقدي.

ومن مجمل آرائه يكون الأصل اللغوي هو الذي يشكل المصطلح النقدي، والذي يتضح في تلميذه "أبي حاتم" له معنى عن الفحل، وتكون إجابة "الأصمعي: "من كان له مزيّة على غيره، كمزية الفحل على الحقائق".[30]

ونسوق جملة من كتابه تشير إلى تلازم الجودة مع مصطلح الفحولة: "وسألته قبيل موته: من أول الفحولة، قال: "النابغة الذبياني"، ثم قال: "ما أرى في الدنيا أحد مثل قول امرئ القيس... فلما رآني أكتب كلامه فكر، ثم قال: بل أولهم كلهم في الجودة أمرئ القيس، له الخطوة والسبق، وكلهم أخذوا من قولهم واتبعوا مذهبه، وكأنه جعل النابغة الذبياني من الفحول".

".... وطفيل عندي في بعض شعره أشعر من أمرئ القيس".[31]

من النصين السابقين يمكن القول بأن الحكم بفحولة شاعر لا تمس شعره عامة، وإنما تكون الجودة، أي تمايز شاعر في قصيدة عن شعراء آخرين ما يسمح بوصفه بالفحولة، ومع ذلك فالنص الثاني . فيما سبق . ربما يتصل بموازنة خاصة، فلا يعني أن طفلا في بعض شعره... إلى آخره سبقا أو جودة مطلقة.

"...قلت: فالأعشى... قال: ليس بفحل، قلت: فعلقمة بن عبدة".

قال: فحل، قلت: فالحارث بن حلزة، قال: فحل، قلت فعمر بن كلثوم، قال: فحل"[32]

وتستمر هذه الانطباعات الخاطفة التي لا تصلح لحكم نقدي مؤسس على منهج واضح. ومع ذلك يظل مقياس الكثرة والذي يرتبط بالجودة ثابتا في النصوص التالية، ومنها يبدو تأثر ابن سلام في كتابه، فمن محاورة الأصمعي لابن حاتم:

"... قلت: فالحويدرة؟ قال: لو قال: مثل قصيدته خمسا كان فحلا".[33]

وتتكرر هذه العبارة متخذة هذا المقياس.

ومثيله ما يعلل به أبو حاتم سبب تقدم الأعشى عند أهل الكوفة: "لأنه... أي الأعشى قد قال في كل عروض وركب كل قافية".

قلت: فلبيد بن ربيعة؟ قال: ليس بفحل، وقال لي مرة أخرى: كان رجلا صالحا، كأنه ينفي عنه جودة الشعر".

"وقال مرة: شعر لبيد كأنه طيلسان طبرى، يعني أنه جيد الصنعة وليس له حلاوة".[34]

ومن اللافت للنظر أن مصطلح الفحولة يضيق حتى يصبح إطلاقه على شاعر له قصيدة تتميز عن سواها، وكما تشيع المبالغات الصارخة في تلك الفترة المبكرة، وتستمر بعد ذلك زمنا طويلا ويكون هذا النص: "... وسألت الأصمعي عن كعب بن سعد الغنوي، قال: ليس من الفحول إلا في المرثية، فإنه ليس في الدنيا مثلها".[35]

كما أن هناك اضطرابا في المصطلح نجده حين يتوقف الأصمعي عن إطلاق مصطلح الفحولة على الشعراء، ثم يعود ليطلقه على شاعر اسلامي كما يتضح في النصين التاليين:

"... فقلت فجرير والفرزدق والأخطل؟ قال: هؤلاء لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون".

"... قلت: فأعشى همذان؟ قال: هو من الفحول وهو إسلامي كثير الشعر".[36]

وينال هذا الاضطراب مقياس الجودة الذي ارتضاه الاصمعي فاصلا بين الفحولة وسواها ففي موضع آخر تكون هذه الرواية.

"... سمعتك تفضل جريرا على الفرزدق غير مرة فما تقول فيهما؟ وفي الأخطل... فأطرق ساعة، ثم أنشد بيتا من قصيدته:

لعمري لقد أسريت لا ليل عاجزا

بسامة الخدين طاوية القرب.

فانشد أبياتا زهاء العشرة ثم قال: من قال لك إن في الدنيا أحدا قال مثلها قبله ولا بعده فلا تصدقه.[37]

ويكون كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام، بحسبانه "أول كتاب نقدي يتناول مشكلات نقدية يكون أكثر انفساخا، بخلاف فحول الشعراء للأصمعي والذي يظل في مجال إجابات ضيقة لتساؤلات تكرارية عن فحول اعداد من الشعراء.

ولكن الاضطرابات تنتظر ابن سلام في محاولته التوفيق بين المصطلحين الطبقة والفحولة، خاصة عندما يصرّ على المحافظة على ما جاء عند الاصمعي، يضاف إلى ذلك غموض مصطلح الفحولة، هل يقوم على الجودة الفنية أو الكثرة الشعرية؟ لقد انتهج ابن سلام طريق الكم والكثرة أساسا، وهو طريق عسر مظلم في كثير من الأحيان، فقد دفعه ذلك الى تأخير شعراء في الترتيب لسبب قلة اشعارهم في حين أن تلك القلة قد يكون سببها ضياع شعرهم.[38]

وقد قدّم ابن سلام "طرفة" و"عبيد" مع قلة اشعارهم منتجعا بمبدأ "الشهرة" ولكنه لا يلتزم كما يقول: "وفي اشعارهم قلة وذلك أخرهم". وعبارته هذه تأتي مقدما بها شعراء طبقته السابعة، لقد تداخل مقياس "الكثرة" مع "الشهرة" في مفهوم الفحولة" والمشكلة تأتي من هنا: ولا تهمنا مخالفة "ابن سلام" لما انتهجه الأصمعي الذي كان يعتمد على تحقيق الكثرة الشعرية للحكم بالفحولة، وانما يهمنا ما يؤدي التداخل في رواية للمرزباني، وان كانت توضح منهج الأصمعي فإنها تشير، مرة أخرى، إلى تلجلج مفهوم الفحولة، تقول: "... سألت الأصمعي عن عمر بن كلثوم، أفحل هو؟ فقال: ليس بفحل"[39]

إنّ النصوص التي يوردها "ابن سلام" لا تشير إلى تاريخ تشكل مصطلح "الفحولة" وإن كان من الواضح أنه كان معروفا منذ مرحلة مبكرة إن "ابن سلام" يقول بعد كلام طويل: "... واطمأنت العرب بالأمصار، وراجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون، وكتاب مكتوب، وألفوا ذلك؟ وقد هلك من وكأنه تحولاً لا ينطق من الخاص إلى العام".[40]

وتكون الصفة الآن معتمدة على المجازية القديمة لمعنى الفحل أو الفحولة.

ففي وصف يرد عند الآمدي يلصقه بأبيات للبحتري، يقول: " وهذا كلام فحل"، ويقول الجرجاني في سياق قريب: "... والكتب المصنفة من شعر فحل".

ويتم تجاوز حدود المصطلح، وانفتاح الدلالة العامة، ليصبح، وصفا عاما أو صفة لكل شعر جيد، حين نصل إلى ابن الأثير، كما في هذين النصين من كتابه "المثل السائر": "... وقد وقفت على مشاء الله من أشعار الفحولة من الشعراء قديما وحديثا...".

أمّا نصه الآخر فإنّه يرد في تعليقه على الأبيات المعروفة للخنساء في رثاء أخيها "صخر" يقول: "ابن الأثير": "وهذه الأبيات لو نطق بها الفحول المعدودون من الشعراء لاستعظمت".[41]

وفي الأخير نخلص إلى أنّ ارتباط مصطلح الفحولة بالحيوان لم يكن مصادفة، ذلك أنّ الحال الحضارية التي يعيشها العرب كانت في طور الإخصاب، والعلو من غير استعلاء، وكانت دالة بطبعها من دلائل الفحولة، فجاءت علوا بالطبع، أو الطاقة، وعلوا بالتفرد أو المزية، وعلوا بقبول الآخرين لنا في العملية الحضارية، وعلوا بالعطاء والتأثير.

وتظلّ الفحولة تطلّ على قضايا كثيرة في النقد العربي القديم، منها قضية الطبقات، وترتيبها، وأسس تصنيفها وموضوعاتها رجالا وأشعارا، وتقدم الشعراء فيها وتأخرهم في كلّ طبقة من الطبقات التي ينتمون إليها إضافة إلى ما تقدم من قول في بعض هذه القضايا.

*هوامش وإحالات:

1-**عبد الكريم محمد حسين**، فحولة الشعراء، مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها، جامعة دمشق، دار كنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1: 2004 – 2006، ص: 40.

2-**العين**، مادة (ف ح ل)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، ط1: 2004، ص: 624.

3-**لسان العرب**، طبعة جديدة محققة، م 11، حرف غ وف، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.135.

4-محمد **مهدي الشريف**، معجم مصطلحات علم الشعر العربي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ص: 115.

5-إميل **بديع يعقوب**، المعجم المفصّل في الجموع، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان.

6-الجيلاني **بن الحاج يحي، بلحسن البليش، علي بن** هادية، القاموس الجديد الألفبائي عربي – عربي، ط2: 2003.

7-ابن **سلام الجمحي**، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القامرة 1974، ص: 576.

8-رجاء **عيد**، المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، كلية الآداب الجامعية بنها 2000.

9-توفيق **الزيدي**، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سراس للنشر، 5 شارع عبد الرحمان عزام، تونس، 1985، ص92.

10-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11-المرجع نفسه، ص: 93.

12-المرجع نفسه، ص: 94.

13-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

14-المرجع نفسه، ص: 95.

15-المرجع نفسه، ص: 96.

16-المرجع نفسه، ص: 98.

17-المرجع السابق، ص: 100.

18-**عبد الكريم محمد الحسين**، فحولة الشعراء عند الأصمعي، مفهومها وقاعدتها وتطبيقاتها، ص: 72.

19-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

20-**عبد اللّه الغذامي**، النقد الثقافي في قراءة الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المملكة العربية، الدار البيضاء، لبنان، بيروت، ط3: 2005م، ص: 196.

21-المرجع نفسه، ص: 198.

22-المرجع السابق، ص: 204.

23-المرجع نفسه، ص: 205.

24-المرجع نفسه، ص: 206.

25-**إحسان عباس**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثامن حتى القرن التاسع الهجري، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط1: 1391هـ، 1971م، ص: 51.

26-المرجع نفسه، 52.

27-المرجع نفسه، ص: 53.

28-المرجع نفسه، ص: 54.

29-المرجع نفسه، ص: 55.

30-رجاء **عيد**، المصطلح في التراث النقدي، ص: 32.

31-المرجع نفسه، ص: 33.

32-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

33-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

34-المرجع نفسه، ص: 34.

35-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

36-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

37-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

38-المرجع نفسه، ص: 35.

39-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

40-المرجع نفسه، ص: 36.

41-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفن: من المصطلح إلى المفهوم
مقاربة تأويلية في بناء التصور

د. كرد محمد
أستاذ محاضر، قسم الفلسفة جامعة معسكر

من بين ما تم اكتشافه من خلال غوصنا في أعماق تجربة فكر هيدغر Heidegger، هو أن هذا الفكر لا ينفتح بدلالة أفق خاص، وإنما هو يتشكل بدلالة آفاق، والشاهد على ذلك هو أن ما أعلنت عنه الفقرة السادسة من ((الوجود والزمان Être et temps)) التي كان فحواها أن تقويض تاريخ الأنطولوجيا الكلاسيكية مهمة تتطلب الإنجاز لم ير اكتماله إلا من خلال القبض على تاريخ الأنطولوجيا من جديد، قبضة فينومينولوجية هيرمينوطيقية، ما فتئت تنقلب على ذاتها، ولأدل على ذلك من أن قراءتي لـ "لوجود والزمان" قد أسفرت عن التمييز بين دلالتين غير محددتين من طرف هيدغر ذاته، هو أن الأنطولوجيا الكلاسيكية كميتافيزيقا وُجدت في المدونة الهيدغيرية 1927 بمعنى تجاوز الميتافيزيقا من حيث هي تاريخ، وهذا منذ أن أعلن هيدغر عن ذلك الحوار المنتظم بين تحليلية الآنية* (Dasein) والأنساق الفلسفية الكبرى لتاريخ الميتافيزيقا؛ ولكن ربما ما خلصنا إليه كبديهية راسخة تؤيدها نصوص جاك دريدا وغادامير وليوتار وليفيناس الواحد تلو الآخر هو أن قبض هيدغر على الميتافيزيقا بدلالة تفكيك بناها الأنطولوجية لم يكن إلا بإعادة استملاكها من جديد، وذاك أعتى وأدهى وأمر نقد تلقاه الفكر الهيدغيري لولا أن هيدغر أسعف فكره من خلال فتحه على بدء آخر فيه تتحقق لحظة الوصل بالبدء الأول ذاك الذي استأنفه المفكرون القبل سقراطيين، رب استئناف وجد له هيدغر التسريح الكامل من خلال اللغة لقول الحقيقة في ماهيتها الشعرية (الأليثيا، العهد، البدو، الفكر، الفن، المقدس، الإلهي،

الصمت، الإنصات...)، وتلك الفرضية هي التي يتبنى هذا البحث الدفاع عنها وبقوة، لأنني لا أرى في انحباس لغة ((الوجود والزمان)) داخل منظومة

الميتافيزيقا عيبا أو عارا سيُلحق بالأنطولوجيا الهيدغيرية العودة من غير رجعة إلى تأسيس ميتافيزيقا مضادة، لأن هيدغر كان على وعي تام بمدى عدم رضاه عن ((الوجود والزمان)) حيث غالبا ما يصف تحليلاته تلك بأنها مشوشة ومضطربة وغامضة ولأجل ذلك افترضنا بأن هيدغر الثاني (بعد المنعطف Le tournant*) هو مخلص هيدغر الأول، بعيدا عن متاهات التأويل تلك التي انتهى إليها نقاد هيدغر من دريدا وهبرماس وليوتار وليفيناس.

إنها لغبطة تستأثرنا ونحن ننفتح على كنوز اللغة الهيدغرية، ولكنها هي الغبطة نفسها التي سرعان ما نغادرها حينما ينغلق فهمنا بانفتاح لغة هيدغر، فكلما وضعنا دلالة فهمنا وحاولنا القبض عن المعنى والقصد انغلق الفكر الهيدغري واختنق النص، ولكن وجدنا أنفسنا أنه إذا انفتحنا على الانخراط في لعبة اللغة الهيدغرية، سرعان ما نعترف بتبنيها كأسلوب عمل ومنهج تحليل، فما الخلاص يا ترى؟ هل ننتصر للغة هيدغر ضد فهمنا أم إننا ننتصر لفهمنا ضد لغة هيدغر؟

اهتم هيدغر بالفن في مرحلة مبكرة من حياته، إلا أنه لم يعلن ولاءه المطلق للفن إلا بعد مرحلة ما عرف في فكره بـ ((المنعطف))، أي بعد سنة 1934، وهي المرحلة التي تعرف من خلالها على شعر هولدرلين Hölderlin، أين تحددت معالم كاشفة للفكر الهيدغري، سيتيح هولدرلين لهيدغر فرصة لتحقيق العودة إلى الإغريق، وبالأخص إلى مرحلة ما قبل سقراط، للبقاء خارج الميتافيزيقا ولعقد حوار جديد مع تاريخ الفكر، لهذا السبب سيتوجه اهتمامنا أكثر في هذا البحث على هذه المرحلة بالأخص، حيث نجد أن هيدغر سيعيد طرح سؤال الوجود عبر توظيف مفردات الفن والشعر وبالأخص شعر هولدرلين وجورج تراكلTrakl (ت:1914)، وستيفان جورجهStefan George (ت: 1933)، وريلكه Rilke (ت: 1921)..، فسؤال الوجود الذي سبق لهيدغر أن طرحه في كتابه ((الوجود

والزمـان)) سـرعان مـا اتخـذ فـي هـذه المرحلـة مسـارات جديدة، أخذ فكر هيدغر يتوجه إليها ومنها: الفن، العمل الفنـي، اللغـة، المقدس.. اعتبـر هيـدغر الفـن، ومـن خـلال الكثير من الأعمال الفنية، منقذا من الخطر، خطر ((نسيان الوجود)) فـي عصـر تبسط فيـه العلوم الوضـعية والتكنولوجيا هيمنتهما على الفكر ليتحول هذا الأخير من فكر متأمل إلى فكر حاسب، وتعبيرا أيضا عما هو مقدس أو ما يتجلى فيه الإلهـي، ليكـون الفكـر بالفعل فكرا أصـيلا، يـدعو الفن، كمـا تصـوره هيـدغر، إلـى السـكن فـي العـالم، والإقامـة فـي وطـن مُجد مقامـه فـي أنشـودتي ((جرمانيـا)) و((نهـر الراين)) وهـو وطن يمنح فهما جديدا للتاريخ.

تقودنـا تأويليـات هيـدغر الفينومينولوجيـة إلـى محاولـة فهـم ماهيـة الفـن مـن خـلال العمـل الفنـي ذاتـه بالبحـث والتسـاؤل عـن ماهيتـه وأسـلوب وجـوده، إن البحـث فـي ماهيـة الفـن لـن تكـون إلا مـن خـلال العمـل الفنـي ذاتـه كظـاهرة فينومينولوجيـة، وكمعطـى واقعـي، فـالفن لا يكـون مـاثلا إلا فـي العمـل الفنـي، ولهـذا السـبب سيتوجه هيـدغر فـي تحليلـه لماهيـة الفـن إلـى أعمـال فنيـة معينـة (لوحـة الحـذاء لفـان غـوغ Van Gogh أو مثـال المعبـد اليونـاني كعمـل فنـي)، وبأسـلوبه الفينومينولـوجي* سـيدع العمـل الفنـي ذاتـه يكشـف عـن نفسـه.

لا يـرتبط العمـل الفنـي، عنـد هيـدغر، بتجربـة ذات الفنـان، فهـو يـرفض النظـر إلـى العمـل الفنـي مـن جهـة ارتباطـه بالـذات، ذلـك أن الفـن لا يتعـين إلا فـي علاقتـه بـالوجود، فـلا يكـون الفـن أصـيلا إلا إذا كـان يمثـل مجـالا يترك الوجود يوجد داخله.

1- الشيء والعمل الفني:

ينطلق هيدغر في فهمه لطبيعة العمل الفني من جهة ((شيئيته))، إذ يتعذر على الفنان إنجاز عمله بعيدا عن الشـيئية، أي العنصـر المـادي للعمـل؛ فكـل عمـل إلا ويحتـاج إلـى مـادة تخرجـه مـن الوجـود بـالقوة إلـى الوجـود بالفعل، وكل متلقي للأعمال الفنية يجد نفسه في بادئ الأمر في علاقة مع أشياء، فهناك شيء ما مادي في المعمار (الحجر) وفي اللوحة (اللون).. "لكل الأعمال الفنيـة هـذا المظهـر الشـيئي (...) إن التجربـة الجماليـة الاختصاصية لا تستطيع أن تغض الطرف عن الطابع الشـيئي للعمـل الفنـي، فـالحجري فـي العمـل الفنـي المعمـاري، والخشـبي فـي العمـل الفنـي المحفور، واللـوني في اللوحة المرسومة، والصوتي في العمل الفني اللغوي، واللحني في العمل الفني النغمي"[1]؛ وما يستبعده هيدغر فـي مسألة شيئية العمل الفنـي، هو اختزال العمل الفنـي فـي شيئيته فقط، فـلا يمكن فهم العمل الفني ابتداء من طابعـه الشـيئي، ولكـن مـن خـلال وجـوده فقـط باعتبـاره شيئا تكون له القدرة على الإحالة إلى شيء ما آخر، فهو بذلك يعمل عمـلا رمزيـا؛ وبذلك يكون هيدغر قد تجاوز ما يشير إليه علم الجمال من اعتبار شيئية العمل الفني السمة الأبرز، ومن هنا يرفض هيدغر كل جمالية تنظر إلـى الموجـود فـي سـطحيته، بمعنـى التمـاهي بين الشـيء والعمل الفنـي، فطريقة وجود العمل الفني كشـيء تختلف عن أسلوب وجود باقي الأشياء الأخرى.

ومن أجل أن يركز هيدغر انتباهنا على طبيعة العمل الفني يحيل على تمثيل فني معين، على لوحة الفنان فان غوغ Van Gogh التي ترسم ((حذاء الفلاح Souliers de paysan)) كعمل فني أصيل يثير التفكير؛ فليس من الممكن فهم العمل الفني هنا من خلال الشيء؛ لا يتوقف العمل الفني عند الحذاء، بل يتعداه إلى ما يمكن أن يحدثه أو ينشئه، فالحذاء هنا يوحي بالكثير: بمعاناة ومآسي الفلاح وتعبه، بشجاعته وإصراره وصبره، ينقل لنا العمل الفني هنا الحذاء كما هو في حقيقته L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qui est en vérité la paire de souliers؛ يمثل رسم فان غوغ، إذن، انفتـاح زوج الحـذاء علـى حقيقتـه[2]؛ الفـن لا يمكـن أن يجسد حقيقته إلا إذا أحدث ما يمكن أن نسميه بالرجوع إلـى الأصـل أي إلـى الطبيعـة La nature (هذا إذا ما جاز لنا أن نستعير تعبيرات رينيه شار René Char)، يعيد لنا الفن القدرة على رؤية ما كان يقع تحت أبصارنا دون القدرة على رؤيته على حقيقته كما هو، إنه بتعبير هيدغر النسيان Oublie، أو لنقل هو الابتعاد، ذلك أن الفـن لا يعمـل إلا علـى جلـب مـا هـو أقـرب إلينـا إلـى الحضـور، والأقـرب هـو مـا يحـدد ماهيـة عالمنـا الإنسـاني[3]؛ ففـي العمـل الفنـي تحـدث إذن الإنـارة، هـذه

الأخيرة التي تتجلى على شكل صراع بين الأرض والعالم، إلا أن الصراع الأصيل هو صراع انفتاح وانغلاق، أو لنقل صراع إنارة وانسحاب وجود الحقيقة؛ ففي إطار هذا الصراع يحدث إذن الانفتاح الأساسي للإنارة. "الانفتاح والحجب متجاورين أشد التجاور. وقد يبدو هذا للوهلة الأولى أمرا مستغربا (...) إن التكشف يحب التحجب"[4].

العمل الفني يكشف لنا عالما قائما بذاته، هو عالم الإنسان، عالم يربطنا بالأرض. يدفعنا العمل الفني إلى الارتباط والانفتاح على عالم الفلاح، وهو في آخر الأمر تمثيل لعالم الإنسان في ارتباطه بالأرض، فما تصوره اللوحة ليس هو زوج أحذية عرضية للفلاح، وإنما هو الماهية الحقيقية للشيء الذي يظهر كما هو، فعالم الحياة الريفية بأكمله موجود في هذه الصورة (زوج الحذاء).

إن التساؤل عن حقيقة وماهية العمل الفني لا تكون إلا من خلال العمل الفني ذاته، وكل رؤية أصيلة للعمل الفني حسب هيدغر يجب أن تتجاوز مسار ما رسمته لنا الميتافيزيقا الغربية من اهتمام بالموجود، حيث حولت العمل الفني إلى مجرد شيء فقط؛ فالعمل الفني لا تختصر حقيقته فقط في كونه موضوعا يكون قابلا للتحليل وفق قواعد وأساليب محددة سلفا، إنما هو بالأحرى عالم قائم بذاته وعالمه حاضر فيه، وبهذا المعنى سينفصل العمل الفني ويكون مستقلا عن ذاتية المبدع أو المتلقي، ولهذا كان من الواجب على المتلقي أن يمكث بالقرب منه فقط.

العمل الفني هو أكثر من مجرد شيء Chose، لأنه ببساطة يكشف لنا عن شيئية الشيء، أي عن ماهيته؛ ومن ثمة فإذا كان العمل الفني يحدث في خبرتنا الأولية بوصفه شيئاً، إلا أن أسلوب وجود العمل الفني كشيء يختلف عن أسلوب وجود سائر الأشياء المحضة أو الخالصة، الألوان والصوت والكلمات لا تمثل حقيقة ووجود العمل الفني على الرغم من اعتبارها عناصر أولية في إنجاز العمل الفني، ويرى كارل يسبرس، بطريقة مشابهة إلى حد ما، "أن المعنى الأساسي للفن هو وظيفته الكاشفة، فهو يكشف الوجود بإضفاء شكل على ما نُدركه"[5].

ينتقد هيدغر الجمالية (علم الجمال أو الإستيتيقا) في تفسيرها الميتافيزيقي للشيء، فهي لم تنظر إلى العمل الفني من جهة ما يمكن أن يكشفه من وجود، ومن معنى، بل نظرت إليه من جهة الشكل كمثير لإشارات جمالية حسية لونية وضوئية، ليس العمل الفني إذن هو الشيء المحسوس أو المادة التي تشكله، وإنما هو بمثابة البؤرة التي تنير الدرب، إنه انفتاح على العالم Ouverture sur le monde، يوجه العمل الفني رؤيته نحو الموجود في كليته Totalité de l'étant، ليرغم المتلقيObservateur على مشاركته هذه الرؤية؛ زوج حذاء الفلاح كما يتجلى في رسم فان غوغ يكشف عن ((عالم)) الفلاح في علاقته بـ ((الأرض))، إنه (الحذاء) يتمثل كـ ((حدوث للحقيقة Avènement de « la vérité »))[6] وظهور للوجود بالتالي.

لقد رأى هيدغر من جهة أخرى أن ما يميز العمل الفني عن الأداة هو تميزه بالاستقلالية ولا مبالاته بالغايات النفعية. في حين تكون الأداة دائماً موجهة لغرض معين، لغاية مصلحية نفعية. إن الأداة هي . أصلاً . شيء ما من أجل. بمعنى أن كل أداة توجد كي تؤدى وظيفة معينة، فوجود الأداة برمته لم يكن إلا وسيلة لتحقيق الأداة وظيفتها، بحيث لا وجود للأداة في ذاتها، وإنما تعرف على النحو الذي تكون عليه في الاستخدام [7].

إن لوحة فان غوغ ((زوج حذاء الفلاح))، ومن خلال قراءة هيدغر التأويلية، تتجاوز كل نظر يجعل من الحذاء كشيء قابل للاستعمال، أو تسخره بوصفه شيء موجود تحت اليد قابلا للاستعمال؛ هذا العمل الفني وحده هو ما يحيلنا إلى عالم الفلاح؛ لقد حولت لوحة فان غوغ مفهوم الحذاء بوصفه أداة يمكن الاعتماد عليها وتسخيرها لخدمة مصالح ومنافع الفلاح (الإنسان)، إلى مفهوم يكشف لنا عن حقيقة عالم، عالم الفلاح من ماهيته وحالته التي هو عليها؛ يقول هيدغر في محاضرته ((أصل العمل الفني)): "ما الذي يعمل عمله في العمل الفني؟ في لوحة فان غوغ يتم انفتاح ما هي الأداة، ما

فردتا الحذاء في حقيقة الأمر. هذا الوجود يظهر في كشف وجوده (...) عندما يتم هنا انفتاح الموجود إلى ما هو وكيف هو، حدوث الحقيقة في العمل"[8].

ستبقى حقيقة العمل الفني متحجبة عنا تنتظر الانكشاف ولن يرفع التحجب إلا بفعل التأويل الفينومينولوجي، فما هي شروط إمكان العمل الفني؟ وهل يمكن وضع الفن في علاقة ضرورية مع الحقيقة باعتبارها موضعا لانكشاف الوجود؟ هل ستكون ماهيته تبعا لذلك هي الحقيقة التي تحدث حدوثا جماليا في العمل الفني؟

2- الفن والحقيقة بين التحجب والحضور:

يُصر هيدغر على أن العمل الفني ينبغي ألا يُفهم بوصفه تعبيراً عن مشاعر الفنان، بل هو ما يجلب الوجود نفسه إلى ضوء الحقيقة، وهذا ما دفع بغادامير إلى التأكيد، وهذا من خلال كتابه ((الحقيقة والمنهج))، على إمكانية الفن على تحصيل المعرفة وقول الحقيقة التي هي من نوع خاص مختلفة كل الاختلاف عن حقيقة العلم، لكنها ليست دونها بالتأكيد[9]؛ كما أنه لا يمكن لـ ((لعلم)) الفني أن يفهم أيضا بوصفه إنجازا يكون تابعا أصلا لذات الفنان، الذات الإنسانية التي تحيل إلى العقل والنفس عموما؛ فإذا كانت فلسفة الجمال، وبالأخص الكانطية، تربط الفن بالحس والذوق الفني، فإن قراءة هيدغر الفينومينولوجية والتأويلية للفن لا تجعل من الحس والذوق الجمالين شرطا كافيا في عملية الإبداع الفني؛ فالذات عند هيدغر لا أولوية لها في إنجاز العمل الفني. يتضح إذن أن هيدغر بفهمه هذا يكون قد تجاوز الفهم المثالي المتعال للخبرة الجمالية في علاقتها بالإبداع في الفن، وهو الفهم الذي تعبر عنه الفلسفة الكانطية في تناولها لمسألة العمل الفني، ذلك أن الإبداع الفني لا يشكل، في ظل هذا التصور، الموضوع الجوهري للدراسة الإستيطيقية[10]. سيتحدد مفهوم جديد للخبرة الجمالية يتجاوز ما كشفت عنه القراءة الكانطية، فتجربة العمل الفني تبقى وفق قراءة هيدغر التأويلية مفتوحة على الاحتمال والممكن، العمل الفني هو قبل كل شيء ارتقاء للحقيقة، لكن لا تؤخذ ماهية الحقيقة بمعنى ((التطابق)) مع الوجود الخارجي، فكل عمل فني، إذن، يتخذ صورة ((تفتح)) أو ((انكشاف)) للموجود، "إن العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته. ويتم هذا الانفتاح في العمل الفني، بمعنى الكشف. بمعنى حقيقة الموجود. لقد بدأت حقيقة الموجود تضع نفسها في العمل الفني، الفن هو وضع الحقيقة –نفسها–في العمل الفني"[11]. وحتى تتوضح هذه الفكرة أكثر استخدم هيدغر المعبد اليوناني الذي يمثل عملاً فنياً هندسياً لا يُحاكي أي شيء آخر؛ يشير هيدغر إلى وجود خاصيتان للتعريف بالمعبد كعمل فني هما: 1- المعبد هو استعراض العالم في المحل الأول. 2-وتجلي الأرض في المحل الثاني.

يصف هيدغر، من خلال محاضرته ((أصل العمل الفني)) الصراع القائم بين العالم Le monde والأرض La terre، يمثل العالم هنا في هذه المحاضرة ما ستسميه النصوص اللاحقة السماء Le ciel، يتم التفكير هنا في مفهوم العالم من حيث هو الانفتاح Ouverture الذي يسمح لشعب ما بدخول التاريخ.

اعتبار المعبد استعراض للعالم في المحل الأول، وليس العالم هنا الأشياء القابلة للعد أو غير القابلة للعد، المألوفة أو غير المألوفة، التي تكون قائمة هناك فحسب، كذلك ليس العالم هو المجال المدرك حسياً، وإنما هو تعبير عن روح عصر معين؛ إن العالم لا يمكن أن يكون أبداً موضوعاً يتمثل أمامنا ويمكن رؤيته، فالعالم يكون في كل الفترات الحاسمة من تاريخنا حين نولد أو نموت هو تجسيد لمعتقدات عصر ولحضارته، العالم يُجسد كيان تاريخي يتحدد في مصير الموجودات البشرية. فهو يُعيدها إلى الوعي، وبالتالي فإن الاستعراض هنا يعني الرفع والتقديس والتمجيد [12]، فالعمل الفني يستقدم عالماً ويأتي به ويستحضره، "تمثال المعبد هو الذي يعطي للأشياء من خلال وقفته وجهها وهو الذي يوجه نظر الإنسان إلى نفسه. وهذا المنظر يظل مفتوحا طالما بقي العمل الفني عملا فنيا"[13]. يتبين من خلال هذا المعنى الجديد لمفهوم العالم الذي يتجاوز دلالته الأنتروبولوجية استخدام هيدغر لأسلوب التأويل الذي يكون قد استمده من أشعار هولدرلين ليدخله في فلسفته.

– يكون المعبد مرتبطاً بالمادة، فهو لا ينفصل عنها (المرمر المشكل منه، السماء التي يقتطعها، الصخر، الضوء، البحر.)، وبهذا الشكل فالمعبد يرتبط إذن

بـالأرض؛ إن العمـل الفنـي يكشـف عـن المـادة بمـا هـي؛ فـالأرض هـي الكـائن الممتـزج بـالوجود فـي كليتـه، وهـذا علـى خـلاف الأداة التـي وإن كانـت مصـنوعة فـي أصـلها من المادة، إلا أن الاستعمال وما تحويه من مصلحة لا يكشف عن حقيقة المادة.

يمـنح هيـدغر الأرض العنصـر المـادي فـي العمـل الفنـي، فهـي تمثـل فـي العمـل الفنـي: اللـون، الصـوت، الكلمـة، وهـذا حسـب طبيعـة العمـل المنـتج، إنهـا مصـدر الإنتـاج والخلـق؛ هـذا العنصـر يتراجـع لصـالح الانفتـاح التلقائي للعالم؛ فالأرض، إذن، هي رمز للتحجب الذاتي، تبقى دائما منغلقة على ذاتها؛ لا يعني ذلك أن الصراع هو القائم بين العالم والأرض، بمعنى أن حدوث أحدهما يلغي الآخر؛ بل هو صراع وانسجام، تحجب وانفتاح في الوقت نفسه، يقول هيدغر في تحليله للشذرة السادسة عشرة لهيراقليط التي يقول فيها: ((كيف يتسنى لامرئ أن يحجب نفسه عما لا يغيب أبدا؟)): "إن الانفتاح بما هو كذلك يميل دائما إلى الانغلاق، وفي هذا الانغلاق يبقى ذاك الانفتاح مطويا (...) وفي هذا الميل الذي يؤلف بين الانفتاح والاحتجاب تكمن ماهية ((الفيزيسPhysis)) بكل امتلائها وخصوبتها، ولهذا يمكن أن نترجم الشذرة 123 التي تقول (إن الفيزيس تحب التحجب) على هذا النحو: إن الانفتاح من خلال التحجب ينعم بالفضل على التحجب"[14].

فكيف تحدث الحقيقة في ظل هذا الصراع القائم بين العالم والأرض؟ أو بمعنى آخر، ما هي الحقيقة التي يكشف عنها هذا الصراع؟

إن العمل الفني لا يكون عملاً فنياً إلا لأن الحقيقة تظهر فيه، والحقيقة لا تؤخذ هنا بمعنى المطابقة لشيء خارجي واقعي، وبالتالي فهي ليست مفهوما منطقيا أو علميا، وإنما هي كشف عن الموجود في كليته، هي انفتاح لماهية شيء ما بأن ينتقل من تحجبه إلى لا-تحجب وجوده، وهذا ما تُعبر عنه دلالة الكلمة اليونانية ((أليثيا Alethia))، باعتبارها تدل على نزع الحجاب عن.. الفن بالنسبة إلى هيدغر يُعد أحد الأساليب التي تحدث فيها الحقيقة، "الأرض تعلو عبر العالم، والعالم لا يقوم إلا على الأرض عندما تحدث الحقيقة بوصفها النزاع القديم بين الفجوة المضاءة وحالة الإخفاء (...) تحدث (الحقيقة) بطرق جوهرية قليلة. من هذه الطرق، التي يتم بها حدوث الحقيقة، طريقة وجود العمل الفني. العمل الفني يدخل، وهو يقيم عالما وينتج أرضا، ذلك النزاع الذي يتم فيه صراع كشف الموجود، أي الحقيقة كلية"[15]؛ ومن ثمة أصبحت العلاقة بين الفن والحقيقة مسألة ملحة لدى هيدغر، فهو حينما يطرح السؤال عن أصل العمل الفني، فإنه يطرحه معتمداً على ذلك النحو، بحيث يستدعي الإجابات التقليدية والتأملات العقيمة في التفكير الجمالي التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام، أو التي تربط الجمالية بما هو شكلي، ويعلمنا ألا نفكر بهذه المصطلحات، وأن نفكر في الفن بدلاً من ذلك بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الماهوية Essentialisme لحقبة تاريخية، "العمل الفني استضافة وإيواء لماهية الحقيقة بما هي كذلك"[16]؛ لقد علمتنا الفينومينولوجيا أن نرتبط بما يمكن للعمل الفني أن يكشفه من مسار يؤدي في نهاية المطاف إلى ظهور الوجود.

الإبداع الفني لا يطلب سوى إظهار الوجود وتعيين مقامه، والبحث عن الحقيقة بالتالي، يستقدم العمل الفني عالما إلى الظهور، ويقطعه عن الأرض، دون أن يخلصه من العنصر الشيئي، بما هو العنصر المادي، أو الأساس الذي يقوم عليه.

وعلى هذا يمكن القول إن هناك خاصيتين تنتميان إلى ماهية العمل الفني هما : 1-مشاركته في التحجب الذاتي للشيء المحض الذي هو مظهر من مظاهر الأرض أي تحجب العنصر المادي في العمل الفني أو لنقل هو تحجب لشيئية الشيء في العمل الفني، 2- وطابع التكشف الذاتي للعالم، العالم بوصفه انفتاحا للإنسان التاريخي، فما يُعرض في العمل الفني هو ما يؤسس لماهية الوجود ذاته، فالصراع القائم بين التحجب واللا-تحجب هو ما يمثل حقيقة العمل الفني بل أكثر من ذلك هو ما يمثل حقيقة كل موجود؛ فالحقيقة ليست مجرد حضور لشيء ما وإنما هي في هذا التقابل القائم بين الحضور والتستر؛ وإذا ما نحن ركزنا فقط على ما هو حاضر للكشف عن حقيقة الشيء سنفقد تبعا لذلك الشيء ذاته؛ فالعلم الحديث الذي يعتمد التفكير الحاسب يؤدي حتما إلى فقدان الأشياء، أما العمل الفني فإنه هو

الـذي يصـونها مـن الفقـدان الكلـي، يقـول ميشـال هـار Michel Haar (ت: 2003): "يمكن للفكر والفن فقط، أن يدفعنا إلى الإحساس بالعالم وأن نفهمه بما هو كذلك، وأن يدفعنا إلى فهم الأرض بوصفها كذلك"[17].

الفن في ماهيته شعر، هذا التصور يختلف تماماً عما تصـوره أفلاطـون، إذ يـرى هـذا الأخيـر أن معيـار نجـاح العمل الفني هو مقدار استثارته بنفوس المتلقين، فيلزم أن يكـون التركيـز علـى كـل مـا يثيـر الانفعـال بحيـث يبقـى الجزء الأدنـى مـن النفس سلطان الاستجابة لما يعرض لناظريـه سـلطاناً لا منـازع لـه، فـإذا مـا تـدخل الشـطر الأعلـى المفكـر وأمكنـه إعمـال ملكاتـه بعيـدا عـن الانفعالات والأهواء يتقلص سلطان الشطر الأدنـى، ويفقد العمل الفني استثارته بقلوب الجماهير [18].

3- الخاتمة:

يتضـح لنـا، من خـلال مـا سبق عرضـه، وجود ارتبـاط بـين ماهيـة العمـل الفنـي ومفهـوم ((الأليثيـا)) أو الحقيقـة كما أرادها الإغريق بمعنـى التجلـي والانكشـاف، والخـروج بالتـالي مـن حالـة التحجـب والتسـتر إلـى حالـة الظهـور والتفـتح، فالعمـل الـذي قـام بـه هيـدغر، وعلـى خـلاف سـابقيه ممـن تنـاول المسـألة الجماليـة، هـو البحـث عـن ماهيـة الفن والعمـل الفنـي مـن خـلال البحـث فـي ماهيـة الحقيقـة بوصـفها شـعرا، "الفن كلـه بوصـفه تـرك حـدوث حقيقـة الموجـود علـى هذا النحـو هـو جـوهر الشـعر (...) لكـن الشـعر لـيس مجـرد تفكيـر اعتبـاطي شـارد ولا هـو مجرد حومان التصور والتخيل حول ما هو غير واقعي. إن مـا يعرضـه الشـعر هـو المنفتح"[19] والقـول أيضـا بـأن مجـال العمـل الفنـي هـو الـذي تحـدث فيـه حقيقـة الموجـود بمـا هـو موجـود والكشـف عنهـا، وهـذا مـا يجعـل هيـدغر يعطي للفن تسميته بوصفه شعرا وإن كان لكل فن سبيله الخـاص الـذي يميزه عن غيره من الفنون؛ كمـا تـم فهـم معنـى ((الجمـال)) بوصـفه أسـلوب وجـود الحقيقـة، ولـيس باعتباره مسألة ذوق أو حس، وبما أنـه كذلك فإنـه يتوجب اعتبـار العمـل الفنـي فـي جـوهره أصـل أو أسـاس، لهـذا السبب يعود هيدغر في ختام محاضرته ((أصـل العمـل الفنـي)) ليـذكرنا بمـا قالـه هولـدرلين: "يصـعب أن يتـرك مكانه من كان يسكن قرب الأصل"[20].

هوامش البحث:

* استخدم هيدغر مصطلح ((Dasein)) للتعبير عن الوجود الإنساني، ومذه الكلمة ليست مرادفـة للإنسـان، و إنمـا هـي وظيفـة أو طريقـة الإنسان في الوجود. الدزاين هو كينونة الوجود الإنساني، لا من حيـث كونه ذاتا أو عقلا أو وعيـا أو إرادة أو تصـورا مـن لـدن الـذات عـن الوجود، و إنما من حيث هو وجود بلا ماهية.

]Martin Heidegger: Être et temps، trad, François Vesin, Gallimard, paris, 1986 p :241..[

ونأخذ هنـا بترجمـة عبـد الـرحمن بـدوي لهـذا المصـطلح (Dasein) ليكون المقابل له في العربية هو (الآنية) ومي اصـطلاحات الفلاسـفة الإسلاميين.

* المنعطف (Kehre) بوصفه انتقال في مسار فكر هيدغر، وهو ما عرف بمصطلح هيدغر الثاني في مقابل هيدغر الأول، حيث انفتح الفكر بما هو منعطف عـلى الفـن واتحـد بـه، دون أن يعـني ذلـك تنكر هيـدغر لكتاباتـه الأولى أو هـو إحـداث لقطيعـة معهـا، فالأمر لا يعدو أن يكون مجرد بحث عـن وجـه آخـر مـن وجـوه سؤال الوجود، أو هـو بحـث عـن دروب جديـدة للكشـف عـن حقيقة الوجود. إن كتابات هيدغر المتـأخرة سـتثير مسـألة اللغـة بوصفها مأوى الوجود، لتصبح سؤال الفكر بامتيـاز، ممـا سـيجعل الفكر يمتزج إلى أبعد حد بالفن.

* يكشف مارتن هيدغر في كتابه ((الوجود والزمان)) في الفقرات 7 و9 على حقيقة المنهج الفينومينولوجي حيث يذهب إلى أن مصطلح الفينومينولوجيا يقوم على القاعدة التالية: ((الرجوع إلى الأشياء ذاتها))، والكلمة في اشتقاقها اللغوي، وفق ما يراه هيدغر، مركبة من لفظين يونانين هما: Phainomen و Logos، فأما اللفظ الأول ومن خلال الرجوع إلى اشتقاقه Pheinein فإنه يدل على الظهور أو الخروج إلى النور، أو ما يكون ظاهرا بذاته

(se montrer en soi même)، أي ما يُصبح به الشيء واضحا ومرئيـا فهو يعني بالتالي الخروج من التحجـب إلى الـتجلي؛ وأمـا عـن اللفـظ الثاني (لوغوس) فهو يدل على ما يسمح بالرؤية أي القول الذي يجعـل الشيء متجلي، فالكلام Sprache هو الذي يكشف الظوامر ويجعلهـا مرئية [Martin Heidegger : Être et temps, op, cit, p : 42- 45] .

[1] هيدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيـد دودو، منشـورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2001، ص: 32.

(2) Martin Heidegger: chemins qui ne mènent nulle part, trad. W. Brokmeier, J. Beaufret,et d'autres, Gallimard, 1962 p: 26.

(3) Martin Heidegger: Approche de Hölderlin, Tel, Gallimard, 1973, p: 119.

(4) مارتن هيدغر: نداء الحقيقة، ترجمة: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 389-390.

(5) المرجع نفسه، ص: 289.

(6) Martin Heidegger: Chemins qui ne mènent nulle part , op, cit, p : 37.

(7) Arnaud Dewalque: Heidegger et la question de la chose, L'harmattan, 2003, p: 53.

(8) مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص: 52.

(9) غادامير: الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007، ص: 165.

(10) حميد حمادي: إستيطيقا الحكم. إستيطيقا الإبداع، مجلة: أيس، العدد الأول، جوان 2005، ص: 64.

(11) مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص: 57.

(12) جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مطابع الوطن، أكتوبر 1982، ص: 289.

(13) مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص: 61.

(14) مارتن هيدغر: نداء الحقيقة، مرجع سابق، ص ص 390-391.

(15) مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص: 76.

(16) Martin Heidegger: chemins qui ne mènent nulle part, op, cit, p: 53.

(17) Michel Hear: La Fracture de l'histoire, édition Million, 1994, p: 296.

(18) سمير يوسف: مفسدوا الديمقراطية – حكاية أفلاطون والشعراء- مجلة: نزوى، العد:26، أبريل 2001، ص: 92.

(19) مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، مرجع سابق، ص: 96.

(20) المرجع نفسه، ص: 103.

El entorno del sagrado Corán: Introspección versus prospección

Ahmed OUNANE
Département des Langues Latines-Section : espagnol
Université d'Oran

Abstract: Corán – literatura - exégesis- comentario - origen del Corán - mensaje divino - polémica – objetivos.

Introducción

El Corán es el libro que ha cambiado la historia humana en sus aspectos: religioso, social y político más y mejor que ninguna otra escritura sagrada. Ha tenido un impacto contundente e inmediato sobre la vida de la gente desde los primeros momentos de su revelación hasta hoy día. Gracias al Libro[1], los árabes que eran tribus desgarradas y separadas por las guerras se convirtieron en una nación unida y sólida que llegó a desempeñar un papel primordial en el transcurso y cambio de la Historia del Mundo. En poco tiempo, se extendió el dominio del Islam y de los árabes y se conformó una sociedad con una ideología singular que dio plataforma a las ciencias y propulsó la civilización humana hacia fabulosos e inesperados horizontes del conocimiento.

La palabra sagrada, pues, fomentó enfáticamente el surgimiento de una peculiar consciencia que transformó con su cosmovisión el curso de la civilización.

La mente de la Europa medieval ha dado la vuelta gracias al vigor intelectual y cénit cultural musulmán de los primeros espléndidos siglos, y que, finalmente, ha contribuido inmensamente en el surgimiento de esta fabulosa era científica de la que gozamos hoy.

Este apogeo cultual y cultural generó una alta inspiración de los refinados modales y de los valores éticos, verdaderos arquetipos de galantería y comportamiento ejemplares, plasmados tanto en "la plebe" como en la capa de los Emires y Visires.

Características del Corán :

El Corán brinda una visión pertinente y un asombroso tejido lingüístico coherente a lo largo de las 114 azoras que contiene, pero la mayoría de los intelectuales de Occidente no entendieron el Mensaje del Sagrado Corán. Hace más de veinticinco años, estábamos leyendo las obras completas de Pío Baroja, y nos asombró una frase del autor que definía al Islam como un conjunto de "reglas de higiene". Leemos en el prefacio de la traducción del Corán de Muḥammad Asad[2]:

> "Esta actitud de los musulmanes con respecto al Qur'an deja, por regla general, perplejo al occidental que entra en contacto con él a través de una de las varias traducciones existentes. Donde el creyente, que lee el Qur'an en árabe, ve belleza, el lector no-musulmán a menudo dice ver sólo "crudeza"; la coherencia de visión que presenta el Qur'an y su pertinencia a la situación humana le pasan totalmente desapercibidas y toman el aspecto de lo que, en la literatura orientalista de Europa y América, se describe con frecuencia como "divagaciones incoherentes" , y otros pasajes que para un musulmán son expresiones de una sabiduría sublime, a menudo suenan "apagados" y "carentes de inspiración" a un oído occidental" [3]

Para ejemplificar, M. Asad cita las referencias supuestamente incoherentes a Alá (swt) como "Él", "Dios", "Nosotros" o "Yo", con los consiguientes cambios pronominales de "Su, Suyo" a "Nuestro" o "Mi", o de "Le" a "Nos." o "Mi"[4].

Lo explica acertadamente, cuando agrega que muchos occidentales piensan que estos cambios son accidentales, mientras que la realidad es totalmente diferente, todo es deliberado puesto que se trata de un artificio lingüístico usado para afirmar y reforzar la idea de que Alá –swt- no puede ser circunscrito por pronombres que se unan para seres efímeros, siendo Él diferente de sus criaturas.

Del mismo modo, el profesor Nicolás Noser Nebot enfatiza el tema con una irrepetible pertinencia afirmando:

"El paradigma orientalista ha sido, hasta el momento, la única fórmula que Occidente ha perfilado para la recepción del Islam. Ello condiciona el conocimiento que se tiene de su realidad ideológica y de civilización. Y también, por supuesto, la traducción de los textos autoritativos del Islam, en particular el Corán. En estas condiciones, la asunción de los presupuestos orientalistas puede llevar no a la traducción de dichos textos, sino a su des-traducción, en el sentido de sustituir el significado real de los textos originales por el significado que el traductor de dichos textos (en especial el Corán) pretende darles con base en sus propias creencias y elucubraciones"5.

En suma, la Escritura revelada está constituida por dos tipos de discursos diferentes. El primero es normativo, relacionado principalmente con la práctica como se puede comprobar en la afirmación de Ali Mérad[6], cuando dice que los versos normativos enuncian los mandamientos e interdicciones del Legislador. El segundo es narrativo y está vinculado con la dimensión espiritual. Esta categoría de enunciados aparece bajo forma de cuentos o *qasas*. No instaura leyes ni pronuncia normas, más bien suscita el deseo del conocimiento y el cumplimiento de la emoción en el fondo de las almas y conciencias humanas.

Un gran número de musulmanes, particularmente los compañeros del Profeta (sws), han memorizado el Corán palabra por palabra; de estos compañeros que se encargaron de la memorización podemos citar a Ubay ibn Ka'b, Mu'adh ibn Ŷabal, Zayd ibn Thabit, 'Abd Allah ibn Mas'ud y otros más.

Actualmente son millones de musulmanes los que lo aprenden de memoria. Así el Libro Santo del Islam está doblemente protegido y conservado: escrito y memorizado. Dice Moḥammad Derraz, en la definición del Corán: "se lo llamó *Qur'an* porque es leído –o salmodiado- con las lenguas, y *Kitab* porque es escrito con los cálamos"[7]. Esto afirma la autenticidad del Libro, siendo la identificación de la misma sujeta tanto a la transmisión del contenido oralmente (lo memorizado) como por escrito (la grafía o *Rasm*) y es sabido que no vale la una sin la otra, dicha transmisión siendo hecha de generación en generación, vía una cadena de hombre fidedignos que remonta hasta el Profeta (sws), lo que se llama *as-silsilah* y *al-isnad*.

La primera fuente de la fe, de la jurisprudencia y de la práctica religiosa ha sido guardada e insuperablemente conservada al contrario de las demás escrituras sagradas anteriores al Libro que, según el Corán y la creencias islámica sufrieron alteración, mutilaciones e importantes cambios, debido esto a que Alá (swt) relegó la conservación de los mismos al ser humano

Por otra parte, afirma Asad[8] que La expresión "parte de la escritura de Dios" es una prueba de que la Tora no agotó toda la revelación divina, y que habría de esperar revelaciones posteriores. Significaría esto que el Corán ha sido revelado para atestiguar la veracidad de los Libros descendidos anteriormente, que los supera incluyendo su contenido y añadiendo más conocimiento y materia que lo que contenían; es una especie de "actualización" de las normas, mandamiento, prohibiciones y más cosas referente al propósito de la creación y el desarrollo de los acontecimientos. La mejor manera de definir el Corán es indicarlo con el dedo y decir: "esto es el Libro de Dios" o "el Corán es: *en el nombre de Alá*…hasta "*de [toda incitación al mal por parte de] las fuerzas invisibles y también de los hombres.*"[9] La definición del DRAE[10] es muy corta y concisa: "Libro en que se contienen las revelaciones de Dios a Mahoma y que es fundamento de la religión musulmana."

La siguiente definición que encontramos en Encarta es muy general y carece de argumentación lingüística comparándola con la de Derraz que hemos expuesto con brevedad:

"Corán (en árabe, al-Qur'an), texto sagrado del islam. Su nombre en árabe significa 'recitación', 'lectura recitada'. Con anterioridad a Mahoma, judíos y cristianos utilizaban en arameo la misma raíz (en este caso qeryana) para indicar una lectura recitada de los textos sagrados. En sus páginas se encuentra el conjunto de revelaciones que Alá hizo a Mahoma en el transcurso de la estancia de éste

en La Meca y Medina desde el año 612 hasta su muerte, en el año 632".11

Incluso se puede comprobar que lo que se comenta a propósito de la lengua del Corán es erróneo, conllevando quizás algún propósito dudoso e incomprensible. Citamos este ejemplo de definición por el carácter divulgativo de esta fuente y que puede tener algún impacto sobre la forma de entender el texto sagrado y cercar científicamente sus límites y propósitos. A sabiendas que, para nosotros, el Corán no contiene ningún verso ni poesía, aunque ciertos occidentales piensan que los versículos son versos ; leemos en esta muestra :

"El árabe en que está escrito el Corán se distingue de cualquiera de sus demás variantes idiomáticas. Es una mezcla de prosa y poesía sin métrica. Su estilo es alusivo y elíptico, con una gramática y un vocabulario a menudo difíciles de interpretar".12

Y si hubiera hermetismo relativo del Corán habría sido ya esclarecido en gran medida por los dichos y hechos del Santo Profeta (sws) y por su tradición religiosa en general[13]; sus compañeros constituyen otro ejemplo en este sentido, ya que son sus discípulos directos, fidedignos ascetas y maestros de la conducta ejemplar. En el Corán encontramos sin duda una afirmación especial:

"... Te hemos revelado la Escritura como aclaración de todo, como dirección y misericordia, como buena noticia para los que se someten". (16, 89) (J.C.)

El Corán aclara todas las cosas, disipa las dudas porque es el Libro revelado, es guía para el bien y la felicidad.

De los temas y objetivos del Corán:

1.De los temas:

Siendo el Libro Santo una escritura de índole universal, encierra, en un estilo inimitable, un sinnúmero de temas, a veces correlacionados con los objetivos. De ellos podemos adelantar:

–La Unicidad de Alá, también objetivo primordial de los Profetas (sws), núcleo del mensaje predicado a lo largo de la Historia de las religiones; que consiste en la fórmula: "no hay otra divinidad digna de ser adorada sino Alá".

–Normas de la vida, del comportamiento y de la justicia social.

–Historia de los Profetas (sws), se cita a veinticinco de ellos pero sólo se detallan los acontecimientos e historias de algunos de los mismos.

–Fenómenos naturales, hechos y verdades científicas.

–En general, todo lo relacionado con el ser humano: adoración, leyes y relación con Alá (swt) y sus criaturas.

2.De los objetivos

Dentro de los objetivos (*maqaṣid*) asignados al Corán, citaremos al respecto:

–Guiar a la humanidad hacia la felicidad en este mundo y salvación y beatitud en el más allá.

–Servir de milagro para el Profeta Muḥammad (sws), en vistas de atestiguar la autenticidad y veracidad del mensaje divino.

–Facilitar la adoración gracias a la recitación y la memorización de las aleyas así como ofrecer una legislación adecuada para los seres humanos hasta el final de los tiempos.

–Ser una matriz imprescindible para al camino recto y la verdadera fe.

–Lanzar un solemne desafió a los árabes a que trajeran un solo sura que se asemejara a la Palabra Eterna del Todopoderoso.

Polémica de la autoría del Corán

El rechazo de la Palabra divina surgió en el escenario de la historia desde el primer momento en que el profeta (sws) declaró a los mecanos la revelación celestial por medio del arcángel Gabriel. La forma del rechazo era ora basada en la argumentación racional, ora apoyada por golpes y actos violentos contra el enviado de Alá y sus seguidores. Antes de proclamarse profeta, Muḥammad ibn 'Abdillah (sws) tenía una conducta ejemplar entre la gente de La Meca; él era *aṣ-Ṣadiq*, *al-Amīn*, el *verídico*, el *fiel*. Sin embargo, estas virtudes tan laudables no sirvieron para nada ante la mayoría de los mecanos, principalmente los nobles y los ricos. La afirmación de la revelación acerca del origen divino de la Escritura es rotunda; los versículos

citados antes atestiguan de ello, particularmente el (11, 14) y el (52, 34).

La forma enfática del desafío no deja ninguna duda al lector que hace constar la imposibilidad de probar lo contrario, sería en este caso una forma de "morir en el intento". Se puede leer otras afirmaciones en numerosas aleyas, a modo de reiteración e insistencia en el hecho de que efectivamente no sería acertado emitir hipótesis contraria *so pena* de fallar en la argumentación.

–"Te hemos revelado el Libro (el Corán) como explicación de todo, como dirección y misericordia…" (16, 89)

– "Un Libro que te hemos revelado, bendito, para que mediten en sus versículos y los dotados de intelecto se dejen persuadir." (38, 29)

Musulmanes y no musulmanes concuerdan que el Corán ha sido pronunciado y leído por el profeta en La Meca a principios del siglo VII. Pero la actitud de estudiosos e intelectual acerca del origen de la Revelación difiere. Podemos clasificarlos en tres grupos distintos:

–Los que reconocen el origen divino del mensaje coránico.

–Los que creen que el autor del Corán es el profeta del Islam mismo.

–Los que creen que no es él el autor sino que el Corán le ha sido dictado por uno o más autores.

¿Por qué Muḥammad (sws) compondría un libro tan sublime como el Corán y atribuirlo a Alá? ¿No hubiera sido mejor conservar la autoría y gozar de un estatuto especial, ya que tanto el fondo como la forma del Libro son milagrosos? Pero no fue el caso, en ningún momento de su vida, el Profeta (sws) habría pretendido ser el genio creador de esta excelsa y perfecta producción.

El mensajero (sws) no podía tocar el texto, ni cambiar versículos o hasta una sola palabra, tenía que seguir al pie de la letra la revelación si no, recibiría el severo castigo. Antes que Muḥammad –sws- se proclamase la profecía, los mecanos sabían que él no podía ni leer ni escribir, en el caso contrario hubieran dudado de la veracidad del Mensaje. Podemos leer en las siguientes aleyas fuertemente argumentativas:

–"Y [así es:] cada vez que les son transmitidos Nuestros mensajes con toda claridad, quienes no creen que habrán de encontrarse con Nosotros [suelen] decir: "Tráenos un discurso distinto o cambia éste." Di [Oh Profeta]: "¡Es inconcebible que yo lo cambie por iniciativa propia; yo sigo sólo lo que me es revelado. Ciertamente, temería, de rebelarme contra mi Sustentador, el castigo [que caería sobre mí] en ese terrible Día [del Juicio]!" (10,15)

– "Di: "Si Dios lo hubiera dispuesto [de otro modo] no os habría transmitido esta [escritura divina], ni Él os la habría dado a conocer. He permanecido entre vosotros toda una vida antes de que esta [revelación llegara a mí]: ¿Es que no vais a usar vuestra razón?" (10, 16)

– "Pues tú, [Oh Muḥammad,] no has sido capaz de recitar una escritura divina antes de [ser revelada] esta, ni copiaste ninguna con tu propia mano --porque, si no, quienes intentan refutar la verdad [de tu revelación] podrían en verdad haber tenido razones para dudar [de ella]. (29, 48)

El Mensajero (sws) mismo distinguía entre sus dichos y los del Corán, y en la práctica se tiene mucho respeto tanto a las palabras divinas como a las tradiciones proféticas. Éstas se consideran generalmente como el esclarecimiento, la explicación, la exégesis y la ampliación de las primeras.

Si el Profeta (sws) fuese el autor del Corán, ¿por qué habría tardado todo un mes para desvelar a los calumniadores, autores de la mentira divulgada con mala intención, y dictar la inocencia de su fiel y respetada esposa 'A'iša, cuando fue difamada y falsamente acusada de adulterio? ¿Por qué asimismo tuvo que esperar un par de semanas para contestar las preguntas referentes a los Durmientes de la Caverna? Sencillamente, porque necesitaba esperar la revelación de suras o versículos sobre los que él no tenía ningún poder, no podía tener conocimiento de las cosas veladas, no poseía la facultad para anticipar o retrasar hechos y acontecimientos; era un ser ordinario, que vivía como cualquier individuo de su comunidad.

¿Y qué motivos tendría el Profeta (sws) para realizar la supuesta composición de este Libro tan noble y asombroso?

Si es para el dinero, la fama, las mujeres, el liderazgo…, como alegan, entre otros, ciertos orientalistas, todos sabemos –y la Historia es un testigo vivo- que los mecanos

le propusieron la fortuna y todo lo demás pero lo rechazó y les contestó con la famosa frase: "¡si pusierais el sol en mi mano derecha y la luna la izquierda, no dejaría este asunto –mensaje- hasta que venza o muera!" (la traducción es mía)

El Profeta (sws) ha llevado una vida muy austera, era ejemplar en la sobriedad. Podía pasar dos meses sin comer sino dátiles y agua con un poco de leche, como lo narra su esposa 'A'iša. Su forma de vida extrañó a muchos autores no musulmanes y suscitó su admiración. Martin Lings no vacila en afirmar:

"el profeta y su familia vivieron una vida en la más extrema sobriedad. Aisha dijo que antes de la conquista de Jaibar ella no conocía lo que era comer hasta llenarse de dátiles. Tal era la pobreza de sus siempre en aumento dependientes que las esposas del profeta sólo le pedían lo necesario y a veces ni eso"14

Sin presentar ningún argumento en su teoría, Charles Hamilton califica al profeta (sws) de ser un impostor. Lo mismo dirá Richard Bell cuando le atribuye la autoría del Corán; por otra parte, y según Bryan S. Turner, Max Weber consideraba a Muḥammad (sws) como un oportunista y tildó a sus compañeros de gente ávida y codiciadora del botín…[15]. Según E. González Ferrín[16], el clérigo escocés y conocido islamólogo W. Montgomery Watt describe al Profeta (sws) como "el huérfano dotado por Dios" y que "no será un disparate creer, desde cualquier religión, que la palabra descendida por su boca respondía a un contacto con lo absoluto trascendente". Thomas Carlyle que piensa que el mensajero (sws) es sincero, lo selecciona como el "héroe-enviado por Dios al ser el profeta del que puede hablarse con más libertad, […] como no hay peligro alguno de que nos convirtamos al islam, voy a decir de él todo el bien que decir pueda en justicia" y añade, exponiendo algún mérito de Muḥammad (sws):

"si al hablar de lo nuestro debemos ser abogados del diablo, al hablar de lo ajeno bien podemos ser abogados de Dios: Mahoma presenta esa música del universo, esa individualidad coherente, esa elección divina del ser humano por ello dotado de un don especial"[17].

Es sabido que otras teorías surgieron en el escenario de esta polémica, yendo desde "la epilepsia" hasta "la histeria" y "la fabricación inconsciente" pasando por "el beneficio material" o "el poder de gloria" como vimos antes. De esto dirá W. Montgomery Watt:

"Gustav Weil llegó a la conclusión de que era epiléptico. Aloys Sprenger fue más lejos y sugirió que además sufría de histeria. Sir William retomó en parte la idea de un falso profeta […], Teodor Nöldeke rechaza la idea de su epilepsia… y piensa que era objeto a raptos emocionales irresistibles que le llevaban a creer que estaba bajo la influencia divina"[18]

Afirma W.M. Watt que el punto de parida del historiador debería ser el Corán.

Añade, con un tono de lógica a la medida de su distinguida objetividad científica:

"el Mahoma que nosotros conocemos era sano física y mentalmente. No parece verosímil que una persona enferma de epilepsia, histeria o incluso raptos emocionales incontrolados pudiera ser un jefe activo de expediciones militares o el dirigente calculador de una ciudad-estado y una comunidad religiosa creciente; y sin embargo sabemos que Mahoma fue todo eso"[19]

Tampoco se puede argumentar algo reconocido por la historia o sabiamente documentado, respecto a las suposiciones de que el Corán es de origen cristiano y judío o que el Profeta (sws) haya sido ayudado por alguien en la composición del Corán. Se toma por un supuesto sujeto a *Waraqa ibn Nawfal*, pariente de Jadīŷa, la primera esposa del mensajero (sws) o a *Bahira*, el monje que presintió la futura profecía de Muḥammad (sws) siendo éste todavía joven, cuando se iba con su tío a Siria por el comercio. Según Julio Cortés, el texto cristiano titulado "*Apocalipsis de Bahira*" es un escrito apócrifo, que "intenta contar cómo este monje habría tenido parte en el origen del Corán, que luego Mahoma habrá presentado como de procedencia divina. Este libro sólo tiene interés para la historia de las polémicas entre cristianos y musulmanes. Desde el punto de vista histórico, no se le puede prestar ninguna fe".[20]

Así, pues, se destaca que el verdadero propósito de estos autores no era sino intentar ganar terreno en la polémica islamo-cristiana y que no hay argumentos suficientes, ni históricos ni lógicos y racionales, que podrían ser auténticos testimonios en el asentamiento de alguna de las citadas teorías erróneas. Como vimos, las afirmaciones de varios autores y estudiosos occidentales dan fe de la veracidad profética. La comprobación de la certeza del mensaje y su origen divino queda patente para cualquier investigador dotado de la objetividad científica y de un mínimo grado de lucidez y penetración en la visión y valoración crítica.[21]

Bibliografía:

1.Asad, Muḥammad, *Traducción del Corán*, Centro de documentación y Publicaciones islámicas. Córdoba, 2001, P.ii (Traducción de Abdurrazak Pérez), disponible en línea en: <http:\\www.webislam\BEI\coran.>

2.Bell, R. y Watt, W.M, *Introducción al Corán*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1987.

3.Derraz, 'Abdullah Muḥammad, *Annaba'u-l-'adhim, Naḏarat ŷadida fi-l-Qur'an*, dar al qalam, Kuwayt, 1984.

4.Diccionario de la Real Academia Española, 22º ed., versión electrónica.

5.González Ferrín, Emilio, *La palabra descendida, un acercamiento al Corán*, Ediciones Nobel, Oviedo, 2002.

6.Mérad, Ali, *L'exégèse coranique*, PUF, Paris, 1998.

7.Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008

8.Nŷūzī, Ḥamza Musṯafà, *Los orígenes del Corán*, La Casa del Libro Árabe, Madrid, 2000.

9.Roser Nebot, Nicolás, "*La des-traducción del Corán: recurso sustitutivo de la traducción. El asunto de amr*" en: Anaquel de Estudios Árabes, 2010, vol. 21.

10.Cortés, Julio, *Traducción del Corán*, Editorial Nacional, Madrid, 1984.

[1] Usaremos Corán, Libro, Escritura, Revelación, Palabra (con mayúsculas) como sinónimos.

[2] Usaremos alternativamente la traducción de Julio Cortés (J. C.) y la de Muḥammad Asad, según nos parece la conveniencia en el contexto.

[3] Asad, Muḥammad, *Traducción del Corán*, Centro de documentación y Publicaciones islámicas. Córdoba, 2001, P.ii (Traducción de Abdurrazak Pérez), disponible en línea en: <http:\\www.webislam\BEI\coran.>

[4] ídem

[5] Nicolás, Roser Nebot, "La des-traducción del Corán: recurso sustitutivo de la traducción. El asunto de amr" en: Anaquel de Estudios Árabes, 2010, vol. 21, p. 99.

[6] Mérad, Ali, *L'exégèse coranique*, PUF, Paris, 1998, p. 42.

[7] 'Abdullah Derraz, Muḥammad, *Annaba'u-l-'adhim, Nadharat ŷadīda fi-l-Qur'an*, dar al qalam, Kuwayt, 1984, p.12

[8] Asad, ob. cit., nota de la aleya 5, sura: 44.

[9] 'Abdullah Derraz, op. Cit. P. 14

[10] DRAE, 22º ed., versión electrónica.

[11] "Corán." Microsoft® Encarta® 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008. (esta forma de citar está exigida por la fuente citada)

[12] ídem

[13] Veremos más adelante algunos detalles sobre el comentario del Corán y el papel desempeñado por elocuentes eruditos y peritos comentaristas del Islam

[14] Lings, Martin, *Muhammad: His life based in on the earliest sources*, ed. G. Allen &Unwin Ltd., Londres, 1983, p. 276, citado por: Ḥamza Musṯafà Nŷūzī, Los orígenes del Corán, La Casa del Libro

Árabe, Madrid, 2000, p. 24.

[15] Nŷūzī, ob. cit. P. 17

[16] Emilio González Ferrín, ob. cit., p. 77

[17] ídem

[18] Bell, R. y Watt, W.M, *Introducción al Corán*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1987, p. 29-30.

[19] W. Montgomery Watt, ob. cit, p. 30

[20] Julio Cortés, *Traducción del Corán*, Editorial Nacional, Madrid, 1984, introducción, P. 17.

[21] Para ampliar el tema de esta polémica, véanse el segundo capítulo de 'Abdullah Derraz, y el detallado estudio de Ḥamza Musṯafà Nŷūzī (ambos citados ya).

مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات العلمية

حي ماكودي 02 رقم 13 واد السمار – الجزائر
ها: 023.75.75.81 **النقال:** 0550.54.83.05
البريد الالكتروني: markaz_bassira@yahoo.fr / bacera.studies@gmail.com الموقع الالكتروني: www. elbasseera.net

دفعا لعملية البحث على مستوى المركز والتواصل العلمي مع مختلف المؤسسات البحثية والباحثين، يفتح المركز فضاءه العلمي، أمام كل القدرات العلمية الجادة من خلال الاشتراك أو الكتابة في دورياته المتخصصة: دراسات اقتصادية، دراسات استراتيجية، دراسات إسلامية ودراسات أدبية، ودراسات قانونية ودراسات اجتماعية ودراسات نفسية أو من خلال التواصل العلمي مع المركز.

- تصدر الدوريات سداسيا، أي عددين في السنة لكل دورية.
- الاشتراك السنوي في الدورية الواحدة للأفراد: 1200 دج لكل دورية، وخارج الوطن: 15 دولار. للمؤسسات في الجزائر: 150دج وخارج الوطن: 20 دولار.

قسيمة الاشتراك السنوي

دورية دراسات إسلامية ودراسات استراتيجية ودراسات اقتصادية ودراسات قانونية ودراسات أدبية ودراسات اجتماعية ونفسية، تاريخية، الطفولة والأرطفونية.
تصدر أربع مرات في السنة

الاسم واللقب أو المؤسسة.....الهاتف.....
العنوان.....

الاشتراك في الدوريات: 1- دراسات أدبية من العدد ☐ 2- دراسات إستراتيجية من العدد ☐
3- دراسات إسلامية من العدد ☐ 4- دراسات قانونية من العدد ☐
5- دراسات اقتصادية من العدد ☐ 6- دراسات اجتماعية من العدد ☐
7- دراسات نفسية من العدد ☐ 8- دراسات تاريخية من العدد ☐
9- دراسات الطفولة من العدد ☐ 10- دراسات أرطفونية من العدد ☐

يُرسل الاشتراك إلى رقم الحساب الجاري: مؤسسة دار الخلدونية Ccp: 7625589 clé 81

ملاحظة: ترسل قسيمة الاشتراك وصورة الحوالة البريدية يمكن تسديد المباشر **والاست**لام المباشر على مستوى المركز.

تكاليف البريد مقدرة ضمن سعر المجلة