دراسات أدبية

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

العدد الثالث عشر (13)/ديسمبر 2012 الموافق ل صفر 1433ه

إشكالية تعليم النص الأدبي في مرحلة الجامعة -قراءة في بناء الحسّ الذّوقي لدى المتعلم

د.أمين مصرني

لغة الإعلام التلفزي وظاهرة التغيير في مستوى التراكيب

أ.سعيد بوخاوش

تجليات الرمز في الشعر العربي بين غموض مدلوله و آليات تأويله

أ.فتيحة بلحاجي

أجرأة المصطلح اللساني العربي في ضوء الترجمة المتخصصة

أ.عبد الرزاق هنداوي

الانزياح و نظرية التلقي

أ.قدوسي نور الدين

التنغيم ظاهرة أصلية في التراث العربي الإسلامي

أ.براهيمي طاهر

تمثّلات الأنا في رواية"المرفوضون"لإبراهيم سعدي

أ.هجيرة بوسكين

الشعر الشعبي"المصطلح و المفهوم"

أ.سفيان بن بوزيد بن ساهل

موقف المبرد من اللغة الشعرية في العصر العباسي

أ.وهيبة بن حدو

النزعة الصوفية في منظومة عبد الرحمان الأخضري الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون

أ.معمر قول

صناعة الشعر عند ابن خلدون

أ.مراد العرابي

ملامح الإنسانية في شعر عمر بهاء الدين الأميري

أ.عبد اللّه لاطرش

الرقم الدولي 2170 – 046X ISSN

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات أدبية

دورية فصلية محكمة تصدر عن :

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات
والخدمات التعلمية

العدد الثالث عشر

(13)

رئيس التحرير

ريوقي عبد الحليم

eladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

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

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

البريد الالكتروني:
markaz_ bassira@.yahoo.fr

الموقع الالكتروني:
www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني :

2008/1900

ISBN 2170-046X ردمد

التوزيع

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

قواعد النشر

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

- أن يكون البحث مبتكرا وأصيلا (غير مسبوق ولا مدروس)، ولم يسبق نشره في أي وسيلة نشر أو اتصال...(مجلة، كتاب، مواقع الإنترنت...).
- أن لا يكون جزءا أو مقتطفا أو مقتبسا من رسالة تخرج، أو من موضوع مقدم لنيل شهادة علمية.
- أن يكون البحث المقدم له علاقة بالدراسات الأدبية (لغوية، نقدية،...) .
- أن يراعى فيه المنهجية العلمية، ومناهج البحث العلمي، والالتزام بالموضوعية، وتوثيق هوامش، ومصادر البحث ومراجعه في نهاية البحث.
- الأعمال المترجمة وجب ذكر مصدرها الأصلي، وإرفاق النص المترجم بنسخة للنص المترجم، وأن تكون له قيمة علمية وغير مترجم فيما سبق.
- أن لا يقل حجم البحث عن عشر صفحات بخط traditional arabic وبحجم 16 (وإن كان البحث المتميز لا يحدد بعدد من الصفحات وإن قلت ، وإنما هو شرط ليكون البحث شاملا، و بدراسة وافية).
- يقدم البحث مكتوبا على الحاسوب ، ويصححه صاحبه من الأخطاء الإملائية والنحوية...، بمعرفته الخاصة ، وإن وجدت فيما بعد في بحثه بعد النشر فيتحملها صاحب البحث وحده ،والمجلة بريئة منها.
- وجب على كل مقدم بحث أن يكتب عليه عنوان المقال، واسمه ولقبه، و الجامعة التي ينتمي إليها، وأن يكتب روابط الاتصال الخاصة به(الهاتف، البريد الإلكتروني) وهذا من أجل الاتصال به وتبليغه قرار اللجنة العلمية.
- يلتزم المركز بتغطية تكاليف الطبع ، ويقدم مكافآت تحفيزية للباحثين تتناسب مع أهمية الجهد المبذول.

- تخضع البحوث المقدمة للتقييم والتحكيم على نحو سري من طرف لجنة علمية يختارها المجلس العلمي للمجلة، ويبلغ أصحابها بالقرار النهائي المتعلق بالقبول أو التعديل المطلوب أو الرفض.
- يكون للمركز الحق في إعادة نشر البحث منفصلا أو ضمن مجموعة أبحاث بلغته أو مترجما.
- البحوث التي تصل المجلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر، ولا يحق لأصحابها الاعتراض فيما بعد على نشرها أو عدمه.

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

الهيئة العلمية

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

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

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

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

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

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

◆ الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبيد، جامعة تونس.

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

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

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

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

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

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

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

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

◆ الأستاذ الدكتور محمد زمري، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور محمد مرتاض، جامعة تلمسان.

◆ الدكتور هشام خلدي، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.

◆ الدكتور عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد الجليل مصطفاوي، جامعة تلمسان.

◆ الأستاذ الدكتور أحمد عزوز، جامعة وهران.

◆ الأستاذ الدكتور عبد القادر سلامي، جامعة تلمسان.

آراء الباحثين لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر الدورية

مركز البصيرة يرحب بأبحاثكم واقتراحاتكم ونصائحكم.

أمة تتعلم، أمة تتقدم

دورية بحثية متخصصة في الدراسات الأدبية

العدد (13)**ديسمبر** 2012 /صفر 1433هـ

المحتويات

الافتتاحية	رئيس التحرير	
إشكاليَّةُ تعليم النّصّ الأدبيّ في مرحلة الجامعة. –قِراءةٌ فِي بِناءِ الحِسِّ الذَّوْقيّ لدى المُتعلِّم –	الدّكتور: أمين مصرّي. جامعة تلمسان	9
لغة الإعلام التلفزي وظاهرة التغيير في مستوى التراكيب	الأستاذ سعيد بوخاوش جامعة سعد دحلب البليدة	20
تجليات الرمز في الشعر العربي بين غموض مدلوله وآليات تأويله	فتيحة بلحاجي باحثة في الدراسات العليا جامعة تلمسان	41
أجرأة المصطلح اللساني العربي في ضوء الترجمة المتخصصة.	عبد الرزاق هنداي جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	60
الانزياح ونظرية التلقي	أ: قدوسي نور الدين جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)	72
التنغيم ظاهرة أصيلة في التراث العربي الإسلامي	الأستاذ: براهيمي طاهر جامعة غرداية	83

تمثّلات الأنا والآخر في رواية "المرفوضون" لإبراهيم سعدي	الأستاذة: هجيرة بوسكين جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدية	93
الشعر الشعبي " المصطلح والمفهوم "	الأستاذ سفيان بن بوزيد بن ساهل باحث جامعي في الأدب الشعبي	111
موقف المبرد من اللغة الشعرية في العصر العباسي	وهيبة بن حدو جامعة تلمسان	128
النزعة الصوفية في منظومة عبد الرحمان الأخضري الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون	الأستاذ: معمر قول جامعة قسنطينة	139
صناعة الشعر عند ابن خلدون	أ / مراد العرابي جامعة سعد دحلب – البليدة	146
ملامح الإنسانية في شعر عمر بهاء الدين الأميري	الباحث: عبد الله لاطرش باحث في الدراسات العليا جامعـــــة تلمســـــــان	153

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

بحمد الله وفضله نضع بين أيديكم العدد الثالث عشر من مجلة دراسات أدبية، وهو متنوع بين مختلف التخصصات الأدبية واللغوية، فصدرنا العدد بمقال للأستاذ أمين مصرني الذي يعالج فيه إشكالية تعليم النص الأدبي في الجامعة، وبما أن هذه الظاهرة لها جوانب مختلفة، فقد خص الباحث جانب الحس الذوقي للمتعلم بالدراسة، فهو أهم الجوانب في التلقي والتعليم، بعده أتحفنا الأستاذ السعيد بوخاوش بمقال تتبع فيه لغة الإعلام التلفزي من جانب التغيير في مستوى التراكيب اللغوية، يليه مقال تجليات الرمز في الشعر العربي بين غموض مدلوله وآليات تأويله للباحثة فتيحة بلحاجي، فهو مقال جدير بالقراءة لسبب قوي وهو أن مدار الشعر الغموض، فقد عده المتقدمون من أسباب جودة الشعر، ومن بين مستويات الغموض في الشعر يظهر الرمز الشعري، بل يصبح هو المدار في عصرنا هذا.

أوردنا مقالا للأستاذ عبد الرزاق هنداي يدور مضمونه حول أجرأة المصطلح اللساني العربي في ضوء الترجمة المتخصصة، الكل يعلم أن العلوم اللسانية الغربية أصبحت الشغل الشاغل للباحثين، وعمد الكثير لترجمة المصطلحات اللسانية وهنا نسجل اضطراب المصطلحات حينا وتداخلها حينا آخر، بل ونجد العشرات من المصطلحات المترجمة للمصطلح الغربي، وهو ما أربك الفهم والتنظير، يليه مقال الانزياح ونظرية التلقي للأستاذ قدوسي نور الدين، وهو مقال يجمع بين الأسلوبية ونظرية التلقي، فمن بين العوامل التي تربك المتلقي نجد الانزياح الذي يكون على مستويات مختلفة، الألفاظ، العبارات، الصور... ومن ثم فالمقال له بعد تنويري على مستوى المفهوم والآليات.

قد يظن البعض أن التنغيم ظهر مع الدراسات الحديثة، فيفيدنا الأستاذ طاهر براهيمي بمقاله التنغيم ظاهرة أصيلة في التراث الإسلامي ليؤكد أن العلماء العرب المتقدمين تفطنوا إلى ظاهرة التنغيم، ولها مفاهيم وأبعاد في التراث العربي الإسلامي، إذا تركنا ظاهرة التنغيم ودخلنا عالم القصة والرواية نجد بأن كل قصة أو رواية تحمل صراعا بين نقيضين الخير والشر، العلم والجهل... وأهم صراع تجلى في الروايات الحديثة والمعاصرة، صراع الأنا والآخر وهو ما ضمنته الأستاذة هجيرة بوسكين في مقالها رصد هذا الصراع في رواية "المرفوضون" لإبراهيم سعدي، وحمل مقال الأستاذ سفيان بن ساهل أمرا مهما في الأدب الشعبي وهو الغوص في خاصية المفهوم والمصطلح، فقدم لنا الباحث عصارة سنوات بحثه في هذه الجوانب، اللغة الشعرية لها خصوصيتها وأبعادها، وهو ما دفع الباحثة وهيبة بن حدو إلى كشف موقف المبرد منها، ويجمع لنا الأستاذ معمر قولا بين التصوف واللغة الأدبية إذ تتبع النزعة الصوفية في ما كتبه العلامة عبد الرحمن الأخضري في كتابه "الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون"، فإن كان الكتاب بلاغيا، غير أنه حمل بصمة صاحبه الصوفية، بعده مقال الأستاذ مراد العرابي يرصد لنا ظاهرة صناعة الشعر عند المفكر والعلامة ابن خلدون. وآخر ثمار هذا العدد جعلناه مسك الختام ، وهو مقال الباحث عبد الله لاطرش الموسوم بـ"ملامح الإنسانية في شعر عمر بهاء الدين الأميري".

ندعو الله أن يكون العدد به مفاتيح لمغاليق لطالما بحث عنها القارئ الذي ننطلق منه ونصل إليه، راجين من المولى أن نلتقي بقرائنا في أعداد لاحقة تتضمن ما لم يجدوه في هذا العدد، وعند هذا نسأل الله التوفيق والسداد والرشاد، ولله الأمر من قبل ومن بعد، وبالله التوفيق.

الأستاذ عبد الحليم ريوقي

رئيس التحرير

إشكاليَّةُ تعليم النّصّ الأدبيّ في مرحلة الجامعة
-قِراءةٌ فِي بِناءِ الحِسِّ الذَّوْقيّ لدى المُتعلّم –

الدّكتور: أمين مصرّي
قسم اللّغة العربيّة وآدابها
جامعة تلمسان ـ الجزائر ـ

يبتعد الأديبُ وهو يبحثُ بحْثاً مستمرّاً عن جوهر الأشياء، في وصف ما يتأثر به حوْله، موغلاً في الكينونَات، في سعيٍ يفْتِشُ عن تفسيرٍ للواقعِ في خطّ موازٍ لعالمه الداخليّ المفكّر السّاعي لإيجاد الحلول، أو تقديم رؤيةٍ للعالَم الّذي هو الصّورة الّتي يستقي مِن بعض إيحاءاتها، بعض توجّهاته، وبذلك نجد تلك المقاربة بين الواقع وذات الأديب الإنسانية، إلى الحدّ الّذي يتمّ بهِ تعرية الحقيقة وتجريدها من التفاصيل المؤدية إليها.

مما يجعل نظره محصورًا إلى داخله، حيث يتكشف له خلالَ هذا الدّاخل، ما لا يكشفه الواقع الحقيقيّ، لشيء وحيد، هو أنّ الجمال غيرُ موجود أصلاً إلاّ في نظر الإنسان، كما يرى "فريدريك نيتشه"، معتبراً التّقدير الجماليّ سنداً لكلّ تقدير مهما كان شأنه [1].

وإزاء كُلّ هذا ينحى (أي الأديب) بفنّه – خلافاً لاعتقاد النّاس - منحى يخْلقُ بينه وبين الواقعِ صلاتٍ يكون قِوامُها التوظيف الفنيّ الّذي يحيل الأديب من مجرّد باحثٍ عما يسد به قلقَهُ إزاء ما يحيط به.. إلى فنان حري بهِ، وحقيق أن يتقن صنعته. وعليه يقع الإنسان – الفنّان بالخصوص - بين الحساسيّة la sensibilité تجَاه الظواهر والوقائع حدّ تفسيرها بإنسانيتهِ الخالصةِ المتفاعلة مع الوجود بأسره.. وبين ما ينتظره الفن الحقيقيّ من الشّعر، وأثناء ذلك يتخلّقُ الفنُّ أيّا كان، ذلك الفنّ، مِن أشياء قد تبدو للنّاس أحياناً، أشياءَ عاديّةً، ليست أبداً تُغري.

بعد كلّ هذه الممارسة الشّاقّة المتأبّيةِ، يتشكّل النّصّ، ويستحيل تحفةً فنيّةً Œuvre d'art، يختلفُ النّاس في تقديرها، والحكم عليها [2]، ومِن ثمّةَ يُبدأُ التّعاطي معها، في مختلف الواجهات والقطاعات، ومنها - تحديداً- قطاع التّعليم، بمختلف تمرْحلاتِه، وهو موضوعنا في هذه الورقة الموجزة، محصوراً في التّعليم الجامعيّ، من نافذة التّذوّق الفنّي.

حضور النّصّ في المرحلة الجامعيّة:

يحضُرُ النّصّ في منهاجنا الجامعيّ، في عدّة لحظات، وتجلّيات، هي على التّوالي:

اللّحظة الجاهليّة.
اللّحظة الإسلاميّة والأُمويّة.
اللّحظة العبّاسيّة.
لحظة ما يُسمّى عصر الضّعف.
اللّحظة الحديثة، ثمّ المعاصرة.

من دون أن ننسى حضور هذا النّصّ من خلال عنصر النّقد، في تمرحلاته الموافقة لما قدّمناه آنفاً، بشكل تقريبيّ.

وخلال هذه اللّحظات يتمّ استعراض التّجارب الأدبيّة الفنيّة،شعرِيِّها ونثريِّها. ولكنّ هذا الحضُور الشّاملَ لمناحي الأدبّ التّاريخيّة، وهو يمارسُ حضوره، يجلّي بشكل عفويّ غياباً لافتاً لمسائل، هي غاية دراسة النّصّ الأدبيّ، في الأساس، ولكن قبل هذا، يجبُ أن نجيب عن سؤال مفادُه: كيف يحضر النّصّ الأدبيّ، في اللّحظاتِ المُشارِ إليها؟ ولمَ؟

وللإجابة عن ذلك نقول: إنّ أهمّ ما يغيبُ لحظةَ استدعائنا للنّصّ الأدبيّ الجامعيّ، في مراحله المختلفة، هو النّصّ الأدبيُّ ذاتُه، لأنّنا لا نستدعيه إلاّ لتبرير بعض السّياقات المختلفة، أهمّها أغراض القصيدة، وموضوعاتُها، وشكلُها الطّلليّ في لحظة الجاهليّ، ثمّ الحديث عن القيم الجديدة، في لحظة الإسلاميّ، والحديث عن التحزّب والتّشاكُس، والأيديولوجيا، في لحظة الأُمويّ، ثمّ الحديث عن الانفتاح والقيم الجديدة، في لحظة العبّاسيّ، والتصنّع والتردّي في لحظة الضّعف، ليتمّ الحديث عن الإحيائيّة والمعارضة، والتّقليد، في مرحلة الحديث الأولى، ومحاولة التّجديد بتأثير الاغتراب، في المرحلة الثّانية، وحين لحظةِ المعاصر ينطرح سؤال التّجديد، ضمن إشكاليّات التّراث والحداثة، بين فريق الاستمرار والتّجاوز، وفريق القطيعة، في سياقي التّفعيلة، والنّثريّة.

وقد يُستدْعى النّصّ الأدبيّ بالإضافة إلى ذلك، في دراسات النّقد الحديثة، والمعاصرة، شعراً، أو نثراً، لتبرير بعض القضايا والمُشكلات النّقديّة، غير أنّ المُتملّيَ في هذا الحضور النّصّي، بإمكانه ـ حتّى في ظلّ النّظام الجديد (ل. م. د) الّذي نتعامل معه للأسف بعقليّة الكلاسيكيّ ـ أن يلحظ أنّ هذا الحُضور يتجنّى غالباً على جماليّات النّصوص الأدبيّة الّتي تبلور النّصّ الأدبيّ أصلاً مِن خلالها، وذلك لعدّة أسباب، أهمّها:

1 ـ أنّه (أي النّصّ) لا يحضُر في اللّحظات الّتي أشرْنا إليها آنفاً إلاّ مُجزّأً، لأنّ الغاية ليست جماليّاتُه، بل أشياء أخرى، مِن قبيل الأسطورة، والرّمز، وغيرها، وإن كانت هذه قد تستعمل لتبيان مكامن صناعة النّصّ، ومكمن تذوّقه، متى ما صارت جماليّةُ النّصّ، مبتغىً مِن المبتغيات [3].

2 ـ ضعف المناهج القائمة على اختيار النّص، والعناية به، وعدم إدراك خبرائها لأهميّة الدّراسة الجماليّة للنّصّ الأدبيّ، وهو الّذي يدفع إلى اختيار النّصّ على أسسٍ تغيّبُ ـ بالمرّة ـ العنصر الفنّيّ، في النّظام الكلاسيكيّ، وتترك المسألة للعشوائيّة في النّظام الجديد، ولا شكّ أنّ هذه العشوائيّة، تظلّ في الأخير أسيرةَ المستوى غير المتكافئ بين الأساتيذ والمعلّمين [4].

3 ـ أمّا السّبب الثّالث، وهو الأكثر خُطورةً، فإنّه متعلّقٌ بأنّ مناهجنا التّربويّةَ في مراحل التّعليم الأولى (الابتدائيّ ـ المتوسّط ـ الثّانويّ)، لا تعامل النّصّ الأدبيّ على أنّه فنّ، ولنا أن ننظر إلى مادّة "التّربية الفنيّة"، الّتي لا تخرجُ عن قصره على مادّة الرّسم، بخلاف مناهج التّعليم الأوروبيّة مثلاً، الّتي تعتبرُ كلاًّ من الرّسم والموسيقى والأدب وغيرها، فنوناً إن اختلفتْ موادّها، فإنّ الاتّحاد بينها في الرّوح والفلسفة قائم [5]، نقول هذا الكلام لأنّه لا يمكن تصوّر رقيّ فنيّ مع شتّى الفنون الّتي مِن بينها الأدب، إلاّ من خلال بناء ترعاه العمليّة التّعليميّة، منذ أولى المراحل مِن دون تخلّ.

4- وإن كانت النظّرة متطوّرة بحيثُ يُنظر إلى التربية الفنيّة بأنها تلك الّتي لا تقتصر على فنّ دون الآخر، فإنّ مشكل عدم الارتباط بين المراحل التّعليميّة [6] يظلّ مشكلاً حائلاً دون الوصول إلى أمريْن هما:

- مراعاة توجيه الطّلبة الّذين يمتلكون استعداداً ثقافيّا، وجماليّاً مُؤسّساً لامتلاك تخصّصٍ أدبيّ فنّيّ.
- نضج الرّؤية الفنيّة، في التّعامل مع النّصّ، ومع غيره.

وهو ما أشار إليه السوسيولوجيّ الفرنسيُّ "شارل بورديو" "P.Bourdieu" عندما ذهب في مؤلّفه حول "الأحكام الجماليّة" تحت عنوان "التمييز" إلى أنّ الحاجات الثّقافيّة، هي نتاجُ التربية، وأنّ كلّ الممارسات الثّقافيّة، وكذلك الاختيارات في مجال الأدب، والتّشكيل، والموسيقى، مرتبطة بشكل وثيق بالمستوى الدّراسيّ، وبالأصول الاجتماعيّة.

وبهذا المقتضى، فإنّ العلاقة بين رأس المال المدرسيّ، الّذي يقاس بالشهادات المحصّل عليها... تطرح أمام المهتمّ ما يدعوه "بورديو" بالاهتمام الاجتماعيّ بالفنون، والدّور الّذي تلعبه

المؤسسات التّعليميّة في هذا الإطار، وعليه يرى أنّه لكي نفهم بشكل ملائم اختلاف التّصوّرات بشأن الفنون... يجب أن نحلّل بدقّة استعمالاتها الاجتماعيّة، وحضورها في البرامج التّعليميّة [7].

وإنّ هذا ليزدادُ أهميّةً إذا انتقلْنا مِن اعتبارنا الفنّ بشتّى تجلّياته، مجرّد شيء زائدٍ لا فائدة منه تُرجى، إلى اعتباره الأساس الّذي يخضع له الكون جملة، ضمن الإيمان بالحاجة إلى الفنون جميعاً [8].

مشكلاتُ تعليميّة النّصّ الأدبيّ الجامعيّ:

انطلاقاً ممّا سبق يمكن أن يتجلّى بعضُ الإشكاليّة الّتي تحيط بتعليميّة النّصّ الأدبيّ في مرحلة الجامعة، فإذا كان بعض هذه الإشكاليّة مرتدًّا إلى مسألة الحضور الّذي يحضره هذا النّصّ، وقد علّقناهُ بمسألة حضوره لتبرير بعض القضايا والسّياقات، الّتي هي أقرب إلى ما يسمّى تاريخ الأدب، الّذي له أهميّته أفقيّا، وإن شئت قلتَ دياكرونيّاً، إلاّ أنّه لا يخدمُ بالشّكل الكافي مسألة الوقوف مع النّصّ تذوُّقاً، وتبياناً لآليّات تشكّله.

ومِن ثمَّةَ فالمشكلة الأولى واقعَةٌ في المنهاج الّذي صار جديداً مؤخّراً، وصار إذّاك يتيحُ للمعلّم والأستاذ، فرص تخيُّره للموادّ والنّصوص خلافاً للمنهاج القديم، الّذي كان يملي مجموعة نصوص، ووقفات كانت تستجيبُ للرّاهن الأيديولوجيّ أحياناً [9]، ومع ذلك صرنا نرى مع النّظام الجديد ما كنّا نراه في النّظام القديم، في طريقة الأداء، وفي غياب الوسائل الحديثة أو تغييبها، وفي عدم حضور النّصّ من خلال ما قلناه آنفاً، ومن خلال أنّ الطّالب يدرس المادّة في غياب مصدرها، فنحن نجد مثلاً أنّه يدرس "الطّيّب صالح" في غياب "موسم الهجرة إلى الشّمال"، ويدرس "أحلام مستغانميّ"، في غياب "ذاكرة الجسد" أو "الأسود يليق بك"، ناهيك عن عدم القدرة على الانفتاح على الواقع الأدبيّ الفنّيّ الجديد، إذا كنّا نعتقد ضرورةَ الخروج من البرنامج الّذي وُضع استجابةً لظروف معيَّنة".

أمّا بعضُ المشكلةِ الثّالثُ فإنّه راجعٌ إلى المتلقّي الّذي هو الطّالب، الّذي صار يؤمنُ بالتّلقين سبيلاً وطريقةً وحيدةً، للتّعامل مع الموادّ جميعِها، وبالتّالي صار النّقد يُلقَّن، والنّحو يلقّنُ، وحتّى ما يستوجبُ أن يُبنى حلقةً حلقةً يُملى، في غياب صارخٍ لذلك الطّالب النّموذج، الّذي أهّلتْهُ استعداداتُه لأن يكون فنّاناً، من زاوية اهتمامه بالفنّ تحليلاً، ونقداً، ورُؤيةً داخليّة فاحصة، تسهم في وقوفه أمام النّصّ شارحاً، ومفسّراً، بل وشريكاً من خلال ملء الفجوات المتروكة لكلّ قارئ نموذجٍ ـ على حدّ تعبير الإيطاليّ "إمبرتو إيكو" [10].

وليس يمكنُ أن نتجاوز هذه مِن دون أن نتجاوزَ مسألةً، لها إسهامُها في ما يحصلُ، ألا وهي مسألةُ المعلِّم أو الأستاذ، ومِن دون مبالغةٍ، وبقليل من التحفّظ، نقول إنّ للأستاذ ـ شئنا ذلك أم أبيْنا ـ يداً في الانقطاع الحاصل بين المتعلّم، وبين المادّة التّعليميّة الّتي مِن بينها، مادّة الدّرس الأدبيّ.

فبعيداً عن التّعميم، نقول إنّه مع النّظام الجديد الّذي حاول أن ينطلق من المقاربة بالكفاءات، لم يستطع عددٌ كبيرٌ مِن الأساتيذ ـ للأسف ـ الانعتاقَ من إسار الطّريقة القديمة الّتي تستند إلى التّلقين والإملاءِ [11] وبذلك لم يستطع الأستاذ الانتقال من الطّريقة القديمة الشّاحبة، إلى الطريقة الجديدة الّتي ترى في الوسائل التّقنيّة، وسائط إضافيّة لتقديم النّصّ الأدبيّ، مُرفقاً بالصوت والصّورة، وغيرها.

كُلّ هذا، ، صار يشكّلُ عائقاً في سبيل نشوء ذوقٍ أدبيّ، نافذ في أعماق النّصّ الأدبيّ، فصار السّؤال الموضوعيّ، كيف يمكن بناءُ حسّ ذوقيّ، لدى المتعلّم الجامعيّ خاصّة؟ وحتّى نتمكّن من محاولة الإجابة يجدر بدايةً أن نعرّف الذَّوْق والتّذوّق، وهو مِن دون أن نتنفّذ إلى أعماق المعنى اللّغويّ، قدرةُ الإنسان على الاستجابة للجمال، واستهجان القبيح في مواقف الحياة المختلفة، وهو تلك الاستجابةُ الوجدانيّةُ لمؤثّرات الجمال... هو اهتزاز الشّعور في المواقف الّتي تتوافر فيها العلاقات الجميلة الّتي تجعل الإنسان يحسّ بالمتعة والارتياح... يتضمّن الذّوق إذن القبول والنّفور، المتعة والتّأفّف، الإقدام والإحجام، الرّضا والرّفض، أي أنّ الذّوق ـ على ذلك كلّه حركة ديناميّةٌ قابلة للتّأثير والتّأثّر، قوامها عشق الجمال [12]، ويمكن أن نضيف أنّه عشق الجمال، وترجمة ذلك العشق فعلاً، وتفاعلاً.

وهنا بالضّبط يكمن الكثير من مشكلات تعليميّة النّصّ الأدبيّ، الّتي أشرنا إليها آنفاً، والّتي انتهت بطالب لا يعير للنّصّ وللّغة أدنى اهتمام، انطلاقاً من أنّه تكوّن في منظومةٍ تعليميّة لا تعتبر الأدب فنّاً بالأساس، بالإضافة إلى أنّها وليدةُ مجتمع لا يمارسُ فيه الفنُّ فعلاً كبيراً، ولبناء حسّ تذوّقيّ فإنّه من المتطلّبات الهامّة، ضرورة مراجعة مناهجنا التّعليميّة، من خلال:

- ـ النّصّ الّذي يجب أن يُتخيّر بعناية فائقة، قادرة على ممارسة فعل التّأثير والتّحريك، مِن قبل المتخصّصين، والخبراء، والأدباء والفنّانين
- تغيير مفهوم التّربية الفنّيّة لتصير أشمل ممّا نعتقده، من خلال إدراج موادّ للتّذوّق الفنّي على غرار كثير من الجامعات.

❖ إصلاح المناهج بما يتناسب وجعل الفنّ الأساس الّذي تنطلق منه العمليّة التّعليميّة، من خلال إنشاء مؤسّسات كبرى، كما تفعل كثير من الدّول، عندما استحدثت وزارات قائمة بذاتها، تحت مسمّى "وزارة تطوير المناهج التّعليميّة"، ومن خلال دمج وزارتي التربية ووزارة التعليم العالي في وزارة واحدة، كنموذج "المغرب" في وزارة التربية الوطنيّة والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلميّ.

ومِن ثمّةَ نقول إنّه لا يمكن أن تقوم عمليّة تعليميّة النّصّ الأدبيّ، الّتي يُطلب إليها ـ في مرحلة من المراحل ـ دراسة الأحكام الجمالية، الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يكرّس الباحثون مجهوداتهم لدراسة أحد أهم عناصر التجربة الجمالية ألا وهو عنصر التذوق، فحكمنا على الشيء بالجمال يؤدّي بالضّرورة إلى أننا قد نفذنا إلى باطنه وتذوقناه، وأنّه قد حدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه؛ وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتحد فيها الذات مع الموضوع بل إن الذات من خلال لحظات التذوق تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه، والكشف عن بُناه المكوّنة، وعن تراثه الفنيّ، ومدى ما يتكشف فيه من اتّحاد بين الشكل والمحتوى. فالمتذوق يصدر حكمه على العمل الفني كما أنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه [13].

و على ذلك ينطرح السّؤال عمّا هي حقيقة التذوق الفنيّ، وما هي مواقفه إزاء النّص الأدبيّ الّذي هو موضوع جمالي ابتداءً؟

نقول بدايةً إنّ علماء الجمال يشيرون إلى مواقف، أو خطوات متتالية، ومتداخلة يمر بها المتذوق فيكتمل لديه الإحساس بجمال الموضوع ومِن ثمّ يوجدُ تذوّقه.

و لقد أجمل باير هذه المواقف فيما يلي:

1. التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لمثول شيء غير مألوف أمام الذات [14].

2. العزلة ونعني بها: استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزلنا عن العالم المحيط بنا ويجعلنا نحيا بداخله وننفصل عن العالم، إلى حدّ يخدم تعاطينا معه.

3. إحساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق، ومن ثم فإن اهتمامنا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه [15].

4. الموقف الحدسي وهو أن الموضوع الماثل أمامنا يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر [16].

5. الطابع العاطفي أو الوجداني بمعنى أن الموضوع الفني الماثل أمامنا يثير فينا أحاسيس وانفعالات خالصة وبسيطة [17].

6. التقمص الوجداني أو التوحد وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فتتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية، وهذا هو ما يجعل أنفسنا تشعر بآلام أبطال المسرحية- على سبيل المثال- ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها والتوحد معهم [18].

ونلخّص هذه المواقف بأن نقول إن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجيا وهنا تبدأ الذات في التراجع والتنحي عن امتلاك الموضوع ويأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجداني، ويكون هذا مقدّمةً ليمتلك المتلقّي (الطّالب المتخصّص) آليّات النّقد الفنّيّ، ولكن لنقل إنّه وإن كان الإنسانُ عامّة يمتلك ذوقاً، إلاّ أنّه للوصول إلى الحكم على المُنْتَج الجماليّ، يجب أنّ يُربّى هذا الذّوق، ضمن ما يُسمّى L'education esthetique أو L'education artistique.

تربية الذوق الجمالي:

تعدُّ التربية الجمالية ضرورةً مِن الضّرورات الموصلةِ إلى مستوى إصدار الأحكام الجماليّة، ويحسن أن يتم البدء بها في وقت مبكر أي منذ مرحلة الطفولة حتى تتفتح ملكة الإحساس بالجمال لدى الطفل، ويُعدُّ السّمع والبصر الحاسّتين الجماليّتين الأساسيّتين اللّتين يتعلق بهما الإحساس بالجمال، وقد تتداخل الحواس الأخرى بينهما ولكن بدرجة أقل [19].

وهناك ثلاث طرق يمكن بواسطتها التوصل إلى تكوين أحكام جمالية ناضجة.

1 ـ طريقة الإسقاط أو الحذف التدريجي لكل ما هو قبيح: أي البدء باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح حتى الوصول إلى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل أي ذلك الشيء الذي نسميه بالعادي المألوف ويظل المتذوق في عملية الحذف حتى يستبين له الجمال وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى في أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة العقلية الصاعدة ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على توّلد معنى الجمال لديه... لكن الطفل لا يستطيع أن يطبق هذه الطريقة بمفرده إلا إذا كان معه من يساعده ويرشده من أجل إنجاح تلك الطريقة [20].

2 ـ طريقة تكرار المثول أمام الموضوع، أي تكرار الوقوف على التّحف الأدبيّة الفنيّة، إذ أنّه بهذا التّكرار الممارسِ لعمليّة القراءة الواعية للموضوع المتمثّل في الشّعر والنثر يتدرج الوصولُ إلى الحسّ الجماليّ، شيئا فشيئا نحو النّضج الفنيّ ليتمّ بعد ذلك الوصول إلى مرحلة النضج والاكتمال ومِن ثمَّ تتكوّن القدرة على التّذوّق السويّ للجمال والحكم عليه [21].

أمّا الطّريقة الثّالثة، فإنّها ـ بلا شكّ ـ متمثّلةٌ في:

3 ـ الطريقة المقارنة: وفيها يُطبق المُتلقّون المقارنة بين مختلف النّصوص والإنتاجات الفنيّة ـ على اختلاف تمثّلاتها ـ في ضوء ما لديهم من مواقف جمالية، مِن أجل الوصول إلى عملية تصنيف منهجي للأعمال الفنية المعروضة، فيُلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين، ثم يُخضعون أعمال المدرسة الواحدة، لدراسة مستوعبة [22].

وعند هذه النّقطة ينتهي المتعلّمُ إلى تكوين حكم ذاتي على ما عاينه من أعمال فنيّة، ولكنه حكم يتسم بالدقة المبنية على الدراسة والمقارنة، لكن اتّباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بالفرد للتذوق المتكامل للجمال، إلاّ إذا كان لديه استعداد مسبق للتّذوّق، نتيجة لخبرات جمالية متراكمة [23]. فاكتمال حاسة التذوق الجمالي أمر ضروري بالنسبة للباحثين في الفنّ، الّذي من ميادينه الكبرى الأدب، وهذا الاكتمال، هو نفسه الّذي يفضي إلى ما يُسمّى خبرة جماليّة [24] Expérience Esthétique.

ومِن ثمّ فإنّ الحكم الجمالي Le jugement esthétique الّذي كثيرا ما يكون غاية الممارسة التعليميّة للنّصّ الأدبيّ، إنما ينتج في الحقيقة من خلال الممارسة الفعلية للتذوّق، أي من خلال حضور التجربة الفردية البحتة التي لا يمكن تعميقها إلا بالدراسة الجادّة، والممارسة الواعية، كي يتألف لدينا في النهاية اللون الشخصي الفريد لأيّ حكم جمالي في الوجود [25]، وهو ما يجبُ أن تفضيَ إليه العمليّة الدّيداكتيكيّة المنفتحة على النّصّ الأدبيّ.

ومن كلّ هذا يجب أن نخلص إلى أنّه للوصول إلى بناء حسّ تذوُّقيّ للنّصّ الأدبيّ، فإنّه لحريٌّ بنا، وحقيقُ، مراجعةُ أربع قضايا على الأقل، من خلالها تعميقها والتركيز عليها، جميعها، لأنّ عدم الاهتمام بإحداها يؤدّي إلى النتيجة السّلبيّة، والعمليّة التّعليميّة الفارغة، هذه الأربع هي:

1 ـ المنهاج التّعليميّ الواعي البعيد عن العشوائيّة، مِن خلال التّركيز على النّصّ باعتباره متنا لا هامشاً، بالتّركيز على انفتاحه على الوسائل الحديثة المركّزة على جماليّات الأداء، والصّورة [26].

2 ـ الطّالب الّذي يجب أن يركّز حجراً للزّاوية في العمليّة التّعليميّة الجديدة، ، والخروج من الممارسة التّلقينيّة الّتي جعلت الطّالب مجرّد مستهلك سلبيّ، ممّا جعل نموّه الجامعيّ مفضياً إلى مولود مشوّه.

3 ـ الأستاذ الّذي يجب أن ينتقل من الرّاهن المُؤطّر بالتّراخي والتّقليديّة إلى التطوّر أداءً، ووسائلَ، وأن يكون هو أوّل من يتذوّق النّصّ الأدبيّ، لأنّ تعليميّة الفنّ، هي فنّ التّعليميّة بالأساس، بعيداً عن الفصل غير المنهجي، وغير المقبول ـ إلاّ في إطار التوجّه ـ بين تخصّص اللّغة، وتخصّص الأدب.

4 ـ التّأسيس لما يُسمّى تربية فنيّةً، والانفتاح على الجماليّات وفلسفة الفنّ، خصوصاً أنّ النّظام الجديد (ل. م. د)، لا يمانع مثل هذه العلاقات، ضمن رؤية تنفتح على مختلف الفنون، تشترك في أنّ الرّؤية الفنيّة للوجود واحدة، وإن اختلفت المادّة.

وأخيراً نقول إنّه بعيداً عن هذه القضايا، لا يمكن البتّةَ الوصولُ إلى بناء حسّ ذوقيّ لدى المتعلّم، أو لدى غيره.

هوامش البحث:

[1] - Friedrich Nietzsche, Fragments posthumes, textes établis et annotés par Giorgio colli et Mazzino Montinari ; traduits de l'allemand par Jean Launay, Gallimard, paris,1982,p113.

[2] ـ انظر: شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجماليّ – دراسة في سيكولوجيّة التّذوّق الفنّي - ، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص329.

[3] ـ انظر: محمّد فاضل رضوان، الفنّ والإنسان (الأبعاد الاجتماعيّة والتّربويّة للقيم الجماليّة)، مجلّة رؤى تربويّة (ملفّ التّربية والفنون)، ، العدد 22، سنة2006، رام اللّه، فلسطين، ص10.

[4] ـ انظر: عبير العسّود، تجربة في التّعلُّم عبر الدّراما، مجلّة رؤى تربويّة (ملفّ التّربية والفنون)، ، العدد 22، سنة2006، رام اللّه، فلسطين، ص96.

[5] . Agence exécutive «Éducation, audiovisuel et culture » , L'education artistique et culturelle a L'école en europe, commission européenne,Paris, 2009,p18,19,20.

[6] ـ يمكن،أن يُثبّت ممّا نقول بالمقارنة بين: دليل التّعليم الابتدائيّ الجديد، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة، إشراف: الشّريف مريبعي، وزارة التّربية الوطنيّة، 2004، الجزائر، ودليل التّعليم المتوسّط، الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات المدرسيّة،وزارة التّربية الوطنيّة، الجزائر، 2006،و أيّ نموذج من نماذج برنامج (ل.م.د)، في أيّ جامعة، مادامت مختلفة.

[7] - Pierre Bourdieu, la distinction, critique sociale du jugement, les éditions de Minuit, Paris, 1979, p 672.

[8] ـ انظر: عزّ الدّين الخطّابيّ، في الحاجة إلى تربية جماليّة، مجلّة رؤى تربويّة (ملفّ التّربية والفنون)، ، العدد 22، سنة2006، رام اللّه، فلسطين، ص6- 7.

[9] ـ انظر: الدّيوان الوطنيّ للمطبوعات الجامعيّة، دليل اللّغة العربيّة وآدابها، وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ، الجزائر، مقرّر، 2002.

[10] . Annick Martinez, L'œuvre littéraire comme œuvre d'art, Université du Québec à Montréal, p01.

[11] - Mercedes Blanco, a dit dans "La littérature à la lumière de l'art": La lecture des textes littéraires a longtemps été dominée par un modèle tout de rigueur et d'exigence analytique: l'explication de texte. Plus qu'une méthode de lecture, c'est un style de discours que Gustave Lanson a élaboré: une façon de commenter tantôt en traduisant tantôt en explicitant, tantôt en croisant les données de l'histoire et de la poétique, et toujours nourrie de littérature ancienne, d'un fonds humaniste qui favorisait l'empathie avec les auteurs de la Renaissance ou de l'Âge classique. L'université française allait pendant trente ans faire du Lanson, avec plus ou moins de bonheur, expliquant les textes, c'est-à-dire les ouvrant pour les rendre transparents au lecteur, et faisant servir cette explication à l'histoire littéraire, dont l'écriture, chapitre après chapitre, allait se poursuivre sur plusieurs décennies, poussant toujours plus loin le sens du détail, identifiant les sources, éclairant les influences, sortant des auteurs et des œuvres du mépris ou de l'ignorance dans lesquels ils étaient plongés, ÉDITORIAL PERSPECTIVE, paris, 2009

[12] ـ انظر: محمود البسيونيّ، تربية الذّوق الجماليّ، قسم التربية الفنيّة، كليّة التّربية، قطر، (د. ت)، ص274 ـ 275.

[13] .Albert c barnes, The Art in Painting, Hacourt brace and co,N.Y , 1973 ,p7.

[14] ـ انظر: أحمد عكاشة، آفاق في الإبداع الفنّيّ ـ رؤية نفسيّة ـ، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 2001، ص49 وما بعدها.

[15] ـ انظر:المرجع نفسه، ص48.

[16] ـ انظر: حسن أحمد عيسى، الإبداع في الفنّ والعلم، عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص15 وما بعدها.

[17] ـ انظر: المرجع نفسه، ص83.

[18] ـ انظر: هربرت ريد، معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1989، ص9 ـ 10.

[19] ـ انظر: كلايف بل، الفنّ، تر: عادل مصطفى، مراجعة: ميشيل ميتياس، رؤية للشر والتوزيع، القاهرة، ، ط1، 2013، من الصّفحة 256 إلى 293، ضمن محوريْ المجتمع والفنّ، والفنّ والمجتمع.

[20] ـ انظر: شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجماليّ – دراسة في سيكولوجيّة التّذوّق الفنّي - ، ص227.

[21] ـ انظر: المرجع نفسه، ص228.

[22] ـ انظر: المرجع السّابق، ص327.

[23] ـ انظر: المرجع نفسه، 226.

[24] . Nicolas Brucker, Université Paul Verlaine – Metz (France), L'enseignement de la littérature, Université Nationale Linguistique Séminaire du Réseau des Départements de français de formation initiale des Universités, d'Ukraine, 17-18 novembre 2010,P 2-3.

[25] ـ انظر: ولتر ستيس، معنى الجمال - نظرية في الاستيطيقا - ، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، المجلس الأعلى، القاهرة، 2000، ص151.

[26] . Rachida Triki, L'image – Ce que L'on Voit Ce que L'on Cree, Philosopher, LAROUSSE , Espagne,2008 ,P169.

لغة الإعلام التلفزي وظاهرة التغيير في مستوى التراكيب

الأستاذ سعيد بوخاوش
(جامعة سعد دحلب ــ البليدة)

التلفزة وظاهرة التأثير اللغوي:

إن العديد من الخبراء يرون أن تأثير التلفزة على الحياة قد تجاوز في فاعليته على ما عرفته الحضارة لمساهمتها الفاعلة في نشر الثقافة وتعميم المعرفة وتبادل المعلومات والخبرات بين شتى البيئات كوسيط سمعي وبصري تجاوز حدود الزمان والمكان. وإذا كانت التلفزة اليوم تحتل مرتبة مهمة في المجتمع بسبب مميزاتها وخصائصها ووظائفها وانتشارها، واختراقها جميع مجالات الحياة اليومية بمختلف أنواعها تقريبا وتستحوذ على جزء كبير من أوقات فراغ الناس، فإنه ينبغي التعرف على دورها في الاستعمال وأثرها في تغيير المستويات اللغوية، إن اللسانيات الإعلامية اليوم تحمل على عاتقها حملا ثقيلا في النمو والأمن اللغويين في المجتمعات العربية.

التأثير في الاستعمال:

إن المذيع الذي يعمل في التلفزة الجزائرية هو متخرج من المدرسة الجزائرية بالدرجة الأولى، وهو واحد من أفراد الشعب الجزائري بكل ما يحمل من مقومات لغوية ودينية وحضارية وتاريخية، وقد يكون تخرج من قسم الإعلام والاتصال من جامعات الجزائر، أو معاهد أخرى تخضع للسياسة اللغوية الجزائرية[1].

تحدث الدارسون اللغويون عن التأثير اللغوي فقرنوه بالضعف اللغوي ويقصدون به "عدم امتلاك المتكلم الذي يتكلم لغة ما أساسيات اللغة، سواء من حيث قواعدها أم من حيث معانيها، ويظهر هذا الضعف في عدم توصيله للرسالة اللغوية شفوية كانت أم كتابية بشكل جيد مؤد للغرض"، وهذا النقص في الأداء اللغوي والاستعمال للغة العربية نشاهده اليوم عند كل من تخرج من المدارس العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصة، كما يلاحظه كل من يشاهد التلفزة بقنواتها المختلفة.

وما يهمني هنا هو التأثير في لغة الاستعمال سلبا أو إيجابا. وذلك على مظهرين أساسيين للغة:

المظهر الصوتي: ويظهر في الخطاب الشفهي وهو مهم جدا في دراستنا هذه، حيث نركز على اللغة المسموعة في التلفزة.

المظهر الكتابي: ويظهر في التعبير التحريري أي تحويل الرموز الصوتية إلى مكتوبة.

هذان المظهران يخضعان إلى أنظمة وقوانين خاصة باللغة، ويعتبر كل خرق أو تجاوز لهما خروجا عن الاستعمال السليم إلى استعمالات خاطئة.

فالأصوات والكلمات والعبارات الموجودة في الخطاب الإعلامي (الكلام) محكومة بمقاييس، تحددها جملة من الضوابط التي يتلقاها التلميذ في المدرسة في صورة أنشطة (مواد) تعليمية في علوم اللغة ويتدرج في تلقيها منذ التحاقه بالمدرسة إلى أن يصير صحفيا مثلا.

واقع مستوى التراكيب في لغة الإعلام:

لقد ساهمت لغة الإعلام في التغيير في المجال التركيبي، وقد لقي هذا المستوى اهتماما كبيرا في العديد من الدراسات [2]، منها التراكيب الإعلامية في اللغة العربية للدكتورة حنان إسماعيل عمايرة بعنوان "نظام الملكة في شعر المعلقات" وأحمد المتوكل في كتابه "الوظائف التداولية في اللغة العربية" وغيرها من الدراسات.

إن التراكيب (أو النحو) هي التي تصنع المبادئ أو الأسس التي تحدد الفروق بين الخطإ والصواب في التركيب اللغوي، فهي أوثق ارتباط ببناء "الرسالة الإعلامية" أولا كمعبر عن الفكر الإعلامي، وثانيا لما يقوم به من دور في مواجهة التشويش في عملية الإعلام، ومن هنا فإن النحو يرتبط بمهارات الاتصال عند المرسل أو المحرر[3].

فالمحرر الناجح لا يغفل دور اللغة في نظرية التحرير، كما لا يهمل إثارة الاهتمام ومساعدة جمهوره على المقدرة القرائية والسماعية في وسائل الإعلام.

"وعلى هذا الفهم فإن التحرير الإعلامي يمثل صلب العملية الإعلامية الاتصالية، واللغة هي جوهر التحرير الإعلامي الذي يمكن أن نميز فيه جانبين: العناصر التي تتكون منها الرسالة، ثم يأتي بعد ذلك البناء أو التركيب الخاص بوضع هذه العناصر سويا لتنتج لنا رسالة معينة مطلوبا توصيلها إلى جمهور وسائل الإعلام"[4].

والمتتبع للتراكيب النحوية في لغة الإعلام يتبين له سرعة الكتابة "فالكاتب الذي يتولى مهمة صياغة الخبر يفترض فيه أن يكون ذا تكوين لغوي علاوة على تكوينه الإعلامي

والميداني، فلا يكفي توافر أمر دون الآخر، وقد قيل الكثير عن مستوى النشرات الإذاعية والصحفية واتسام بعضها بكثرة التراكيب اللغوية المستعجلة غير المعبرة عن المعنى الذي وضعت له"[5].

وهذه النظرة المعيارية قاسية نوعا ما وتضع جانبا التطور اللغوي، وهي ترى أن " الكتابة للتلفزة ليست بالأمر اليسير، والتعامل مع لغة الإعلام لا يتم على غير هدى، وقد كان لبعض من تابع لغة الإعلام تحفظ شديد على مستواها، منطلقا من شيوع الأخطاء في تراكيبها ومفرداتها وتشويهها لصورة العربية وعدم قدرتها على إيصال الرسالة اللغوية بالمستوى المطلوب" [6]، بل أكثر من ذلك اعتبر بعض اللغويين أن تكييف اللغة مع الشرط التقني ومتطلباته أدى إلى عدم احترام القواعد النحوية التي تعتبر شرطا أساسيا لبناء لغة سليمة، وبالتالي أفرز لغة جديدة بعيدة عن أن تكون عربية بقواعدها وقوانينها.

في مقابل ذلك موقف الإعلاميين مغاير لهذا الطرح، فمتطلبات التطور التكنولوجي التلفزي أضحت تتطلب الخروج عن طابع اللغة العربية القرآنية ليتم وضع أسس لغة تواكب التطور المجتمعي والتقني التواصلي، وتدعو إلى ضرورة التخلي التدريجي عن اللغة الفصحى، نظرا لما تطرحه من تشدد في احترام قوانينها وقواعدها وبناء لغة إعلامية بديلة فاعلة ومؤثرة.

وبين الرأيين تنافر ويبقى الواقع حاكما في المجال الآني.

غير أن جل الإعلاميين يدركون أن جودة التأليف وحسن النظم في التحرير الإعلامي تحتاج إلى قدر كبير من الدراسة والمران والممارسة والمعاناة الفعلية، بالإضافة إلى الإلمام بقوانين التأليف الجيد وقواعد النظم السليم.

وعند القدامى- ولا زال ما عندهم صالحا للتطبيق اليوم- أن تأليف الكلام يحتاج إلى مراعاة ثلاثة أشياء متصلة غير منفصلة، أولها يتعلق باختيار الألفاظ المفردة، ثانيها: يختص بنظم الكلام، ثالثها: مراعاة الغرض المقصود من الكلام. أو ما يشار إليه أحيانا بوجوب مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[7].

إن التراكيب النحوية في التحرير الإعلامي أو اللغة الإعلامية التي تعنى بدراسة تأليف الكلام أو النظم أو الضم "وهو أن تختار الألفاظ المناسبة ثم تعمد إليها فترتبها في التركيب ترتيبا مخصوصا وتؤلف فيما بينها تأليفا ترتضيه قواعد اللغة، بحيث يخرج التركيب كلا متكاملا منسق الأجزاء مرتبط الوحدات الداخلية، خاليا من النشاز والشذوذ، وليس يأتي هذا التناسق، ولا يكون هذا الارتباط إلا بمراعاة قواعد النحو وأحكامه فيما يتعلق بالموقعية وترتيب الكلمات في التركيب"[8].

وفي مقدمة "دلائل الإعجاز" يعرف عبد القاهر الجرجاني النظم بأنه "تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، ويجعل وجوه التعلق ثلاثة: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما، ويشرح وجوه التعلق شرحا وافيا وليس النظم في مجمل الأمر عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه فلا تزيغ عنها فمداره على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، وليس هو إلا توخي معاني النحو في معاني الكلم، فلا معنى للنظم غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم [9].

والباحث اليوم في المكتبة اللغوية المعاصرة يجد أن الأبحاث قد كثرت فيما يخص علم التراكيب بل تعدى الأمر نحو الجملة إلى نحو النص، وقد أفرد "هاليداي" و"رقية حسن" كتابا كاملا، بينا فيه وسائل السبك الخمس: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والسبك المعجمي، كما عكف الدكتور محمد علي على درس المفهوم النحوي النصي، وطبقه على نماذج من الخطاب المنطوق والمكتوب [10].

وقديما قيل: "خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض" [11] ويعقب الدكتور محمد العيد على هذا النص بقوله: "هذا من النصوص المهمة في تعريف السبك، ولعل في كلام أسامة، وفي شاهده ما يرجع استنباط اشتمال السبك عنده على التعلق النحوي والمعجمي معا" [12].

وبين الدكتور تمام حسان أن السبك في التراكيب "هو إحكام علاقات الأجزاء ووسيلة ذلك إحسان استعمال المناسبة المعجمية من جهة وقرينة الربط النحوي من جهة أخرى واستصحاب الرتب إلا حين تدعو دواعي الاختيار الأسلوبي، ورعاية الاختصاص والافتقار في تركيب الجمل [13].

والمتتبع للغة الإعلام في التلفزة اليوم يجدها تفتقر لتمثل هذه المفاهيم، فقلة من المذيعين درسوا ما جاء في نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، أما ما يتعلق بالنحو وما يتصل به فهذا موكول للاستعمال لا غير.

أما نحو النص أو ما ذكرت سابقا مفهوم السبك النحوي "الذي يهتم بالوسائل التي تتحقق بها الاستمرارية والاتصال والتماسك بظاهر النص (surface texte) أو هو بعبارة أخرى يختص بالوسائل التي تبرز وحدة البنية اللغوية للنص فنعني به الأحداث اللغوية التي ننطق بها، أو نسمعها في تعاقبها الزمني وهذه الأحداث ينتظم بعضها بعضا تبعا للمباني

النحوية، ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته[14].

فالمتلقي يسمع كلاما مستوياته متغايرة في التلفزة، تتفاوت في السبك والاستمرارية والديمومة، حتى يخيل إليه أنه أمام أنظمة لغات لا نظام لغة واحدة.

وسأتطرق لموضوع التراكيب في لغة الإعلام إلى: التحولات في التراكيب في اللغة العربية.

التغير في التراكيب النحوية في لغة الإعلام:

دور القياس في تغيير التراكيب:

إن المتتبع للغة في التلفزة اليوم يتبين له " تنوع استخدام الجمل فيها تنوعا مثيرا من حيث التركيب تقديما أو تأخيرا أو وصلا، إيجازا أو إطنابا... إلخ، وفي تقديري أن الترجمة من اللغات الأخرى دفعت المترجمين دفعا إلى أن يبتدعوا تراكيب لم تكن معروفة أو شائعة من قبل، وبهذه التراكيب المبتدعة أصبحت الفصحى المعاصرة (لغة الإعلام) ذات مشخصات واضحة وأصبحت أكثر مرونة ومواءمة"[15].

ولما كانت اللغة نظاما من وحدات وقواعد حيث إن " اللغة تتألف من عدد محدود من الوحدات الصوتية (الفونيمات) يتألف منها عدد محدود من الوحدات المعجمية (المورفيمات) يتألف منها عدد لا حصر له من العبارات والجمل. ويخضع هذا التأليف لمجموعة من القواعد يتمكن بها الفرد من أن ينتج عددا لا حصر له من الجمل التي لم يؤلفها ولم يسمعها من قبل، ومعتمد هذه القواعد أو هذا النظام أن يحمل المتكلم ما لم يسمع على ما سمع وهذا هو القياس "[16].

والقياس [17]عملية فطرية يقوم بها أفراد الجماعة اللغوية كبيرهم وصغيرهم على حد سواء، بل إن البحوث اللغوية الحديثة أكدت أن اكتساب اللغة يقوم على أساسها والقياس _ كذلك _ عملية إبداعية من حيث إنه يضيف إلى اللغة كلمات وعبارات وجملا لم نعرفها من قبل، كما أنه عملية محافظة لأن هذه الكلمات والعبارات والجمل تأتي على مثال سابق ولكن الملاحظ عند من يقيس في اللغة المعاصرة لا يقيس على مثال سابق أصل في لغة العرب، بل يقيس على أمثلة للغات أجنبية أو لهجات محلية، وهو ما يجعل المقيس عليه يخضع لنظام غير نظام الفصيحة مما يوسع في اللغة المستعملة ويعطي أمثلة كثيرة لكلام جديد ويؤثر في الاستعمال.

نعم إن القياس ضروري في ابتكار جمل جديدة: " يقول المازني" في " التصريف" تعليقا على ما قاله الخليل وسيبويه من أن "ما قيس على كلام العرب فهو من كلامهم، وما لم يكن في كلام العرب فليس معنى في كلامهم".وهذا هو القياس، ألا ترى أنك إذا سمعت (قام زيد) أجزت أنت (ظرف خالد، وحمق بشر) وكان ما قسته عربيا كالذي قست عليه، لأنك لم تسمع من العرب أنت ولا غيرك اسم كل فاعل ومفعول، وإنما سمعت بعضها فجعلته أصلا وقست عليه ما لم تسمع، فهذا أثبت وأقيس "[18].

ويقول الأنباري في (لمع الأدلة) في الرد على من أنكر القياس: " اعلم أن إنكار القياس في النحو لا يتحقق لأن النحو كله قياس"[19].

والقياس قسمان: استعمالي ونحوي:

والاستعمالي " هو حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه "[20] وهو على هذا المعنى محاكاة للعرب في طرائقهم اللغوية، وحمل كلامنا على كلامهم، في صوغ الكلمة وما يعرض لها من أحكام (كالإبدال والإعلال...) وفي نظم الكلام وما يعرض له من أحكام (كالتقديم والتأخير والاتصال والانفصال، والحذف والذكر، والإعراب والبناء... إلخ).

أما القياس النحوي: " فهو حمل فرع على أصل بعلة وإجراء حكم الأصل على الفرع"[21].

وفي الفرق بين هذين الوجهين يقول الدكتور تمام حسان: " القياس في عرف النحاة إما من قبيل القياس الاستعمالي وإما من قبيل القياس النحوي، والأول هو انتحاء كلام العرب. وبهذا المعنى لا يكون نحوا بل تطبيقا للنحو... وهذا القياس هو وسيلة كسب اللغة في الطفولة... وهو كذلك مما يطبقه مجمع اللغة في صوغ المصطلحات وألفاظ الحضارة.. أما القياس الثاني فهو " النحو كما يراه النحاة، وإذا كان الأول هو الانتحاء فإن الثاني هو النحو "[22].

وهكذا تبين أن ما نسمعه في التلفزة مبني على القياس الاستعمالي خاصة، ولكن على غير انتحاء سمت كلام العرب، ولهذا تغير النظام التركيبي للعديد من الجمل والتراكيب المبتدعة، والتي انتقلت إلى ألسنة المجتمع بالمحاكاة.

مظاهر تطور التراكيب في لغة الإعلام:

" تخضع كل لغة لنظام معين في ترتيب كلماتها، ويلتزم هذا في الترتيب في تكوين الجمل والعبارات، فإذا اختل هذا النظام في ناحية من نواحيه لم يحقق الكلام الغرض منه وهو الإفهام، ولا تمثل مفردات اللغة إلا ناحية جامدة هامدة من تلك اللغة فإذا نظمت ورتبت

ذلك الترتيب المعين، سرت فيه الحياة وعبرت عن مكنون الفكر وما يدور في الأذهان، وليست اللغة في حقيقة أمرها إلا نظاما من الكلمات التي ارتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا تحتمه قوانين معينة لكل لغة"[23].

وأنت ترى أن الكلام في التلفزة هو تطبيق عملي للغة المجتمع، تتموضع الكلمات والجمل لتعبر عن فكرة معينة، وحينما يترجم المذيع ترجمة فورية يدرك تمام الإدراك أن نظام الكلمات وهندستها شرط أساسي في الفهم والإفهام، وأن لكل لغة نظاما معينا لا يصح الإخلال به أو الخروج عنه تماما مثل لعبة الشطرنج حسب تمثيل دوسوسور " فحين يترجم أحدنا قطعة من الإنجليزية إلى العربية أو بالعكس يجد نفسه مضطرا إلى التحوير أو التغيير في نظام الجملة كأن يقدم كلمة ويؤخر أخرى، وكأن يربط بين جملتين أو يفصل بينهما ونحو ذلك مما يألفه كل من مارس الترجمة بين لغتين لا ينتميان إلى فصيلة واحدة " [24].

وليس الأمر محصورا في الترجمة فهذا مثل فقط، وهذا التركيب لا يمكن أن يكون إلزاميا بل كل اللغات فيها مرونة في هندسة الكلام " وليس من اليسير تعليل مثل هذا المسلك اللغوي في ترتيب الكلمات وتنظيمها، بل ليس من الهين أن يقال لم اتخذت هذه اللغة ذلك النظام المعين الذي قد يخالف ما جرت عليه لغة أخرى شقيقة لها؟ وذلك أن ترتيب الكلمات في لغة ليس إلا وليد تطور طويل المدى، ونتيجة مرور قرون كثيرة على هذه اللغة، ومن الصعب الوقوف على كل الظروف اللغوية والاجتماعية التي ساهمت في مثل هذا التطور حتى صار نظام الجملة ما نألفه ونعهده في كل لغة "[25].

واللغة التي نسمعها في التلفزة، أو بالأحرى الكلام المسموع له مستويات متعددة حسب الطبقات الاجتماعية[26]، وحسب البرامج المذاعة، وقد يتغاير نظام الجملة فيها، وقد تأثرت هذه اللغة بأنظمة لغات أخرى فتطور نظامها وتغير في كثير من الأحيان، وقد أدى ذلك إلى ظهور فريقين مؤيد ومعارض لهذا التغير كما سبق ذكره.

ويرى اللسانيون الأوروبيون حين يعرضون نظام الكلمات في الجمل أن يقسموا اللغات إلى نوعين:

تلك اللغات الحرة في ترتيب كلماتها (عدم الخضوع لنظام معين مثل اللاتينية).

تلك اللغات الجامدة المعتمدة على استقرار نظام الجملة مثل (الفرنسية والإنجليزية).

والحق أن اللغات جميعا لا تكاد تخلو من نوع من المرونة في ترتيب كلماتها. ولعلنا بعد هذا نتساءل عن نظام لغتنا العربية في ترتيب الكلمات بجملها، ولكن هذا الترتيب يختلف من المنطوق إلى المكتوب ولغة التلفزة في غالبها أعادت للتخاطب الشفهي قيمته وقد

ذكر " فندريس " في كتابه " اللغة " [27] الفرق بين اللغة الانفعالية التي تتخذ أسلوب التخاطب بين الناس ميدانا لها، واللغة المنطقية التي نجدها في الجانب المكتوب، وقد حصر الفرق الأساسي في تكوين الجملة. وهذا ما ألاحظه بجلاء حينما أستمع إلى برامج التلفزة التي تكون معدة سلفا ومقروءة، والتي تكون مرتجلة في المقابلات التلفزية والبرامج الحوارية المباشرة، فالفرق في التراكيب جد واضح، على الرغم من أن كلاهما شفهي.

ولهذا يرى فندريس أن الفرق ينبثق جليا عندما نقارن اللغة المكتوبة باللغة المتكلمة، فاللغة المكتوبة واللغة المتكلمة يبتعدان في الفرنسية إحداهما عن الأخرى[27] إلى حد أنه لا يتكلم إطلاقا كما يكتب ولا يكتب كما يتكلم إلا نادرا، وفي كل حالة يوجد اختلاف في ترتيب الكلمات إلى جانب الاختلاف في المفردات، وذلك لأن الترتيب الذي سلك فيه الكلمات في الجملة المكتوبة ينفصم دائما في الجملة المتكلمة قليلا أو كثيرا.

ثم يرى أن اللغة المكتوبة تشتمل عادة على جمل منسقة فيها عبارات أصلية وأخرى تبعية، وفيها أدوات وصل كثيرة، وفيها من أسماء الموصولات ما لا نكاد نراه في لغة التخاطب، ويقرر في آخر الأمر أن فكرة الجملة بالمعنى النحوي تتلاشى في لغة الكلام.

وقد سبقت الإشارة إلى أن نظم الكلام قد بحث فيه اللغويون العرب من بلاغيين ونحويين وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، ونحن في بحثنا عن تغير لغة الإعلام في المستوى النحوي ندرك تمام الإدراك أن نظام الجملة قد اختلف إلى حد ما باختلاف العصور. ففي عصرنا الحديث مثلا قد تأثر بنظام اللغات الأوروبية في مواضع كثيرة، وأصبح الآن بعض ما كان يعد غريبا على نظامها في العصور الإسلامية الأولى سائغا مقبولا بين جمهرة المتعلمين، لكن حين درس لغويو العرب ـ نحاة وبلاغيين ـ تراكيب الجملة كان همهم الأول هو تحليل هذه الظاهرة ورصد أنماطها بوصفها ظاهرة لغوية تحتاج إلى درس، فكان أن استقصى النحوي أشكال التقديم والتأخير مثلا ووضع لها معايير نحوية [28]، وأوضح وجوه الجواز والمنع... وهكذا.

وأما البلاغي فاجتهد في أن يستخرج لكل نمط من أنماط هذا المبحث وجها بلاغيا انطلاقا من تحركات الألفاظ داخل الجملة لا تجري عبثا، وإنما يستوعبها أحد الترجيحات البلاغية [29]، بينما اعتنى المحدثون بوصف الظواهر اللغوية التركيبية بدراسة آنية بعيدا عن المعيارية ومبدإ الصواب والخطإ [30].

إن الكلام نشاط إنساني يخضع للكثير من عمليات التحكم (الحذف، التغيير، الرتبة، التكرار..) بالنظر إلى قصد المتكلم والظروف المحيطة بخطابه، والعناصر التي

تحكم اختيار المتحدث أو الكاتب تتعدد ما بين ظروف المتكلم التي تملي عليه استخدام نمط كلامي دون آخر، ودرجة الرسمية التي يبني عليها خطابه (فخطاب باحث ما في ندوة علمية يختلف عن خطابه في جلسة عامة مع أصحابه أو في جلسة عائلية) كما أن لقاء تلفزيونيا مع وزير يختلف مع فنان أو طفل صغير بالإضافة إلى الموضوع الذي هو بصدد التكلم فيه والأهداف التي يرمي إليها من وراء الخطاب.. كما أن العوامل المؤثرة في اختيار المرسل لخطابه نوع الموقف (اختلاف طبيعة الموقف العملي عن الموقف الحميمي أو الخطابي)، كما أن لوسيلة التعبير (مشافهة أو كتابة) أهمية في الاختيار[31].

وخلاصة القول في هذا المجال في لغة الإعلام والتي أدرسها دراسة آنية أي بالملاحظة والاستماع [32]إلى ما هو موجود بالفعل عند المذيعين أنه يتبين لي أن " المتكلم قادر على إنتاج عدد غير محدود من تراكيب جديدة لم يسبق له أن سمعها، فإن مظاهر التغيير التركيبي نادرة جدا لا تكاد تؤثر في نظام اللغة العام وهي في الحقيقة ناتجة عن التأثر باللغات الأجنبية والسبيل المعلومة لهذا التأثر هو الترجمة الحرفية أي النسخ في مجال الصحافة خاصة، فإن كتاب الصحف في البلاد العربية، وهم عادة من ثنائيي اللغة أو من متعددي اللغات معرضون إلى العدوى اللغوية[33].

أثناء حديثي عن الجملة لا أريد أن أدخل في اختلافات البلاغيين والنحاة في تقسيماتها وأقتصر على أن " الجملة هي الحد الأدنى من الكلمات (منطوقة أو مكتوبة) التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه، وهي إما أن تكون وضعت للبعد الدلالي الأول، وهو الإخبار المحايد ونسميه البنية السطحية، فلا يقصد المتكلم بالجملة غير هذا البعد الدلالي، وتسمى من حيث المعنى الجملة التوليدية ذات بنية سطحية، أما من حيث المبنى فتأخذ اسمها في الفعلية أو الاسمية طبقا لـ (العبرة بصدر الأصل) فهي إما توليدية اسمية أو توليدية فعلية [34].

فإذا جرى على أي من هذه الأطر الرئيسية تغيير فإن معنى الجملة يتغير فننتقل من بعدها الدلالي الأول (الأخبار المحايد) إلى بعد دلالي آخر نسميه البنية العميقة فتسمى من حيث المعنى حينئذ جملة تحويلية ذات بنية عميقة، ويجري التحويل بواحد أو أكثر من عناصر التحويل وهي: الترتيب، الزيادة، الحذف، التغيير في الحركة الإعرابية والتنغيم[35].

نماذج من مظاهر تطور التراكيب النحوية في اللغة الإعلامية:

1. شيوع الجملة الاسمية:

تجد في كثير من التوجيهات للإعلاميين الجدد العديد من النصوص الصارمة التي تحدد التحرير الإعلامي وتضبطه بمعيارية ثابتة من مثل: " العنوان في الخبر الصحفي هو أهم

فكرة أو أهم معلومة على الإطلاق في الخبر، وتصاغ بعبارة مختصرة، أي في كلمات قليلة، والعنوان كلما كثرت كلماته ومفرداته قلت قوته... ومن شروط العنوان الناجح أن يكون واضحا ومفهوما، وخاليا من المصطلحات الصعبة.. كذلك يجب أن يكون [جملة اسمية خبرها جملة فعلية] وأن يستخدم دائما الفعل المضارع حتى يعطي طابع الاستمرارية للحدث فالفعل الماضي يقتل الخبر " [36].

فمثل هذه النصوص الموجودة في دلائل الصحفيين، والتي تكثر فيها عبارات (يجب، ينبغي، دائما...) تدفع بالكاتب إلى ما يعرف بالنمذجة الإعلامية " لأن لغة الإعلام تفرض الأحداث والأفكار منتزعة من سياقها كما لو كانت وحدات مستقلة، وهي نمذجة مقصودة لأسباب خارجية أهمها: التبسيط للجماهير التي تحتاج إلى ألفاظ [وعبارات] تعبر عن المفاهيم الخلقية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأفكار العامة التي نشأت في الحياة الإنسانية ونمت وتطورت "[37].

هذه النمذجة الإعلامية في الجانب اللغوي تدفع بالكاتب الصحفي إلى حفظ صيغ بعينها واستخدامها نظرا لضيق الوقت ولضعف الملكات. بينما يرى جون هوهنبرج[38] غير ذلك فهو يقول: " احذر الجمل المحفوظة " الكليشيهات " وقد جمع بيرجن إيفاتر ـ مصنف القواميس الشهير ـ عددا من التعبيرات كي يصور نوع الكتابة المحشوة بالجمل المحفوظة "[39]. ونجد الأمر نفسه في اللغة العربية وفي الإعلام العربي، ولكن على الكاتب المذيع أن يؤسس لنفسه عادة كتابية " إن أولئك الذين قضوا الشطر الأعظم من حياتهم كتابا يعرفون ما معنى العادة، والكتاب المجيدون يؤصلون عادة جيدة أسلوبا حساسا في استخدام اللغة التي يكتبون بها، التنظيم الذاتي، الحرص الدائم على النحو والهجاء، الاستعداد لإعادة كتابة الموضوع مثل الرغبة في الكتابة سواء بسواء، والقدرة على تقييم ما يكتبه الكاتب تقييما موضوعيا. والكتاب الرديئون يملكون بصفة عامة عادات تقوم على الإهمال.. إنشاء سيء وفقدان الاتساق، وعدم دقة الوقائع والمبالغة المجوجة والأخطاء التي لا تغتفر في النحو والهجاء، وعدم الانتباه الذي يبعث على الأسى " [40]، هذا ما يدعو إليه علماء اللغة الإنجليز للحفاظ على اللغة الإنجليزية في وسائل الإعلام، وهو الأمر الذي قارب بين لغة المشافهة والتحرير، وصير الإنجليزية لغة حية مستعملة، فإبداع الصحفي العارف بنظام اللغة المتكلم بها نماء للغة ذاتها ؛ ولكن في رأيي أن النمذجة مهمة أيضا في بعض الأحيان للصحفي المبتدئ.

فقولك العنوان الرئيسي يكون جملة اسمية خبرها جملة فعلية [41] هذه نمذجة وإلا فحرية الإبداع هي التي تضبط العنوان إذ أن أنواع صياغة العناوين كثيرة فهناك:

عنوان المقارنة مثل: زيادة في أسعار السكر ونقص كبير في التوزيع.

عنوان وصفي مثل: احتفالات بهيجة في جبال الأوراس.

عنوان الإشارة (التمهيدي ـ المفتاح): الجزائر: اجتماع أعضاء المجلس الأعلى للغة العربية.

وهناك: العنوان التوضيحي، وعنوان إبراز قضية معينة، وعنوان التساؤل....[42]

لكن المتتبع لعناوين نشرات الأخبار (العناوين السابقة) يجد أن غالبية العناوين جمل اسمية خبرها جملة فعلية." من باب أن الابتداء بالاسم يوحي بموضوع الحديث ويرسخ المتحدث عنه في ذهن القارئ ثم يأتي الفعل شارحا ومعلقا، والسؤال المطروح هو عن سبب شيوع الجملة الاسمية في الاستعمال بدرجة لافتة وخاصة في لغة الأنباء وعناوينها "[43]. لقد لاحظ هذا النمط من العناوين العديد من اللغويين، فيرى نهاد الموسى[44] أن التراكيب العربية في العناوين أصابها التحول والتغيير حيث يغلب عليها أن تقوم على الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية كما في الأمثلة السابقة التي أوردتها، وقد مثل بأمثلة أوردها في كتابه منها:

-مجلس النواب يقر مشروع قانون الموازنة.

-الوكالة تقرر إغلاق ثلاثة معاهد بالضفة.

-المنتخب الوطني يفوز بالكأس.

- الحكومة تقرر استحداث ديوان المظالم... إلخ

وهذا النمط في التركيب أشاعته العناوين الإعلامية على نطاق واسع، وهو على كل حال أحد أنماط الجملة الاسمية في المؤسس من قواعد النحو.

وأرجع بعضهم [45]سبب شيوع الجملة الاسمية في الاستعمال بدرجة لافتة إلى ظاهرة الترجمة من اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية وهما لغتان يغلب عليهما البدء بالاسم أي لغات جملة اسمية (SVO)، بينما العربية في الأصل والغالب لغة جملة فعلية (VSO).

ويرى كثيرون أن تغليب الجملة الاسمية على الفعلية في استعمال الصحافة هو الأمر الأصوب نظرا لشيوع هذه الظاهرة وتمكنها من لغة الأخبار في الوسائل الإعلامية المختلفة فيخيل إليه أن البدء بالاسم من شأنه ـ دائما ـ أن يحقق الأثر الأعمق في نفس من يتلقى الخبر، مع أن تتبع كثير من النماذج يشير إلى خلاف هذا الأمر، فعبارة " الحرب بين أمريكا والعراق قامت على أشدها " لا يقصد من ورائها الحديث عن الحرب، فالأولى هنا أن يبرز الفعل [46].

فأثناء الترجمة الآنية يبقى الأسلوب عالقا في ذهن المترجم (البدء بالاسم) على الرغم من أنه لو دقق في المعنى لوجد أن ثمة أنماطا من الجمل تحتاج إلى أن تبتدئ بالفعل لتحقق

الإعلامية من خلال الفعل لا الاسم، فالذي يحدد ما ينبغي أن يبتدأ به هو المعنى والمقصد لا التخمين أو النقل غير الواعي عن لغات أخرى[47].

وملاحظة أخرى على هذا التركيب الشائع أن عناوين الإشارة أو التضمين قد كثرت وصارت نموذجا يحتذى، حيث يبدأ العنوان بالاسم تليه نقطتان (في المكتوب) ووقفة حقيقية في المسموع، تليها عبارة القول أو التصريح كما يأتي:

رئيس الوزراء: الوحدة الوطنية خط أحمر[48].

ويرى آخرون أن لشيوع الجملة الاسمية في لغة الإعلام أثرا في تغيير طبيعة التركيب في العربية تغييرا جوهريا، وهو ما نشاهده في استعمال طلبة الثانويات والجامعات في حديثهم وكتاباتهم، فبعيدا عن العناوين نجد أن متن الأخبار أو المقابلات الصحفية وغيرها تستخدم الجمل الاسمية بكثرة من ذلك [49]:

بعض المشاكل وجدت طريقها إلى الحل / بدل / وجدت بعض المشاكل طريقها إلى الحل.

سموهما استقبلا وزير الدولة للشؤون الخارجية في الصومال / بدل / استقبل سموهما وزير الدولة والشؤون الخارجية.

الناس في أوربا يتحدثون عن الأزمة الاقتصادية / بدل / يتحدث الناس في أوربا عن الأزمة الاقتصادية.

2. ترتيب عناصر الجملة:

من مظاهر التحول في لغة الإعلام ترتيب عناصر الجملة الفعلية أو الاسمية أو ما يعرف بالتقديم والتأخير، الاشتغال والتوكيد والبدل والتشبيه... " حيث ردد اللغويون العرب القدامى مصطلحات من مثل: العناية والاهتمام والتوكيد والتنبيه، وبينما نجد كتابات المحدثين الغربيين والعرب بهذا الصدد تدور في فلك مفردات: الإعلام والزحلقة، والرتبة والتوليد والتحويل والبنيتين السطحية والعميقة. وليس ثمة انفصال بين نظريتي القدماء والمحدثين بل تكامل في النظر وتعدد في زوايا البحث يفضي إلى عمق وغنى " [50]

والدارس للتراكيب فيما يسمعه من لغة الإعلام يتبين له عمق التأثر والتأثير على حد سواء، فغالبا ما تؤثر الرغبة في الكتابة والسبق الإعلامي في لغة الصحفي نفسه واستعماله للتراكيب الأجنبية تبعا للنمذجة الإعلامية والتأثير في المستمع، الذي سرعان ما تتغير لديه أنماط الجمل والقالب النحوي الذهني أو المنوال المكتسب الذي ينتج من خلاله الكلام والذي قد يدعم بتراتبية جديدة إذ يحول كلية إلى نظام لغة أخرى.

إن الدراسة القديمة للتقديم والتأخير (الرتبة) كانت من وجهة نظرية نحوية بالدرجة الأولى مع ربطها أحيانا بالبلاغة [51]، وأما المحدثون [52] فكان لهم اطلاع على بعض كتابات الغربيين في العصر الحديث ممن عنوا بالنحو الوظيفي والنظرية التوليدية، فقد تعرفوا على النظريات اللغوية الحديثة واستخدموا مصطلحاتها في ترجماتهم ومؤلفاتهم[53].

وتجدر الإشارة إلى أن اللغة العربية لغة معربة (إعلامية) حيث يحدد الإعراب وظائف الكلمات فترتيب الكلمات ليس حرا من منطلق نظرية النظم، إلا أن مخالفته ليست مستحيلة خاصة إذا كانت لأغراض أسلوبية، وحركات الإعراب في العربية لها دور كبير في تحديد وظائف الكلمات، والتقطيع المزدوج يبين بوضوح ذلك وهذا المقام تكفي الإشارة فيه إلى هذا الجانب ليس إلا، ونلاحظ بشكل لافت ظاهرة التخلص بالسكون من حركات الإعراب وما انجر عنها من تأثيرات في الاستعمال اللغوي.

أمثلة من التغيرات التي تطرأ على ترتيب عناصر الجملة في لغة الإعلام:

تنقسم الجملة في أحد مستوياتها إلى قسمين [54]:

أ ـ جملة ذات ترتيب معتاد: وهي التي يتقدم المسند فيها الجملة الفعلية والوصفية (التي يكون المسند فيها وصفا عاملا).

ب ـ الجملة التي أعيد ترتيبها: وهي الجملة التي طرأ على بعض عناصرها تقديم أو تأخير مما يخرجها عن نمطها المألوف المعتاد.

ومن جهة أخرى الجملة قسمان: اسمية وفعلية.

أ ـ الجملة الفعلية:

من أهم مظاهر التغير والتي أثرت في الاستعمال وغيرته ميل كثير من المتكلمين والكتاب لتقديم متممات الجملة على نواتها الأساسية، وظهرت مصطلحات جديدة في هذا الشأن مثل " الزحلقة إلى اليمين أو اليسار " [55].

تقديم المفعول فيه:

قبل أيام زار وزير الخارجية الجزائري سوريا / بدل / زار وزير الخارجية الجزائري سوريا قبل أيام.

وسط استقبال شعبي ورسمي وصل رئيس الجمهورية إلى ولاية تبسة / بدل / وصل رئيس الجمهورية إلى ولاية تبسة وسط استقبال شعبي ورسمي.

تقديم الحال:

الأصل في الحال أن يكون متمما للجملة دالا على حال الفاعل أثناء قيامه بالفعل، ولكن في هذه التراكيب نلاحظ تركيزا على إبراز الحالة بتقديمها، ولعله من تأثير النقل عن اللغات الأوروبية [56]. ومثال ذلك:

- في كنف العروبة هل ستنجح مهام الإبراهيمي في سوريا؟

- ونحن نتابع بقلق وضع اللاجئين السوريين فإننا نضع في الحسبان الوضع الدولي الراهن.

- وحدها الجزائر وقفت في وجه الروح الصليبية.

تقديم مقول القول:

وهذا التغير صار متداولا ومستعملا بكثرة في اللغة الإعلامية ومن أمثلة ذلك:

- وعن الوضع في سوريا، أضاف وزير الخارجية: نأمل أن يسود التعقل جميع الأطراف.

- وفي ضوء قرار رئيس الجمهورية بتقديم مساعدات إنسانية، قال وزير التضامن: سنعمل على توفير كل المستلزمات الطبية.

- نتمنى، يضيف وزير التعليم العالي، أن يكون الدخول الجامعي لهذه السنة في وقته المحدد.

الابتداء بـ " لأن":

ولهذا الاستعمال نظير في اللغة الفرنسية[57] إذ يغلب فيها التعبير عن السبب قبل الفعل، وهو ما دعاهم إلى الابتداء بـ (parce que , a cause de)، وقد انتقل هذا التركيب النحوي إلى اللغة العربية، فنجد أن المذيعين في التلفزة أثناء قراءتهم الأخبار يستعملون هذا النمط من التراكيب بكثرة ومثال ذلك:

- ولأن الأزمة السياسية بين المغرب والصحراء الغربية في تزايد تعرض القضية على مجلس الأمن مرة ثانية.

- ولأن الوضع الاقتصادي والسياسي موات لتطور الدول العربية وجب تدعيم الجامعات بكفاءات جديدة.

ب- الجملة الاسمية:

ذكرت سابقا اهتمام لغة الإعلام بالجملة الاسمية وسأعطي أمثلة هنا عن الرتبة في الجملة الاسمية:

تقديم الخبر:

قلة هم السياسيون الذين يستطيعون تحليل الأوضاع الراهنة / بدل / السياسيون الذين يستطيعون تحليل الأوضاع الراهنة قلة.

من العوامل الأساسية في الثورات العربية الإعلام / بدل / الإعلام من العوامل الأساسية في الثورات العربية.

تقديم اسم الناسخ على ناسخه:

وهذا التقديم لا يؤدي في الاستعمالات المعاصرة وظيفة بلاغية فيكون القصد منه التأثير أو المبالغة أو غيرها من الوجوه البلاغية وإنما يعود في الحقيقة إلى تغليب المتكلمين في العصر الحديث لضروب من التراكيب من الاستخدامات المتأثرة باللغات الأعجمية، حتى صار ذلك ظاهرة نحوية تميزت بها العربية الحديثة [58].

مثل: قوة الأمة الإسلامية ليست في تفككها واستقوائها بأعدائها.

الجزائر لم تزل تدعو للوحدة العربية.

مشكلة الثورة الليبية أنها استعانت بالناتو.

هذه أمثلة تتبعتها في لغة الإعلام تبين مدى قوتها في تغيير التراكيب النحوية، وجعلها مستعملة، بل دفعت بالمجامع اللغوية إلى إقرارها والبحث عما يشبهها في اللغة العربية (الكلاسيكية) وهنا يتبين فاعلية لغة الإعلام في الاستعمال الفردي والجماعي، بل وفي تغير المنوال والقالب النحوي، بل في إيجاد نظام يحكم السبك في اللغة العربية.

تراكيب لغة الإعلام بين الخطإ والصواب (المعيارية):

بعد أن تبين لنا أن لغة الإعلام لها دور بارز في تغيير المنوال النحوي، وبعد تبيان دورها في الاستعمال وإعطاء نماذج عن ذلك نعرج إلى مبحث آخر وهو استعراض حركة التصحيح اللغوي التي واكبت تطور الإعلام بصفة عامة، وقد ساهمت هذه الملاحظات في تطوير لغة الإعلام " فلا يظن ظان أن الدافع إلى التعرض للغة الإعلام بالنقد والتصويب هو محاولة الانتقاص من منشئ هذه اللغة ومستعمليها، أو التقليل من الجهد الكبير الذي يبذلونه في تقديم أفكارهم مسموعة ومكتوبة، وإنما كانت هذه الحركة منطلقا لمن ينشد الكمال اللغوي من أصحاب القلم واللسان وبخاصة المذيعين ومعدي البرامج الإخبارية ورجال الصحافة " لما أعرفه من أثر لغة الإعلام في الارتقاء بلغة الناس أو الانحدار بها، وإذا كانت لغة المذيع

الإنجليزي ما تزال تتخذ معيارا للصواب اللغوي فإننا نتطلع إلى اليوم الذي تصبح فيه لغة المذيع العربي معيارا للصواب اللغوي هي الأخرى "[59].

فحتى اللغة الإنجليزية التي تتربع عرش الاستعمال بين اللغات الحية اليوم، يوليها أهلها عناية كبيرة جدا " فلا يمثل حديث العامة أسوأ خطر يواجه نقاء الإنجليزية، ولم تعد اللغة العامية تنطوي على ذلك الخطر الذي بدأ يوما ما، فكثير من الكلمات [والعبارات] انبثقت من حديث العامة، ودخلت القواميس وأوصى باستخدامها مدرسو اللغة الإنجليزية "[60]. فالتطور في اللغة الإنجليزية واضح لا سيما في الجانب الإفرادي، وإن كان النظام التركيبي فيها ثابتا، لكن رغم ذلك فاستعمال المذيع لها أو غيره عبر الشاشة ذو مستويات متباينة الاستخدام الشفوي أو التحريري " فحتى بعض الأمريكيين الذين تلقوا قدرا جيدا من التعليم يقعون ضحايا للميل نحو وضع عبارات مثل " أنت تعرف " و" أعني " في الحديث العادي حتى يصبح الأمر لازمة متكررة إلى حد يبعث على الملل "[61].

هكذا نجد سدنة اللغة الإنجليزية يحافظون عليها، وعلى نظامها وهو الأمر الذي دفع بها إلى أن تأخذ المرتبة التي هي عليها الآن.

والأمر نفسه عند لغوييننا فما فتحت المجامع اللغوية إلا للحفاظ على سلطة اللغة. "وإذا كان كتاب الصحافة - من بين رجال الإعلام - يتمتعون بميزات كثيرة منها حصولهم على الوقت الكافي لتنقيح ما يكتبون ومراجعته ثم وجود المصحح أو المراجع الذي يتلافى ما قد يند عنهم. وأخيرا ما تستره الكتابة من عورات، لأن معظم الأخطاء يأتي في الضبط بالشكل، وهو ما لا يظهر أثره في المادة المكتوبة، فإننا يجب أن نلتمس بعض العذر للمذيع الذي قد لا تتاح له فرصة المراجعة والضبط والذي قد لا يستطيع أن يخفى من زلاته اللسانية ما تخفيه الكتابة "[62].

إن شيوع الأخطاء وانحدار الأداء اللغوي أمر مشاهد عند جميع فئات المجتمع فلا يمكن أن نحمل الصحفيين وحدهم هذا العبء [64]، فوجود علم النحو إنما كان لوجود اللحن، فقد كان عبد الملك بن مروان يقول: " شيبني صعود المنابر ومواقف الخطابة وتوقع اللحن " فإذا كان هذا موقف عربي من القرن الأول فلا غرابة من توقع اللحن من مذيعي التلفزة في العصر الحديث.

" وإذا كانت الصحة اللغوية مطلبا عسيرا حتى على المتخصصين فلا بد أن نقدر مدى صعوبتها على غير المتخصصين، سواء كانوا من كتاب المقالات أم قارئي النشرات أم مذيعي الربط، أم مقدمي البرامج... وما أظن أن أحدا على وجه الأرض يمكن أن يدعي لنفسه

العصمة من الخطإ اللغوي، وبخاصة إذا لم يأخذ فرصته من المراجعة والتدقيق والضبط بالشكل، وأمامنا الأمثلة الكثيرة من كبار الأدباء والمثقفين والمتحدثين وقدامى المذيعين الذين لم ينج أحد منهم من الوقوع في الخطإ "[65].

ومعظم الصحفيين في القنوات الجزائرية والفضائيات يقفون ويتحدثون إلى الناس لا سيما في الفترة الأخيرة التي كثر فيها الحديث المباشر من الميادين التي تحدث فيها المظاهرات ونقل الشعارات والأحداث في تونس وليبيا والمغرب ومصر والبحرين وسوريا واليمن.. وغيرها، وكذلك المكالمات الهاتفية والحوارات المباشرة، فإن لغتهم إما فصحى مملوءة بالأخطاء والتجاوزات اللغوية، وإما عامية من عاميات الوطن العربي كل حسب رقعته الجغرافية ولا أريد أن أسمي أحدا.

لقد أوجدت التقنية والعلم في العصر الحديث وسائل كثيرة تجعل اللغة مسموعة، حيث أتاح التطور المتسارع للحضارة والحياة بتقنياتها وسائل متعددة لارتقاء التعبير في كل لغة، ولقدرة اللغة على التعبير عن دقائق الأحكام العقلية في صورها النظرية والتطبيقية. وهذا ما ينبغي استغلاله استغلالا محكما لتحقيق إعادة اللغة إلى التداول.

" إن وسائل الإعلام اليوم – مكتوبة ومنطوقة ومرئية – مدارس جماهيرية عامة تقدم الثقافة والخبرة والمعرفة للجميع بلا فرق بين صغير وكبير ومثقف وغير مثقف؛ وبقطع النظر عن انتماءاتهم الاجتماعية والمهنية؛ وفي الوقت ذاته فهي ميسور تناولها، سهل الحوار معها، تصحب الإنسان وتصاحبه أنى حل وأنى ارتحل: في المنزل، في الشارع، في المصنع وفي المتجر.. في الليل والنهار.. في الأرض والسماء... إنها تقع بين يديه أو تلقى على مسامعه برغبته ودونها بلا نصب ولا تعب" [66].

بحق إن وسائل الإعلام أدوات على أعظم جانب من الأهمية في التثقيف الجماهيري بصفة عامة، وفي الاكتساب اللغوي بصفة خاصة، وبذلك رأينا أن ما يتفق مع خطورتها في هذا المجال " فنصف المسؤولية عن تعريب المجتمع يقع عليها، [وسائل الإعلام].. أجهزة تستطيع أن تفعل الكثير إذا أحسن استغلالها على أيدي كوادر مؤهلة مؤمنة برسالتها "[67].

إن مستوى التراكيب مهم جدا لتكوين المنوال اللغوي لدى المستمع، وإن التغيرات الطارئة في لغة الإعلام اليوم في هذا المستوى لها تأثير مباشر على المتلقي، لهذا ينبغي الاهتمام أكثر بعلم اللغة الإعلامي (اللسانيات الإعلامية) التي من شأنها إيجاد ضوابط وقواعد ومناهج تطبيقية للحفاظ على نظام اللغة العربية.

هوامش البحث.

1. تعرف السياسة اللغوية بأنها نشاط تضطلع به الدولة وتنتج عنه خطة تصادق عليها مجالسها التشريعية، ويتم بموجبها ترتيب المشهد اللساني في البلاد خاصة اختيار " اللغة الرسمية "، وينص على السياسة اللغوية للدولة في دستورها أو قوانينها وأنظمتها، وأحيانا لا توجد نصوص قانونية متعلقة بالسياسة اللغوية، فتستشف تلك السياسة من الممارسات الفعلية. ينظر: علي القاسمي، السياسة اللغوية في البلدان العربية، الإعلام نموذجا، 2010 المعهد العربي للبحوث والدراسات الاستراتيجية.

2. على سبيل المثال: السبك في العربية المعاصرة بين المنطوق والمكتوب، محمد سالم أبو عفرة (مكتبة الآداب، القاهرة، 2010)، خليل أحمد عمايرة، المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي (بحوث في التفكير النحوي والتحليل اللغوي (عمان، دار وائل، 2004).

3. عبد العزيز شرف، وسائل الإعلام ولغة الحضارة (القاهرة: مؤسسة مختار للنشر والتوزيع)، ص: 128.

4. م. ن، ص: 129.

5. فاروق شوشة، اللغة العربية في الإذاعة والتلفاز، الموسم الثقافي الحادي والعشرون، مجمع اللغة العربي الأردني، ص: 113.

6. داود عبده، الأخطاء اللغوية في الإعلام العربي، الموسم الثقافي الحادي والعشرون، عمان، مجمع اللغة العربي الأردني، 2003، ص: 79.

7 ـ عبد العزيز شرف، وسائل الإعلام ولغة الحضارة، ص: 130 نقلا عن: كمال بشر، الأداء اللغوي في الفن الإذاعي.

8 ـ المرجع نفسه، ص: 130.

9. ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الأعجاز في علم المعاني (تح: ياسين الأيوبي، بيروت، المكتبة العصرية، 2000) ص: 57 وما بعدها.

10. محمد سالم أبو عفرة السبك في العربية المعاصرة بين المنطوق والمكتوب (القاهرة، مكتبة الآداب 2010) المقدمة.

11. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد، (القاهرة، مكتبة مطبعة الحلبي، ط: 1، 1960) ص: 163.

12. محمد العيد، النص والخطاب والاتصال (القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، 2005) ص: 85.

13. تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب (القاهرة، عالم الكتب، 2006، ج: 2، ص: 252).

14_ سعد مصلوح، في اللسانيات العربية المعاصرة، دراسات ومثاقفات (القاهرة، عالم الكتب، ط 1، 2004) ص: 240.

15_ محمد حسن عبد العزيز، العربية الفصحى المعاصرة قضايا ومشكلات(القاهرة، مكتبة الآداب، 2011، ط: 1) ص: 6.

16_ المرجع نفسه، ص: 16.

17تطرق أ. د. محمد الحباس في رسالته: النحو العربي والعلوم الإسلامية إلى موضوع القياس في الباب الثالث عندما بحث الأسس العقلية وبين كل ما يتعلق به ينظر ص: 301، 381 (الأردن:إربد، عالم الكتب، ط 1، 2009)

18_ ابن جني، المنصف على شرح التصريف، ص: 11 _ 18، ينظر: م. ن، ص: 16.

19_ كمال الدين أبو البركات الأنباري، لمع الأدلة، تح سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، ص: 95 وما بعدها.

20_ المرجع نفسه.

21_ المرجع نفسه.

22_ تمام حسان، الأصول، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1981، ص: 174 _ 175.

23. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط: 8، 2003) ص: 251.

24. المرجع نفسه، ص: 251.

25. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص: 252.

26. وهذا ما يدرسه علم اللغة الاجتماعي.

27. فنريس، اللغة، ترجمة: الدواخلي والقصاص، ص: 182، ينظر: إبراهيم أنيس، ص 255.

28. فهذا الأمر ليس موجودا في اللغة العربية فقط فهو موجود في كل اللغات، وقد أوضح ذلك عبد الرحمن الحاج صالح حينما تحدث عن خصائص لغة التخاطب أو اللغة بين المشافهة والتحرير.

29. أنظر مثلا مسوغات الابتاء بالنكرة، في شرح ألفية ابن مالك لابن هشام الأنصاري.

30. حنان إسماعيل العمايرة، ص: 35 ـ 36.

31. لا أقصد جل اللغويين، وإلا فكثير منهم اهتم بلغة الإعلام في إطار الصحيح والخطأ، وقل ولا تقل، فجل أعمال الملتقيات في القرن الماضي لا تخرج عن هذا الإطار.

32. لطفي مصطفى، العربية في إطارها الاجتماعي، تونس، معهد الاتحاد العربي 1981، ص: 143، وقد انطلق من أن الأوجه الوظيفية للتراكيب اللغوية ما تزال في حاجة إلى مزيد من البحث.

33- سأعتمد في هذا المقال المنهج الوصفي في التحليل اللغوي، متجاوزا بذلك المنهج المعياري الذي يعتمد القاعدة النحوية.

34. ابن مراد، الافتراض المعجمي، ص: 19، الحبيب النصراوي، التوليد اللغوي، ص: 90.

35. خليل أحمد عمايرة، المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي (عمان: وائل، 2004) ص: 138.

36. خليل أحمد عمايرة، ص: 139، ينظر: تطبيقات بعض هذه العناصر في محمد سالم أبو عفرة، السبك في العربية المعاصرة بين المنطوق والمكتوب.

37. محمد لعقاب، الصحفي الناجح، (الجزائر، دار هومة، 2004) ص: 62 ـ 63.

38. عبد العزيز شرف، وسائل الإعلام ولغة الحضارة، القاهرة، مؤسسة مختار، ص: 163.

39. جون هوهنبرج، الصحفي المحترف، ترجمة: محمد كمال عبد الرؤوف، القاهرة، الكويت، لندن، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ص: 113.

40م. ن.

41. جون هوهنبرج، الصحفي المحترف، ص: 108.

42. ساعد ساعد، فنيات التحرير الصحفي، الجزائر، الخلدونية، 2008، ص: 47.

43- ساعد ساعد، فنيات التحرير الصحفي، ص: 47.

44- المرجع نفسه.

45. نهاد الموسى، اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى الشمول (عمان، دار الشروق، 2006) ص: 111.

46. حسان إسماعيل عمايرة، التراكيب الإعلامية في اللغة العربية، ص: 30، نهاد الموسى، اللغة العربية في العصر الحديث، ص: 111.

47. ظلال محمد، اللغة العربية في الإذاعة والتلفاز والفضائيات، الموسم الثقافي الحادي والعشرون لمجمع اللغة العربية الأردني، 2003، ص: 23.

48. الموسى نهاد، الأخطاء المعجمية والصرفية والتركيبية، ندوة اللغة العربية ووسائل الإعلام، عمان، جامعة البتراء، ط " 1، ص: 116.

49. نهاد الموسى، اللغة العربية في العصر الحديث، ص: 111.

50. الحبيب النصراوي، التوليد اللغوي، ص: 392.

51. حنان إسماعيل عمايرة، التراكيب الإعلامية في اللغة العربية، ص: 34.

52. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صالح بلعيد، نظرية النظم.

53. من هؤلاء المحدثين: عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، الدار البيضاء، توبقال 1985، تمام حسان في ترجمته لكتاب بوجراند روبرت دي، النص والخطاب والإجراء، القاهرة، عالم الكتب، 1998 وأحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1985.

54. حنان إسماعيل عمايرة، التراكيب الإعلامية في اللغة العربية، ص: 34.

55. المرجع نفسه، ص: 36.

56. حنان إسماعيل عمايرة، م. س، ص: 46.

57. الحبيب النصراوي، التوليد اللغوي، ص: 396.

58. الحبيب النصراوي، ص: 395.

59. الحبيب النصراوي، ص: 395.

60. مختار عمر، ص: 19.

61. جون هوهنبرج، الصحفي المحترف، ص: 110.

62. المرجع تفسه، ص: 110.

63. مختار عمر، ص: 20.

64. كالذي يحمل معلم العربية وحده عبء انحدار الأداء اللغوي في المدرسة فيما جل أساتذة الصفوف الأخرى شركاء لأن التلميذ يتلقى جميع العلوم باللغة العربية، فلو تضافرت جهود الأساتذة في الصف الواحد بأن تكون الدروس بالعربية لارتقى الأداء اللغوي لدى التلاميذ.

65. أحمد مختار عمر، ص: 20.

66- كمال بشر: اللغة بين الوهم وسوء الفهم، م س، ص: 112. بتصرف.

67- أحمد يوسف: التعريب في الأقطار العربية، ص: 322.

تجليات الرمز في الشعر العربي
بين غموض مدلوله وآليات تأويله

أ. فتيحة بلحاجي
باحثة في الدراسات العليا
جامعة تلمسان

إن قضية الرمز في العمل الأدبي تعد من القضايا الأدبية الساخنة التي تثير الجدل دائما لأن الرمز يعتبر من التقنيات التي يكثر استخدامها في الشعر العربي فهو محاولة لخلق حالة شعرية تتميز بقدرة على توليد طاقة إيحائية ودلالية وتعبيرية جديدة تقترب من فهم علاقة الإنسان بتاريخ ذاته وواقعه ووجوده.فإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز فإنها أيضا لغة الرمز ذلك لأن مساحة الرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة ولأن الرمز هو الوسيلة التي يعتمدها الشاعر للإيحاء بدل المباشرة والوضوح والتصريح فإنه ينقل القارئ من المستوى المباشر للقصيدة إلى المعاني والدلالات التي تكمن وراء الكلمات كما يقوم باستكمال ما تعجز الكلمات عن تبيانه لأنه أحسن طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري أو لفظي آخر.والرمز كأداة جمالية وتقنية فنية لا يقحمه الشاعر مباشرة في القصيدة بشكل اعتباطي وعشوائي بل يدمجه بطريقة مدروسة ومتقنة كما أنه يأتي من اللاوعي ويفرض نفسه على الشاعر.وعليه فإن الرمز هو حامل انفعال لا حامل مقولة. لكن كيف تؤول صناعة الرمز في إطار المنظومة الشعرية التي تستند إلى خلفية فنية وجمالية وفكرية محكمة نظمت وفق منطق المخيلة.وهل الغموض في الرمز يحقق الإدهاش ويخلق تلك اللمسة الجمالية بين النص الشعري والمتلقي وإلى أي مدى يمكن أن تنسجم العلاقة بين غموض الرمز والقراءات الحقيقية لتأويله.

مفهوم الرمز في التراث العربي:

تعددت تعريفات الرمز واختلفت حسب الباحثين وإن كانت تدور وتحوم حول فلك واحد فهناك من يرى أن الرمز "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس..." وهناك من يرى أنه "ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص فهو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء." إن تحديد مفهوم الرمز في وسط الركام النقدي الهائل شيء يعجز عنه نطاق هذا البحث وقد

أغنت دراسات كثيرة عن تفصيل ذلك"1" لكن سنحاول الإلمام بمفهومه قدر الإمكان من خلال هذا المنطلق الجمالي الذي نحن بصدد الحديث عنه.

لقد أطلق النقاد العرب القدامى الرمز على الإشارة التي عرفها ابن رشيق القيرواني كما يلي "لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"."2" ومما يدل على ذلك قول الشاعر التالي"

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلا وسهلا للحبيب المتيم"3".

فالإشارة – وفق هذين البيتين – موافقة للرمز في معناه ومن ثمة نلمس أن الذي يقوم بالدور الفعال في الدلالة الرمزية إنما هو المدلول الكامن وراء هذه الظواهر وفي هذا السياق نجد سوسير يصفه بما يلي: " ما يتميز به الرمز هو أنه ليس دائما كامل الاعتباطية، إنه ليس فارغا، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية من الدال والمدلول. إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأي شيء كالدبابة مثلا..."."4" ويقول أيضا: "إن الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء ويعني بهذه العلامات الكل المزدوج الذي يفيد الدال والمدلول معا وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية بسببه بين الدال والمدلول كأن نقول إن الماء رمز الصفاء فبينما ينطبق الدال والمدلول تماما في حالة العلاقة اللغوية فإنما الأمر يختلف عن ذلك الرمز الذي يرتبط ارتباطا قويا في تكوينه بما يطلق عليه السيميولوجية أو علم العلامات "."5". أما تشارلز تشادويك فيعرف الرمز كما يلي " الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل موضوعي – أي مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون في النهاية هي التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هي تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص..."6". فمن خلال هذه النظرية نستنتج أن الرمز ليس مجرد استبدال شيء بشيء آخر إنما هو عملية استخدام صور محددة للتعبير عن أفكار مجردة من العواطف. كما أنه يركز على المهمة التي يقوم بها الرمز في الربط بين الواقع المادي والمعنى المجرد على اعتبار أن الرمز هو "المقارنة بين المجرد والمحسوس، حيث إن أحد طرفي المقارنة يشار إليه دون أن يذكر"."7".

أما عز الدين إسماعيل فيرى أنه لا فرق بين كلمة وأخرى في هذا المجال لأن كل مفردات اللغة لها أن تستخدم في الشعر" استخداما رمزيا ولا تكون هناك كلمة هي الأصلح من غيرها لكي تكون رمزا إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط

الشيء بغيره من الأشياء "."8" وعليه فإن لغة الرمز موقوفة في روعتها على مقدرتها على تمثيل الأشياء وتصويرها تصويرا خياليا عن طريق التمازج بين التجربة الداخلية والتجارب الخارجية للإنسان عامة. والقصيدة الرمزية توحي بعوالم خيالية تتألف من عناصر مستخلصة من تجربتنا للعالم الحقيقي. لكن لا بد من الغموض في التجربة الرمزية واستكناه جوهر اللغة الكامنة في العلاقات بين الصور التي تتوحد فيها مختلف الأحاسيس المنغرسة في شعور شاعر التأويل. التكوينات الداخلية داخل البناء الشعري وما يحمله من علاقات باطنية وقيمة إيجابية تمثل الرمز وسر متعته. إن الغموض في الشعر العربي هو بمثابة الملح في الطعام بحيث يجعله محببا وجاذبا لكن شرط ألا تزيد جرعة الغموض فتصبح القصيدة غير مستساغة وصعبة الفهم والتأويل. والغموض أنواع تتمثل فيما يلي:

- ❖- الغموض الدلالي وهو استخدام اللفظ رمزا لفكرة معينة استخداما شخصيا دون التنويه ببعض الارتباطية.
- ❖ - الغموض الناجم عن استحالة الصورة وتفسير مدلولها.
- ❖ - غموض الإثقال وهو الغموض الناجم عن إثقال النص بالرموز.

إن الاستغراق في الرمز إلى حد الغموض لاقى انتقادا واسعا. إذ ليس معنى الوضوح في القصيدة وتيسير وصول مقصود الشاعر إلى فؤاد وعقل المتلقي أن ينفي عنه التكثيف الفني وإن كان يحمل بين طياته العديد من الدلالات والرموز الموحية والمعبرة. إذ يرى البعض أن هذا الغموض- والذي يجعل العمل الشعري كالمعميات والطلاسم الملغزة- لا يمكن أن يكون معيارا للحداثة والتفرد الإبداعي إنما هو ثمرة مرة من ثمار التخمة المادية وطغيان الفردية ولا يجلب أي فائدة مرتجاة للقارئ بل يحيله إلى بحر من الحيرة ويفقده اهتمامه بالعمل الشعري ويصعب عليه مهمة تأويله. وعليه لا بد أن يكون استخدام الرمز واضحا جليا لا يغرق المتلقي في متاهات بعيدة عن جوهر الموضوع الحقيقي وأن تكون هناك صلة وطيدة بين الرمز وتأويله.

يقول تودوروف في هذا المجال: "إن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي وإنما يبرز من كون المعنى الحقيقي والمعنى المجازي يوجدان معا في الخطاب بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز ". "9" فمن خلال هذا القول نلمس تلك العلاقة الوطيدة بين الرمز والتأويل بحيث "يغدو الرمزي مدخلا مركزيا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه... غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده وإنما تنبع من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل

الرمزي يغدو استراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص"."10".

نستنتج من خلال هذه النبذة التعريفية للرمز أنه الإشارة والإيماء .وأيضا هو تكثيف دلالي إيحائي لصورة تتبدى في مخيلة الشاعر وتكمن وظيفته في إعطاء النص بعدا عميقا وحركة فاعلة في كلماته ودلالاته ذلك لأنه يجتاز الحاضر إلى الماضي في تناسق وتناغم بديع قصد تمكينه من التعبير عن الفكرة المراد طرحها وبالتالي إيصال الرسالة والمعنى إلى القارئ وبلوغ الهدف المنشود "هو طبيعي حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن تقرير حالات النفس بكل ثرائها وعمقها فيلجأ إلى الإيحاء بها وإثارة ما يشبهها في وجدان المتلقي عن طريق الرمز والموسيقى الشعرية وقد يضطره ذلك إلى أن يحدث في متن اللغة وقواعدها ما لا عهد لها به حتى يهيئ لها كيانا جديدا تستطيع بواسطته أن تؤدي وظيفتها الإيحائية المبتغاة. فيقترن تعقيد التركيب الكلامي بتعقيد الجو النفسي المراد إثارته بل لقد يتعمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلاف سحري يجنبها خطر البوح المبتذل"."11"

ولفك شفرة التعقيد الموجود في النص الشعري لجأ من تعرضوا له إلى التأويل لفهمه وتوسيع دائرة استيعابهم له. و"التأويل" كلمة دارت في اللغة ووردت في القرآن الكريم حوالي سبع عشرة مرة ويعني التأويل العودة إلى أصل الشيء سواء كان فعلا أم حديثا وذلك لاكتشاف دلالته ومغزاه"."12" أما السيوطي فيقول عن التأويل: "أما التأويل فأصله من الأول وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس ووضع المعنى في موضعه "."13" فالتأويل – بوصفه نوعا من المعرفة – هو إرجاع المعنى إلى أصله قصد التماس ما يقوله النص والبحث عن عبقرية الشاعر المبدع ومن ثمة تفسير وتحليل الظواهر النفسية والحيوية للرمز الذي يحتويه هذا النص. وفي هذا السياق يقول نصر حامد أبو زيد: "إذا كانت كلمة تأويل تعني الرجوع إلى الأصل وتعني أيضا الوصول إلى الغاية والعاقبة فإن الذي يجمع بين الدلالتين هو دلالة الصيغة الصرفية (تفعيل) على الحركة وهي دلالة أغفلها اللغويون في تحليلهم المعجمي لذلك يمكن القول إن التأويل حركة بالشيء أو الظاهر إما باتجاه (الأصل) أو في اتجاه (الغاية) و(العاقبة) بالرعاية السياسية لكن هذه الحركة ليست مادية بل حركة ذهنية عقلية في إدراك الظواهر"."14".

أشكال الرمز

يختلف الرمز في الشعر العربي من شاعر لآخر حسب الرؤية الشعرية وحسب اختلاف الثقافات والمذاهب الشعرية والمرجعيات الأيديولوجية. ذلك لأن استخدامه يعد مصدر قوة في

اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها وقد يكون الرمز إما كلمة أو صورة أو شخصية ويحتوي على أكثر من دلالة انطلاقا من مستويين اثنين هما " ظاهري وباطني " وهذا الأخير يحتم علينا استعمال التأويل لاستخراج المعنى الباطني الخفي للنص وبالتالي الكشف عن مدلوله الحقيقي حيث نجد الدكتور محمد عابد الجابري ينعت هذه العملية بـ"القراءة التأويلية أو القراءة ذات البعدين وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلا فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب "."15" هنا نلمس أن الرمز لم يوظف بنفس الطريقة في كل القصائد بل هناك عدة طرق لتوظيفه منها..

- (التوظيف الحرفي) وهو أن يذكر الرمز بحرفيته.
- (الرمز الجزئي) يقصد به أن يذكر بعض الخصائص الشكلية والمعنوية للرمز.
- (التوظيف الإيحائي) ومعناه أن الرمز يحيلنا إلى مرجع ما أي أنك تلمس روح الماضي فيه وهذا ما يتطلب ثقافة تراثية واسعة.
- (أسلوب القناع) وهو استدعاء شخصية ما وتقمصها من قبل الشاعر.

أما مسوغات اللجوء إلى استخدام الرمز فتعود إلى عدة أسباب نذكر منها "تلبية الحس الحضاري وتجنب الرتابة والرغبة في التجديد ورفض التصريح – البعد عن التسطيح في الفكرة وطلب التداعي الحر للمعاني – الخوف من السلطة والرغبة في إثارة المتلقي – السعي لتكثيف الصورة بكلمات قليلة.. أنواع الرموز

إذا كان الرمز أداة قيمة حديثة للتعبير والإيماء فإن هذا يعني أن حسن توظيفه يرتقي بالمنظومة الشعرية (القصيدة) ويغنيها بالطاقات الإيحائية الفكرية منها واللفظية ويبعد الرتابة عنها ويحقق فجائية الإثارة ويكسب الأفكار موسيقى والألفاظ إيقاعا وذلك من خلال أنواع كثيرة منه نجملها فيما يلي..

1- الرمز الأسطوري

إن الأسطورة هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية الذي نماه الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية فهي تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره بالحواس والفكر واللاشعور واتحد فيها الزمان والمكان والتحمت كل الموجودات في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما

وراء الطبيعة حيث اتخذت من التجسيد الفني وهو لغة الشعر الحق وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور وكل خاطرة من فكر في تلقائية عذبة محببة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن الوجود.

يعرف الباحث الفرنسي كلود ليف (ستراوس) الأسطورة بأنها "حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية"."16" وهي أيضا شكل من أشكال التعبير يجمع بين الفكر والخيال والوجدان وأداته الرمز وكنهها لا يكمن في أسلوب صياغتها ولا نمط سردها ولا في تركيبها بل في التاريخ الذي ترويه "17" وخلف كل لغة شعرية ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية حيث لجأ الشاعر العربي إلى توظيف الرمز الأسطوري في شعره ليطبقه على عصره الذي أخذ بالانهيار والتداعي ليحقق حالة الحلم الذي يرتكز على معطيات الماضي التي تتمثل في أساطير الانبعاث. نجد أن الشاعر يقدم ذاته للمتلقي باستخدامه للرمز الأسطوري وهو لا يصوغ أساطير بل يشكل ويمتزج معجمه الشعري أحيانا برموز الأساطير وعناصرها فتسري الأسطورة في نسجه الشعري كما تصهر عضويا مع بناء القصيدة. .سنحاول الآن إدراج بعض الأمثلة التي تتبلور فيما يلي..

❖يقول أدونيس في قصيدة "نشيد الغربة "في ديوان (أوراق الريح):

فينيق إذ يحضنك اللهب أي قلم تمسكه
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله
وحينما يغمرك الرماد أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده واللون الذي تحبه.

يستوقفنا في هذا المقطع رمز "فينيق "وهو طائر أسطوري كانت حياته تمتد لمدة 500 سنة وهو من الأساطير العربية الفينيقية وتقول الأسطورة إنه طائر كان يعيش في القفار العربية وعندما يحين موته كان يحضر محرقته بنفسه وبعد أن يتحول جسده إلى رماد يخرج من هذا الرماد "فينيق" آخر فتي يعيش المدة نفسها وهكذا تستمر الحياة. والشاعر أدونيس هنا يسأل الطائر "فينيق" كيف السبيل إلى الرجوع إلى الحياة حتى تتعلم الأمة العربية وتحيا من موتها من جديد.

ومن أهم شعراء هذا النوع الشعري أيضا بدر شاكر السياب إذ يستوقفنا هذا المقطع من قصيدته "سفر أيوب" حيث يقول:

1❖ وقام تموز بجرح فاغر مخضب.
2❖ يصك "موت" صكة محجبا ذيوله.

3❖ وخطوة الجليد بالشقيق والزنابق..

نلاحظ أن المقطع يحتوي على كلمتين، لا بد أن نقف عندهما (تموز –موت) حيث إن "تموز" في الأسطورة السومرية والبابلية هو نفسه أدونيس في الأسطورة الفينيقية وهو أوزوريس في الأسطورة الفرعونية وتمثل عودته إلى الحياة كل عام أي عودة الحياة إلى الأرض ممثلة في الربيع. وفي هذا المقطع يشير السياب إلى أن تموز رغم جراحه التي أصيب بها – كما جاء في الأسطورة - فإنه قام وعاد إلى الحياة وهي دعوة للأمة لكي تنهض وتحيا رغم جراحها كما نهض تموز وهذا رمز أسطوري واضح ذكر بحرفيته فهو توظيف حرفي."18"

نجد أيضا رمز بابل في قصيدة بلاد الرافدين للشاعرة المغربية مالكة عسال فيما يلي..

والسفهاء

يغتالون مجد بابل

بتلابيب التراث يعبثون

بالمشارط

يجترحون خيط الفجر

نجد أن رمز بابل يتحول من دلالته القديمة ليتعايش مع الواقع المعاصر ويعبر عن دلالة جديدة تحاكي الواقع وتعكسه أدبا فالشاعرة تتجاوز الحدود الجغرافية وتحكي مقطوعة تتعايش فيها مع بابل العراقية. بابل التي تتقاطع مع عدد كبير من المعاني التي تعبر عنها الشاعرة وفي استخدام هذا الرمز تتشكل ثنائية (القرب –البعد) فبابل بعيدة في الواقع لكنها قريبة إلى درجة الاتحاد مع ذات الشاعرة."19"

نستنتج من خلال هته الأمثلة أن الرمز الأسطوري هو نتاج معرفي جمعي له امتداد في الماضي والحاضر والمستقبل وبه يحضر الماضي في وعاء الحاضر ليمتد ويتكرر في المستقبل ومن أشهر الرموز الأسطورية ما يلي..

❖- السندباد هو رمز الرحلة والمغامرة – ابن سيرين هو رمز العلم والزهد والورع.

❖- فينوس هو رمز القوة الخلاقة والجمال والحب – سيزيف رمز النضال والصراع قصد تحقيق الهدف والتفاؤل – أوديب رمز صراع الإنسان مع قدره والبحث عن الذات.

❖- نارسيس رمز الغرور والأنانية – شهريار رمز التجبر والتسلط والفراغ.

❖- الرسول محمد (ص) رمز المواقف البطولية والنضال من أجل الإسلام. –النبي يوسف (ع س) رمز الجمال والمعرفة والخير وحسن التدبير- قابيل رمز الشر –هابيل رمز ضياع الحق –يأجوج ومأجوج رمز الفساد في الأرض –أيوب رمز الصبر..

2- الرمز التاريخي

أصبح التاريخ في سياق الخطاب الشعري من المصادر الغزيرة التي يستقي منها الشاعر المعاصر الكثير من الشخصيات والأحداث والوقائع والأماكن التي باتت تشكل جزءا من الإرث التاريخي الذي ترسخ في ذاكرة المنظومة الثقافية العربية متخذا بذلك أقنعة معينة للتعبير عن موقفه المبهم أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها وبالتالي الوصول إلى تحقيق غاية شعرية تؤدي وظيفة ودلالة جمالية أو فكرية. يقول الدكتور محمد بن العربي الجلاصي" إن الرمز التاريخي يسوي المعنى على هيئة خطابية ويكسبه صفة الدلالية ويجعل الإيحاء خطة في البلاغ محددة لمنطق تطور الشعرية العربية." "20".

من أبرز الشعراء البارزين في هذا النوع نجد سميح القاسم في قصيدته "انتقام الشنفرى "الذي يستخدم هذه الشخصية التاريخية قناعا تختفي وراءه شخصية الفلسطيني الذي منعته قبيلته من ممارسة حقوقه الفطرية والمشروعة بحيث خرج عن تعاليم ومبادئ القبيلة وثار عليها قائلا..

أخاطبكم من رماد العصور وصحراء أحزانها المجدية

أنا الشنفرى

رسول الصعاليك والأغرية

بعثت لأنقذ مجد الأباطيل من رأسه

لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضر.

ما يميز هذا المقطع هو توظيف شخصية تاريخية لها دلالات رمزية في تاريخ ثقافتنا العربية. فالشاعر استلهم من رمزية هذه الشخصية صورة شعرية تعبر عن حالة الفلسطيني المغتصب في كل حقوقه فهو يخاطب اليهود الطواغيت ويهددهم بشخصية الشنفرى التي يتقمصها. وعليه فإن توظيف الرمز التاريخي هنا لم يكن من أجل التوظيف لحادثة التاريخ وإنما استغل هذه الشخصية ليعطي فكرته ومقصوده بعدا دلاليا وجماليا في القصيدة. وها هو ذا الشاعر محمد علي الرباوي يوظف مدينة قندهار في قصيدة من ديوانه (كتاب الخراب) كرمز تاريخي عن الأماكن إذ يقول..

هي ذي قندهار

بمآذنها

تقذف الرعب

في قلب نيرون قذفا

يضيق على صدره الغرب ضيقا

بما رحبا.

وكما للشخصيات التاريخية دور كبير في الترميز الشعري فإن للأماكن كذلك أهمية كبيرة في الإشارة وإرسال رسائل هامة في الشعر المعاصر فعندما يذكر هذا الشاعر قندهار لا يذكرها حبا في التعريف بالمدينة وإنما يشير إليها في شعره للتعبير عن أهميتها في صد العدوان الغربي الأمريكي خاصة الذي عبر عنه هنا الشاعر بنيرون الذي يرمز إلى التهور والجنون الغربي في الاعتداء على السكان الآمنين في بيوتهم. "21".

أما ما يمكننا استخلاصه في نهاية هذا النوع من الرموز فهو أن توظيف الرمز التاريخي في الخطاب الشعري الحديث لا يبغي الشاعر من ورائه سرد التاريخ فقط بل خلق تاريخ جديد منشود يتجاوز التاريخ المفقود والتاريخ الموجود.

3- الرمز الديني

ونقصد به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية (القرآن- التوراة- الإنجيل) ويأتي في مقدمة الرموز الدينية الموظفة في القصيدة المعاصرة رمز المسيح وموضوع الصلب. ومن بين الشعراء المعاصرين الذين وظفوا رمز المسيح في شعرهم نجد الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي في قصيدته "الصلب" فالرمز فيها لم يكن صريحا إنما ضمن الشاعر قصيدته بعض القرائن التي يمكن أن تهدي القارئ إلى معرفة المسيح إذ يقول..

في سنوات العقم والمجاعة
باركني
عانقني
كلمني
ومد لي ذراعه
وقال لي
الفقراء ألبسوك تاجهم
وقاطعوا الطريق

و البرص والعميان والرقيق
وقال لي إياك
وأغلق الشباك.
❖❖❖❖❖❖❖

من أين لي يا مغلق الأبواب

مائدتي. عشائي الأخيرة في وليمة الحياة

فافتح لي الشباك مد لي يدك آه.

واضح تماما أن الدلالات التي اكتسبتها كلمات مثل "باركني – كلمني – الفقراء – البرص – العميان – مائدتي...) ذات دلالات يمكن أن تقترن بشخصية المسيح. وكان الشاعر في هذا المقطع يستنجد بالمسيح الذي يشفي المرضى ويحيي الموتى أن يحي الأمة العربية من موتها."22"وعليه يمكننا استخلاص أن توظيف هذه "الرموز المقدسة" في شكل رموز تمنح تبادلاتها الإيحائية من بناء النص الشعري بما أنها ترتبط بواقع تجربة مخصصة زمانا ومكانا. فتعامل الشاعر مع الرموز الدينية هو تعامل يحتكم إلى مقتضيات المتخيل الحداثي للتصور الشعري المرتبط بالتجربة الذاتية لأن "العناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية معظمها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف. وهذه الشخوص أو المواقف تعامل شعري تستدعيه التجربة الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة. فالتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى. تلك الخاصية المميزة للرمز الفني".23".

4- الرمز الأدبي

نقصد بالرمز الأدبي أن الشاعر يحاول استيقاء أفكاره وصوره ونوافذه الفكرية والفنية والجمالية من واقع تجربته الذاتية الممتزجة في الآن نفسه مع واقع التجربة الجماعية وذلك بأن يتخذ نموذجا واحدا من الشعراء القدامى كالمتنبي أو ابن الرومي أو امرئ القيس وغيرهم أو مجموعة منهم ويستحضر وجودهم باعتبارهم تحولوا مع مرور الزمن إلى موضوع فني ومشغل جمالي يمكن أن يستفيد منه الشاعر المعاصر لإنتاج دلالات رمزية جديدة في خطابه الشعري. ونستشهد في هذه المرحلة بمقطع من قصيدة "سعدي يوسف" المعنونة بـ: "من أين تأتي القصيدة ". إذ يقول...

فجأة تصبح القصائد أحجارا... هو الصحو

في زمان التردي /الارتداد /الدريئة

الأمل المصهور...

من أطلق النسور على لحم الفتاة الوديعة انتبه الحلاج...

بيت على الذرى كان مسكونا بأشباحنا

زمانا طويلا

وتركناه مسرعين إلى السوق"24".

إن حضور شخصية الحلاج- الذي عرف بنزعته الصوفية- بكثافة في هذا المنجز الشعري إشارة لإبراز ما يتميز به النص الصوفي من شعرية تبحث في كنه المعنى وفيما يشد الإنسان لوجوده ويؤسس لكينونته. كما أنه يعتبر دلالة على ما اكتسبه هذا النص من خصائص شكلية ومضمونية تقوم على عدة ثنائيات فهو "مجاز في مجاز ورمز على كناية واستعارة حيرة وتساؤل - عشق ومعرفة... تعكس حرقة في الوجدان أو فكرة في الخيال "."25". فاستحضار❖ الحلاج ❖ هنا هو وجه من وجوه استحضار النص الصوفي الذي يتشاكل في مستوى الرؤيا الفنية والدلالية مع النص الشعري الحديث.

وهو ذا الشاعر المغربي مصطفى المسعودي أيضا يوظف رمزين من الرموز الأدبية في قصيدته (ارفع رأسك) حين يقر بما يلي...

اااااه كم اكره هذا الواقع....اااه

أورثني المتنبي نخوته..

أورثني ابن الرومي دمعته....

أورثني المجنون شقاوته...

أورثني الذل العربي الراهن بلواه.

ما أصعب أن يعيش الإنسان سجينا

❖❖❖❖❖❖❖❖

لكن.....ارفع راسك...

في أعماقك تحمل روح الله."26"

نلاحظ أن هذا الشاعر مشبع بأحاسيس الذل والمهانة التي يعاني منها الإنسان العربي في خضم سيطرة الأنظمة العربية وسجنها وقهرها للمبدع العربي في كل المجالات مما جعله يستحضر هته الرموز الأدبية القديمة للتعبير عن القيم والجواهر الحسان التي فقدها الإنسان المعاصر. ومن ثمة حاول مقارنة نفسه بهؤلاء الشعراء الثائرين والمتمردين مما يدل على رفضه لواقعه المعيش إذ يحس بنخوة المتنبي العربية وحرقة دمعة ابن الرومي في تفاعله مع أزمة العرب ككل. فهو يشير إلى الخمول وموت الضمير العربي الذي اعتاد على الاستكانة والانبطاح والصمت فهو بهذا يرفض الذل وظلام الواقع ويندد بروح الانكسار والانهزام التي تعودت عليها الأمة العربية في ظل صمتها القاتل. وفي الأخير يخاطب الإنسان العربي ويأمره برفع رأسه وعدم استسلامه مرة أخرى ثم يستنجد بالمولى عز وجل قصد معاقبة الظالم وقهر المتسلط.

5- **الرمز الصوفي.**

إن الرمز عند الشعراء الصوفيين مرتبط أشد الارتباط بالتجارب التي عايشوها وورثوا فكرها عن سابقيهم مما جعل تجربتهم الشعرية تجسد نوعا خاصا من الفكر والأسلوب وكان الرمز وسيلة للتلويح والدلالة على مكنونات أسرارهم التي لا يجب أن يطلع عليها غير أهلها كما يبرز جليا في قول ابن الفارض التالي.. وعني بالتلويح يفهم ذائق غني عن التصريح للمتعنت

بها لم يبح من لم يبح دمه وفي الإشارة معنى والعبارة حدث. "27"

ومعناه أن كلامه لا يفهمه إلا أولو الذوق ومن ذاق عرف الذين يفهمون الكلام بالتلويح ولهذا أغنته الإشارة عن التصريح والعبارة التي قد تبيح دمه للذين لا يفهمون مقاصده من أجل ذلك اعتمد الرمز والإشارة بدل لغة المباشرة.

إن التجربة الصوفية جمعت بين نوعين من الرمزية: أولها الرمزية الأسلوبية بما تحتويه من صور بيانية وخيالية وبيان وبديع... أما الثانية فهي الرمزية الموضوعية التي تعنى بموضوعات الصوفية وفلسفاتهم عن الحب الإلهي والخمر والكون والاغتراب ووحدة المعرفة والنفس... وغير ذلك.

إن أكثر الرموز استعمالا عند الشعراء الصوفيين هو الرمز الأنثوي لأنهم اتخذوا من الأنثى رمزا دلاليا موحيا بالحب الإلهي ومن ثمة حاولوا التأليف بينهما "لأن كل آخر يتضمن ما قبله والمرأة خلقت بعد آدم ولذا تتضمن صورة العالم فهي أجمل ما خلق الله"."28" وفي هذا السياق يقول الدسوقي..

وما شهدت عيني سوى عين ذاتها لأن سواها لا يلم بفكرتي

بذاتي تقوم الذات في كل زروة أجدد فيها حلة بعد حلة

أنا موجد الأشياء من غير حاجة بكره كان الكون من غير التي

فليلى وهند والرباب وزينب وعلوا وسلمى بعدها وبثينة

عبارات أسماء بغير حقيقة وما لوحوا بالقصد إلا بصورتي"29"

فهذا المثال يشير إلى طريقة الصوفية في التلويح بالرمز الأنثوي بحيث يجمعون بين العيني والمجرد ويصنفون التصور الذهني ضمن الأزليات بوصفه نفيا مفرغا وسلبا لمفهوم البدء الزماني إلى مدرك محسوس يدل على دور المرأة وما تؤديه من جمال بصورة مجردة.

وهذه النظرة إنما هي نظرة تجريدية ميتافيزيقية لا يقر من خلالها الشاعر بالأشكال العادية وإنما احتفاله بالمفاهيم الرحبة التي ترتبط بقدرة هذه الأشكال على الرمز عما تكتنزه بداخلها من مشاعر الحب المشتعل تجاه محبوبته التي لا يريد الإفصاح عنها والتصريح بحبه لها مما جعله حرا طليقا في عالم الجمال المطلق الذي يشير إلى الأبدية أو اللانهائية "30". وهكذا استطاع الشاعر الصوفي مستخدما رمز الأنثى أن يخترق حجب الحقيقة إلى الفردوس البعيد وهو قادر على أن ينقل تصوراته للآخرين مدركا لطبيعة هذا الرمز وما تملكه صفاته من إثباتات يستطيع من خلالها تجاوز ما هو عليه وصولا إلى الحقيقة اللامتناهية.

وفي السياق نفسه نجد الشاعر ياسين بن عبيد يستلهم رموز الحب العذري في تجربته الشعرية التي تدل على حبه الفائض واللامتناهي لمحبوبته حيث يقول..

أنا في عيونك... ذبت أسيرا... أسيرا.. ولا زلت سائر

نشرت ظلالي هناك كطفل على شفتيه... إليك يسافر

وملمت شملي بلا موعد إلى قبلتيك بحبي أهاجر"31" .

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أن الشاعر يتغنى بعيون محبوبته وعشقه لها لدرجة الذوبان والعبودية ويشبه نفسه بالطفل المدلل عندما يهاجر إليها مبرزا شوقه وحبه مما يدل على تقديسه لرمز الأنثى وإثبات علاقة الروح الإنسانية بالذات الإلهية وهي علاقة تنافر وتضاد مما يعزز الثورة على الواقع وتجاوزه إلى عالم الأحلام والرؤى.

6- الرمز الطبيعي

يعد الرمز الطبيعي من أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر وأحد مكوناتها الأساسية بحيث يسعى من خلال التصوير الرمزي إلى تجاوز ما اخترعته القرائح واستنتجته العقول فيما يتعلق بحضور الطبيعة في القصيدة الكلاسيكية ومن ثمة يبرز رؤيته الخاصة تجاه الوجود ويعمل جاهدا على تخصيبها وتطويرها من خلال استكناه المعاني استكناها عميقا مما يضفي على تجربته الشعرية نوعا من الفردية والخصوصية. إن الشاعر العربي يحاول السمو باللفظ الدال على عنصر الطبيعة إلى مستوى الرمز قصد إلباس المعنى حلة جديدة تتوافق والحداثة الشعرية التي يسعى إليها والسبب في ذلك أنه يرى أن الطبيعة شيء مادي متصل به وهي امتداد لكيانه وتتغذى من تجربته.

ومن أمثلة الدلالة الرمزية في التعبير عن عناصر الطبيعة التي توحي بالقوة والغموض رمز البحر عند محمود درويش في قصيدة «أغنية إلى الريح الشمالية" إذ يقول:

وكسرني الرحيل

وتقاسمتني زرقة البحر البعيد

وخضرة الأرض البعيدة "32"

نلاحظ أن الشاعر هنا يحاول إكساب اللفظة دلالة شعورية خاصة به فمن خلال هذه الصورة الاستعارية (المكنية) التي تحتوي على تشبيه بليغ يرسم درويش صورة تخيلية للبحر يكفي بعض التجريد للانتقال من معناها المجازي إلى الحقيقي كما دعم بعده الحسي بأداة مساحية للقياس في إطار هذه العلاقة التشبيهية الدالة على البعد.ومن الرموز الأثيرة عند محمود درويش نجد الأرض- التراب – المطر – الزيتون – يافا – حيفا – الريح – الليل – الحجر – القمر- الرمل – الفراشة...

ننتقل إلى شاعر آخر هو سعدي يوسف في قصيدته "السكون" حيث يقول:

يهبط الليل أزرق بين الخطى والنجوم... أرى

شجرا أزرق وشوارع مهجورة وبلادا

من الرمل لي وطن... ثم ضيعته لي بلاد...

وهاجرتها... كم أحس النجوم القريبات

ملصقة بالخطى أيها الشجر الأزرق - الخشب

الأزرق. الليل... أنا انتهينا إلى عالم

يتراكم أو يبتدي أو يموت "33".

الملاحظ على هذا المقطع أن الشاعر ابتدأ بـ"هبوط الليل "وانتهى بلفظة "يموت" وبين البداية والنهاية هناك كشف للمعاني الخفية وراء الكلمات بحيث يتحد القارئ والشاعر في خوض مغامرة المجهول للكشف عن سحر القصيدة وسر جمالها وتعددية معانيها ومن جملة تأويلات هذا المقطع نلمس ما يلي – زرقة الليل تدل على الألم والعذاب وبشاعة الموت في ظل ضياع الوطن وبعد الشاعر عنه - الشوارع المهجورة والرمل والضياع والهجرة والخشب والانتهاء والتراكم كلها رموز تدل على حالة الوهن والمرض والضياع التي يعيشها الوطن العربي. وبهذا يكون الشاعر قد وظف شبكة من الرموز الطبيعية ساعدته في توسيع فضاء المعنى في تجربته الشعرية الإبداعية.

7ـ الرمز الشعبي

إن التراث الشعبي يعد من بين المصادر المهمة التي يستوحي منها الشاعر رموزه لما يحتويه من قصص شعبية وروايات عجيبة وحكايات غريبة التي تندرج كلها ضمن نتاج الموروث الشفوي الشعبي للثقافة العربية وأصبح استخدام هته الرموز يفيد في استحضار دلالتها عن طريق الثقل المكتنز في هذه الدلالة ليس في توظيفه كوصف مباشر بل في الاستخدام الإيحائي له وبالشكل الذي يغني العمل الفني ويشحنه بطاقة جديدة اعتمادا على ثقافة الشاعر الشعبي الذي أدرك لاحقا أهمية هذا التحول في فهم دلالة الرموز واستخدامها بنجاح.ومن أبرز الرموز الشعبية الأكثر تواترا في المنجز الشعري الحديث هو رمز "السندباد" الذي تعددت وجوه استخدامه من طرف الشعراء بحيث يمكن إحالتها إلى وجهين رئيسيين – وجه ما زال حضوره قائما في الساحة يحاول تغيير المجتمع من حوله وتثويره - ووجه خرج من الساحة منفيا مقهورا. يقول البياتي في هذا المقطع:

السندباد أنا

كنوزي في قلوب صغاركم

السندباد بزي شحاذ حزين

عار طعين

النمل يأكل لحمه

وطيور جارحة السنين

نلاحظ أن البياتي يتحدث عن الفلسطيني المهاجر الذي حاول أن يثور لكنه أجبر على الخروج من الساحة."34". وفي السياق نفسه نجد بدر شاكر السياب في قصيدة "افياء جيكور"يقول..

ردي إلي الذي ضيعت من عمري

أيام الهوى... وركضي خلف أفراس

تعدو من القصص الريفي والسحر

ردي أبا زيد لم يصحب من الناس

خلا على السفر

إلا وما عاد ردي السندباد وقد ألقته

في جزر يرتادها الرخ ذات أمراس "35"

نلمس في هذا المقطع الشعري للسياب أنه وظف شخصيتين بارزتين من أبطال الحكايات الشعبية يتمثل الأول في "أبي زيد الهلالي " والثاني تجسد في "السند باد" ليعبر عن رغبته في العودة إلى الماضي قصد استعادة لحظات جميلة من التاريخ القريب (الطفولة) من خلال استحضار ذكريات من القصص الريفي. أما الشيء الذي يجمع بين البطلين المذكورين فهو البعد والترحال وعدم معاودة الرجوع إلى الديار وهذا هو ما يربط الشاعر بهما حيث إنهما يعبران عن معاناته الذاتية التي تكمن في البعد عن الديار والغربة والمعاناة من ألم الوحدة والعزلة. أما ما يمكننا استخلاصه فهو أن "أبا زيد والسندباد" قد تحولا من بطلين خرافيين في القصص الشعبي إلى رمزين شعريين يعبران عن مبتغى الشاعر الذي سعى إلى تطويع نماذج من التراث الشعبي كأدوات رمزية لبلوغ شعرية المعنى.

خلاصة

تأكد لنا على ضوء ما سبق أن الشاعر العربي في العصر الحديث تمكن من تجاوز الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي تمنعه من التعبير عن أفكاره ورؤيته الإبداعية بعد أن وجد في الرمز الشعري أداة تعبيرية مناسبة تمنحه الحرية والأمان وتمكنه من فسح المجال أمام التعبير عن مكنوناته وخلجات صدره التي يكتنزها في ذاته وبالتالي مواجهة

قضايا عصره المصيرية بل تجاوزها إلى التعبير عن قضايا أمته فخرج بالشعر من الذاتية إلى الموضوعية. وعليه فإن الرمز هو نتاج معادلة إبداعية تقوم على التفاعل بين الماضي والحاضر والتناغم بين الثابت والمتغير وتأويله يعتمد أحيانا على حركة الذهن في اكتشاف أصل

الظاهرة أو في تتبع عاقبتها لأنه قائم على نوع من العلاقة المباشرة بين الذات والموضوع فهو بهذا لا يعطي مفاتيحه إلا لمن عاش التجربة وتذوق حقيقتها. وختاما نستنتج أن إنتاج الرمز يظل بابا من أبواب الامتثال لسنة التجربة الشعرية التي تسعى دائما إلى الكشف عن عالم غامض يظل أبدا في حاجة إلى الكشف والإيضاح والتأويل.

هوامش البحث

1- ❖ د. درويش الجندي /الرمزية في الأدب العربي /نهضة مصر للطباعة والنشر /القاهرة

❖ د محمد فتوح احمد /الرمز والرمزية /دار المعارف /ط3/ 1984.

❖ أنا بلكيان آن / الرمزية دراسة تقويمية/ ترجمة الطاهر مكي وغادة حنفي/ دار المعارف /1985.

❖ د. كمال خضر /مقال بعنوان مفهوم الرمزية في التحليل النفسي /مجلة علم النفس / العدد السادس /6 يناير 2002.

❖ د. عاطف جودة نصر / الرمز الشعري عند الصوفية /المكتب المصري لتوزيع المطبوعات /1988.

2- ابن رشيق القيرواني /العمدة /184.1/دار الكتب العلمية /بيروت /1983.

3- الجاحظ /البيان والتبيين /70.1.

4- الولي محمد /الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي /المركز الثقافي العربي / بيروت /1996 /ص 199.

5- د. صلاح فضل / نظرية البنائية / الهيئة المصرية العامة للكتاب /مصر/ ص29.

6- تشارلز تشادويك /الرمزية /ترجمة نسيم إبراهيم /الهيئة المصرية العامة للكتاب /1992/ ص 39- 40.

7- المرجع نفسه /ص47.

8- عز الدين إسماعيل /الشعر العربي المعاصر – ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية /دار العودة / بيروت /1972/ ص198.

9- تودوروف –نقلا عن فريد الزاهي /النص والجسد والتأويل /إفريقيا الشرق / المغرب/2003/ص57.

10- فريد الزاهي /المرجع نفسه /ص57. 11- د. محمد فتوح احمد /الرمز والرمزية /ص410- 411.وراجع أيضا ص304- 305 من المرجع نفسه/وانظر كذلك عز الدين إسماعيل /الشعر العربي المعاصر ص163- 164.

12- د. نصر حامد أبو زيد /مفهوم النص – دراسة في علوم القران – الهيئة المصرية العامة للكتاب/1990/مصر/الفصل الخامس(التفسير والتأويل) ص247- 273.

13- ينظر جلال الدين السيوطي /الإتقان في علوم القران /المكتبة الثقافية /بيروت /1973/ص173.

14- نصر حامد أبو زيد /مفهوم النص /المركز الثقافي العربي /بيروت /1990 /ص230.

15- ينظر محمد عابد الجابري /الخطاب العربي المعاصر /دار الطليعة /بيروت /1985/ص9.

مقالة بعنوان ما معنى الأساطير 16- www.zahraaa.com.

17- ما هي الأسطورة /منتدى المسعفين الأحرار. Http//secouriste kanak

. 18- مقالة بعنوان الرمز الشعري / ما هو الرمز وما هي Http//atijania-online.com

19 - مقالة بعنوان الرمز في http//ueimarocains.wordpress.com اشكاله.

الشعر المغربي المعاصر/لمجموعة اتحاد كتاب الانترنيت المغاربة /الثلاثاء 25 يناير 2011.

20- محمد بن العربي الجلاصي /مساهمة في دراسة انبناء المعنى في الشعر العربي – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (رسالة دكتوراه)ج1/تونس /جامعة منوبة/2002/ص14.

21- المقالة السابقة /الرمز في الشعر المغربي المعاصر /مجموعة اتحاد كتاب الانترنيت المغاربة /2011/01/25. 22- المقالة المذكورة سابقا والمعنونة بالرمز الشعري –ما هو

23- عز الرمز وما هي أشكاله / منتديات التيجانية اونلاين /2012/04/04.

24- سعدي يوسف الدين إسماعيل /الشعر العربي المعاصر..../ص202- 203 /الديوان ج1 (مجموعة الساعة الأخيرة) ص71.

25- محمد الكحلاوي /الرمز والرمزية في النص الصوفي /مجلة الحياة الثقافية /العدد75 /21 ماي 1996/ ص29.

26- المقالة المذكورة آنفا والمعنونة بالرمز في الشعر المغربي المعاصر.

27- ابن الفارض /الديوان /ص129.

28- د. سليمان العطار/ الخيال والشعر في تصوف الأندلس /ص65- 66.

29- الدسوقي / جوهرة الدسوقي / ص114.

30- ينظر بورا /النظرة التجريدية عند شيلي في الخيال الرومانسي /ص 125.

31- ياسين بن عبيد / الوهج العذري / ص31.

32- محمود درويش /حبيبتي تنهض من نومها /المجلد الأول /دار العودة –بيروت /الطبعة 14/ 1994/ ص430.

33- سعدي يوسف الديوان (مجموعة الليالي كلها) ص161.

34- ينظر مقالة الرمز الشعري /منتديات التجانية اونلاين /2012/04/04.

35- بدر شاكر السياب /الديوان / الجزء الأول /ص189.

أجرأة المصطلح اللساني العربي في ضوء الترجمة المتخصصة.

أ. عبد الرزاق هنداي
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص:

قد يتحدد نمو اللغة بالتزايد المستمر في محتواها من المصطلحات الحضارية والعلمية قصد الاستجابة لمتطلبات التقدم والنمو في جميع المجالات. فالترجمة تيمه أساسة كفيلة بنقل هذا الثراء اللغوي من لغة لأخرى، فقد كان لدخول مصطلحات جديدة في العصر الحديث في اللغة الإنجليزية مثلا:" Radio téléphones" ضرورة أمام اللغة العربية أن تجعل الهاتف والراديو مقابلا لها ولا يشترط أن تكون الترجمة جامعة للمسمى الأصلي بل حاملة لرموزه، وقد سعت المجامع اللغوية العربية الحديثة والمعاصرة إلى احترام المعادلة المتمثلة في إعطاء دلالة فريدة مقابل مفهوم وحيد ودقيق وواضح يمكن اشتقاقه ويقبل النسبة مع الرفع لكل شذوذ أو تهور في التعبير عن المبادئ العلمية، مع ضرورة الحرص على إجماع المستعملين له من الأخصائيين وعلماء اللغة.

وتسعى هذه المداخلة لتحديد أهم المنطلقات التي نعتمدها أثناء الترجمة السليمة التي تؤسس لاستعمال موضوعي وجاد للمصطلح اللغوي العربي، بتفعيل الرقابة الدقيقة، فكلمة " computer" تعددت التسميات العربية له لكن الاستعمال والأجرأة السليمة لهذا المصطلح جعل كلمة الحاسوب تشيع أكثر وإذا كان التعدد في التسمية يحصل في الأجهزة وبعض الجماد فما بالك بالمصطلحات اللغوية الدقيقة التي تحمل خصوصيات عدة ينبغي الحرص أكثر في ترجمتها كالحرص على المدلول الاصطلاحي الأجنبي قبل معناه اللغوي، كما يمكن أن تصح الترجمة الحرفية لهذا المصطلح اللغوي إذا طابق معناه اللغوي مدلوله الاصطلاحي، وينبغي للمترجم في هذا الميدان أن يكون متخصصا في المجال العلمي للمصطلح وأن يلم بالعديد من اللغات الأجنبية قصد اعتماد المشترك بينها، ولا يمكن اعتماد اللفظ الواحد لأكثر من مدلول تجنبا لازدواج الاستعمال فقد يشيع الفرع ويغيب الأصل. كما يستطيع المترجم إحياء المخزون

التراثي للألفاظ القديمة المماتة فالاستئناس بها يكسبها أحقية وتجددا إذا توافق مدلولها مع المصطلح المنقول.

ولضمان التفعيل المناسب للمصطلح العربي يجب ألا نغفل عوامل القوة الذاتية في اللغة العربية والقابلية العجيبة للنمو بالاشتقاق وأن نجعلها قابلة للتصدير والاعتماد في لغات أجنبية أخرى لتصبح العملية عكسية، فقد أحصى العلماء المئات من الأوزان الفريدة في اللغة العربية مما جعلها تواكب لغات العالم ويفتح حتمية التكامل في ظل ترجمة تحافظ على أصالة المصطلح في لغته الأولى وتعطيه تجددا وحيوية في اللغة المنقول إليها مع المحافظة على وحدة الفكر الذي هو إرث مشاع بين جميع البشر.

مقدمة:

قد يتحدد نمو اللغة بالتزايد المستمر في محتواها من المصطلح الحضاري والعلمي للوفاء بمتطلبات التقدم العلمي والتقني والحضاري وتحقيق نكهة التجدد في اللغة بدخول ألفاظ جديدة إلى معاجمها، ولا يشترط في ترجمة هذه المصطلحات أن تكون جامعة لمسمياتها بل ترمز برمز لهذا المصطلح والإتيان بمعنى المسمى. وقد سعت المجامع اللغوية إلى احترام المعادلة المتمثلة في إعطاء دلالة فريدة في مقابل مفهوم وحيد دقيق واضح يمكن اشتقاقه، يقبل النسبية مع الرفع لكل شذوذ أو تهور في التعبير عن المبادئ العلمية مع ضرورة الحرص على إجماع المستعملين له من الأخصائيين وعلماء اللغة.

فاللغة خاضعة لسنة النمو والتطور، ولا يمنع ذلك من وضع رقابة دقيقة على المصطلحات، فتوحيد المصطلح رهن بالاستعمال ولتحقيق الأجرأة السليمة للمصطلح اللغوي في ضوء الجهود الترجمية المبذولة تستند إلى جملة من الأسس كالتأكيد على المدلول الاصطلاحي للمصطلح الأجنبي قبل معناه اللغوي، كما تصح الترجمة الحرفية للمصطلح إذا طابق معناه اللغوي مدلوله الاصطلاحي كما نعرج في هذه المداخلة على ضرورة التضلع في اللغات الأجنبية فلا تكفي لغة أجنبية واحدة، كما نؤكد على ضرورة إحاطة المترجم بعلوم العربية وإحياء المخزون الكبير للألفاظ القديمة المماتة مع ضرورة الوقوف على عوامل القوة في بناء العربية وهذه القابلية العجيبة للنمو وتحقيق عملية المثاقفة المبنية على ترجمة ثقافية متخصصة.

أولا/ واقع المصطلح اللساني والترجمة في الوطن العربي.

شكل المصطلح اللساني تيمة أساسة في صقل أسس الترجمة ومبادئها، فاللسانيات تعنى بالدراسة العلمية للغة الإنسانية، وقد جعلتها هذه الأخيرة تقيم جسرا معرفيا للتواصل والمقارنة والمقابلة بين جميع اللغات واللهجات قديمها وحديثها، وتجلى بذلك الدور الرئيس للترجمة في

إفادة اللسانيات بنقل المدلول السليم والعلمي والدقيق للمصطلح، وقد راعى بعض المترجمين الخصوصيات الاجتماعية والثقافية واللغوية للغة المنقول إليها مما ترك أثرا أسلوبيا واضحا في نقل النصوص المترجمة ودلالة المصطلحات الموظفة فيها، وقد عاش المصطلح حراكا وديناميكية منذ بداية الخمسينات من القرن الماضي في العالم بدخول اللسانيات الغربية أي الدراسات اللغوية العربية، وقد كانت الترجمة هي الدليل النبراس لكن لم يخل هذا الحراك من عقبات وسلبيات مشهودة.

1. **واقع المصطلح اللساني**:

لقد غدت جل الأعمال التي تكتب عن اللسانيات بما في ذلك العربية تكتب بلغات أوربية لا سيما الإنجليزية. ويشهد لتلك اللغات أنها أسهمت في رسوخ بعض المصطلحات اللسانية العربية إضافة إلى ذلك المخزون النفيس من التراث العربي الأصلي، و"قد نشأت لدى الكثيرين ممن عادوا من البعثات الدراسية بالخارج وتمرسوا بهذا العلم الرغبة الصادقة في نقل الأبحاث في هذا الحقل إلى العربية، بيد أن المصطلح اللساني وترجمته وقفا عقبة دون تحقيق ذلك. ويواجه المترجم صعوبة كبيرة في ترجمة النصوص اللسانية إلى اللغة العربية، ولذا ظل هذا العلم بكل ما كتب فيه أو جزء كبير منه حبيس المكتبة الإنجليزية والمكتبة الفرنسية" [1].

وقد اقتصرت هذه الترجمات على بعض المجلات العربية ذات المستوى الرفيع كالآفاق العراقية، والفيصل السعودية وحوليات الجامعة التونسية والمحلية العربية وللعلوم الإنسانية الكويتية، ومن ثم تتضح الحاجة الماسة في لغتنا العربية إلى دراسات متعمقة في المصطلح اللساني وإعداد المعجم المتخصص في حقل اللسانيات بفروعه المختلفة.

وقد نشأت مبادرات وجهود فردية وجماعية لنقل المصطلح اللساني إلى اللغة العربية ولنا في مكتب تنسيق التعريب الدور الريادي وظهور معجم علم اللغة اللسانيات وقد ظهرت العديد من وفق:

أ. كتب مؤلفة ومكتوبة باللغة العربية في اللسانيات وفروعها ريمون دينيز طحان (1984)، المسدي (1984)، المتوكل (1986) وقد ظهر المصطلح الأجنبي في هذه الكتب جنبا إلى جنب مع مقابله العربي.

ب. كتب مترجمة من لغات أجنبية إلى اللغة العربية أمثال البكوش (1981) خليل (1985).

كما يظهر الحمزاوي كأول معالج معجمي للمصطلح اللساني في الوطن العربي، فقد قام باستقراء المصطلحات اللغوية الحديثة التي لم يسبق استعمالها من قبل في العربية والمصطلحات القديمة التي استعملها استعمالا حديث التعبير عن مفهوم لغوي حديث [2].

وقد قام الحمزاوي بجهد جبار حيث أحصى من المصطلحات اللسانية 1202 مصطلح جمعها في معجم (عربي فرنسي إنجليزي)، وقد اعتمد في هذه الدراسة على الدكتور تمام حسان في كتابه مناهج البحث في اللغة وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية.

وقد ركز الدارس في هذا العمل على المسائل اللغوية المتعلقة بالمعجمية [3] (Lexicography) والسيمية (Semantics) والأسلوبية وعلم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفساني.

ولعل من العقبات المشهودة هو تعدد المصطلحات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد فكلمة *Linguistique* تعددت تسمياتها من علم اللسان، علم اللغة، الألسنية، اللسانيات، حتى إن بعضهم أصبح يطلق عليها الاسم الأجنبي مباشرة. وهذا التضارب والتباين قد يحد من تطور حركية الترجمة والأمل في توحيد الاستعمال لا يزال قائما والسعي إليه واجب.

2. واقع الترجمة في الوطني العربي:

الترجمة هي جهد علمي حثيث يسعى لنقل المعارف والعلوم والآداب والفنون من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وهي وسيلة اتصال جادة بين الجماعات المختلفة الألسن وقد يعود السبق في هذه الحركة للعرب قديما وزمن الدولة الأموية ثم اتسعت في العصر العباسي أين نشط الاحتكاك بين العلوم والثقافات العربية بغيرها من الهندية والفارسية واليونانية.

وقد يصعب اليوم الوقوف على وصف دقيق لواقع الترجمة في الوطن العربي لشساعة الإطار المكاني، وتباين حجم هذا النشاط من وطن إلى آخر، مما يجعلنا نعجز عن توفير إحصائيات دقيقة، لعل أول جهد محمود يمكن الوثوق به في هذا الشأن، هو الكتاب الذي وضعته وأصدرته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جزأين يضم هذا الكتاب دراسات كتبها مترجمون متخصصون على واقع الترجمة في سبعة عشر قطرا عربيا [4].

إن الكتاب المترجم خاصة في الميدان الأدبي والثقافة يمثل نقطة الانطلاق وحجر الزاوية، لكن عملية اختيار الكتاب المترجم عملية صعبة تحتاج إلى معايير وخصوصيات في الكتاب والمترجم أيضا: "أن اختيار الكتاب غالبا ما يتم من قبل المترجم إذ يكون قد اطلع عليه مصادفة أو زكاه له أحد أصدقائه أو يكون الكتاب ذا صلة باختصاصه أو هوايته، وقد يتم

الاختيار من قبل الناشر، إذ يغريه بالكتاب خبر يبلغه أو ظن يخامره بأنه سيلقى نجاحا ويحقق أرباحا فيبحث عن شخص يكلفه بالترجمة لقاء أجر" [5].

ومن خلال هذه الدراسات الوصفية للترجمة في الوطن العربي تبين أن ترجمة الكتب قد تمت بعد مرور فترة زمنية غير قصيرة على ظهورها بلغتها الأصلية قد تبلغ 25 سنة على الأكثر و5 سنوات على الأقل، كما أن عددا من المترجمين لم يراعوا التخصص فترجموا في أكثر من علم، كما لوحظ تفاوت كبير في عدد الكتب المترجمة بين قطر عربي وآخر مع تقاربهما في عدد السكان وقد يرجع ذلك إلى عوامل كتوفر دور النشر ووجود شريحة من القراء.

كما أن المترجم العربي هو جزء من هذا الواقع فهو حامل رسالة نبيلة ينقل من خلالها نفائس وروائع الأدب والفن وهو يأخذها إلى عوالم جديدة وثقافات ندخلها لأول مرة، لكن هل وفق المترجم العربي حقا في رسالته أم لا، وهل كل المترجمين العرب على درجة من الدربة والمنعة التي تؤهلهم لهذه الرسالة.

إن الترجمة معرفة وممارسة ولا يحق للمترجم العربي أن يمارسها تمرنا وتكسبا، فقد أحصت إحدى مؤسسات الترجمة والنشر في الجمهورية العربية السورية عدد من تعاون معها من المترجمين الثقافيين خلال فترة زمنية فبلغ 163 مترجم وبعد تفحص إنتاجهم وتقويمه تبين أن 75، منهم كانوا ذوي كفاءة عالية مقبولة (أي بنسبة 45٪) وعلى ذلك فبعض من يتصدى للترجمة يتوقف عنها وبعض آخر يتابع ويستمر [6].

إن الترجمة عمل شاق والأجور التي تدفعها المؤسسات العامة والخاصة لا تزال في العالم العربي غير مقنعة مقارنة مع الدول المتطورة، فالحوافز المالية والتشجيع والتكريم قد يجدد همة هؤلاء على البحث والعطاء أكثر والتنافس الجاد.

ثانيا/ أسس ومتطلبات الأجرأة السلمية للمصطلح اللغوي في ظل الترجمة المتخصصة

لقد تحقق الاتصال بين علماء العربية واللسانيات سريعا عن طريق الترجمة فقد درس اللسانيات من العرب كل من إبراهيم أنيس وتمام حسان وكمال بشر وغيرهم وقرب ذلك في بناء علاقات إيجابية بين اللسانيات والثقافة العربية وتسير بهم المعطيات اللسانية غير العربية بسرعة ورغم هذا المنجز فقد بقيت المصطلحات اللسانية عند العرب حبيسة التشرذم والاعتقاد الانفرادي ولم تخضع لأسس منهجية مواد في ترجمتها أو توظيفها في اللغة العربية إذ تعددت التسميات للمصطلح الواحد وتعددت الدلالات للمصطلح الأجنبي الواحد فكان من الأجدر

التفكير في ضوابط وأسس لتوحيد هذه الجهود والتجارب وترشيدها انطلاقا من توفير متطلبات أساسية:

1. **اعتماد المنهجية العلمية في تحديد المصطلحات**:

الواقع أن دلالة المصطلح متعدد، فلا يمكن تحديده إلا مع إبداء الاحترازات العلمية، ويقول مصطفى جواد العراقي: "فالمصطلح لا يعني تسمية جامعة للمسمى، كما يظن الذين لم يدرسوا علوم اللغات، بل يرمز رمزا لصلته بين الرمز والمرموز إليه وهذه الصلة تختلف قوة وضعفا على حسب الأحرف المؤدية للمعنى فالاصطلاح مقصر دائما عن الإحاطة بمعنى الشيء المسمى اصطلاحيا [7].

ولا يمكن للمترجم الجاد أن ينقل المصطلح الأجنبي إلى العربية دون ثقته بقابلية العربية لتكوين المصطلحات وأن الغفلة في النظر والتعامل مع العربية قد يؤدي إلى فقدانها وفي ذلك يقول الحصري:

ولهذا السبب عندما انقطع الناطقون بالضاد عن التفكير في مواضيع العلوم توقف نمو اللغة ونشوء الاصطلاحات بطبيعة الحال وأما عندما التفتنا إلى العلوم الحديثة صرنا ندرسها باللغات الأخرى ولم تترجم إلا مبادؤها" [8].

ولقد ميز القدماء جيدا بين الدلالات المختلفة للكلمة الواحدة والمفهوم الأجنبي اليوم يقدم تحديا واضحا للغة العربية مما جعلها إما مواقف تستدعي وضع مقابلات تتضمن دلالة جديدة تكون بمثابة امتداد للمعاني الأولية بواسطة اللجوء إلى استعمال مختلف الوسائل المجازية وإذا به يكتسي الدلالة العلمية الحديثة التي طرأت على المفهوم نظرا لأن المجاز وسيلة تستخدم الكلمة لمعنى مغاير للمعنى الذي وضع للكلمة أساسا. وبذلك تستوعب اللغة المصطلحات العلمية بنقل الكلمات من معانيها الأصلية إلى معنى جديد يكتسي دلالة علمية" [9].

وبالمقابل يجب تجنب المغالاة في الاستقصاء الدلالي ومحاولة جمع مصطلحين أجنبيين في مصطلح عربي واحد ادعاء أن العربية أبلغ وأعمق مما يجعل الكلمة المنقولة تفقد صفتها الاصطلاحية فيجب احترام وحدة التصور وللفكرة المطابقة أثناء وضع هذه المصطلحات. وإن وحدت بنسبة ميسرة في الاستعمال وجب أن توضع دقيقة وموحدة خاصة بالنسبة للألفاظ كثيرة الاستعمال والرواج فالعربية لغة الإبحار وقد ترفض طريقة النحت و"لا شك أنه لا يمكن التعبير بصورة لا إبهام فيها عن بعض المفاهيم العلمية والتقنية باللغة العربية، لفائدة الاختصاصيين الذين يهمهم الأمر... ثم إن للكلمة نفسها مدلولات متنوعة نجدها عند مؤلفين

مختلفين، وأحيانا لدى المؤلف نفسه. ومهما كان الأمر فإن تقنين المصطلحات العلمية صار قضية أساسية في اللغة العربية الحديثة وقد طرأ على الأمر تطور ملموس" [10].

إن لب تحديد المنهجية العلمية للمصطلح هو تحديد المعايير التي على أساسها يتم توحيد المنهجيات من منطقية تصورية أو لغوية والتفكير بجد في وضع اتفاق جامع في تحييد الجانب المفهومي والجانب اللغوي من خلال التوثيق والعمل المصطلحي والمزاوجة بين استعمال التعريب تارة والترجمة تارة أخرى.

2. الرقابة اللغوية الدقيقة على المصطلحات:

إن قابلية اللغة العربية للتجدد والنماء استجابة للتقدم العلمي والفكري من خلال إغنائها بمفردات جديدة يستوجب بذل أقصى العناية والحيطة والحذر وتجنب اللبس والغموض في التعامل مع هذه المفردات الجديدة الوافدة وهذا يقتضي رقابة دقيقة وصارمة إزاء هذا السيل الجارف لضمان اتباع سبل قويمة في اختيارها. "صحيح أن لغتها يجب أن تتطور غير أن علينا مع هذا التطور السريع أن نحرص على عدم انجرافها في تيار حشد كبير من الألفاظ الدخيلة والمفردات العامية والاشتقاقات والصيغ المغلوطة فنحافظ على سلامتها ونحفظ لها أصالتها وهويتها" [11].

وقد تزداد حدة الرقابة في دراسة المصطلحات المتقاربة المدلول في وقت واحد وهذا من مهام المجامع اللغوية كما تقع المسؤولية أيضا على مترجمي الكتب العلمية المتخصصة ومؤلفيها. "ومن هنا تتضح خطورة إدخال أي مصطلح جديد في المعجمات العامة قبل التحقق من سبق دراسته من قبل الاختصاصيين ذوي المؤهلات الكافية. إن كل هذا يشير إلى ضرورة السير حثيثا علميا ولغويا لتدارس مدلول المصطلح الأجنبي في الاختصاص الدقيق مع مدلولات المصطلحات المقاربة له، تقلبها على وجوهها المختلفة لتضع أو تختار المقابلات العربية الملائمة لكل منها، وتودعها المعجم الاختصاصي تمهيدا لدخولها المعجم العام" [12].

فكل رقابة يقابلها التدقيق وتقليص الأخطاء ودفع الانضباط والجدية وهذا ما جعل الغرب يشق طريقه دون رجوع إلى الوراء لأنه جسد عوامل النجاح عبر كل خطوط من البحث والعمل والتفاني وكشف كل جديد يحسب له انتصارا وذخرا.

3. مدلول المصطلح والترجمة:

لعل الاهتمام بالمدلول الاصطلاحي للمصطلح الأجنبي أسبق من معناه اللغوي، فأهم مبدإ يجب الاعتداد به أن نختار اللفظ العربي المناسب لذلك المدلول، ذلك أن الكثير من المصطلحات

الحضارية والعلمية قد لا يؤدي معناها اللغوي إلا جزءا ضئيلا من مدلولها الاصطلاحي، أو لا يربط بين هذين فيها إلا علاقة ضعيفة. ولكن واضعي المصطلح يتواضعون على إضفاء مدلول معين على لفظة عندما لا يجدونه اللفظ إلى الألفاظ القليلة التي تؤدي ذلك المدلول وتستوعبه، ولأي سبب آخر قد نجهله "فمن ذلك المعنى اللغوي الظاهر لمصطلح Adopted Street في الهندسة هو الشارع المتبنى، أو الشارع المختار، غير أن المراد به اصطلاحيا هو أنه (طريق تشرف عليه إدارة محلية" وهذا مدلول بعيد بعض الشيء عن المدلول اللغوي للمصطلح [13].

كما ينبغي دراسة المدلولات المتقاربة علميا ووضع مصطلحاتها في آن واحد ووضع المصطلحات العربية لها مع تجنب لكل لبس وغموض قد يؤدي إلى خطإ في التعبير "ولقد كان عدم إعطاء هذه الناحية حقها من الاهتمام أو التساهل فيها، سببا في تفشي كثيرا من المصطلحات المغلوطة والاختيارات غير الموفقة أو إدخال ألفاظ كثيرة من الدخيل على لغتنا مما لم يكن داع لإدخاله" [14].

ويجب الاحتراز أكثر خاصة ونحن نشهد اليوم في الكثير من الأقطار العربية نهضة واسعة لتعريب العلوم وعلوم اللسان "وهذه النهضة تتطلب الإسراع في تهيئة المعجمات الاختصاصية ذات القواعد غير المحدودة للعلماء والباحثين والطلبة.

إن هذه الحالة قد تسوغ في الكثير من الأحيان الاكتفاء بإدراج المصطلح العربي المختار بإزاء المصطلح الأجنبي مع شريطة الإحالة على المعجم الأجنبي الذي اعتمد عليه في تعريفات هذه المصطلحات وهذا المبدأ معمول به في كثير من معجمات المصطلحات الأوربية المتعددة" [15].

ولا يمكن أن نجهل ما يزخر به التراث اللغوي العربي من إنجازات شاهدة في علوم الدلالة، ولا نختلف أن العرب قديما ترجموا ونقلوا عن بقية الأمم علومهم وآدابهم وهذا الجهد العربي قديما على تواضعه يحتاج منا تدبر ونظر جديدة وخاصة في الجوانب الدلالية وكيف حددها العرب واستثمار هذا المنجز التراثي في التعامل مع بعض المفاهيم الغربية الدخيلة وترويجها بما يخدم اللغة وأصالتها ولا يخدش صميمها.

ثالثا/ آفاق المصطلح اللغوي والترجمة:

إن مجرد التفكير في وضع خطة عمل للإحاطة بالمصطلح اللغوي العرب ودور الترجمة المختصة في النهوض به أمر يفوق طاقة الفرد الباحث لوحده. إن اكتساب الخبرة الاصطلاحية لا يتم إلا بجهود مؤسساتية مشحونة بجهود فردية للعلماء والمتخصصين حتى بتلك المواقف

الحماسية والأعمال المدروسة الوصفية وضع الترجمة أو التعريب على محك المقاييس اللغوية والعلمية وتطويرها دائما وفق ما يلي:

1. **توحيد المصطلحات العربية**:

لقد فكرت المجامع اللغوية العربية منذ أمد في كيفية توحيد ألفاظهم الفنية وتفادي الفوضى فأنشؤوا مؤسسات لتنميتها كمكتب تنسيق التعريب بالرباط ويقتصر التوحيد على منهجية تنحصر فيما يلي:

- إحصاء المفاهيم الاصطلاحية وتشخيص كل واحد منها ويحصل ذلك بالتحديد العلمي
- تصنيف كل هذه المفاهيم على مجالات مختلفة ذات مراتب.
- تخصيص كل واحد منها بلفظ عن طريق الجذاذات.
- دمج الجذاذات والتنسيق بينها بنظام الإحالات [16].

بعد هذه العملية يمكن تحرير معجم منتظم من المصطلحات للنشر والتطبيق، فهذا المنهج يبين أن المصطلحات العلمية لا يمكن أن تعامل كمجرد قوائم من الألفاظ لأنها ألفاظ تدل على مفاهيم ترتبط بعضها ببعض بحيث يندرج الكل في نظام مفهومي منسجم الأجزاء. كما يتبين أن وضع مصطلحات جديدة في أية لغة لتقابل ألفاظا اختصاصية مستحدثة في لغة أخرى من الأعمال المتخصصة التي يلزم لمن يقوم بها أن يكون متمكنا من كلتا اللغتين، فضلا عن وجود المعرفة الدقيقة بالمدلولات العلمية الدقيقة لتلك الألفاظ. وينبغي أن ننطلق من أكثر من لغة في تحديد المفاهيم العلمية وذلك لتفادي التبعية الثقافية التي قد تشوه شخصيتنا العربية، فالمفاهيم العلمية المجمع عليها من حيث تحديدها هي التي ينبغي أن تعرب ولا سبيل للعثور عليها إلا بالمقارنة الدقيقة بين مدلولات الألفاظ في أكثر من لغة.

2. **تكوين اختصاصيين في علم المصطلحات والترجمة المتخصصة**:

يهدف هذا المشروع إلى إغناء الساحة العربية بنخبة من الأساتذة المتخصصين، وغيابهم يؤثر في المستوى الاقتصادي الثقافي للوطن العربي. فالمسلك الوحيد هو ضرورة الإعداد على نطاق واسع لعدد كبير من المترجمين المتخصصين في نقل العلوم ومن الاختصاصيين في ميدان الترجمة وهذا عدد قليل مقارنة بالمترجمين في لغات أخرى ودول أوربية غربية. "ولا يمكن استعمال وتعميم المصطلح اللغوي العربي إلا بتعريب شامل لآلاف من المراجع والكتب أي بتعريب الوثائق العلمية العالمية بكيفية دائمة ومنتظمة، أي بالترجمة المبرمجة المتخصصة" [17]

وتجدر الإشارة هنا أن التكوين لا يقتصر على تكوين تراجمة فقط بل اختصاصين في علم المصطلح، ومن ثم اختصاصيين في علم من علوم اللسان التطبيقية ألا وهو علم اللغة المطبق على المصطلحات العلمية والتقنية. وهم في نفس الوقت مترجمون متخصصون أي خبراء في علم معين تخصصوا في ترجمة النصوص المتعلقة إلى هذا العلم.

ونحن مقتنعون بأن هذا النوع من التكوين على مستوى واسع هو مفتاح هذا المشكل الذي تطرحه المراجع العلمية باللغة العربية، وهو زيادة على ذلك ضمان للتجدد المستمر للمعلومات.

3. صورة الترجمة وأثرها في المصطلح اللغوي مستقبلا:

إن المعرفة الحقة للواقع تعيننا على استشراف المستقبل وتتحدد الساحة الثقافية العربية على رغم من تلوناتها القطرية يصر علماؤها ومبدعوها على رؤية متفائلة للإبداع وثقافة أمينة لتراثها العريق ومتطلعة لمستقبل زاهر. إن جهدا جماعيا حثيثا من شأنه أن يصوغ مستقبلا للترجمة وترابط محكم للتأليف وتنسيق المصطلح وتوحيده.

وتبقى المثاقفة الجادة بين الأمم والحضارات والتي تتجسد من خلال عملية التفاعل والتداخل والتأثر والتأثير "إن الجماعة تأخذ من ثقافة جماعة أخرى عند ما تحتاج. وتجد منهلا عذبا تستقي منه، فإذا تمكنت ثقافتها، واعتنت بإبداعات أبنائها أقبلت جماعة أخرى تقتبس منها وهكذا دواليك" [18].

ورغم ما قدمته الترجمة للقارئ العربي من نتاج إلا أن ثمرة علمها لم تتحقق بعد لعدم نجاعة العملية في تحريك الأجيال العربية من الطلبة والباحثين نحو العلوم والآداب وسعيا لذلك يجب التركيز مستقبلا بتفعيل الحراك العلمي داخل اللغة العربية، إذ تشهد اللسانيات نضوجا واضحا عند طلبة اللغات الأجنبية في العالم العربي أكثر من دارسي اللغة العربية، لتقاطع هذا العلم مع تلك اللغات الأصلية التي كتب بها، وضعف حركة الترجمة في نقله لطلبة اللغة العربية وآدابها بمصطلحات واضحة المدلول قابلة للتوظيف والاستعمال مما جعلهم حبيسي العزلة والانطواء، وفي ذلك يقول الدكتور محي الدين صابر: إن الهوية الثقافية هي مبدأ ثابت، حقا من الحقوق العالمية للشعوب، إن الهوية الثقافية، ليست مرادفة للعزلة والتقوقع ولكنها تعني التعامل والتفاعل مع الحضارات الأخرى من منطلق القدرة والعطاء ومن منطلق التنوع وهي ضد التماثل والثقافي ضد الذوبان ضد المسخ، إنها تقبل التعاون والتفتح وتقبل الأنماط الثقافية العالمية، ولكنها في الوقت نفسه تدعو إلى تملك القدرة على الإسهام فيها، وذلك بتقوية مقوماتها الأساسية والحفاظ على قيمتها باعتبارها اختراعا إنسانيا وخبرة بشرية لا بد من الحفاظ عليها" [19].

إن العربية قوية بقوة علمائها ومؤسساتها والإرادة القومية التي تحميها، فعوامل البقاء فيها ثابتة فهي قادرة على توليد الجديد واحتضان البعيد شأنها شأن الأم الرؤوم، وثمة طرائق قديمة احتضنتها كالاشتقاق بأنواعه، وينتظر التعريب فيها دفعة في التدريس والتأليف وضبط المصطلح ودرء البلبلة في اللغة العلمية.. وإلا تذهب جهود الجادين من أفراد هذه الأمة هباء وأن تتحقق العلمية للغة العربية والعالمية بحكم انتشارها في أصقاع الأرض، واعتراف دول الأرض لها كلغة حضارية ورسمية في هيئة الأمم المتحدة ومنظماتها ووكالاتها المتخصصة.

الخاتمة:

إن العامل الأساس في النهوض بمستوى المصطلح اللغوي العربي في ظل الترجمة هو الانطلاق الجاد في مراجعة أساسية للمقررات التعليمية الأساسية سواء تدريس النحو والصرف والأدب ومختلف مواد العربية بما يخدم ويبني النهضة العلمية العربية الحق وأن يقترب المتعلم العربي من اللغات الأجنبية وأن يقبل عليها إقبال المحصن لغويا بنهم وشغف دون خوف، معتدا بقاعدة سليمة وصحيحة وحصيلة لغوية في لغته الأم لا تهتز أبدا ولعل مساهمة العربية في الاستفادة من الإمكانات الآلية الراهنة والمقبلة من خلال ما يسمى باللسانيات الحاسوبية وتقريبها من المفاهيم الرياضية اللغوية التي جاء بها الخليل قديما لأصدق شاهد، وظهور ما يسمى ببنك الكلمات وذلك المشروع العربي الضخم الذخيرة اللغوية كل هذا يساعدنا على اكتساب الأبعاد العالمية التي تكون اللغات بها أداة حضارة راسخة الجذور في واقعها الحياتي والاجتماعي ومرتبطة بمصائر اللغات التي اتجهت إلى العالمية.

الهوامش

[1] هليل محمد حلمي، "دراسة تقويمية لحصيلة المصطلح اللساني في الوطن العربي، تقدم اللسانيات في الأقطار العربية، وقائع ندوة جهوية، أفريل 1987، الرباط، دار العرب الإسلامي، ص287/288.

[2] ا لحمزاوي محمد رشاد، 1980، "مشاكل وضع المصطلحات اللغوية أو تقنيات الترجمة، اللسان العربي، مج 18، جز1.

[3] الحمزاوي محمد رشاد، 1977، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، حوليات الجامعة التونسية، ع14، تونس.

[4] كتاب: دراسات عن واقع الترجمة في الوطن العربي، القسم الأول، إعداد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1985.

[5] الخوري شحادة، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، جز2، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سوريا، 2000، ص 13.

[6] المرج السابق، ص 20.

[7] جواد، مصطفى، المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية، القاهرة، المطبعة العصرية 1955، ص 113.

[8] المصدر نفسه، ص 114.

[9] الصيادي محمد المنجي، التعريب وتنسيقه في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، بيروت، 1982، ط2، ص 36.

[10] Encyclopedie De L'islam, 1960, p. 592.

[11] الملائكة، جميل، المصطلح العلمي ووحدة الفكر، اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص228.

[12] المرجع نفسه، ص 233.

[13] المرجع السابق، ص 230.

[14] الملائكة جميل، "من مستلزمات المصطلح العلمي"، مجلة المجمع العلمي العراقي، 1974، ص 9- 18، وقد ألقي البحث في مؤتمر التعريب الثاني الذي عقد في الجزائر عام 1983.

[15] Louis Peter de vries, French-English Science Dictionary in Agricultural, Biological and Physical sciences, new York, London, Mc Gorw-Hill, 1940)

[16] الحاج صالح، عبد الرحمان، مقال بعنوان: "توحيد المصطلحات العلمية العربية"، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، الجزائر، 2007، ص 273.

[17] المرجع نفسه، ص 281.

[18] الخوري شحادة، دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب، ص 30.

[19] محاضرة ألقاها صابر محي الدين في افتتاح الملتقى العربي الإفريقي حول العلاقات بين اللغات الإفريقية واللغة العربية، داكار، 1984/01/22.

الانزياح ونظرية التلقي

الأستاذ: قدوسي نور الدين
جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)

لا يمكن لأي باحث أن يسلم بوجود النشاط التواصلي إلا بوجود دعائمه الثلاث "المنشئ، الرسالة، المتلقي" وهذا ما أقر به جميع من ولج البحث الأسلوبي قديما وحديثا "فإذا فحص الباحث ما تَراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي يخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركحٍ ثلاثي دعائمه هي: المخاطِب، المخاطَب، الخِطَابُ". (1)

وقد يعمد المنشئ في هذه العملية إلى تقديم ملاحظة، أو إيصال خبر عن أمر معين، إلا أنه قد يتجاوز برسالته مستوى الإبلاغ والإخبار بوجود نية الجمالية إلى مستوى التأثير في المتلقي، وفي هذا السياق التفاعلي يلجأ المنشئ إلى تحميل رسالته طاقات إيحائية وإمكانات لغوية متنوعة تخرج عن مألوف التعبير، فالمتكلم " لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى". (2)

وفي هذا الزخم التواصلي تعامل كل منهج من المناهج الحديثة التي عرفها النقد العربي الحديث والمعاصر مع الأثر الأدبي تعاملا يسير وفق قواعده وسننه، فالمنهج النفسي حلل النص وفق سنن الشعور واللاشعور، وبيّن المنهج الاجتماعي النص على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة، أما المنهج البنيوي اللساني فقد عدّ النص بنية مغلقة أو نسقا من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية أو ائتلافية.

لكن منهج التلقي والتقبل الذي جاءت به نظرية التلقي أعطى أهمية في العملية الإبداعية التواصلية للتفاعل والمشاركة الإيجابية الموجودة بين النص باعتباره انزياحا، والمتلقي باعتباره المنشئ الثاني للنص، فكما لا يمكن أن يكون النص بلا منشئ، فكذلك يقتضي النص متلقيا يتمم العملية الإبداعية، ويذهب "رولان بارت" بعيدًا في هذه العلاقة إذ يقول بتساوي المبدع والمتلقي بل يوحد بينهما بوجود "الكتابة القارئة". (3)

نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي باعتبارها نظرية نقدية تقوم على تحويل الاهتمام إلى جمهور القارئ،ولقد نما هذا الاهتمام في ظل الفتور والجمود الذي أصاب الدراسة البنيوية التي عزلت النص ونظرت إليه كوحدة مستقلة، ومن وراد هذه النظرية "هانز روبارت ياوس، وفولفانغ آيزر".

وبما أن لكل نظرية أدبية خلفياتها الفلسفية فنلحظ أن نظرية التلقي قامت على مفاهيم فلسفية منها:

1- **الفلسفة الظاهراتية**: والتي آمنت بأن فهم الظاهرة خاضع للطاقة الذاتية أو الشعور الفردي الخالص، فالوجود الفعلي للعمل الأدبي عندهم لا يتحقق إلا بإدراك المتلقي له، فالأشياء المنفصلة عن الإنسان، ومنها العمل الأدبي لا وجود لها – في رأي الوجوديين – إلا بإدراك الإنسان لها ووعيه بعلاقتها. (4)

2- آراء **الفيلسوف "جورج جادمير"** والذي اعتبر بأن الفهم هو "النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت، فالعملية الإنسانية التي بناءً عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات حولنا كما نشعر بانعكاس التجربة فينا". (5)

أما التنظير فكان كما أسلفنا الذكر على يد "هانز روبرت ياوس، فولفانغ آيزر".

فالأول ألقى محاضرات عام 1967 بجامعة كونستانس بعنوان « لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب» بيد أن الأدب "ينبغي أن يُدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب الفني لا يصبح لهما تاريخ خاص السياق، إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور". (6)

ومن ثمة فأفق الانتظار والتوقع يحصل بتواجد ثلاثة عوامل: تاريخ الجنس الأدبي، موضوعات الأعمال السابقة، معرفة القارئ بين الواقع المعيش والعامل التخييلي، وبهذا "تتم عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسي خط التواصل التاريخي لقرائه، وإن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي، هي لحظات تأسيس الأفق الجديد وإن تطورا في الفن الأدبي إنما يتم باستمرارٍ باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد". (7)

أما "آيزر" فيرى أن "القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادًا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص" (8)

النص:

إن ما جاء به كل من "هانز وآيزر" كتنظير لنظرية التلقي يُدلل على أهمية التفاعل بين القارئ والنص، إلا أن حقيقة النص كعنصر تفاعلي لا تكمن في لغته العادية المعيارية التي ألفها القارئ والسامع، بل في ذلك التجاوز المتمثل في جملة من التقلبات والاحتمالات سواء تركيبية أم إيقاعية أم دلالية، وهي وليدة نظرة إبداعية من المنشئ ليخلق المفاجأة لدى المتلقي المتمثلة في جل الاستجابات، إذ تتمثل "كينونة النص بحق في شبكة العلاقات المعقدة لمجموعة الدوال والمدلولات والتي تمثل الأفق الرحب أو الفضاء الواسع الذي تتجمع فيه جزئيات العمل الإبداعي والذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في السياق" (9)

إلا أن المنشئ لا يجب أن يوغل في خلق علاقاتٍ بين جزئيات النص، فيصل إلى تلك القطيعة التي من المتوقع أن تحصل بين المبدع والمتلقي فتفقد الرسالة ماهيتها وفاعليتها التواصلية إذ "التزاوج واقع بين طريقة الأديب الخاصة في استخدام اللغة والطريقة التي يألفها مجتمعه". (10)

ورغم أن النص الأدبي هو تجربة أدبية ذاتية للمبدع تنقل تجارب حياتية، هي أميل إلى الجانب النفسي والذاتي للمنشئ منه للجانب الموضوعي، تبقى اللغة المجسدة للنص الأدبي تحث المتكلم ليأخذ بعين الاعتبار أمرين مهمين هما:

" الأول: بأنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته والتعبير عما تجود به قرائحه وإظهار مشاعره الدفينة في الشكل الأدبي الذي يراه ملائمًا، فتصبح عملية التعبير بمثابة استبطان للذات المنشئة.

الثاني: أنه يدرك أن هناك متلقيًا لما يكتب فهو لن يحس بما يبدعه ولن يشعر به إلا بوجود مستقبل، وبغير متلق يصبح الكاتب كمن يحادث نفسه، وحتى لا تكون دائرة التأثير محصورة في المنشئ، إذ لا يمكن أن نسلم بازدواجية الوظيفة- المنشئ والمتلقي- في آن واحد" (11)

الانزياح والمتلقي:

إن إيجابية التفاعل بين النص - باعتباره جملة من الانزياحات على مستويات مختلفة- والمتلقي تتشكل انطلاقا من ذلك الدفق الشعوري والتيار الحياتي، الذي يسعى الباث لإنشائه داخل النص بأدوات إقناع وتأثير، ومن أبرز وجوهه الخروج عن مألوف التعبير والتفكير، أو

القفز على اللغة العادية فيستجيب القارئ ويصير عنصرًا فاعلًا ووريثًا شرعيا للنص، فتتحقق بذلك الإبلاغية أولًا والأدبية الفنية ثانيا وهي مقصد المنشئ في غالب الأحيان، وعليه عبثا يحاول كل من يروم إقصاء عنصر المتلقي في إنشاء النص الأدبي ووجوده باعتبار نظرية التلقي.

إن المتلقي أو القارئ الكفء ليس من وقفت قراءته عند الاستمتاع بخرق سنن المألوف بل من جاوز وكان مستكشفا، محاورا، محركا للإنتاجية والإبداعية من خلال التفاعل التوليدي مع المقروء، إذ بقراءته يعطي الحياة للنص في كل مرة ومرجع ذلك "إلى الأسلوب كقوة كامنة في النص قادرة على أن تنقل الأثر الأدبي إلى المتلقي والاستحواذ على شعوره واعتقاده وتفكيره فتكون مهمة الأسلوب الأساسية أنه يضيف إلى فكرنا الظروف الملائمة لإنتاج أثر". (12)

وبالتالي فالمتلقي القارئ بممارسته لفعل القراءة لنصٍ ما، يعلن في الوقت نفسه عن ميلاد نص أدبي آخر وليد الآفاق المنتظرة التي تزاحمت في النص الأصل.

إن جل من اهتم بالعلاقة الموجودة بين النص والمتلقي التمس مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ، أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص، ومن ثم لاحظوا في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسة المتلقي (13)، ولعل ما يثير انتباهنا في قول سعد مصلوح هو القول بردود الأفعال والاستجابات، التي تمثل المستوى الثاني في علاقة النص بالمتلقي بعد فعلي السماع والقراءة.

شعرية الانزياح وأثرها في المتلقي:

إن الحديث عن الأسلوب والقارئ يقودنا بالضرورة إلى الخوض في قضية الاستجابة النفسية، نفعية كانت أم استمتاعية،والتي تكون مرافقة لفعل القراءة، فالمتلقى القارئ يتفاعل مع النص فيقر له بقدرة التأثير بعد أن جاوز المستوى الإبلاغي إلى المستوى التأثيري بوجود نية الجمالية التي تتنامى بحسب التقلبات الإيقاعية،والدلالية،والتركيبية، والموضوعاتية التي تخص النص الأدبي.

إذًا فكل هذه الزخارف اللفظية، والتلوينات الإيقاعية، والاحتمالات التعبيرية الناتجة عن خيال وإبداع المرسل، تكسب النص، سواء المنثور أم المنظوم، تميزا يحدث بلا شك أثرا في نفس القارئ.

لقد أورد الرمّاني إشارة إلى هذه الجزئية المهمة في عالم التواصل في سياقه للتعريف بالبلاغة إذ يقول: "هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ". (14)

فنستشف من التعريف قدرة النص على أن يَصِلَ القارئ بالمنشئ،فيشاركه حسه وفكره مشاركة صادقة كما " للنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام ابتهاج لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له، فهي تجري في الأسماع مجرى الوشي في البرود والتفضيل في العقود من الأبصار". (15)

إلا أنه من غير المعقول أن نحصر فائدة التلقي في ابتهاجٍ، أو اكتئابٍ، أو تقبل فكرة عارضة تزول بزوال الأثر الأسلوبي، فنكون بذلك قد حصرنا مهمة الأدب في تتبع القيم الجمالية دونما الرقي بهذا الأثر لما يخلفه من نفع عملي، وعلمي عند المتلقي.

ولعل هذا ما نفاه ابن رشد عندما جعل للخطابة منفعتين:

" ❖إحداهما أن بهما نحث المدنيين على الأعمال الفاضلة.. وهذه مهمة نفعية بحتة.

❖ والمنفعة الثانية أنه ليس كل صنف من أصناف الناس ينبغي أن يستعمل معهم البرهان في الأشياء التي يراد منهم اعتقادها.

أي أن الأسلوب الخطابي سيشكل – بحسب المنفعة الثانية – وسيلة لنقل الأشياء النظرية التي يراد من الناس اعتقادها، وليس من وسيلة أخرى قادرة على القيام بما تقوم به من دور". (16)

لقد أصبح من المسلم أن المتلقي لا يُقبل على النص لمجرد الاستمتاع،بل في الغالب لتحقيق المنفعة الفكرية عن طريق الأسلوب " الذي يمثل قوة تتموقع في النص وتأخذ فعاليتها لدى قراءاته وتلقيه، فحركة المعنى داخل النص الشعري التي يحققها الأسلوب تعمل على تحريك انفعال القارئ فيتحدد إقباله على النص بما يضمن تقبله لمضامينه الفكرية والمعرفية، ويكون الأسلوب في هذه الحالة قادرا على أن يُخيل للمتلقي حال صاحبه". (17)

ومن نافلة القول أن تحقق الاستجابة النفسية اللازمة لتقبل القيمة المعرفية لا تكون إلا في تقديم النص الأدبي خارجا عن مألوف التعبير والتفكير بانزياحات مختلفة، يبهر بها المتكلم السامع والقارئ، ودرجة الاستجابة قد تختلف عند المتلقي، باختلاف قدرة المنشئ على إحداث المفاجأة باللامنتظر من التعبير لديه.

ومما لا شك فيه أن درجة التأثر تكون أقوى بوجود عنصر آخر وهو التناسب، فالتناسب والتناسق بين الظواهر النصية يشكل عونا للمعاني على نقل الأثر الأسلوبي المرجو من النص الأدبي "فكلما وردت أنواع الشيء مرتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"، (18)

فالتناسق النصي أسلوبا وشعورا هو من الإضافات التي بواسطتها نصل إلى إقناع وإمتاع وإثارة خيال القارئ، وجعله جزءا فاعلا في نماء النص، ومركبا مهما في استمرار حياته.

يتضمن التعريف الذي يؤثره "ريفاتير" للأسلوب تركيزا لافتا على دوره التأثيري في المتلقي فهو عنده "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز".(19)

وعليه يرى "ريفاتير" أن أساس التحليل الأسلوبي ليس تسليط النظر على النص، بل يبدأ بملاحظة استجابة المتلقي له، بالأحكام والأوصاف التي يطلقها عليه.

مفاجأة المتلقي:

سبق وأن ذكرنا أن الاستجابة لدى المتلقي تختلف باختلاف أمور كثيرة تشكل عملية التواصل وترسم حدودها منها:

- ❖ اختلاف المبدعين، وتفاوت قدراتهم التعبيرية، وسعة خيالهم وكذا صدقهم وسمو شعورهم.
- ❖ شعرية النص وجماليته على مستويات الدلالة، الإيقاع، التركيب، التصوير.
- ❖ توافر آليات الفهم الأمثل لدى المتلقي.

فكل هذه الأمور تعمل على تفاوت درجة الاستجابة والتأثير لدى المتلقي (السامع، والقارئ). وفي هذا السياق نبه النقاد والبلاغيون إلى بعض المصطلحات مثل: "الإثارة، والاستغراب، والمفاجأة" لما لها من أهمية في بيان إشراك المتلقي في إبداعية النص، ومن ذلك قول "السكاكي" في التشبيه عندما اشترط أن يكون نادر الحدوث في ذهن المتلقي لأنه يستلذه " لجدته فلكل جديد لذة". (20)

أما "حازم القرطاجني" فيرى أن التشبيه المُخترع أو غير المتوقع هو أقوى تأثيرا في نفس المتلقي لأنها "إذا أنست بالمعتاد فربما قل تأثرها به، وغير المعتاد يفاجئها بما لم يكن به له استئناس قط". (21)

وبالتالي يكون اللجوء إلى غير المنتظر وغير المتوقع المسؤول على إحداث المفاجأة، والتي تعمل على إيقاظ ذهن القارئ، ومساعدته على الذهاب بعيدا في عمق النص واستكشاف مكنوناته.

ولعل تعريف "السجلماسي" للمجاز أكبر ما دلل على أهمية المفاجأة في العملية الأدبية التواصلية فهو عنده "القول المستفز للنفس، والمتيقن كذبه، المركب من مقدمات مخترعة، كاذبة تخيل أمورا أو تحاكي أقوالا... وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنفس" (22) فمن قوله نكتشف المدى البعيد الذي قصده في الإقرار بأثر المجاز في النفس إلى حد الاستفزاز الإيجابي والجمالي، إذ أتبع الاستفزاز في قوله بالإلذاذ.

لقد تباينت أشكال المفاجأة في الأعمال الأدبية عند الشعراء والكتاب ومنها:

◆المفاجأة اللونية:

عد اللون من أهم مكونات الصورة، ولهذا لقي اهتماما كبيرا، وتوظيفا واسعا من قبل الأدباء في نصوصهم، فها هو نزار القباني يجعل منه محور انزياحاته الدلالية البارزة في شعره،حيث استمدت معانيه قوى تأثيرية من اللون،وشكل نزار بلغته أطرا تعبيرية تسير وفق حاجته،غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية،إذ عمد في الكثير من شعره إلى الانتقال من المألوف إلى غير المألوف وغير المنتظر،ومن أهم انزياحاته اللونية قوله:

أُحبكِ فوق التَصويرِ فوق المسافات فوق حكايا العِدا.

جرحت الأَزاميل فيك حملت إلى شعرك القمر الأسودا.(23)

وقد وظف الشاعر في هذه المقطوعة "حملت إلى شعرك القمر الأسودا"، فالصورة لم تعد محاكية للواقع الطبيعي، ولا للقياس المنطقي، إذ استمد صورته اللونية من استخدام الاستعارة العنادية التنافرية وهي مطلب الشعرية التي صار في منطقها لون القمر أسود، ولون البحر أخضر، ولون الغابة أحمر.. إلخ، فيحدث الشاعر بذلك مفاجأة لدى المتلقي من جهة، ويخلق عنده حالة من التساؤل المزمن عن سر التوافق بين القمر والسواد عند الشاعر من جهة أخرى.

أما محمود درويش فحاول أن يرسم خطا شعوريا مرجعيته فيه واقعه المعيش، ورؤيته الشعرية للحالة النفسية وذلك في قوله:

وإنْ كان لا بد من فرح

فليكنْ

خفيفًا على القلب والخاصرة

فلا يلدغ المؤمن المتمرن
من فرحٍ مرتين. (24)

إن المعلوم المتوقع عند الإنسان هو طلبه للفرح والابتهاج، والرغبة في تحققهما، إلا أن الشاعر يفاجئ المتلقي بأن أورد غير المنتظر وهو طلب الفرح طلبَ الراغب عنه – وإن كان لا بد من فرح –، بل يذهب بعيدًا إلى حد التحذير منه مستدلًا بالحديث النبوي: « لا يلدغ المؤمن من الجحر مرتين».(25)

وفي هذا السياق التأويلي للنصوص الشعرية من هذا القبيل يطفو إلى سطح الحديث عنصر الكفاءة لدى المتلقي في التعامل، وفي تفكيك شفرات الخطاب التي يُضمنها المتكلم نُصوصه.

الكفاءة:

إن الكفاءة من الخطوات الأولى التي يجب توافرها في عمليتي الإنتاجية، والنقدية التي تُحمل النص مقاربات ومطارحات مختلفة ترتقي به من مستوى الإبلاغية، إلى مستوى الجمالية التأثيرية ولذلك يجب أن يشترك كل من المنشئ والمتلقي في الكفاءة، فالأول لإنشاء النص والثاني تكون له عونا في حسن الفهم، ويمثل العمل الأدبي الجامع لقطبي التواصل (المنشئ والمتلقي) مجال قياس درجة الكفاءة زيادة على أنه "الرسالة الموجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي يكون نظام اللغة (أي الشفرة) المشتركة وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال"(26)

إلا أن اللغة الشخصية للأديب قد تحطم النظام المتداول باللجوء إلى اللا منتظر وغير المتوقع فيخلق بهذا شفرة جديدة في نظام اللغة المعروف. وعليه تبرز أهمية الكفاءة سواء بالنسبة للمنشئ بإنتاج آفاق جديدة، أم بالنسبة للمتلقي بالقراءة الواعية والفهم الصحيح لهذه الآفاق.

كفاءة المتلقي:

تعد قراءة المتلقي لبنةً أولى في العملية النقدية التي تحول النص إلى معنى، ولهذا فمهمته لا تتحدد في التقبل العادي للنص الأدبي، وإنما في نقده وإخضاعه لمعايير تحديد الأسلوب وصولًا إلى أسراره الدفينة، كما يجب عليه أن يكون على دراية ومعرفة بكل ما يذهب إليه المتكلم إذ "أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة بأنها لن تكشف دلالاتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية"، (27) هذه النظم الشعرية التي تمثل

معرفتُها جزءًا مهما من الكفاءة لدى المتلقي – بحسب ما أورده **صلاح فضل**- في تكوين الفهم الأمثل، وهو ما ترسخه الشعرية من آليات فهم، بحيث تكون العناصر النحوية والبلاغية والأسلوبية عناصر داخلة في تكوين الكفاءة لبلوغ أقصى درجات الفهم لدى المتلقي. (28)

على الرغم من أننا نركز على كفاءة المنتج المتلقي الذي يتساوى في دوره مع المبدع في الإنتاجية، إلا أن الفرق بينهما يبقى قائما يحدده في الغالب العمل الأدبي، وكفاءتهما تتجلى في كون المبدع يجمع ما يختلج في نفسه ويترامى في ذهنه وخياله، فيُصيره إلى كلٍ قائم بذاته هو جسد النص وكيانه.

أما الثاني- المتلقي- فيتشكل همه في أن يقصد النص فيعمل على قراءته وتشريحه والتدقيق فيه، موظفا معرفته النقدية.

وباعتبار القارئ ليس متلقيا سلبيا، وإنما هو منتج آخر للعمل الأدبي المقروء، فالقراءة كما يقول "سارتر": "عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف"، (29) والنص لا يجد ذاته المؤثرة إلا من خلال القراءة الواعية والشاعرة له من قبل القارئ، ومن البديهي في هذا السياق أن الحديث ليس عن أي متلقٍ بإمكانه أن ينحو هذا النحو من القراءة،وإنما هو عن متلقٍ يجب أن يملك مستوى من الفهم الفني، إنه القارئ المثالي للنص الذي تحدث عنه "ريفاتير" والذي « يتحتم عليه أن يكون واسع الاطلاع، ليس فقط بالمعرفة الأدبية التاريخية المتوفرة اليوم، وإنما مسلحا بالقدرة على تسجيل كل انطباع جمالي تسجيلا واعيا، ثم إحالته مرة ثانية إلى بنية فعالة للنص». (30)

ننتهي في صياغة حديثنا عن الكفاءة إلى مسألة هامة في هذه المحاكمة النقدية التي يقيمها المتلقي، ألا وهي ضرورة احترام النص بكل خروقاته للمألوف، والمبدع بكل خيالاته في آن واحد. كما هو مطالب بالموضوعية مبتعدا عن كل نوازعه الداخلية، وعوالقه الذاتية التي من شأنها أن تصادر فاعلية التلقي وتخنقها في مهدها.

فأزمة المتلقي هي أن يسيطر عليه الذوق والمزاج الشخصي في تلقي العمل الأدبي، أكثر من ثقافته ومهارته المحصل عليها من المطالعات والمقاربات المستمرة، وكذا سيطرة الأنا التي تجعله يعيش بقراءته في عالمه العاجي، آملا أن يجعل المبدع شخصياته تقول ما يقول، وتفكر بما يفكر، وإلا أصبح أدبه لا يمثل الحياة ولا يصورها.

وعليه فإن الكفاءة كما هي وليدة الحرية، والرؤية الشخصية، والمهارات الفردية، فهي كذلك وليدة الثقافة والخبرة والموهبة، والتي بتفاعلها والتكامل فيما بينها ترتقي بماهيتها الإنتاجية عند المبدع والتأويلية عند المتلقي.

خاتمة:

بناءً على ما سبق نصل إلى نتائج أهمها:

1- يعود الاهتمام بالمتلقي (القراءة والقارئ)، ودوره في بناء النص إلى ذلك الجمود والركود الذي أصاب المقاربات البنيوية التي قامت على فكرة أن النص بنية مغلقة.

2- استجابة المتلقي تتعدى كونها استمتاعا بالانزياحات وابتهاجا بها، بل هي استجابة نفعية تتجلى في تقبل القيم الفكرية والمعرفية بتلك التنميقات، والتقلبات التعبيرية المساعدة على رسم الصورة الكاملة للمعنى لدى المتلقي.

3- العنصر غير المتوقع وغير المنتظر في الخطابات يعطي النص قوة إيحائية تتمكن من دواخل المتلقي وتجعله عنصرا فاعلا في بناء النص، في ظل التأويلات التي تتنامى انطلاقا من الأفكار المسبقة التي يحملها المتلقي في ذهنه (عنصر الكفاءة)، فهو بهذا يقدم للنص حياة ثانية في أفق تعبيري وفكري جديد.

4- يقدم عنصر الكفاءة لدى المتلقي قوة الفهم الأمثل للنص بكل ظواهره وبواطنه، وعنصر الكفاءة مفهوم يستغرق العديد من الميادين المتعلقة بالمبدع والنص والمتلقي.

الهوامش

1) د.عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية ص 61.
2) د.صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص ص 58.
3) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ص 172.
4) ينظر: جان بول سارتر ماهية الأدب ص 45- 46.
5) د.بشري موسى نظرية التلقي أصول وتطبيقات ص 39.
6) د.صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ص 145.
7) د.بشري موسى نظرية التلقي أصول وتطبيقات ص 47.
8) آيزر فولفانغ عمليات القراءة ص85.
9) د. محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية ص 188.
10) د. فتح الله سليمان الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ص23.

11) المرجع نفسه ص 23.
12) د.سامي محمد عبابنة التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي ص250.
13) ينظر د. سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ص 45.
14) الرماني النكت في إعجاز القرآن ص 85.
15) حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 39.
16) د.سامي محمد عبابنة التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي ص250.
17) المرجع نفسه ص264.
18) حازم القرطاجني منهاج البلغاء ص 110.
19) د. عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب ص83.
20) السكاكي مفتاح العلوم ص 162.
21) حازم القرطاجني منهاج البلغاء ص 96.
22) السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ص152.
23) نزار قباني الأعمال الشعرية الكاملة ج1 ص 25.
24) محمود درويش حالة حصار ص 28.
25) المندري الحافظ مختصر صحيح مسلم ص 18.
26) د. سعد مصلوح الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ص 35.
27) د.صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص 20.
28) ينظر المرجع نفسه ص 20.
29) جان بول سارتر ماهية الأدب ص 56.
30)د.محمد عبد المطلب قضايا الحداثة ص25.

التنغيم ظاهرة أصيلة في التراث العربي الإسلامي

الأستاذ: براهيمي طاهر
جامعة غرداية

المقدمة:

عمِد علماؤنا منذ بزوغ فجر الإسلام إلى تأصيل العلوم وتقعيد القواعد وتحصين المعارف الإسلامية والعربية بحصن حصين يمنع تسرّب أقوال أهل الأهواء، ويحفظ ألفاظ الوحي ومعانيه، فاستندوا إلى مناهج معرفية عديدة شملت جميع مستويات نصوص الوحي قرآنا كان أم سنة، ومستحضرين الآيات التي تُهيب بأولي الألباب وتدعوهم إلى التدبّر والفهم لما أنزل على الناس كافة، فبذلوا ما وسعهم من طاقات فكرية، وما حبوا به من قدرات وملكات لاستبطان معنى النص، مسترشدين بمنطق اللغة وأسرارها،فلم يجدوا غضاضة في استلهام الدلالة من الصوت، ولم يستنكفوا أن يجعلوه قرينة يهتدى بها إلى مقاصد المتكلّم، قال ابن جنّي: "فلو كان استماع الأذن مغنيا عن مقابلة العين مجزئا عنه؛ لما تكلّف القائل، ولا كلّف صاحبه الإقبال عليه والإصغاء إليه" [1]، وهذا المنهج من المناهج الخفيّة التي سنّ آباؤنا طريقها ومهّدوا لنا سبيلها، فسجّلوا لنا نصوصا لا يفسّر مأتاها ولا يوضّح معناها إلّا القول بأصالة ظاهرة التنغيم عندهم، وما هذه النقول التي سأنقلها إلّا لتبيّن معالم هذه الظاهرة، وجمع ما تفرّق وتشتّت من أجزائها في تراثنا العربي والإسلامي من علوم مختلفة، وردّ على من زعم أنّ دراسة التنغيم في العربية الفصحى، فيه شيء من المجازفة؛ قال تمام حسان: "لا يفوتني هنا أن أشير إلى أن دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية الفصحى، يتطلب شيئاً من المجازفة؛ ذلك لأنّ العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة، **ولم يُسجّل لنا القدماء شيئاً على هاتين الناحيتين**، وأغلب الظن أن ما ننسبه إلى العربية الفصحى في هذا المقام إنّما يقع تحت نفوذ لهجاتنا العامية، لأنّ كلّ متكلّم بالعربية الفصحى في أيامنا هذه، يفرض عليها من عاداته النطقية العامية الشيء الكثير" [2]. بل سجّلوا ما سيذكر في هذا المقال، وإن كان كثيره ليس من كتب النحو، بل من كتب التجويد والقراءات وهذا لاعتناء أصحابها بالجانب الأدائي والصوتي للقرآن الكريم، إلّا أنّها وثيقة الصلة بالقواعد والدلالات النحوية، كما سيتبين لك بعد حين.

ورغم أنّ التنغيم لا يعتبر ضمن العلاقات النحوية المباشرة؛ إلّا أنّه يبرز العلاقات النحوية الثاوية تحت سقف الأداء الصوتي ليفرض إعادة ترتيب العلاقات النحوية المباشرة، ترتيبا مطابقا لمقاصد المتكلّم من كلامه.

ولا أدّعي أنّني حصرت كلّ ما قيل عن هذه الظاهرة بل حسبي أنّي نبهت على وجودها وأصالتها في تراثنا، كما ألفِت إلى ضرورة تحقيق التكامل بين العلوم العربية والإسلامية قبل البحث في غيرها.

1- مفهوم التنغيم:

التنغيم في اللغة مشتق من النغم وهو "جَرْسُ الكلامِ وحُسْنُ الصَّوْتِ من القِراءةِ ونحوِها " [3].

وأما في الاصطلاح فهو ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام [4]، أو "هو المصطلح الصوتي الدالّ على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام " [5]، ولكن ما دمنا نتكلم عن الصوت باعتباره يؤدي وظيفة دلالية تندرج ضمن القرائن النحوية المصاحبة للكلام، فالتعريف الأولى هو: " ارتفاع وانخفاض للصوت عند الكلام للتعبير عن معنىً معين في الجملة كالاستفهام أو التهديد أو غيرهما " [6]، فهو قرينة تحدد المدلول المراد، مع أنّه لا يشكل علاقات نحوية؛ ولكنه يُبرز العلاقات النحوية القابعة تحت السطح المنطوق مؤثرا على التفسير [7].

والاتكاء على الصوت للوصول إلى الدلالة المقصودة أمر معروف عند علمائنا قديما، بل لفظ النغمة نفسه ذكره بعضهم كالنسفي [8] عند تفسيره لقوله تعالى:﴿ فَلَمَّآ ءَاتَوْهُ مَوْثِقَهُمْ قَالَ ٱللَّهُ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكِيلٌ ﴾ يوسف: ٦٦ حيث قال: "(قَالَ)؛ بعضهم يسكت عليه لأنّ المعنى قال يعقوب (اللَّهُ عَلَى مَا نَقُولُ) من طلب الموثق وإعطائه (وَكِيلٌ) رقيب مطلع؛ غير أن السكتة تفصل بين القول والمقول وهذا لا يجوز فالأولى **أن يفرق بينهما بالصوت فيقصد بقوة النغمة اسم الله**" [9].

ولعلماء التجويد إشارات إلى هذا المعنى سبقوا بها المحدثين فيما وصلوا إليه من بحوث صوتية يقول العطار [10] صاحب كتاب التمهيد في التجويد: " وأما اللحن فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء، ومشاهير العلماء وهو ضربان: أحدهما لا تعرف كيفيته ولا تدرك حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أفواه أولي الضبط والدراية وذلك نحو مقادير المدّات، وحدود المملات والملطفات والمشبعات والمختلسات، والفرق بين التنصيص والإثبات، والخبر والاستفهام والإظهار والإدغام، والحذف والإتمام والروم والإشمام، وإلى ما سوى ذلك من

الأسرار التي لا تتقيّد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلّا من أهل الإتقان والضبط" [11]، فكان علماؤنا يفرّقون بين الخبر والاستفهام من طرق الأداء الكلامي وهذا عينه الذي عناه سيبويه حين قال عن بيت جرير:

أَعَبْداً حَلَّ فِي شَعْبي غَرِيباً أَلُؤْماً لَا أباً لَكَ واغْتِرَاباً [12]

"وأما (عبداً) فيكون على ضربين: إن شئت على النداء، وإن شئت على قوله: (أتفتخر عبداً)، ثم حذف الفعل " [13]؛ أي على الاستفهام، والضابط في تحديد الدلالة المقصودة هنا هو درجة الصوت.

بل هناك من علمائنا من حدّد أقسام النغمة الصوتية الصاعدة والهابطة والمستوية رابطا بينها وبين دلالاتها، قال محمد بن محمود السمرقندي الهمذاني [14] في منظومته الموسومة بالعقد الفريد [15]:

إذا (ما) لنفي أو لجحد **فصوّتها** ارفعن وللاستفهام مكّن **وعدّلا**

وفي غير **اخفض صوتها** والذي بما شبيه بمعناه فقسه لتفضلا

كهمزة الاستفهام مع مَن وأَن وإن وافعل تفضيل وكيف وهل ولا

ثم قال شارحا هذه الأبيات: " **وإذا يرفع الصوت** ب (ما) يعلم أنّها نافية، **وإذا أخفض الصوت** يعلم أنّها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنّها استفهامية، وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن " [16].

بل حاول استهداف الدلالة من خلال التنغيم حين قال عن صيغة (أفعل) "فينبغي أن يفرّق بالصوت بين الذي بمعنى التفضيل والذي بمعنى التفصيل " [17]، ومن باب أولى التفريق بالصوت بين (لا) التي للنفي والتي للنهي، وأيضا اللام المؤكّدة للفعل وبعدها همزة وصل حين قال " والفرق بينهما أنّه في نحو﴿ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٥٦﴾ ﴾ البقرة: ٢٥٦ يكتب بألفين، وفي نحو ﴿ لَٱتَّبَعْتُمُ ﴾ النساء: ٨٣ يكتب بألف واحدة، **وَيُرْفَعُ الصَوتُ عَلَى (لا) وَيُخْفَضُ عَلَى اللام،** فَهَذَا مَا وَصَلَ إِلَيْنَا مِنْ الأَئِمَةِ رِوَايَةً وَدِرَايَةً وَمُشَافَهَةً وَبَيَاناً " [18]، وهو معروف أيضا عند النحاة، يقول علي بن مسعود الفرغاني [19] وهو يدفع أن تكون (ما) في التعجّب موصولة كما قرّرها بعض النحاة أو نكرة تامّة بمعنى شيء كما قرّر جمهور البصريين " إنّ هذه الماءات وإن اتفقت في اللفظ فلها أجراس مختلفة يدركها السمع يتميّز بها بعضها من بعض، فنحن وكلّ متدرّب بكلام العرب إذا سمعنا لفظة (ما) التي للتعجّب من متلفّظ بها حاذق بأداء الحروف، وسمعنا لفظة (ما) الموصولة أو التي بمعنى شيء منه، أمكننا أن نفرّق بين الماءين بالصوت قبل أن نسمع ما يقرن بإحداهما من الألفاظ" [20]، فهذا التفاعل بين الصوت رفعا

وخفضا مع دلالته هو التنغيم بعينه، ولا يعني هذا أنّه لدينا مرويات كافية للاعتماد على هذا المفهوم لوحده في تحديد الدلالة المقصودة بل المقصود من سوق هذا الكلام هو التأصيل لظاهرة التنغيم والذي هو جزء من منظومة متكاملة تسمّى نظرية السياق، فالتفريق بين الخبر والاستفهام مثلا له قرائن سياقية أخرى تضاف إلى التنغيم كما سيأتي.

1- الأثر الدلالي للتنغيم

➢ **المدّ والهمز وأثرهما الدلالي:**

أقرب الأصوات لمفهوم التنغيم من حيث الأثر الدلالي هما المد واللين لما لهما من ارتفاع وتمطيط للصوت، ثم الهمز باعتباره أحد القرائن على إرادة الخبر أو الاستفهام.

✓ **المدّ**: وأنواع المدود كثيرة باعتبارات مختلفة، والذي يعنينا في هذا المقام هو المد الذي يمثّل ارتباط الصوت بالدلالة قال ابن جنّي: "وعلى ذكر طول الأصوات وقصرها لقوّة المعاني المعبّر عنها وضعفها ما يحكى أنّ رجلا ضرب ابنا له، فقالت له أمه: لا تضربه ليس هو ابنك، فرافعها إلى القاضي، فقال هذا ابني عندي وهذه أمّه تذكر أنّه ليس منّي، فقالت المرأة: ليس الأمر على ما ذكر، وإنّما أخذ يضرب ابنه فقلت له: لا تضربه، ليس هو ابنك، **ومدّت فتحة النون**، فقال الرجل: واللّه ما كان فيه هذا الطول الطويل "[21] ونذكر منه الآتي:

● **مدّ التعظيم:** وهو الخاص بكلمة التوحيد (لا إله إلّا اللّه)، لما لها من عظمة كقوله تعالى: ﴿ فَٱعۡلَمۡ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا ٱللَّهُ وَٱسۡتَغۡفِرۡ لِذَنۢبِكَ ﴾ محمد: ١٩ قال الدمياطي [22]: " استحب بعضهم مدّ الصوت بلا إله إلا اللّه لما فيه من التدبر"[23] ويقال له أيضاً مد المبالغة؛ و" إنّما سُمِي مدّ المبالغة لأنّه طلب للمبالغة في نفي إلهية سوى اللّه سبحانه، وهذا معروف عند العرب لأنّها تمدّ عند الدعاء وعند الاستغاثة، وعند المبالغة في نفي شيء، ويمدّون ما لا أصل له بهذه العلة، والذي له أصل أولى وأحرى"[24].

● **مدّ الفرق:** وهو عند وقوع همزة وصل بين لام التعريف الساكنة وهمزة الاستفهام، وفيه وجهان عند القرّاء:

الأول: مدّها بعد إبدالها ألفا، والثاني: تسهيلها بينها وبين الألف من غير مدّ والأول أولى؛ " لما فيه من الخفة بذهاب لفظ الهمزة بالكلية، وإنما فعلوا ذلك مع أنّ القاعدة إسقاط همزة الوصل بعد المتحرك؛ **لئلا يلزم عليه التباس الاستفهام بالخبر** "[25]. والتنغيم هو " مجموعة التغيّرات التي تطرأ على تردّد نغمة الأساس في أثناء الكلام، بحسب مراد المتكلّم وهو الذي يفرّق بين أن يكون ما بريده سؤالا أو تقريرا أو إخبارا "[26].

وهو في ستّة مواضع من القرآن الكريم وهي:

قوله تعالى:﴿ قُلۡ ءَآلذَّكَرَيۡنِ حَرَّمَ أَمِ ٱلۡأُنثَيَيۡنِ ﴾ الأنعام: ١٤٣

قوله تعالى:﴿ قُلْ ءَآلذَّكَرَيْنِ حَرَّمَ أَمِ ٱلْأُنثَيَيْنِ ﴾ الأنعام: ١٤٤

قوله تعالى: ﴿ أَثُمَّ إِذَا مَا وَقَعَ ءَامَنتُم بِهِۦٓ ءَآلْـَٰٔنَ وَقَدْ كُنتُم بِهِۦ تَسْتَعْجِلُونَ ﴿٥١﴾ ﴾ يونس: ٥١

قوله تعالى:﴿ ءَآلْـَٰٔنَ وَقَدْ عَصَيْتَ قَبْلُ وَكُنتَ مِنَ ٱلْمُفْسِدِينَ ﴿٩١﴾ ﴾ يونس: ٩١

قوله تعالى: ﴿ قُلْ ءَآللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ أَمْ عَلَى ٱللَّهِ تَفْتَرُونَ ﴿٥٩﴾ ﴾ يونس: ٥٩

قوله تعالى:﴿ ءَآللَّهُ خَيْرٌ أَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿٥٩﴾ ﴾ النمل: ٥٩ .

قال القرطبي: " فأبدلوا من الألف الثانية مدة **ليفرقوا بين الاستفهام والخبر** وذلك أنهم لو قالوا الله خير بلا مدّ لالتبس الاستفهام بالخبر" [27].

وموضع سابع اختلف فيه بين القرّاء وهو قوله تعالى:

﴿ فَلَمَّآ أَلْقَوْاْ قَالَ مُوسَىٰ مَا جِئْتُم بِهِ ٱلسِّحْرُ ﴿٨١﴾ ﴾ يونس: ٨١ قرأ أبو عمرو (مَا جِئْتُمْ بِهِ آلسِّحْرُ) بالمدّ جاعلا " (ما) بمعنى أي، والتقدير (أي شيء جئتم)، (آلسحر) هو استفهام على جهة التوبيخ لأنهم قد علموا أنّه سحر فقد دخل استفهام على استفهام فلهذا يقف على قوله (ما جئتم به) ثم يبتدئ (آلسحر) بالرفع، وخبره محذوف والمعنى (السحر هو)، وقرأ الباقون (مَا جِئْتُمْ بِهِ السِّحْرُ)، وما على هذه القراءة في معنى (الذي جئتم به السحر)، و(الذي) ابتداء و(السحر) خبر الابتداء كما تقول الذي مررت به زيد" [28].

✓ **الهمز:** تنقسم الهمزة عند اجتماعها بهمزة ثانية إلى قسمين:

- قسم متفق على استفهامه: كقوله تعالى: ﴿ سَوَآءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿٦﴾ ﴾ البقرة: ٦

- وقسم مختلف فيه: وهو الذي حذفت منه إحدى الهمزتين "وهذا أقرب أنواع الهمز إلى ظاهرة التنغيم " [29] ومثاله قوله تعالى: ﴿ قَالُوٓاْ أَءِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَا۠ يُوسُفُ وَهَٰذَآ أَخِي ﴾ يوسف: ٩٠ (ژ) يقرأ بهمزتين محققتين وبهمزة ومدة وياء بعدها، وبالإخبار من غير استفهام، فالحجّة لمن حقّق أنّ **الأولى للاستفهام** والثانية همزة إن، فأتى بهما على أصلهما، والحجّة لمن همزه ومدّ وأتى بالياء أنّه فرّق بين الهمزتين بمدّة، ثم لين الثانية فصارت ياء لانكسارها، والحجّة **لمن أخبر ولم يستفهم** أجابته لهم بقوله أنا يوسف، ولو كانوا مستفهمين لأجابهم بنعم أولا ولكنّهم أنكروه فأجابهم محققا" [30]

➢ **أثر التنغيم على دلالة الأنماط الأسلوبية:** ذكر الباحث سمير إبراهيم وحيد العزّاوي في دراسته عن التنغيم في القرآن الكريم جملة من الأنماط الأسلوبية معتمدا على ظاهرة التنغيم عند تحديد دلالاتها، ولم أجد ما يؤيد هذا المنحى عند علمائنا، سوى ما نقلناه

سابقا، هذا مع استصحاب أنّ أحكامه صحيحة إذا راعينا القرائن السياقية الأخرى غير التنغيم وذكر منها:

✓ **أسلوب الاستفهام:** ومن شواهده على أداة الاستفهام (هل):

قوله تعالى: ﴿ هَلۡ فِي ذَٰلِكَ قَسَمٞ لِّذِي حِجۡرٍ ﴿٥﴾ ﴾ الفجر: ٥ نغمتها **مستوية** فدلالته التقرير.

قوله تعالى: ﴿ فَهَلۡ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴿٩١﴾ ﴾ المائدة: ٩١ نغمتها **صاعدة** فدلالته الأمر.

قوله تعالى: ﴿ هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأۡوِيلَهُۥۚ يَوۡمَ يَأۡتِي تَأۡوِيلُهُۥ ﴾ الأعراف: ٥٣نغمتها **هابطة** فدلالته التمنّي.

✓ **أسلوب الأمر:** ومن شواهده:

قوله تعالى: ﴿ ٱعۡمَلُواْ مَا شِئۡتُمۡۖ ﴾ فصلت: ٤٠ ، نغمتها مستوية صاعدة، فدلالته التهديد.

قوله تعالى: ﴿ ۞ قُلۡ كُونُواْ حِجَارَةً أَوۡ حَدِيدًا ﴿٥٠﴾ ﴾ الإسراء: ٥٠نغمتها هابطة فدلالة الأمر هي الإهانة.

✓ **أسلوب النهي:** ومن شواهده:

قوله تعالى: ﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ ﴿٢٨٦﴾ ﴾ البقرة: ٢٨٦ ،نغمتها صاعدة فدلالة النهي في الآية الضراعة.

قوله تعالى: ﴿ سَنُقۡرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰٓ ﴿٦﴾ ﴾ الأعلى: ٦ نغمتها مستوية فدلالة النهي هي التوجيه والإرشاد [31].

✓ **أسلوب التقرير والإخبار:** ومن شواهده:

قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ﴿٢﴾ ﴾ الإخلاص: ٢ نغمة الآية مستوية، وفيها دلالة التقرير.

قوله تعالى: ﴿ أَلۡهَىٰكُمُ ٱلتَّكَاثُرُ ﴿١﴾ ﴾ التكاثر: ١نغمتها مستوية وفيها معنى إظهار الحزن.

✓ **أسلوب النداء:** ومن شواهده:

قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ ﴿٦﴾ ﴾ الانشقاق: ٦ ، النغمة هابطة، فتحمل الدلالة على العتاب.

قوله تعالى: ﴿ هَآؤُمُ ٱقۡرَءُواْ كِتَٰبِيَهۡ ﴿١٩﴾ ﴾ الحاقة: ١٩النغمة صاعدة فتحمل الدلالة على إظهار الفرح

قوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفۡسُ ٱلۡمُطۡمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ﴾ الفجر: ٢٧

وبهذا تتجلّى أهمية التنغيم بصفته قرينة سياقية تتحدّد بها الدلالة، إلّا أنّ الدراسات في هذا الميدان لا تزال في بداياتها، ولو حُفظ لنا ما كان عليه علماؤنا من استيعاب لهذه الظاهرة كما بيّنته النقول لكان لها الأثر البالغ على الدلالة. كما يمكن الاستفادة من هذه الظاهرة كقرينة نحوية مع تنميطها ضمن قواعد النحو

مراجع المداخلة

إبراهيم محمود خليل، السياق وأثره في الدرس اللغوي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث أطروحة دكتوراه نوقشت في كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، سنة 1990م.

- تمام حسان، مناهج البحث اللغوي، مصر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1955م
- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، القاهرة، مكتبة عالم الكتب
- .جرير بن عطيّة، ديوان جرير، قدّم له وشرحه تاج الدين شلق، لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي ط2، 1415 هـ - 1994م.
- ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، صححه وراجعه علي محمد الضباع، لبنان، دار الكتب العلمية
- ابن جنّي، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، لبنان، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر ط2
- ابن جني أبو الفتح، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، عبد الفتاح إسماعيل شلبي، مصر، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث، 1414 هـ – 1994م.
- ابن خالويه، الحجة في القراءات السبع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، لبنان، بيروت، دار الشروق، ط4، 1401هـ
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- الدمياطي عبد الغني، إتحاف فضلاء البشر فى القراءات الأربعة عشر، تحقيق أنس مهرة لبنان، دار الكتب العلمية ط1، 1419هـ - 1998م

- الزركلي خير الدين، الأعلام، لبنان، بيروت، دار العلم للملايين، ط5، 1980م
- ابن زنجلة أبو زرعة، حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط2 1402 هـ 1982م.
- سمير إبراهيم العزاوي، التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، الأردن، عمان، دار الضياء للنشر والتوزيع، ط1 1430هـ - 2009م،.
- سيبويه عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مصر، القاهرة، مكتبة الخانجي ط3، 1408 هـ - 1988م.
- صاحب أبو نجاح، السياق في الفكر اللغوي عند العرب، مقال في مجلة الأقلام الصادرة عن وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العدد 3، 4، السنة 27، آذار، نيسان، 1992م.
- الطبلاوي أبو السعد، كتاب الشمعة المضية بنشر قراءات السبعة المرضية، تحقيق علي سيد أحمد جعفر، السعودية، الرياض، مكتبة الرشد، 1423هـ 2003م
- العطّار أبو العلاء الهمذاني، التمهيد في التجويد (مخطوط) موجود ببرلين تحت رقم 3954 ومنه نسخة مصورة ببغداد (مصورة دار صدام للمخطوطات برقم 23/2، ص 119 ظ – 120 والنقل عنه بواسطة
- القرطبي شمس الدين، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق هشام سمير البخاري، المملكة العربية السعودية، الرياض، دار عالم الكتب، 1423 هـ/ 2003 م
- محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، مصر القاهرة، دار الشروق ط1، 1420هـ - 2000م
- محمد بن محمود السمرقندي، روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد (مخطوط) موجود في مكتبة الأوقاف العامة بالموصل، مدرسة الحجّيات برقم 22/2، ص 141 و141 ظ والنقل عنه بواسطة
- محمود السعران، علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، لبنان، بيروت، دار النهضة العربية

- النسفي أبو البركات، تفسير النسفى، تحقيق مروان محمد الشعار، لبنان، بيروت، دار النفائس ط1، 2005م

هوامش البحث:

[1] ابن جنّي، الخصائص، ج 1 ص247

[2] تمام حسان، مناهج البحث اللغوي، 1955م، ص 166

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 4 ص 426.

[4] تمام حسان، مناهج البحث اللغوي، 1955م، ص 164. وانظر في الكتاب نفسه أنواع النغمات من صاعدة وهابطة ومستوية (ثابتة) ص 167

[5] محمود السعران، علم اللغة مقدّمة للقارئ العربي، ص 210.

[6] سمير إبراهيم العزاوي، التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، 1430هـ - 2009م، ص 28 بتصرف يسير.

[7] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، 1420هـ - 2000م ص 118، 119.

[8] هو عبد الله بن أحمد بن محمود النسفي، أبو البركات، حافظ الدين، فقيه حنفي ومفسر من أهل إيذج (من كور أصبهان) ووفاته فيها سنة 710 هـ، أهم مصنفاته: تفسيره مدارك التنزيل و" كنز الدقائق في الفقه، والمنار في أصول الفقه وشرحه كشف الأسرار، انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، 1980م، ج 4 ص 67.

[9] النسفي أبو البركات، تفسير النسفى، تحقيق مروان محمد الشعار، 2005م، ج 2 ص 192.

[10] هو الحسن بن أحمد بن الحسن بن أحمد ابن سهل العطار أبو العلاء الهمذاني ولد سنة 488 هـ شيخ همذان، وإمام العراقيين في القراءات. وله باع في التفسير والحديث والأنساب والتواريخ. أشهر مصنفاته: زاد المسير في التفسير، والوقف والابتداء في القرآت، ومعرفة القراءة الهادي في معرفة المقاطع، توفي سنة 569 هـ، انظر الزركلي، مرجع سابق، ج 2 ص 181.

[11] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق، ص 53، 54، نقلا عن العطّار أبو العلاء الهمذاني، التمهيد في التجويد (مخطوط) موجود ببرلين تحت رقم 3954، ومنه نسخة مصورة ببغداد (مصورة دار صدام للمخطوطات برقم 23/2، ص 119 ظ – 120.

[12] البيت من البحر الوافر في قصيدة هجا فيها جرير النميريين، انظر: جرير بن عطيّة، ديوان جرير، قدّم له وشرحه تاج الدين شلق، 1415 هـ - 1994م، ص 82.

[13] سيبويه عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، 1408 هـ - 1988م،ج 1 ص 339.

[14] هو محمد بن محمود بن محمد بن أحمد، شمس الدين السمرقندى: عالم بالقراءات.أصله من سمرقند، ومولده بهمذان وإقامته ببغداد، له تآليف منها الصنائع، والقراءات السبع بالجداول،

وكشف الأسرار في رسم مصاحف الأمصار و(التجريد في التجويد) و(العقد الفريد في نظم التجريد، انظر: الزركلي، مرجع سابق، ج 7 ص 87.

[15] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق ص 54، نقلا عن محمد بن محمود السمرقندي، روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد (مخطوط) موجود في مكتبة الأوقاف العامة بالموصل، مدرسة الحجّيات برقم 22/2، ص 141 و141 ظ.

[16] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق ص 54.

[17] نفسه، والتفصيل هنا مقصود به صيغة التفضيل مسلوبة المفاضلة.

[18] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق، ص 54.

[19] هو علي بن مسعود الفرغاني له كتاب المستوفي في النحو

[20] صاحب أبو نجاح، السياق في الفكر اللغوي عند العرب، مقال في مجلة الأقلام الصادرة نيسان، 1992م، ص 119.

[21] ابن جني أبو الفتح، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ، 1414 هـ – 1994م، ج 2 ص 210.

[22] هو أحمد بن محمد بن أحمد بن عبد الغني الدمياطي البناء، شهاب الدين الشهير بالبناء: عالم بالقراءات، من فضلاء النقشبنديين. ولد ونشأ بدمياط، وأخذ عن علماء القاهرة والحجاز واليمن، وأقام بدمياط، وتوفي بالمدينة حاجا سنة 1117 هـ - 1705 م ودفن في البقيع. أهم مصنفاته: إتحاف فضلاء البشر، واختصار السيرة الحلبية، انظر: الزركلي، مرجع سابق، ج 1 ص 240.

[23] الدمياطي عبد الغني، إتحاف فضلاء البشر فى القراءات الأربعة عشر، تحقيق أنس مهرة، 1419هـ - 1998م، ط1، ص 59.

[24] ابن الجزري، النشر في القراءات العشر، صححه وراجعه علي محمد الضباع، ج 1 ص 389 بتصرّف.

[25] الطبلاوي أبو السعد، كتاب الشمعة المضية بنشر قراءات السبعة المرضية، تحقيق علي سيد أحمد جعفر، 1423هـ 2003م، ج1 ص 280 بتصرّف يسير.

[26] إبراهيم محمود خليل، السياق وأثره في الدرس اللغوي، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، أطروحة دكتوراه نوقشت في كلية الدراسات العليا بالجامعة الأردنية، سنة 1990م، ص 118.

[27] القرطبي شمس الدين، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق هشام سمير البخاري، 1423 هـ/ 2003 م، ج 11 ص 147.

[28] ابن زنجلة أبو زرعة، حجة القراءات، تحقيق سعيد الأفغاني، 1402 هـ 1982م ص 335.

[29] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق، ص 115.

[30] ابن خالويه، الحجة في القراءات السبع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، 1401هـ، ص 198.

[31] سمير إبراهيم العزاوي، مرجع سابق ص 143 إلى 157.

تمثّلات الأنا والآخر في رواية" المرفوضون" لإبراهيم سعدي

الأستاذة: هجيرة بوسكين
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الدكتور يحيى فارس بالمدية

ملخص:

يرمي هذا المقال إلى تقصي حضور مفهومي "الأنا" و"الآخر" في الخطاب الروائي الجزائري من خلال البحث في الخصوصية التي تطبع الكتابة عن "الآخر" الأجنبي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، ومحاولة إبراز تمثّلات هذا الحضور في أحد النصوص الروائية التي تناولت العلاقة الجدلية بين "الأنا" الجزائري و"الآخر" الفرنسي وقدمت للقارئ صورة حية وواقعية تعكس رفض "الآخر" للأنا" الجزائري، هذا الرفض الذي نجده مقرونا بكل فضاءات "الآخر" وأمكنته المختلفة على امتداد صفحات الرواية، انطلاقا من العنوان إلى غاية آخر سطر فيها أين تنتهي حالة الرفض التي كان يعيشها البطل بمقتله على يد "الآخر" الفرنسي.

مقدمة:

لا يخلو خطاب من الخطابات الإبداعية عامة والروائية خاصة من تمثيل للذات أو للآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة عن نفسها وعن الآخر، وهو الذي يصنع لهذه الجماعة معادلا لما يسميه **بول ريكور** "الهوية السردية" للجماعة، ولعل الذات العربية لم تصل إلى هذه الدرجة من الوعي الفكري إلاّ مع ظهور الإسلام الذي وفّر لها إمكانية استيعاب ثقافة وفكر وحضارة الآخر المختلف، وبهذه الخصوصية في الاستيعاب اشتقت الذات العربية فرادتها المميزة على مستوي الهوية، وهو الأمر الذي انعكس بشكل جلي في كلّ أشكال الخطاب الذي أنتجته. لقد حملت الذات العربية على عاتقها - بعد كلّ ما واجهته من مطامع عكست هيمنة الآخر الغربي ورغبته في تكريس مبدإ المركزية الغربية – مسؤولية الحفاظ على مقومات هويتها والتصدي لكل ما حملته لها الحداثة

الغربية من خيبات وانكسارات، وقد عكست لنا الخطابات الفكرية والروائية الحديثة هذا المنحى وهذه الرؤية الجديدة.

لقد اهتمت النصوص الروائية العربية عامة والجزائرية بشكل خاص بالوقوف عند أهم المحطّات التاريخية التي جمعت "**الأنا" العربي بـ"الآخر" الغربي**، فكان للحروب النصيب الأكبر من الاهتمام والذكر باعتبارها تعدّ من أقسى لحظات المواجهة بينهما. لقد شكلت الحروب بأنواعها المختلفة: دينية، سياسية، عسكرية، أو ثقافية الصفحات الأكثر سوادا من تاريخ العلاقة بين "الأنا" و"الآخر"، وقد ظلّ هذا الإرث التاريخي الاستعماري يضغط بقوّة علي حاضر العلاقة بينهما، ويلغي في المقابل الصفحات التاريخية المشرقة التي ضمت في ثناياها صورا عن التعاون والتعايش والتثاقف بين "الأنا" العربي و"الآخر" الغربي.

والمتتبع للنصوص الروائية الجزائرية يجد أن موضوع الثورة التحريرية - بالإضافة إلى موضوع الهجرة- كثيرا ما كان يوظف في هذه النصوص كمرجع تاريخي يؤطر هذه العلاقة، يعود إليه الكتّاب لتفسير التنافر الدّائم بين **الأنا والآخر** في أعمالهم الرّوائية، وهو الأمر الذي سنوضحه عند تحليلنا لرواية **"المرفوضون" لإبراهيم سعدي**[1] الّتي تفسّر هذا العداء الأزلي بين **الأنا الجزائري** و**الآخر الفرنسي** من خلال الرّجوع إلى سرد فصول من الثورة الجزائرية أراد الكاتب من خلالها محاولة تبرير ما يعانيه المهاجر الجزائري في الأراضي الفرنسية من ظلم ورفض وصلا حدّ القتل.

وعليه نهدف في هذا المقال من خلال تحليلنا لرواية "**المرفوضون**" إلى الإجابة عن الإشكالات التي يمكن أن نصوغها على النحو الآتي: كيف يمكن للتاريخ في الرواية أن ينصف"الآخر"؟ وإلى أي مدى نجح الخطاب الروائي الجزائري في تمثيله للآخر أن يتحرّر من ثقافة الاختزال؟ وكيف يمكن أن يقدّم تمثيل الآخر في العمل الروائي صورة عن الذات؟

1- تمثلات "الآخر" والهُويّة في روايات الهجرة:

لقد فرضت قضيّة **الاغتراب** وموضوع **"الهجرة"** نفسها على الرّواية العربية المعاصرة عموما، والرّواية الجزائرية بصورة خاصّة باعتبارها أحد الرّوافد الهامة للفكر الإنساني وإحدى أهمِّ مكونات الواقع الاجتماعي، النفسي، السّياسي والاقتصادي للفرد والمجتمع، وباعتبارها أيضا إشكالية مرتبطة بحياة فئة عريضة من الناس يعيشون التمزّق والضياع

في ديار الغربة التي اختاروها أو فُرِضت عليهم قصرا بسبب ظروف الاحتلال أو الأوضاع الاقتصادية الصّعبة في موطنهم الأصلي.

وكثيرا ما عبّرت الأعمال الرّوائية عن حالة البطل **المأزوم** في غير واقعه، بطلٌ يجد نفسه أمام قوىً طاغية ترتبط بالمكان والسّلطة، ومن هنا تتشكل لديه **أزمة هوية** حادة سبّبها له هذا الواقع الاجتماعي والثقافي الجديد، هذا الواقع الذي **يهيمن عليه الآخر هيمنة تامة،** فيجد المهاجر العربي نفسه ضمن مَناخ ثقافي جديد يضطرّ مجبرا على التكيُّف معه، وهنا تثار مسألة **الهوية الثقافية** الّتي ترتبط **"بالاستعداد الانفتاحي"** على الثقافة الغربية، وبقدر ما استطاع المهاجر الانفتاح على هذا الواقع الثقافي الجديد، بقدر ما ازداد **تواصله مع الآخر.**[2]

وفي غياب هذا التّواصل الإيجابي فإنّ **أزمة الذّات** ستظلّ مستمرة، وسيظلّ الآخر مصدر تهديد لها، ومن هنا فقد أصبحت الذّات مهدّدة مرتين: من ناحية المحافظة على أصالتها وهذا يعني التّخلّف عن **"الآخر"** وربّما **الموت**، أو القدرة على التغيير والانفتاح على **"الآخر"** ممّا يحقّق لها التواصل والتعايش معه.

ونحن إذ نرى بضرورة انفتاح المهاجر على ثقافة **الآخر**، فإنّنا لا نقصد بذلك انسلاخ المهاجر العربي عن هويته الثّقافية، وهو ما يهدف إليه **"الآخر"** ضمن مركزيته التي تسعى إلى "**غربنة**" الآخر **العربي،** ذلك أنّه يوجد تلازم واضح بين "**الأخرنة**" أو "**التّأخرن**"[3] والنّزعة الاستعمارية، فكلاهما يمارس قوّة معيّنة مع اختلاف في كيفية ممارسة هذه القوة، إذ لم تعد القوّة تمارس من فوق (**قوة كولونيالية**) بقدر ما هي فرض لنموذج ثقافي وحضاري على **الآخر**.

ولعلّ المتتبّع للأعمال الرّوائية الجزائرية الّتي تناولت موضوع "**الهجرة**"، سيلاحظ أنّ أغلب هذه الرّوايات قد قدمت لنا **الآخر الأجنبي** في صورة **الآخر العنصري** الرّافض لوجود **الآخر العربي** في بلاده، لذلك نجده يستغلّه بكل الطّرق الممكنة.

ومن هنا فقد قدّمت لنا هذه الأعمال **صورة نمطيّة** ظلت مسيطرة لفترة طويلة عن **"الأنا" الجزائري**، فهو الشّخص الّذي يقبل الأعمال الوضيعة الّتي لا يقبلها **"الآخر" الفرنسي،** كالعمل لساعات طويلة في المناجم والمصانع، وهو الّذي كثيرا ما نجده يغيّر اسمه العربي ويلجأ إلى أسماء فرنسية بحتة ليُخفي جنسيته الجزائرية وقوميّته العربيّة، ذلك أن **العربي** عموما و**الجزائري** بصورة خاصة هو شخص **مرفوض** في **فرنسا،** يتعرّض

لمعاملة تمييزيّة وعنصريّة سواء في المدارس أم أماكن السّكن أم العمل أم حتى الأماكن العمومية كالمقاهي والحدائق.

ولعلّ من بين أهمّ النّصوص الرّوائية الّتي جسّدت هذه المعاناة، رواية "**المرفوضون**" **لإبراهيم سعدي** التي تحكي لنا يوميات بطلها "أحمد" الّذي هاجر من وطنه أثناء الثورة التّحريرية ليجد نفسه في أرض غريبة رفقة مجموعة من العمّال الجزائريين الّذين انتهى بهم المطاف إمّا مشردين يسكنون مخابئ تحت الجسور، أو مجانين يجوبون الشوارع.

1- تمثلات "الأنا" و"الآخر" في رواية "المرفوضون":

لقد خرجت الجزائر من حرب التحرير بتركة استعمارية كان عليها العمل الجاد للخروج منها: « فلم يكن ما يسمى بالاقتصاد الجزائري، بل كان هناك اقتصاد فرنسي بالجزائر، مسيّر من العاصمة تحت الضغط الدّائم لباريس، فكان لا بدّ من إعادة بناء أصيلة مبنية على أسس علميّة جديدة.» [4]، بناءٌ يساير النّجاح السّياسي، ويصل زمن الثورة الوطنية بزمن الثّورة الديمقراطية.

ولكي تخرج الجزائر من حالة الرّكود الاقتصادي والاجتماعي والثقافي الّتي كانت تعيشها غداة الاستقلال، اختارت الاشتراكيّة نظاما إيديولوجيا وفكريا وثقافيا لتحقيق مشروع بناءٍ مجتمع متحضّر وعصري، هذا البناء الّذي يقتضي دون شك اعتماد قاعدة "**معرفة الأنا**" قاعدة أساسيّة ينبغي الاهتمام بها في بناء المجتمع، والمقصود بمعرفة "**الأنا**" هنا: « وجوب حصر ومعرفة الأصول الحضارية والثقافية والتّاريخية الّتي ينشأ بموجبها المجتمع، وتكون سببا في تطوره أو تدهوره..» [5]، فمن هذه الأصول تتشكّل صورة المجتمع وأفكاره وعاداته اليومية.

أمّا القاعدة الثّانية الّتي يعتمد عليها بناء المجتمع فهي "**معرفة الآخر**": «... ويعتبر بُعد "الآخر" ومعرفته والمسافة الّتي بيني وبينه هي القواعد الّتي يبنى عليها المجتمع المتحرّك، الّذي هو أوّلا نتاج عالمنا الداخلي، وثانيا هو نتيجة لعمليّة تطوّرية للتّداخل الحاصل بين "الأنا" و"الآخر"، وعالمنا الدّاخلي هو مبعث الأفكار المنتجة والمحافظة على المجتمع.» [6]

ونقصد "بالآخر" هنا المجتمع الأجنبي المتميِّز عن المجتمع الأصل، والّذي يُعتبر عنصرا يحرِّك المجتمعات ويطوّرها، فبتعارض الأفكار والقوانين والقيم المؤسسة لكل منهما، ينشأ شبه صراع معنوي وداخلي يجعل هذين المجتمعين يسعيان دائما للحفاظ على كيانهما، وكلُّ مجتمع يرغب في تجاوز المجتمع الآخر بإنتاج أفكار جديدة، واستحداث قوانين تساير تطوّره.

وإذا عدنا إلى المجتمع الجزائري نجد بأنّه لم يحقّق ذاته ويؤكّدها واقعًا، إلاّ حين أدرك أنّه مختلف عن "الآخر" الفرنسي اختلافا كبيرا، فالفرنسي هو أجنبي عن هذه الأرض وعن حضارة هذا الشّعب وتاريخه وثقافته ودينه، وبالتالي فهو دخيل على المجتمع الجزائري ومرفوض.

وانطلاقا من مبدإ أن الآخر الأجنبي مرفوض في غير أرضه، فإنّ الأنا الجزائري مرفوضٌ في الأراضي الفرنسية، كما هي حال الآخر الفرنسي الّذي صار مرفوضا من قبل المجتمع الجزائري الذي ثار ضده وأخرجه من أرضه.

فلا عجب إذن أنّ يعاني المهاجر الجزائري من رفض الآخر الفرنسي الّذي يراه عنصرا دخيلا ينبغي إبعاده عن الأراضي الفرنسية، وإن لم يتحقق له ذلك فعليه استغلاله بأبشع الطرق انتقاما منه على طرده من أرضه.

ولعل رواية "المرفوضون" هي خير إثبات عن رفض الآخر الفرنسي للأنا الجزائري، فالرّواية الّتي صدرت سنة1981 هي شهادة عما يعانيه المهاجر الجزائري من ظلم واستغلال من قبل الآخر، كما أنها تجسيد حيّ وواقعي لسلسلة من حالات الرّفض المستمر الّذي يعانيه الجزائري المغترب في مجتمع الآخر، هذا المجتمع الّذي يختلف عن مجتمعه دينا، وحضارة، وثقافة، وفكرا. وهو الرّفض الّذي نجده مقرونا بكل فضاءات "الآخر" وأمكنته المختلفة على امتداد صفحات الرّواية، انطلاقا من العنوان إلى غاية آخر سطر فيها أين تنتهي حالة الرّفض التي كان يعيشها البطل بمقتله على يد الآخر الفرنسي.

2- 1 -تمثلات الأنا في رواية "المرفوضون":

2- 1- أ: البطل المغترب وسلطة الماضي:

إنّ المتأمّل في البناء الرّوائي للنّص يجد أنّه يَعمَد إلى فضح نفسيّة البطل "أحمد" (**الأنا**) عن طريق سلسلة الاسترجاعات والتأمّلات الدّاخلية الّتي وظّفها الكاتب بكثرة في خطابه الرّوائي، إذ كثيرا ما كان البطل يعبّر عن احتقاره لذاته من خلال استذكاره لمواقف مخزية مرّت به في ماضيه: « .... وكان القرف العميق الّذي استولى عليه قد جعله لا يأبه بالنّادل ولا بغيره... حينما انصرف أخذ يلوم نفسه على مبادرته إيّاها بالحديث، لم يكن من عادته محادثة أناس لا يعرفهم، فكر وهو يلف الملفع حول رقبته، بأنّ امتناعها عن مكالمته يعزى بلا ريب إلى كونه عاملا عربيا »[7].

وإذا بحثنا عن سبب حالة الضّياع والتشرّد الّتي كان يعيشها البطل "أحمد" في فضاءات **باريس**، نجد أنّ هذا الشعور بانعدام القيمة وهذا الاحتقار الدّائم **للذّات** تعود

أسبابه إلى الماضي، فالبطل قد هجر عائلته دون أن يسأل عنهم لمدّة طويلة، لقد كان إنسانا غير مسؤول، فقد كان يتجاهل رسائل حميه الّتي كان يبعث بها إليه: « فجأة انتابه حزن عميق أدرك سببه بعد برهة من الوقت، حينما تذكّر الرّسالة الّتي تلقّاها منذ حوالي ثماني سنوات، الّتي تضمنت خبر وفاة ابنه الوحيد البالغ من العمر عامين، تذكّر تلك السّعادة الّتي أحس بها أيام استعداده للعودة إلى قريته... وكيف أنّه ألغى مشروعه بعد تلقيه الرّسالة، وفي استياء فكر بأن مسألة تبرير تصرّفه ذلك لا زالت رغم مضي العديد من السنوات تلحّ عليه بنفس الحدّة.» [8].

لقد كان لحادثة وفاة ابنه الصّغير بعيدا عنه وقعها العميق في نفس البطل، لقد ظلّ يشعر بالذنب طوال فترة مكوثه في **باريس** رغم مرور السّنوات، لقد كان الشّعور بالنّدم يعتصر قلبه لأنّه كان يدرك أنه لو عاد لتغيّر مصيره، لما عاش هذه الحياة الفارغة من كل هدف أو قيمة، ولعلّ شعوره بالذنب وعدم المسؤولية هو ما جعله دائم الاحتقار لذاته، هو ما جعله إنسانا مهزوزا دائم الخوف والتردّد، ضائعا لا يكاد يدخل مكانا حتى يخرج منه ليقصد مكانا آخر.

إنّ شعور البطل بالضّياع لا يعود فقط إلى كونه يعيش في فضاء أجنبي غريب عنه، وإنّما يعود أيضا إلى أنّه قد فقد كل ما يربطه بوطنه الجزائر، فقد توفي ابنه وبعدما عاد إلى وطنه وقريته وجدها مدمّرة ووجد زوجته قد توفيت أيضا: « وحينما عاد إلى قريته، بعد ثلاث سنوات من وفاة ابنه، وجد زوجته قد توفيت بدورها، فرجع إلى فرنسا يجر وراءه الخيبة والعار...» .[9]

وهكذا، حين فقد البطل السّبب الّذي من أجله يشقى ويتعب، فَقَدَ معه الرّغبة في الحياة: « .. منذ ذلك الوقت عرف العذاب الأليم النّاجم عن عدم إحساس المرء بالاحترام لنفسه» [10]، ومن هنا ضاقت به كل الأمكنة وتعاظم في داخله احتقاره لنفسه فصار يعيش حياة المشرّدين، كان ينتقل بين الأمكنة المختلفة ويجوب الشّوارع دون وجهة محدّدة، وقد وظّف الكاتب للتعبير عن هذا الضّياع تقنية سردية تبعد القارئ عن الحبكة التقليدية في البناء الروائي، وهي توظيف ما يعرف **بالرحلة في المكان**، ونعني بذلك أن الشّخصية كثيرا ما تكون "ضيفة على المكان" تباشره مباشرة المكتشف أو الملاحظ، ومكوثها فيه مؤقت يحمل معنى الرحلة إذ يرتبط بفترة زمنية محددة،[11] و"**إبراهيم سعدي**" في نصه هذا، قد برع في جعل البطل دائم الترحال بين مقاهي وشوارع وأبنية باريس الباردة وشوارعها الفسيحة بحثا عن الرّاحة النفسيّة التي فقدها في وطنه وفي بلاد الهجرة.

ومن أمثلة ضياع البطل وترحاله في الأمكنة نجد: « حينما انتهى من شرب قهوته عزّ عليه أن يترك دفء مقهى "اللوبيت" ليعرّض نفسه وبذلته الزرقاء الجديدة للأمطار الغزيرة، بالإضافة إلى أنّه لا يعرف إلى أين يذهب إن هو غادره.» [12].

وبناءً على ما تقدّم نستخلص أنّ المكان يعدُّ عاملا أساسيا من عوامل تأكيد الوجود وتحقيقه، فالبطل لم يستطع التأقلم مع كل الأمكنة لأنّه قبل كل شيء لم يستطع التصالح مع ذاته، فقد ظلت ذكريات الماضي المخزية تلاحقه وتأسره، وبذلك مارس الماضي سلطة قوية عليه منعته من عيش الحاضر في سلام وسكينة وتصالح مع الذات، لذلك كانت الأمكنة ترفضه.

ونحن إذ نقول ذلك لا ننفى أن **"الآخر"** الّذي يُعدُّ جزءا لا يتجزّأ من هذه الأمكنة كان يرفض البطل كذلك لأسباب تاريخية صداميّة جمعت بينهما، ومن هنا تعاظم في داخله شعور قاتل بالاغتراب والاحتقار والضياع.

2- 1- ب: "الأنا" الجزائري في الميراث التاريخي الفرنسي: (الأنا المعتدية):

ذكرنا سابقا أنّ الثّورة التحريريّة باعتبارها تيمة مركزية في معظم الأعمال الرّوائية الجزائرية، كانت تُقدَّم للقارئ **كمرجع تاريخي** يؤطّر علاقة **"الأنا"** الجزائري بـ **"الآخر"** الفرنسي، وهو ما حدث في نص رواية **"المرفوضون"**، فقد وظّف الكاتب هذا الموضوع كمرجع تاريخي يفسّر ويبرّر للقارئ أسباب ذلك الكره الشديد الّذي كانت تكنّه معظم الشخصيات الغربية (الفرنسية) للأنا الجزائري وبصورة خاصة لبطل الرواية "أحمد"، هذا الجزائري، العامل البسيط الأمّي، الذي كان محاطا بالكره والرفض من قبل كلٍّ من جارته "ماري" و"سوزان" و"جان" - صديق ماري- الّذي خاض الحرب ضد الجزائر مع زوجها "برنار".

لقد كان "أحمد" يتساءل دائما عن سبب كره جارته "ماري" له، ولم يكن يجد جوابا لتساؤلاته، إلى أن جاء يوم عرف فيه سرَّ هذا الكره الّذي يبدو أنّه يعود إلى أسباب تاريخية متعلقة بموت "برنار" زوج "ماري" على يد الثّوار الجزائريين في حرب التحرير. وبالرّغم من أنّ "أحمد" لا علاقة له بمقتل زوج "ماري" إلاّ أنها كانت تحمّله دائما مسؤولية مقتل زوجها لأنه **جزائري**، ولذلك كانت **تخاف** منه وتخشى أن يقتلها كما قتل الجزائريون زوجها زمن حرب الجزائر وفرنسا:

« - لقد فكّرت دائما بأنّه لا مبرِّر لخصومتنا.

- بالنّسبة لي هناك أسباب لا يمكن لي أبدا التغاضي عنها... لقد حطّمتم حياتي.

- أنا حطمت لك حياتك! صاح في دهشة.

- أنت أو أمثالك... الأمر سواء عندي. كانت تتحدّث بصوت من يتّهم أحدا بارتكاب جريمة شنعاء، وكان الاندهاش قد تملكه، استولى عليه إلى حدٍّ ما إحساسُ رجل ألصقت به جريمة ارتكبها غيره. »[13]

لقد رغب "أحمد" أن يزول سوء التفاهم بينهما وينطلقا في علاقات جديدة بين **"الأنا"** و**"الآخر"**، بينه وبين جارته الفرنسية، علاقات خالية من الصّراعات المريرة، لذلك فقد واصل حديثه معها ليُزيل الخلاف وسوءَ الفهم:

« - من تعنين يا سيدتي؟ فأنا لم أقتل لا زوجك ولا أيّ شخص آخر!

- أعني أنتم الجزائريين... لقد قتلتم زوجي أثناء الحرب... لقد كان حبي الوحيد، حطمتم حياتي... هل تريد بعد هذا كلّه أن أكن لك الحب؟» .[14]

وعندما أدرك "أحمد" أبعاد المسألة وجذورها التّاريخية، أراد أن يوضّح لجارته أنّ فرنسا هي الظالمة والمعتدية لأنهّا قتلت أزيد من مليون ونصف مليون جزائري وبرغم ذلك فهو لا يحقد عليها، غير أنّه لم يستطع إقناعها بل ضاعف فقط من حقدها عليه، فهي كانت متمسّكة بقناعاتها، ومعتقدة أنّ ما يقوله "أحمد" كذب وخداع، فكيف تقتل فرنسا كل هذا العدد من الجزائريين، وتنتصر الجزائر رغم ذلك: «... غير صحيح... فلو قضت فرنسا حقا على مليون ونصف مليون جزائري كما تقول لما ربحتم الحرب أبدا، ولكانت الجزائر الآن خالية منكم ».[15]

لقد كانت "ماري" تنتهز كلّ فرصة تتاح لها لتعبِّر عن كرهها للجزائريين، ولعلّ ما أجّج شعور "ماري" بالحقد نحوهم، آراء "جان" والمعلومات التي كان يقدِّمها لها عن المناضل الجزائري زمن الحرب: «لقد حاول بمختلف الوسائل أثناء الحرب اقتلاع معلومات من **الإرهابيين** ولكنّه كان كمن يستنطق حجرا، قال لي لا يوجد في نظرهم أيّ فرق بين السجن وأيّ مكان آخر... الموت والحياة عندهم سواء... لو يحدثك "جان" عن حياته في الجزائر لعرفتِ في تلك الحالة بماذا يتعلّق الأمر... إنهم لا يخافون من أي شيء "لينا" حتىّ البوليس... هل تظنين بأنهم بشر مثلنا؟ فلأنهم متوحّشون حاولت فرنسا رفعهم إلى مستوى الحضارة... ولكن لا يمكن أن تحوّل الوحش إلى إنسان... هذا ما لم تدركه فرنسا. » [16]

من هنا نستخلص أن **فرنسا** كانت تحاول تقديم صورة مشوّهة عن المجتمع والفرد الجزائري لتضليل الرأي العام الدّولي والفرنسي حتّى تبرِّر احتلالها، وأنّها جاءت إلى الجزائر حاملة لمشروع حضاري يخدم الشعب الجزائري ويساعده على مواكبة التطوّر.

2- 1- ج: "الأنا" العاملة و"الآخر": (الأنا المستغلّة):

إنّ آلية الإنتاج في دولة أوروبية صناعية كفرنسا تعتبر العامل العربي مجرد أداة إنتاج لا يختلف كثيرا عن الآلة التي يشتغل عليها، لذلك صارت المصانع الفرنسية معقلا لاستلاب كرامة العمال، هذه اليد العاملة العربية التي تتقاضى أبخس الأجور، في شتى مجالات النشاط المرهق، وتتلقى معاملة لا إنسانية سواء في الشارع أم المصنع أم المقهى كما كان يحدث للبطل أحمد: « ... منذ أن دخل إلى مقهى رفض خادمه أن يناوله ما طلبه منه مضيفا بأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن يتأثر شخصيا ما دام المقهى ممنوعا عن جميع العرب ».[17]

وكثيرا ما عبّر **"الآخر" الفرنسي** عن حقده على **"الأنا" الجزائري** بارتكاب جرائم بشعة ضد العمال الجزائريين، كل ذلك في جوٍّ من التسامح من قبل سُلُطات الأمن الفرنسية، وهو ما حدث للبطل "أحمد" الّذي لقي حتفه على يد رجال البوليس الّذين استغلّوا كونه عاملاً جزائريا بسيطا لينهالوا عليه بالضرب "بالهراوات"، هذا الضرب المبرح الّذي تسبب في مقتله لينسى الجميع أمره، ويلفّ الجريمة كالعادة نوع من الصّمت الّذي غالبا ما يتم بتواطؤ من الشّرطة الفرنسية نفسها ويبقى المجرم بدون عقاب: « ... كانت الساعة حوالي الثانية عشرة ليلا وكان الشّارع خاليا، عاد الشّرطي الموجود خارج السّيارة يسأله:

–ما هو عملك؟

–لم يعد لي عمل.

–لماذا؟

– كنت أعمل في مصنع "كونتبورغ" ثم فصلوني...

–ما دمت بلا عمل فإنّه يسهل علينا أن نلقي بك في الطائرة الأولى المتوجهة إلى بلدك...» .[18]

لم يكن "أحمد" يدرك أنَّ المشهد الذي رآه قد يتسبّب في مقتله فقط **لأنه عربي**، لقد شهِد "أحمد" حادثة اعتداء "رجال البوليس" على فتاة تدعى "ميشال"، ولأن الشرطة الفرنسية لا تريد أن يتكلّم "أحمد" العامل الجزائري العربي عن جرائمها قامت بإسكاته

بطريقتها: «... في تلك الأثناء خرج شرطيان آخران من السّيارة... كان الشيء القليل الّذي أظهروه له مما ينتظره في حالة ما إذا فتح فمه، عبارة عن سيل من الضربات في جميع أنحاء الجسم بقبضات اليد وبالأرجل والهراوات حتىّ طرحوه أرضا، وبعد ذلك اندسّوا في سياراتهم الّتي انطلقت كالبرق، بينما "أحمد" بات في عداد الموتى. » [19]

ذلك هو المصير الّذي يترصّد كل عامل جزائري، فكثيرون هم الّذين تُزهَق أرواحهم في ظروف يلفها الصّمت والغموض، دون أن يثير ذلك ضجة تذكر.

نصّ رواية "المرفوضون" إذن يصوِّر حياة العمال الجزائريين البائسة في **فرنسا**، حياة بلا معنى ولا هدف: «... وفي الخارج لسعه برد قارس. ألقى لعنات حانقة على حياته البائسة القذرة التي لا معنى لها، حياته كذلك الضّباب الكثيف الكئيب الّذي غرق فيه شارع "لوفيك"... بدا له من السّخف التوجّه إلى عمله وأنّه سيكون أكثر حظّا في بلده حتىّ ولو لم يجد سوى الحشيش ليقتات به.» .[20]

أماّ عن استغلال العمال العرب ومعاملتهم كآلات لا تتعب ولا يحقّ لها أن تحتج، يضيف الكاتب: « ... كان لا يزال يسير (أحمد) وراءه حينما عادت إليه الفكرة الّتي أصبحت الآن راسخة في ذهنه: إنّ رئيسه يجعله يتخيّل نفسه كآلة من الآلات لأنّه هو نفسه قد تحوّل إلى آلة. » [21]

إنّ هذا الموقف يحيلنا إلى **جدلية السيّد والعبد** الّتي أشار إليها **هيجل** في فلسفته، فالغربي دائما يرى نفسه تلك **الأنا المركزية المتعالية**، الّتي ينبغي على كل **"آخر"** أن يتماثل لها ويقرَّ بسيادتها عليه.

إن السيِّد وفق ما يراه **هيجل** يتعرّف إلى ذاته بصفته حرية لم تعد فقط قيمة ذائبة، ولكنها صارت حقيقة موضوعية بفضل اعتراف "الآخر" بها وبتماثل هذا الأخير لها. وقد فصل الحقيقة المحسوسة، عن الشيئية (choséité)، بينما يرتبط السيّد، في الآن نفسه، بالشيء وبالعبد، وبكل واحد منهما بواسطة الآخر: يرتبط بالعبد بواسطة الكون- المعطى- المستقل، الّذي لم يستطع العبد أن يقوم بالتجريد لمعرفته خلال الصّراع، والّذي جعله مرتبطا بالسيّد الّذي يسيطر على هذا الكون المعطى. ويرتبط السيّد بالشيء بواسطة العبد، الّذي يرتبط، كما قلنا، بالشيئية بصفته وعيا لذاته لم يتوصل إلى إشباع رغبته الإنسانية فأسقط الحرية على السيّد، ليجبر السيدُ عندئذ العبدَ على أن يعمل من أجله، وأن يحضر له أشياء الطبيعة، وهكذا يصبح العبد الوسيط بين السيّد والشيء، فيحضره له، ويكتفي السيّد بالتمتع باستهلاك الشيء الّذي أحضره أو أنتجه العبد.[22]

إنّ العامل الجزائري لطالما كان يتعب ويشقى من أجل أن يتمتّع "الآخر" الفرنسي بالرفاهية ويقوّي اقتصاده ويطوِّر بلده، فلولا هذه اليد العاملة العربية الرّخيصة لما استطاعت الدّول الأوروبية أن تحقق هذه المكانة الصناعية الكبرى، ومن هنا فإن اليد العاملة الجزائرية كانت بمثابة الوقود الّذي به تتغذّى وتتحرّك القوى الإنتاجية الصناعية الأوروبية.

2- 2- تمثلات "الآخر" في رواية المرفوضون:

2- 2- أ: الآخر ضمن العلاقة: مستعمِر/ مستعمَر: (الآخر الكولونيالي):

إنّ المتتبّع لتاريخ أوروبا في القرن **التاسع عشر**، يدرك أنّ احتقار الأوروبي للآخر العربي يشكّل العلامة المميَّزة لهذا العصر بصفته عصر الاستعمار الصناعي الأوروبي، فالاستعمار كثيرا ما اقترن مع نهاية القرن **التاسع عشر** باحتقار **الآخر**، هذا الاحتقار الّذي يمثِّل الشّعور بالتفوّق والسّيطرة التي يستحيل على المستعمِر أن ينجو منهما.

ولعلّ الشرق المتوسطي- وبصورة خاصة العالم العربي- يمثّل الصورة الأشمل والنّموذج الأوضح الذي تجسَّد فيه الاحتقار الغربي للشّعوب المستعمَرَة، فهو بالنّظر لقربه الجغرافي من أوروبا وثرواته الكثيرة يحتل مكانة مميّزة لديها، ذلك أنّها كانت تطالب بثرواته وترى بأنّ الشرق المعاصر غير جدير بها.

وعليه نجد أن هذا الشّعور بالتفوّق الّذي يرجع إلى الطبيعة الاستعمارية يلوِّن كل مواقف "الآخر"، انطلاقا من كونه يرى أنّ مادة **الشرق** لا يلزمها سوى أن تُعجن بعبقرية **الغرب**، لكي تُنتِج أبناءً جديرين بها.

إنّ أوروبا هي هنا لكي تقوِّم هذه الأرض التَّعسة، والخصبة حتى الآن بلا طائل، إذ أنّها مقدر لها أن تؤول تحت حكمها.[23]

ولأنّ **"الآخر"** الفرنسي كان يحمل النزعة الاستعماريّة نفسها، لم تخل نظرته إلى **"الأنا"** الجزائري من الاحتقار، وهو الأمر الذّي يتّضح لنا من خلال مواقف بعض الشّخصيّات الفرنسيّة التي عبّرت عن عدائها للأنا الجزائري ولحرب التحرير الجزائريّة، ولعلّ من أهمّ هذه الشخصيات، شخصية "جان" صديق "برنار" الذي شارك معه في الحرب ضد الجزائر.

شخصية "جان" الّتي أولاها **إبراهيم سعدي** أهمية خاصة، قد قدّمت لنا الرّوح الكولونيالية العدائيّة التي يمتاز بها **"الآخر" الفرنسي**، تجاه **"الأنا" الجزائري** الّذي يرفض وجوده على أرضه.

فإذا كان "برنار" يمتاز بصفات ينبغي ألاّ تتوفّر في رجل الحرب كالجبن والخوف من الموت وإبداء الرّحمة والشفقة على**"الأنا" الجزائري** الذي كان يرى أنّه لا يستحق ما يحل به من جرائم، خاصة إذا تعلق الأمر بعمليات الإبادة الجماعية للقرى الرّيفية الفقيرة، واغتصاب النساء وقتل الأطفال، فإن "جان" كان على عكس ذلك رجلا تجتمع فيه كلّ صفات رجل الحرب الّذي لا ينساق نحو عواطفه، ولا يسمح لها أن تتحكّم فيه: «لم يكن بإمكانه أن يكون مثلي، لقد كانت لديه كل الصّفات التي يجب ألاّ توجد عند رجل حرب، كان من الممكن أن يبرز كثيرا لو كان شاعرا أو كاهنا، أمّا كرجل حرب فلا يساوي شيئا...».[24]

هكذا كان يبدو "برنار" لِـ" جان " شخصا ضعيفا، وهو بذلك لا يصلح أن يكون رجل حرب. أمّا "جان" فهو رجل يعشق الحرب وسفك الدماء، يسكن في داخله كره شديد للعرب عامة وللجزائريين خاصّة، مهنته القتل.

لقد سعى "جان" جاهدا لإقناع "ماري" بأن زوجها خائن، ولكنها لم تكن تقتنع بذلك فهو في نظرها ذلك البطل الّذي ضحى بحياته من أجل أداء واجبه، وبالرّغم من أنها لم تكن توافقه آراءه وموقفَه من العدو، إلاّ أنها لم تكن لتصدّق أنّ حبيبها خائن: «ما أؤاخذه عليه حتىّ اليوم يا "جان" هو أنه كان متعاطفا معهم...».[25]

لعل سعيَ "جان" الحثيث لإقناع "ماري" أن زوجها "خائن" نابع من كونه كان يريد أن يقنع نفسه قبل أيّ شخص آخر أنّ "برنار" كان يستحق القتل لأنه جبان، فهو لم يكن يوافقه على قتل الأطفال واغتصاب النساء لذلك قتله، وهو اليوم يزور زوجته ويتباهى ببطولته وكلّ ما قد حقّقه من نصر على العدوّ أثناء الحرب. إنّه يحاول إقناعها أنّ زوجها لم يكن بطلا كما كانت تظن: «...ذلك اليوم كان يزرع النار في مجموعة من النساء والعجائز والأطفال، انتقاما لمقتل أحد الضبّاط خلال معركة جرت بأحد الجبال المجاورة، فسمع "برنار" يتضرع إليه بقوله: كفى أيّها الرقيب، كفى أرجوك، وراح يهدّده ببندقيّته أنه سيقتله إن لم يتوقف، وإذا به يسبقه في ذلك ويطلق عليه النار برشاشته ويرديه قتيلا ويصيح: أرأيتم! هذا الأبله أراد قتلي، رأيتم، أليس كذلك؟ كان هو البادئ أليس كذلك؟ ثم بصق على جثّته الدّامية وقال في تأفّف: مت أيها الحقير...».[26]

لقد وضّحت لنا الرّواية من خلال المقارنة الّتي عقدتها بين "جان"، **"الآخر"** الذي يجسد الرّوح الاستعمارية و"برنار" الذّي كان يرفض جرائم القتل غير المبرّرة ويتعاطف مع المستضعفين، أن هنالك من الجنود الفرنسيين من شارك في الحرب مجبرا، أو منساقاً وراء ما كان يصدره **"الآخر"** الفرنسي من أحكام في حقّ **"الأنا" الجزائري** في فترة الحرب **الجزائرية الفرنسيّة**.

ولعلّ من بين هؤلاء الّذين أُجبروا على المشاركة في الحرب، الجندي "سارج" الّذي خسر كل أفراد عائلته أثناء الحرب العالمية الثانية، عندما كان الجنود يعتبرون الحرب مهنة كسائر المهن: «إنهم يعتبرون بأن وظيفتهم هي قتل وإلحاق الهزيمة بالعدو وأنّ الذي لا تعجبه هذه الحالة ما عليه إلا أن يبحث لنفسه عن مهنة أخرى لا تحتاج إلى إراقة دم...».[27]

في الحقيقة إن هذا التّصور كان سائدا في كلِّ أوروبا، فهي لطالما كانت تؤمن بأنّ لها الحق في السيطرة على دول الشّرق، لذلك كانت ترى الاستعمارَ ضرورة يجب تحقيقها، ولعلّه لذلك صار **"الآخر" الأوروبي** بصورة عامة يرى الحرب مهنة كباقي المهن، إنها مهنة ذلك القرن- القرن التاسع عشر- المفضلة لأنها تعزّز الرّوح الكولونيالية وتكرّس فكرة المركزية الأوروبية التي تسعى إلى مماهاة الآخر غير الأوربي بالذّات المركزية الأوروبية، والنظر إليه بمرآة الأنا المتسلطة التي ترمي إلى خلق آخر شرقي جديد بروح وفكر وتصوّر أوروبي.

لقد وفّق الرِّوائي في خلق شخصيات تتوافق وتتماهى مع الفضاء العام للرّواية المتمثّل في مقابلة **الأنا بالآخر** حضاريا وتاريخيا وسياسيا، كما أنّه قد عُني بشكل واضح بإبراز ملامح شخصياته الخارجية والداخلية من أجل إظهار أبعادها المختلفة، وقد استعمل لذلك تقنية **التقابل بين الشّخصيات** في بعض الأحيان: "برنار" مقابل "جان"، "جان" مقابل "أحمد"، "ماري" مقابل "جان"، ونلمس ذلك في المواقف والآراء المتضاربة الّتي تعبر عنها هذه الشّخوص الرّوائية.

وبرغم الهيمنة الواضحة لشخصية البطل في الرّواية، باعتباره يقدم لنا معاناة **"الأنا"** المستمرة وصراعها المستمر مع ذاتها ومع " الآخر"، إلاّ أن ذلك لا يلغي الدّور الّذي اضطلعت به باقي الشخصيات سواء الجزائرية أم الغربيّة، فكل شخصيّة وُظّفت لتخدم رؤية خاصّة حول **الأنا أو الآخر** أو حول العلاقة المتوتِّرة الّتي تجمع الطرفين، وكل شخصية قد أولتها الرّواية حقّها من الاهتمام، فقد تناولت جميع جوانبها بكثير من الدقة، خاصة تلك الشخصيات الّتي كانت تساهم في تغيير سير الأحداث في الرّواية كـ "ماري" و"جان" و"أحمد".

ولعلّ **إبراهيم سعدي** باعتماده على السّارد "**الخارج حكائي**" الذي يضطلع بمهمة السرد والتنسيق بين الشخصيات، قد أعطى الحريّة المطلقة لشخصياته الرّوائية لتعبر عن صوتها الخاص ونظرتها الخاصة لذاتها وللآخر، دون أن يمارس عليها سلطة فوقية، وهو ما جعل الرّواية تمتاز بخاصية تعدد الأصوات وتبتعد عن صفة الصّوت الواحد.

إنّ شخصية "جان" التي اعتنى السارد بإبراز جوانبها الدّاخلية قد قدمت لنا نموذجا واضحا عن "**الآخر" الكولونيالي** بما تحمله من مواقف معادية للآخر غير الأوروبي وخاصة العربي.

2- 2- ب:الآخر في الميراث التاريخي الجزائري (الآخر العدو):

لقد قدّم لنا **إبراهيم سعدي** في الصّفحات الأخيرة من روايته صورة عن الدّمار والخراب الذي ألحقه "**الآخر" الفرنسي** بالقرى والمداشر الجزائرية، كما قدم لنا كذلك وقائعَ وأحداثا تعود إلى فترة الحرب. وقائعُ تبرز ما اقترفه المستعمِر الفرنسي في حقّ "**الأنا" الجزائري** من تقتيل وقصف مستمرٍّ للمداشر والقرى، وكيف كان "**الأنا" الجزائري** يناضل في سبيل الحفاظ على أرضه وعرضه متصديّا لاستراتيجية استعمارية تقوم أساسا على حرب إبادة مادية ترتكز في جانبها المادي على **إفناء العنصر البشري للشعب الجزائري** وذلك عن طريق حرب مباشرة شاملة، بجيوش جرارة، منظمة ومدرّبة ومسلحة أفضل تسليح، يقودها الضباط، ضد الأهالي العزّل في القرى والبوادي والأرياف، أو في مواجهة مقاومة شعبية قليلة العدد والعدة.[28]

لقد دمرت الطائرات الفرنسية قرية "أحمد" بالكامل في إحدى الغارات الجوّية الّتي كانت تستهدف المدن والقرى، فقد انتهز "**الآخر" المستعمِر** غياب الرجال والشباب عن القرية ليهاجم الأطفال والشيوخ والعجزة والنساء: «... بعد حوالي ساعة رأوا طائرتين تحلقان فوق قريتهم ثم سمعوا دوي انفجار أول قنبلة، غير أنهم لم يروا منازلهم وهي تتهدم. الطائرتان تنخفضان وترتفعان أثناء طيرانهما... كان هديرهما يصل إليهم، ظلوا يسمعون دوي انفجار القنابل إلى أن اختفت الطائرتان عن أنظارهم».[29]

من هنا يمكننا القول إنّ "**الآخر"الفرنسي** قد مثّل "**العدو**" لفترة طويلة من تاريخ الجزائر، و"**الأنا" الجزائري** برغم ما لقيه علي يديه من التقتيل والتهجير والتجويع لا يحمِّل جيل الحاضر ما حدث في الاحتلال، وعلى خلاف ذلك قد قدّمت لنا الرّواية "**الآخر" الفرنسي** الّذي يكنّ الحقد والكره لِـ"**الأنا" الجزائري**، هذا الكره الذي يظهر في معاملته العنصرية للمهاجر الجزائري.

خـاتمـة:

بناءً على ما تقدّم وانطلاقا من قول **تودوروف: "إنّ الآخر يتعيّن اكتشافه"** نخلص إلى أنّ الوعي بالذات يقتضي الوعي بالآخر، كما أنّ وجود هذا الآخر هو شرط ضروري لوجود الذات، ولعلّ ما يثير الإشكال هو أن هذا الاكتشاف ينطوي - من حيث المصطلح والممارسة- على نزعة تمركز ثقافية، وإذا أمعنا النظر في عملية اكتشاف الآخر والكتابة عنه بل وتمثيله في الخطابات الفكرية عامة والإبداعية الروائية بصورة خاصة فإنّنا سننتهي إلى القول إنّ هذه الخطابات الروائية الحديثة - العربية عامة والجزائرية بشكل خاص- هي تعبير جلي عن امتداد وعي الذات إلى الآخر، فالاكتشاف وكذا التمثيل الروائي للذات أو للآخر هو ضرب من ضروب توسّع الوعي وامتداده من حدود الذات إلى حدود الآخر.

هذا بالإضافة إلى حقيقة أنّ هذه الذات (الأنا) في اكتشافها للآخر لا تدرك واقعا جديدا ومباشرا، فكلّ اكتشاف للآخر إنّما يتم عبر توسط المتخيّل والصور والتمثيلات التي تكوّنها الثقافة عن الآخر، وهو ما يدفعنا إلى القول إنّه ليس ثمّة "اكتشاف" في حقيقة الأمر، فالذات تجد الآخر كما كانت تريده أن يكون وهو الأمر الذي يجعلها تقع في فخ ومعضلة ثقافة الاختزال، اختزال الآخر في جملة من الأحكام والتصوّرات المسبقة التي تفضي إلى كتابات روائية جزائرية تكرّر نفسها كلما تعلّق الأمر بالكتابة عن الآخر الفرنسي، ومن هنا لا نستغرب هذا التكرار المبالغ فيه أحيانا في تمثيل الآخر الفرنسي تمثيلا لا يخرج عن إطار الإرث الاستعماري الذي يعد كيانا ضاغطا على هاته النصوص وسلطة فوقية توجّه الكتّاب إلى نمط معين من الكتابة من شأنه أن يعمّق الهوة بين "الأنا" الجزائري و"الآخر" الفرنسي، فالرواية الجزائرية- ولا نقصد هنا التعميم المطلق- حتى إن وجدت الآخر على غير ما تتوقعه وتنتظره، فإنها تجهد من أجل تحويله ليكون على الصورة التي رسمتها له، وعلى الوضعية التي تريد أن يكون عليها، وهو الطرح الذي لا تخلو منه الروايات الغربية إذا ما تعلق الأمر بالكتابة عن الآخر العربي عموما والجزائري بشكل خاص.

وعليه فإنّ تمثيل الأنا وكذا الآخر في الأعمال الروائية العربية وحتى الغربية لا يخرج عن أحد هذين الاتجاهين: التمثيل الثقافي غير التخييلي (الحقيقي) وتمارسه أشكال من الخطابات التي تدّعي تجرّدها من الخيال ونزوعها إلى الحقيقة وذلك بقراءة الأنا والآخر انطلاقا من المرجعية التاريخية التي تتّسم بالواقعية، والتمثيل الثقافي التخييلي، ونعني به التمثيل الذي كانت ولا تزال تمارسه أشكال من الخطابات الروائية التي تقوم على السرد

التخييلي الذي يعتمد فيه الروائي على اجترار الصور النمطية عن الآخر الشرقي أو الغربي، والتركيز على المتخيّل من هاته الصور، وتمثيلاته للآخر في زخم انخراط الثقافات في صراعات وتفكّكات واندماجات ثقافية كبرى لم تكن قائمة في اللحظة التي تشكّل فيها هذا المتخيّل وهذه التمثّلات، وهو الأمر الذي قد يوقع الروائي في فخ مغالطة تاريخية كبرى في كتابته عن الآخر وتمثيله له لأن وعيه ورؤيته قد بقيت أسيرة متخيّلات الماضي، وهنا لن ينصف حضور التاريخ ضمن الخطاب الروائي الآخر؛ بل على العكس من ذلك سيجعل علاقاتنا الثقافية الراهنة الصراعية أوالتسامحية علاقات محكومة بأطياف الماضي وشبح الصور والأحكام المسبقة.

ومن جملة النتائج التي خلص إليها تتبعنا لأشكال حضور وتمثيل الأنا والآخر في رواية المرفوضون لإبراهيم سعدي نذكر:

1- هناك تداخل واضح بين بناء الذّات من جهة، وصراعها في خضمِّ هذا البناء مع **"الآخر"**من جهة أخرى، وصراع **"الأنا"** في تحديد هويّتها مع ذاتها ومع **"الآخر"**، جعلها تعيش **أزمة هويّة** حادة نلمس أبعادها المختلفة في الرّوايات التي تناولت **موضوع الهجرة**، فقد نقلت لنا هذه الرواية ما يتلقاه المهاجر الجزائري من معاناة واستغلال وإذلال على يد **"الآخر" الفرنسي،** وجسّدت لنا حالة الرّفض المستمر الّتي كان يعيشها **"الأنا"** الجزائري في فضاءات **"الآخر"**، هذا الرّفض الّذي دفع بطل الرّواية "أحمد"حياته ثمنا له.

2- إنّ التمثيل الأكثر حضورا **"للآخر"** في رواية **المرفوضون**، هو التمثيل **الكولونيالي** للآخر الفرنسي الذي يحمل نظرة احتقار وحقد إزاء **"الأنا" الجزائري**، ويرفض كلّ مبادرات المصالحة التي يبديها **"الأنا" الجزائري** تجاهه، وقد لمسنا هذا الحضور من خلال شخصيّتي "جان" و"ماري" اللّتين أولتهما **الرواية** أهمِّية خاصّة، وقد استعان **إبراهيم سعدي** بالبعد التاريخي لإظهار الجانب الكولونيالي في هاتين الشّخصيّتين فسرد فصولا من الثورة التحريريّة ليجعلها مرجعا تاريخيّا يبرِّر التنافر الحاصل بين **"الأنا" و"الآخر"**. أمّا من النّاحية التقنيّة فقد اعتمد على مقابلة **"الأنا"** بـ **"الآخر" وجها لوجه** من أجل رصد نظرة كلٍّ منهما إلى الآخر، وتتبّع ما ينتج عن هذا اللّقاء من مواقف عكست لنا في الصّفحات الأخيرة من الرِّواية صعوبة قيام حوار هادئ بينهما بسبب تدخّل الموت كطرف ثالث في علاقة **"الأنا"** بـ **"الآخر"**.

3- لقد قدم لنا الخطاب الروائي صورة عن **الأنا الجزائري** الذي لازمته حالة العجز والبؤس والخضوع، وطبع يوميّاته التشرّد والضّياع والموت أحيانا، ذلك أنّ **"الأنا" الجزائري** المتمثّل في الرّواية في العمال الجزائريّين، قد جمعهم البؤس ووحّدتهم الخيبة والمصير

المشترك والقلق الدّائم ممّا تحمله لهم الأيّام في بلاد الغربة، وبرغم هذا الوضع المقلِق، لم يقدِّم لنا نصّ الرواية **"أنا"** تحقد على**"الآخر"** مثلما كان "الآخر" يحقد عليها ويتمنّى زوالها.

هوامش البحث:

[1]- إبراهيم سعدي كاتب وروائي جزائري في رصيده الإبداعي مجموعة من الروايات نذكر منها: **المرفوضون** سنة (1981)، **النخر**، **فتاوى زمن الموت** سنة (**1999**)، **بوح الرجل القادم من الظلام** سنة (**2002**)، **صمت الفراغ** سنة (**2006**)، وروايتي **"كتاب الأسرار" و"الأعظم"**. ومؤلّفا ضم مساهماته في مجال النقد الأدبي حمل عنوان **"مقالات ودراسات في الرواية"** تناول عموما مجمل ما نشره في الصحف والمجلات أو شارك به في الملتقيات.

[2]- نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية، ، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص49.

[3]- الأخرنة أو التأخرن: هي جعل الشّخص أو الجماعة البشرية آخر، أو صيرورة الشخص أو الجماعة آخر أي مختلفا، متمايزا. ينظر، إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيّا، تر: عدنان حسن، شركة قدمس للنشر،ط1، بيروت- لبنان، 2003، ص. 17.

[4]- واسيني الأعرج، تجربة الكتّاب الواقعية، الطاهر وطار أنموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1989، ص.58.

[5]- حكيم أومقران، البحث عن الذات في الرّواية الجزائرية، - الطاهر وطّار أنموذجاً- ، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2005، ص.103.

[6] -Suzie Guth, une Sociologie des identités est- elle possible, Actes du colloque, Sociologie IV Tome III, édit L'Harmation, 1994, p21.

[7]- إبراهيم سعدي، المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 1981، ص.7- 8

[8]- المصدر نفسه، ص.6.

[9]- المصدر نفسه، ص.6.

[10]- لعلّ ما ضاعف داخل البطل شعورَه بالاغتراب، هو شعورُه بأنّه ملعون من قبل والده لذلك فهو لن يجد الراحة والسكينة في أي مكان يحل به:" كان والده يأخذه عندما كان صبيا إلى ساحة القرية ويعلن أمام الملأ بأنه يسلط عليه لعنة الوالدين، ويقطع صلة الدم التي تربطه به وينفيه من القرية وينتهي الأمر بالطفل إلى أن يقطع البحر على متن باخرة ويلجأ إلى فرنسا"، المرفوضون، ص.**174**.

[11]- محمد الباردي، الرّواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار، ط2، دمشق- سورية، 2002، ص.233.

[12]- المرفوضون، ص.7.

[13]- المصدر نفسه، ص.155.

[14]- المصدر نفسه، ص.156.

[15]- المصدر نفسه، ص.156.

[16]- المصدر نفسه، ص.96.

[17]- مصدر نفسه، ص.04.

[18]- مصدر نفسه، ص. 194.

[19]- المصدر نفسه، ص.195.

[20]- المصدر نفسه، ص.97.

[21]- المصدر نفسه، ص.22.

[22]- سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت- لبنان، 1994، ص.8، 9.

[23]- ينظر، تيري هنتش، الشرق المتخيَّل، رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي، تر: غازي برّو وخليل أحمد خليل، دار الفارابي، ط1، بيروت – لبنان، 2004، **ص.**251.

[24]- المرفوضون، ص. 67.

[25]- المصدر نفسه، ص.64.

[26]- المصدر نفسه، ص.67.

[27]- المصدر نفسه، ص.51

[28]- أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2007، ص.30.

[29]- المرفوضون، ص. 180.

الشعر الشعبي " المصطلح والمفهوم "

الأستاذ سفيان بن بوزيد بن ساهل
باحث جامعي في الأدب الشعبي

– مصطلح الشعر الشعبي:

إنَّ قضية تسمية الشعر غير المعرب، ما تزال تشكل خلافًا كبيرًا بين الدارسين والباحثين، بسبب الاختلاف والتباين في وجهات النظر، لكن من جهة أخرى؛ قد اجتهد البعض في تعليل ما ذهبوا إليه من تسميات، وقد تكون شاملة وعامة لا تعطي تعريفًا دقيقًا للتسمية المُرَاد البحث حولها والوصول إلى مدلولاتها أو يكون التطرق إلى جانب دون الآخر، وفي هذه الحالة تكون الدراسة ناقصة وقاصرة.

وبغية توضيح هذا الأمر سنعرّج على بعض ممّن أشار إلى ذلك، ولتكن بدايتنا بما جاء به الأستاذ محمد المرزوقي؛ الذي يرى أنَّ الشعر الملحون أعم وأشمل من الشعر الشعبي وأنّه أحق بالتسمية من الشعر العاميّ حيث يقول: " أمّا الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم فهو أعم من الشعر الشعبي، إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أم مجهوله، وسواء روي من الكتب أم مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكًا للشعب أم كان من شعر الخواص وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي أنَّه نطق بلغة عامية غير معربة، أمَّا وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عاميَّة لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعاميَّة، فكان وصفه بالملحون مبعدًا من هذه الاحتمالات" [1].

بينما يرى آخرون أنَّه لا فرق بين الشعر الشعبي والشعر العامي – من حيث التسمية من خلال عدم تطبيق قواعد اللغة الفصحى المعربة على هذا الشعر وهو ما يراه الدكتور صالح المهدي حين يقول: " فالشعر الشعبي العربي الذي تغلبت عليه اللهجات المحلية التي لم تطبق فيها قواعد الإعراب الخاصة باللغة العربية الفصحى، ولهذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون " [2].

ومهما تعددت النظرة تجاه الشعر غير المعرب، في التسمية بإطلاقهم اسم " الملحون " كفرق بينه وبين المعرب هو عدم وضعه في خانة قواعد الإعراب. بل الفاصل في هذه القضية

ليس متعلقًا بهذه القواعد لوحدها بل أشمل وأعم من ذلك، وإلاّ كيف نفسر عدم إمكانية عدّ بعض شعراء الفصحى شعراء شعبيين بحكم الأخطاء التي وقعوا فيها؟!

ومنهم من يقول: « تستعمل كلمة ملحون تابعة لكلمة " حميني " أو بدلاً للدلالة على الشعر الذي لا يلتزم بقواعد الفصحى » [3].

كما نجد أنَّ الدكتور عبد الله الركيبي قد فضَّل مصطلح الملحون على غيره من المصطلحات لكثير من الاعتبارات نذكر منها: أنَّه معروف المؤلف، وأنَّ الملحون من لحن بلحن في الكلام، إذا لم يحافظ على قواعد اللغة، وأنّ صفة " الشعبي " قد تُوحي بأنَّ مؤلفه غير معروف [...] كما أنَّ التركيز على صفة " الشعبية "، وعلى معرفة المؤلف أو عدمها لا يقضي بنفي مصطلح " الشعبي " عن الشعر غير المعرب، ذلك أنّنا نجد أشعارًا رسمية – أصحابها معروفون لدينا - ، غير أنّها تحلّت بالصبغة الشعبية، لأنّها صارت متداولة بيننا تداولا عامًا، يحفظها كثير من العوام، وهي أشعار لأبي نواس وأبي الطيب المتنبي وأحمد شوقي وأبي القاسم الشابي ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكرياء وغيرهم، ومن جهة أخرى فإنَّ عبد الله الركيبي لا يرضى بمصطلح " العامي " لأنّ هذه التسمية قد توحي بأنَّ قائله أُميّ لا معرفة له باللغة، قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضًا بأنَّ المتلقي له من الأميّين وبأنَّ هذا الشعر لا صِلَةَ له بالفصحى من قريب أو بعيد [...] فالقائل قد يكون أُميًّا، وقد يكون متعلمًا [...] ذلك أنّ بعض القصائد، بالرُّغم من أنَّها لا تراعي القواعد اللغوية، فهي في روحها فصيحة، لأنَّ ألفاظها وعباراتها مما يدخل في تركيب الفصحى لا في تركيب العامية أو نسيجها [4].

وقد تابع الدكتور عبد الله الرّكيبي دراسته قائلا: « بعض الدارسين الأجانب في دراستهم للشعر الملحون، حاولوا أن يجعلوا منه شعرا بعيدا عن التراث العربي، بل قصدوا إلى إلحاقه بالشعر اللاتيني، وحجتهم في ذلك هي نظرتهم إلى بعض المقطوعات التي تكتب بطريقة المقاطع، وأنّ الشعر الفصيح يعتمد على كمية الأبيات بينما الشعر الشعبي – في رأيهم – يعتمد على المقاطع وعلى النّبرة واللّهجة الخاصة في النطق، ولا يخضع للبحور التي عرفت في الشعر الفصيح » [5].

كما نرى أنَّ نصوص الشعر الشعبي تتحلّى بالكثير من الجوانب، والأعماق الإسلامية، غير أنّنا لا ننفي أنَّ هنالك جذورا عميقة قبل عصر الإسلام، وهو ما نجده في رأي الدكتور التلّي بن الشيخ « ما وصلنا من الشعر الشعبي بعد الفتح، لا يعني أنَّ سكان الجزائر لم ينظموا الشعر قبل دخول الإسلام، ذلك أنّ وجود شعب سابق للإسلام له لغته وعاداته وتقاليده يتطلب بالضرورة أن يكون لهذا الشعب شعر يعبر عن وجدانه وحاجاته » [6].

وهناك الكثير ممن أرجع نشأة القصيدة الشعبية إلى تاريخ دخول الهلاليين للجزائر؛ منهم فلادمير سكوروبوغاتوف " Vladimir Skorobogatov "، حيث يرى أنَّ الشعر الملحون يعود " أساسًا إلى انتشار أشعار بني هلال وبني سليم الذين زحفوا على القيروان ثم الجزائر في القرن العاشر " [7].

كما أنَّ الوافدين من العرب إلى الجزائر وانتشار أشعارهم، جعل هذا الشعر يسمو ويرقى إلى درجة عالية من البلاغة ودقّة في التركيب والمفهوم، وهو ما عزَّزه الدكتور التلّي بن الشيخ " والرّاجح أنَّ العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر الشعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، بحيث يمكن القول بأنَّ دور الهلاليين – بالإضافة إلى أنَّهم قاموا بدور كبير في تعريب الجزائر – فقد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي " [8].

ومنهم من أقرَّ بأنَّ الشعر الشعبي جزء من الشعر العربي؛ وهو ما نجده فعلا عند الدكتور العربي دحو " هذا الموروث التاريخي العربي الإسلامي. قد عبّد طُرُقًا مختلفة للشاعر الشعبي الجزائري الذي يرتبط مصيره بالإنسان العربي، وبالإنسان المسلم في كل أنحاء العالم. فاحتذى سبل الأسلاف. ومضى على هذه الطرق؛ يصور حالة الشعب الجزائري في كل الظروف والمحن حتى يمكن القول بأنّنا نستطيع رصد ماضينا التاريخي والثقافي والفكري والسياسي من تناولنا لهذه النصوص، بيد أنّنا نلاحظ أنّ الأدب الشعبي كان يملأ الفراغ الذي حدث في فترة الركود الاستعمارية. لأنّه كان لا يتطلب ما يتطلبه النّص " الرسمي " من الوسائل. كما لا يحتاج إلى وسائل لنشره كالصحف والمجلات كما هو الشأن بالنسبة للنّص المدرسي [...] وإذا كانت الدراسات المتخصصة على مستوى الوطن العربي لم تتسم بطابع الشمولية حتى الآن، فإنّه من التقصير أن نمر على الموضوع دون الإشارة إلى ذلك على الأقل. خصوصا وأنّ صلات القصيدة الشعبية الجزائرية بالقصيدة الشعبية العربية حميمة جدا.

لقد سجّل لنا حسين نصّار بعض النصوص الشعبية القديمة التي لا تختلف عن النصوص التي قيلت في أثناء ثورتنا التحريرية. ومن تلك قول نساء العرب في فتح مكة المكرمة عندما شُرع في تحطيم الأصنام المعبودة عندهم وخرجت نساء ثقيف تبكي آلهتها الوثنية.

" لتبكين دفاع

أسلمها الرضاع

لم يحسنوا المصاع

وأيضا ما رددته أم سعد بن معاذ عندما حُمل نعش ابنها:

ويل أم سعد سعدا صرامة وحدا

وســــــــــــــؤددا ومجـــــــــــــدا وفارســــــــــــــا معـــــــــــــدا

ســــــــــــــديه مســــــــــــــدا يقـــــــــدها مـــــــــا قـــــــــدا » [9].

ويرى الدكتور أحمد زغب أنّ الأدب الشعبي « هو الجانب المنطوق من الفلكلور، ويشتمل الأمثال والقصص والحكايات الخرافية والأساطير والأغاني والأشعار والألغاز التي يتوارثها الأجيال شفاهيا لتؤدي وظائف اجتماعية متنوعة » [10].

ومنهم من رأى أنَّ الأدب الشعبي هو نابع من تفسير نفسي لما يحكم الإنسان من سلوك ودوافع لا شعورية حيث « يتّجه النُقّاد الذين اختاروا هذا المنهج إلى منهج التحليل النفسي، يرى أصحاب هذا الاتّجاه أنَّ ما يحكم سلوك الإنسان دوافع لا شعورية وقوى داخلية لا منطقية وغرائز بدائية. ويتفق علماء النفس في هذا الاتّجاه على أنَّ مصادر السلوك لا شعورية وعلى أنَّ خبرات الطفولة تلعب دورًا حاسمًا في تشكيل الشخصية لكنّهم اختلفوا في ما له الدور الأكبر في توجيه السلوك [...] أمَّا الأدباء والنُقّاد الذين اختاروا هذا المنهج " التفسير النفسي للأدب " فيرون ضرورة تحليل العمل الأدبي في ضوء حقائق علم النفس، فالعمل الأدبي وليد اللاّشعور، ورمز للرغبات المكبوتة في لا شعور الأديب، وعلى هذا فإنَّ تفسير العمل الأدبي في ضوء علم النفس ضروري لأنَّه العلم الذي يختص بتحليل اللاّشعور » [11].

وقد يصعب تحديد مفهوم الأدب الشعبي منذ الوهلة الأولى لأنَّ المفهوم كما تكشف عن بنيته اللغوية مركب من لفظتين اثنيتن: (أدب – شعبي)، بالإضافة إلى أنَّ بنيته الدلالية تبقى معقدة وغامضة. وفي ظل هذا التهافت الفكري الثقافي الإيديولوجي الذي تعرفه الساحة الفكرية حاليا. وبالرُّغم من هذا، فإنّ للأدب الشعبي تعاريف مختلفة ومتباينة.

إنَّ هذه التعاريف جاءت تارة متقاربة وتارة أخرى متناقضة، وهذا ليس عيبا أو خطأ في الفهم بقدر ما هو راجع إلى علاقة الباحث بمادة الأدب الشعبي وبالتالي رؤيته الفنية والجمالية لها وطبيعة مقاربته المنهجية لمكوناتها اللغوية والموضوعاتية والأسلوبية وما تشيعه من إفرازات فكرية وثقافية وإيديولوجية. فلفظة أدب كثرت تعاريفها واختلفت باختلاف المدارس الأدبية النقدية ورؤيتها لهذا المفهوم وما يحتويه من عناصر فكرية، لغوية وما يؤديه من وظائف نفسية، سياسية، جمالية، اجتماعية، اقتصادية، فكرية... الخ.

أمَّا لفظة شعبي، فهي أكثر إشكالا وتعقيدا، واختلف مدلولها من ميدان إلى آخر، ومن باحث إلى آخر، وقد يطول الحديث من أجل تحديد هذا المفهوم، ولكن نقتصر لنقول إنّ الشعبي غير الشعبوي وغير الشعوبي، فالشعبي هو ما اتّصل اتّصالا وثيقا بالشعب إمّا في

شكله أو مضمونه، وأي ممارسة اتّصفت بالشعبية تعني أنّها من إنتاج الشعب أو أنّها ملك للشعب.

ومن جهة أخرى، تعددت الاتّجاهات فمنهم من يرى أنَّ الأدب الشعبي لأيِّ مجتمع من المجتمعات الإنسانية هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي. مجهول المؤلف، المتوارث جيلا عن جيل. إنّ هذا التعريف يقوم على أربعة عناصر أساسية:

- إنّ الأدب الشعبي عامّيّ التعبير بالمقابل للأدب الرسمي الفصيح.
- إنّ الأدب الشعبي تقليدي النشأة بالمقابل للأدب الرسمي المعاصر.
- إنّ الأدب الشعبي شفاهي بالمقابل للأدب الرسمي المكتوب.
- إنّ الأدب الشعبي مجهول المؤلف بالمقابل للأدب الرسمي معروف المؤلف.

ومنهم من يرى أنّ الأدب الشعبي لأيّة أمة من الأمم، بأنّه أدب عاميتها [أي أدب اللغة العامية]. وإذا حاولنا ترجمة هذا التعريف، فنقول إنّ الأدب الشعبي هو كل عمل فني جاء في قالب لغوي عامي بالمقابل إلى الأدب الرسمي الفصيح.

ومنهم من يرى أنَّ الأدب الشعبي هو ذلك الذي ارتبط ارتباطًا عضويًّا بقضايا ومشاكل وآمال وآلام الجماهير الشعبية، وبالتالي الوعاء الفني والجمالي لروح الشعب، ومصور لحركيته الاجتماعية والثقافية والفكرية ومرتبط بتقدمه الحضاري.

كما يذكر الباحث أحمد صالح رشدي في كتابه " الأدب الشعبي " تعريفا للباحث هويتمان والذي يقول فيه: إنَّ الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية من ضرورات حياتها وعلاقاتها من أفراحها وأحزانها. وإنّما أساسه العريض فقريب من الأرض التي تشقها الفؤوس وأمّا شكله النهائي فمن صنع الجماهير المغمورة المجهولة، أولئك الذين يعيشون نصف الواقع [12].

أمّا الدكتور التلّي بن الشيخ عند حديثه عن ظهور الشعر الشعبي في المغرب العربي فيرى أنَّ " الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما، والشعر الشعبي بصورة أخص حديث متشعب المسالك، صعب التحديد، وما وصلنا من نصوص الأدب الشعبي شفاهيًا، يرتبط بالثقافة العربية الإسلامية موضوعا، ومحتوى، بحيث يصعب على الدّارس الوصول إلى رأي قاطع، يحدد ما هو عربي إسلامي، وما كان متداولا قبل دخول الفتح الإسلامي إلى بلدان المغرب العربي، ولكنّه تأثر بالفكر الإسلامي، وامتزج معه شكلا ومحتوى، وصار من الصعب تجريده من التأثر بالروح العربية الإسلامية. وما نقصده هنا ليس عموم الثقافة الشعبية، مثل الرقص والنحت والوشم ومختلف العادات والتقاليد، وإنّما نقصد التعابير

المنطوقة أي ما يؤدى بواسطة الكلمة، أو ما اصطلح على تسميته بالإبداعات الشعبية الشفوية، وعلى وجه التحديد الشعر الشعبي »[13].

وظهر هذا النوع من الإبداعات الشعبية في أقطار المغرب العربي مع الفترة التي دخل فيها الهلاليون إلى إفريقيا في منتصف القرن الخامس الهجري، ومن المستبعد أن لا يعرف السكان الأصليون نظم الشعر، وروايته إلاّ بعد هجرة بني هلال إلى هذه الأقطار، وما يؤكد هذا الافتراض أنّنا نجد أنماطا من القصص الشعبي والرقصات الشعبية، وبعض العادات والتقاليد سابقة للفتح الإسلامي، بينما لم نعثر على نصوص الشعر الشعبي قبل هجرة القبائل الهلالية؛ هذا ما يحتم وجود أسباب وعوامل لهذه الظاهرة، فما يقال في هذا المجال هو مجرد احتمالات لا تعبر عن الحقيقة بصورة قطعية، بل تبقى هذه الاحتمالات واردة، ومن بينها أنّنا نميل للاعتقاد بأنّ انقراض الشعر الشعبي الذي كان موجودا قبل القرن الخامس الهجري ربما يرجع إلى أنّ الشعر تعبير ذاتي يرتبط بالفخر بالأنساب، وتمجيد الروح القبلية، والاهتمام بالمرأة والتغزل بجمالها وحبها، وهي أغراض حاربها الإسلام... أمّا الاحتمال الثاني فيرمي إلى أنّ الشاعر الشعبي كان أميًّا، ولا يحسن تدوين ما ينظمه من الشعر، وكان المتلقي لا يختلف عن الشاعر في جهله للكتابة، فلما هجر الشعراء الشعبيون نظم الشعر، وزهد الرُواة في حفظ هذا النوع من الإبداعات الشعبية انقرضت نصوص الشعر، وضاعت مع من كانوا يحفظونه ويرددونه... والحقيقة أنّ مجتمع المغرب العربي الذي عرف الإسلام لأول مرة لا يستغرب منه إذا هجر الشعر وزهد فيه، إمّا عن طواعية ورضا استجابة لشعور ديني، وإمّا مجاراة لما تمليه تبعية الضعيف إلى القوي، وقد حدث في الشرق العربي ما يقرب من هذا حيث علّل النُقّاد ضعف شعر حسان بن ثابت بعد الإسلام بسبب كبت عواطفه، والكَفِّ عن الأغراض التي كان يجيد فيها قبل الإسلام[14].

كما يرى الدكتور محمد عيلان أنَّ " الشعر الشعبي في الجزائر مادة أدبية لها أثرها في حياة الشعب، ولا يوجد من الجزائريين من لم يحفظ بيتا أو أبياتا منه في شأن من شؤون الحياة اليومية المتعددة. بل إنّ الشعر الشعبي كان وما زال يتعظ ويتأسى به حين تشتد النوائب، ويسري به في مناسبات الفرح المختلفة. كما إنّ هذا الشعر كان زادا للشعب يمده بمعاني البطولة والتضحية في سبيل الوطن، ويحثه على مجابهة الأعداء ودحرهم»[15] [...] ونقلا عن مقاله هذا " ويبدو أنّ الكلمة من تسمية الفقهاء وشعراء العربية الفصحى تمييزا له عن الشعر العربي الفصيح، فشاعت التسمية لتميز نمطين من الشعر يملآن الساحة العربية، ويتنافسان في التعبير عن عواطف الإنسان ومشاعره وأماله وطموحاته وقيمه وكل مظاهر حياته »[16].

ومن المدونات القديمة في الشعر الشعبي الجزائري مدونة قام بضبطها الباحث الأمريكي " هودقسون W. Hodgson " في الشعر القبائلي وذلك قبل الاحتلال الفرنسي لمنطقة القبائل [17]، أمّا في بداية القرن العشرين وبالضبط في سنة 1900م يشرع " ألكسندر جولي Alexandre Joly " في التعريف بالشعر البدوي الذي تداوله البدو الرحل في بعض مناطق الهضاب العليا والجنوب. وقد حاول تحديد أصنافه وقدّم نماذج شعرية منه يشرحها ويعلّق عليها وذلك في المجلة الإفريقية، وقد استغرق المقال المطول أربعة أعداد ما بين سنتي 1900م و1904م [18].

كما أطلق أغلب الباحثين اسم الشعر الشعبي على الشعر الذي يتصّف باللحن فسمّوه " الشعر الملحون " وهو الشعر الذي يخلو من اتّباع قواعد الإعراب، ومن بينهم صاحب كتاب " الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان " حيث يقول: « ويطلق عليه – أي الشعر الشعبي – اسم الشعر الملحون لخلوّه من اتّباع قواعد الإعراب واعتماده على اللغة العاميّة دون الفصحى »[19].

ومنهم من ربطه بالقصص الشعبي ونستند إلى ذلك من خلال قول الدكتورة نبيلة إبراهيم: « فالقصص الشعبي نوع من أنواع الإبداع الشعبي يصنعه الجمهور ويطوره ويعيد تركيبه ليظل نابضا بالحياة يصلح لكل جيل ولكل مناسبة غير قابلة للفناء بل يتجدد حيا بحياة الشعب وهو جزء من التراث الشعبي يحافظ على تسلسل التاريخ الشعبي ويحفظ استمراره ويرسخ ارتباط الإنسان بالأرض والمجتمع »[20].

كما يرى البعض أنّ التراث القصصي ترجمه الشاعر الشعبي فيما يعيشه شعبه من وقائع وأحداث فيقوم بصياغته في أبيات شعرية موزونة وبقالب شعبي ولهجة عامية ملحونة وباستعمال خياله الواسع في ذلك؛ هذا ما أشار إليه الدكتور عثمان حشلاف: « ذلك التراث القصصي الذي امتزج فيه تاريخ هذه الأمّة بأحلامها وواقعها بخيالها قبل الإسلام وبعده ليتحول كل ذلك إلى واقع إنساني مليء بالوقائع العجيبة والمغامرات الخطيرة »[21].

ولقد زخرت الحياة الشعبية في البلاد العربية وخاصة المغرب العربي، بضروب شتى من الفنون والمأثورات على نحو يستدعي الدراسة وعمق النظر، واستبطان الفكر، واستخلاص النتائج حيث إنَّه اتّصل بالمسلمين والعرب شرقا وبالأندلس شمالا، واحتكاكا بالثقافات الأوروبية من بعد، وبالصحراء الإفريقية جنوبا، فكان امتدادا للتواصل ومن ثمَّ الإبداع.

فدراسة ما يطلق عليه في المغرب العربي اسم " الشعر الملحون "، وهو واحد من صنوف كثيرة من الشعر الشعبي المعروف في المغرب العربيّ عمومًا، وفي الجزائر خصوصًا. سنعتمد على بعض ما ذكره الدارسون والباحثون في هذا الحقل الواسع والمتشعب؛ الأجزاء الخمسة التي صدرت عن الأكاديمية المغربية باسم " معلمة الملحون " للمرحوم أحمد بن محمد الفاسي

عضو أكاديمية المملكة المغربية؛ من مواليد مدينة فاس سنة 1908م، درس بكلية القرويين وبثانوية مولاي إدريس، وفي باريس حصل على شهادة البكالوريا، وأكمل هناك دراسته العليا وحصل على ديبلوم الدراسات العليا من جامعة السربون، ولّما عاد إلى المغرب سنة 1934م توظف في التعليم ثم عين مديرًا لجامعة القرويين سنة 1942م كما عين وزيرًا للتربية الوطنية والتعليم والفنون الجميلة في حكومة الاستقلال المغربية ومن مؤلفاته: أزهار البساتين في أخبار الأندلس والمغرب، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، علي أبي عباس الجراري، رباعيات نساء فاس " Chants anciens des femmes de Fès " والذي كان يخطط لإصدار عشرين جزءًا، يُضَمِّنُهَا كل ما توصل إليه من الشعر الملحون وشعرائه وأخبارهم وغير ذلك ممّا له صلة به، لولا أنَّ القدر عاجله، رحمه اللّه، قبل أن ينجز ما عاهد عليه نفسه، لكنّه ترك لنا جزأين هامّين؛ يحتوي كل جزء على قسمين. يتناولان الشيء المهم فيما يخص الشعر الملحون.

ومن خلال تتبعنا للعديد من تعريفات الشعر الشعبي والذي يسمّونه في المغرب العربي بالشعر الملحون أنّ الكثير من التعريفات لا تعتمد إلاّ على عنصر اللّغة؛ بعيدا عن عناصر الجمالية الفنية التي تميّزه وتجعله يتّسم بطابع رونقي يحمل العديد من السمات التي تجلب المتلقي ويرتاح لها المتتبع، خاصة السامع.

فكان محمد الفاسي ينكر هذه الآراء، ويعلل برهنة عدم صحتها في كتابه " مَعْلَمَة الملحون " حين يقول: "أول ما يتبادر إلى الذهن، أنّه شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنّه كلام فيه لَحْن. وهذا الاشتقاق باطل من وجوه، لأنّنا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، وإنّما باللّهجات العاميّة، ولم يرد هذا التعبير عند أحد من الكتّاب القدماء بالمشرق ولا بالمغرب. ولا يُعقل أن يسمّيَ أحد شعرهُ بكلمة تنمّ عن الجهل "[22]. يأتي هذا – تسمية الشعر الشعبي بالملحون – كونه أُعِدَّ للغرض الأول لنظمه؛ حيث يرى محمد الفاسي أنّهم اشتقّوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أنّ الأصل في هذا الشعر الملحون أن يُنْظَّم ليُتَغَنَى به قبل كل شيء [23] مستندًا في ذلك إلى رأي العلامة " بن خلدون " حينما تحدث عن الشعر باللغة العاميّة...

ولو رجعنا لمقدمة عبد الرحمن بن محمد بن خلدون في الفصل الستين في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد " اعلم أنَّ الشعر لا يختص باللسان العربي فقط، بل هو موجود في كلِّ لغةٍ، سواء كانت عربية أم أعجمية. وقد كان في الفرس شعراء وفي اليونان كذلك، وذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق: أوميروس [24] الشاعر وأثنى عليه. وكان في حِمْيَر أيضًا شعراء متقدمون. ولما فسد لسان مضر ولغتهم التي دونت مقاييسها وقوانين إعرابها، وفسدت اللغات من بعد بحسب ما خالطها ومازجها من العجمة؛ فكان لجيل العرب بأنفسهم لغة خالفت لغة سلفهم من مُضَرَ في الإعراب جملة، وفي كثير من الموضوعات اللغوية وبناء

الكلمات. وكذلك الحضر أهل الأمصار نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر في الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف، وخالفت أيضًا لغة الجيل من العرب لهذا العهد. واختلفت هي في نفسها بحسب اصطلاحات أهل الآفاق، فلأهل المشرق وأمصاره لغة غير لغة أهل المغرب وأمصاره، وتخالفهما أيضًا لغة أهل الأندلس وأمصاره.

ثم لما كان الشعر موجودًا بالطبع في أهل كلِّ لسان، لأنَّ الموازين على نسبة واحدة في إعداد المتحرِّكات والسواكن وتقابُلِها، موجودة في طباع البشر؛ فلم يُهجَر الشعر بفقدان لغة واحدة وهي لغة مُضر؛ الذين كانوا فحولَهُ وفرسان ميدانه، حسبما اشتهر بين أهل الخليقة. بل كل جيل وأهل لغة من العرب المستعجمين والحضر أهل الأمصار، يتعاطون منه ما يطاوعهم في انتحاله ورصف بنائه على مهيَعِ [25] كلامهم. فأمَّا العرب، أهل هذا الجيل، المستعجمون عن سلفهم من مضر، فيقرضون الشاعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأعراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فنٍّ إلى فنٍّ في الكلام. وربما هجموا على المقصود لأوَّل كلامهم. وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون. فأهلُ أمصار المغرب من العرب يسمون هذا النوع من القصائد بالأصمعيَّات، نسبة إلى الأصمعي، رواية العرب في أشعارهم. وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدويّ [...]، وربما يلحِّنون فيه ألحانًا بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقيَّة. ثم يُغنُّون به، ويسمون الغناء به باسم الحورانيّ، نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد.

ولهم فنٌّ آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به مُغَصَّنًا [26] على أربعة أجزاءٍ، يخالف آخرها الثلاثة في رويِّه ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة؛ شبيها بالمربَّع والمخمَّس الذي أحدثه المتأخرون من المولَّدين. ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقةٌ؛ وفيهم الفحول والمتأخِّرونَ عن ذلك، والكثيرُ من المنتحلين للعلوم لهذا العهد، وخصوصًا علم اللسان؛ يستنكرُ هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويُمجُّ نظمَهُم إذا أنشدَ، ويعتقِدُ أن ذوقَهُ إنما نبا عنها لا لاستهجانها وفِقدانِ الإعرابِ منها. وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم. فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليمًا من الآفات في فطرته ونظره؛ وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود فيه، سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول أم بالعكس. وإنما على يدل ذلك قرائنُ الكلام، كما هو في لغتهم هذه. فالدَّلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة: فإذا عُرف اصطلاحٌ في ملكة واشتهر صحَّت الدَّلالة؛ وإذا طابقت تلك الدلالة المقصور ومقتضى الحال صحَّت البلاغة. ولا عبرة بقوانين النُحاة في ذلك. وأساليب

الشعر وفنونُهُ موجودةٌ في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلم؛ فإن غالب كلماتهم موقوفةُ الآخر. ويتميَّزُ عندهم الفاعل من المفعول والمبتدإ من الخبر بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب. فمن أشعارهم على لسان الشريف بن هاشم يبكي الجازية بنت سرحان، ويذكر ظعنها مع قومها إلى المغرب:

قال الشريف ابن هاشم علي ... ترى حرّى شكت من زفيرها
يفزُّ للأعلام أين ما رأت خاطري ... يردُّ غلام البدو يلوي عصيرها
وماذا شكاةَ الروح مما طرا لها ... غداة وزائع تلف اللّه خبيرها
يحسّ إن قطاع عامر ضميرها ... طوى وهند جا في ذكيرها

[...] ومن قولهم في رثاء زناتة أبي سعدي اليفري مُقارِعِهم بإفريقيَّةَ وأرض الزابِ ورثاؤهم له على جهة التهكُّم:

تقولُ فتاةَ سعدى وهاضها ... لها ظعون الباكرين عويلُ
أيا سائلي عن قبرِ الزناتي خليفة ... خذ النعت منّي لا تكون هبيلٌ
تراه يعالي وادي ران وفوقهُ ... من الربط عيساوي بناه طويلُ
أراه يميل النور من شارع النقا ... به الواد شرقًا والبراع دليلُ
أراه لهف كبدي على الزناتي خليفه ... قد كان لأعقاب الجياد سليلُ
قتيل قتى الهيجا دياب بن غانم جراحه ... كأفواه المزادِ تسيلُ
أبا جائزًا مات الزناتي خليفه ... لا ترحل إلا أن يريدَ رحيلُ
ألا واش رحَّلنا ثلاثين مرةَ ... وعشرًا وستًّا في النهارِ قليلُ

[...] ومن قولهم في ذكر رحلتهم إلى الغرب وغَلَبِهم زناتة عليه:

وأيُّ جميل ضاع لي في الشريف بن هاشم ... وأي رجال ضاع قبلي جميلها
لقد كنت أنا وياه في زهو بيتنا ... عناني بحجة ما غباني دليلها
وعدن كأنّي شاربٌ من مدامةٍ ... من الخمرِ فهو ما قدر من يميلها
أومثل شمطامات مظنون كبدها ... غريبا وهي مدوَّخه عن قبيلها

[...] ومن شعر سلطان بن مُطَفَّرِ بن يحي من الزواوِدَةِ [27] [ت: 647 هـ] أحد بطون رياح وأهل الرياسة فيهم، يقولها وهو معتقَلٌ بالمهديَّةِ في سجن الأمير أبي زكريَّا بن أبي حفصٍ أوَّلِ ملوك إفريقيَّة من الموحدين:

يقـــول وفي بـــوح الـــدجا بعـــد وهنـــة حـــرام علـــى أجفـــان عـــيني منامهـــا
يـــا مـــن لقلـــب حـــالف الوجـــد والأســـى وروح هيـــامي طـــال مـــا في ســـقامها
حجازيـــــــة بدويـــــــة عربيـــــــة عداويـــــة ولهـــا بعيـــد مرامهـــا
مولعـــة بالبـــدو لا تـــألف القـــرى ســـوى عانـــك الوعســـا يـــؤتي خيامهـــا

[...] ومن أشعار المتأخرين منهم قول خالد بن عُمَرَ، شيخ الكعوب، ومن أولاد أبي الليل، يعاتبُ أقتالهم أولاد مهَلهَل ويجيب شاعرهم شِبلَ بن مسكيانة بن مهلهل، عن أبياتٍ فَخُرَ عليهم فيها بقومِه:

يقـــول وذا قـــول المصـــاب الـــذي نشـــا قـــوارع قيعـــانٍ يعـــاني صِـــعابها
يريح بها حادي المصاب الذي إذا سعـــــــى فنونًـــا مـــن إنشـــاد القـــوافي عـــذابها
محـــــيرة مختـــــارة مـــــن نشـــــادها تحـــدَّى بهـــا تـــام الوشـــا ملتهابهـــا
مغربلـــــة عـــــن ناقـــــد في غضـــــونها محكمـــة القيعـــان دابـــي ودابهـــا

[...] ومنها في العتاب:

وليـــدا تعـــاتبتوا أنـــا أغنـــى لأنـــني غنيـــت بـــنعلاق الثنـــا واغتصـــابها
علـــيّ ونـــا نـــدفع بهـــا كـــل مبضـــع بأســـياف ننتـــاشُ العـــدا مـــن رقابهـــا
فـــإن كانـــت الأمـــلاك بغيـــت عـــرايسَ علينـــا بـــأطراف القنـــا اختضـــابها
ولا بعـــــدها الإرهـــــاف وذبْـــــلٌ وزرق كألِســـنَةِ الحنـــاش انســـلابُها

[...] ومنها في وصف الظعائنِ:

قطعنـــا قطـــوع البيـــدِ لا نختشـــي العـــدا فتـــوق بحوبـــات مخـــوف جنابهـــا
تـــرى العـــين فيهـــا قـــل لشـــبل عرائـــف وكـــل مهـــاةٍ محتظيهـــا ربابهـــا
تـــرى أهلـــها غـــبّ الصـــباح أن يفلـــها بكـــل حلـــوب الجـــوف مـــا ســـدَّ بابهـــا

لهـــا كـــل يـــوم في الأرامـــي قتائـــلُ ورا الفـــاجر الممـــزوج عفـــو رضـــابها

ومن قولهم في الأمثال الحكمية:

وطلبُـــك في الممنـــوع منـــك سَـــفاهةٌ وصـــدُّك عمّـــن صـــدَّ عنـــك صـــواب

إذا رأيـــت أُناسًـــا يغلقـــوا عنـــك بـــابهم ظهـــور المطايـــا يفـــتح اللّه بـــابُ

ومن قول خالد يعاتبُ إخوانَهُ في موالاةِ شيخِ الموحِّدين أَبي محمد بن تافراكين المستبدّ بحجابَةِ السلطان بتونِسَ على سلطانها مكفولةً أَبي إسحاق ابنِ السلطان أَبي يحي وذلك فيما قَرُبَ من عصرنا:

يقـول بـلا جهـل فتـى الجـودِ خالـدٌ مقالـــةَ قـــوّال وقـــال صـــوابُ

مقالـــة حـــبر ذات ذهـــن ولم يكـــن هريجًـــا ولا فيمـــا يقـــولُ ذهـــابُ

تهجســـت معنـــا نابُهـــا لا لحاجـــةٍ ولا هـــرج ينقـــاد منـــه معـــابُ

وكنت بها كبدي وهي نعم صابة حزينـــة فكـــرٍ والحـــزين يصـــابُ

ومن شعر عربِ نمرٍ بنواحي حورانَ لامرأَةٍ قتلَ زوجُها فبعثت إلى أَحلافِهِ من قَيْسٍ تُغريهِم بطلبِ ثأرِهِ تقول:

تقـــول فتـــاة الحـــيّ أَمّ ســـلامة بعـــينٍ أَراع اللّه مَـــن لا رثـــى لهـــا

تَبيتُ بطول اللّيل ما تألّف وبو الكرى موجعـــة كـــان الشَّـــقا في مجالهـــا

على ما جرى في دارها وبو عيـــالها بلحظـــة عـــين الـــبين غـــير خالهـــا

فقدنا شهاب الدين يا قيس كلكم ونمتـــوا عـــن أخـــذ الثـــأر مـــاذا مقالهـــا

أنا قلت إذا ورد الكتاب يســـرّني ويـــبرد مـــن نـــيران قلـــبي ذبالهـــا

أيا حين تسريح الذوائب واللحـــى وبيض الغذارى ما حميتو جمـــالها [28]

نقول هذا مع أنّنا نجده [ابن خلدون] في إحدى لحظات التبصر اللوذعية التي خصّصها للبحث عن حقيقة الشعر يعترف أيضًا أن الشعر ليس إلاّ " قطرة من بحر من تناسب الأصوات " التي في الكون أي بعبارة أخرى أنّ علم الشعر من علم العمران هو بمنزلة القطرة من البحر

ممّا يجعل الكلام عن تأثير البلاغة في العمران لا يمكن أن يستقيم إلاّ على وجه الغلو والمبالغة... وقضية التناسب بين " قطرة " الشعر و" بحر " العمران ينبغي في نظرنا قراءتها بالرجوع إلى السياق القرآني. فالتناسب بين بقيّة الأصوات التي في الكون الذي يتحدث عنه ابن خلدون في النص يدخل في باب التسبيح – تسبيح الكون – الذي يتكلم عنه القرآن أكثر مما يدخل في باب الموسيقى كما عرفها الفلاسفة... والتركيب الشعري يشبه بالنسج تشبيه معروف وقديم في صناعة الشعر عند العرب. وعبارة الجاحظ المشهورة والقائلة بأنّ الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير قد تكون وراء نص ابن خلدون. وقد دقّق عبد القاهر الجرجاني هذا النص عندما تكلم عن الخيوط التي تذهب طولا والخيوط التي تذهب عرضا وقد ترجمها الأستاذ محمد الصغير بناني في مفهومي السدى* والنير** تماشيا مع مفهومي Paradigme (سدى) وSyntagme (نير) في اللسانيات الحديثة... وهنا تبرز أهميّة التشبيه الثاني، تشبيه الشعر بالبناء الذي يرد منذ الجرجاني ملازما لمفهوم النسج [29]، هذا ما يجعلنا نقرّ أنّ للشعر الشعبي - الملحون - كذلك عمقا وتاريخا مترابطا بجل العلوم وما ينطبق على الشعر العام قد ينطبق على الشعر الشعبي.

- **ما هو الملحون:**

الملحون اشتقاق من لحن: « **اللَّحْن:** من الأَصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه أَلْحانٌ ولُحون. ولَحَّنَ في قراءته إِذا غرَّد وطرَّبَ فيها بأَلْحان، وفي الحديث: اقرؤُوا القرآن بلُحون العرب. وهو أَلْحَنُ الناس إِذا كان أَحسنهم قراءة أَو غناء. واللَّحْنُ واللَّحَنُ واللَّحَانةُ واللَّحانِيَة: تركُ الصواب في القراءة والنشيد ونحو ذلك، لَحَنَ يَلْحَنُ لَحْناً ولَحَناً ولُحوناً؛ الأَخيرة عن أَبي زيد قال: فُزْتُ بقِدْحَيْ مُعْرِب لم يَلْحَنِ ورجل لاحِنٌ ولَحّان ولَحّانة ولُحَنَة: يُخْطِئ، وفي المحكم: كثير اللَّحْن. ولَحَّنه نسبه إِلى اللَّحْن. واللُّحَنَةُ الذي يُلحَّنُ. والتَّلْحِينُ التَّخْطِئة. ولَحَنَ الرجلُ يَلْحَنُ لَحْناً:

تكلم بلغته. ولَحَنَ له يَلْحَنُ لَحْناً: قال له قولاً يفهمه عنه ويَخْفى على غيره لأَنه يُميلُه بالتَّوْرية عن الواضح المفهوم؛ ومنه قولهم: لَحِنَ الرجلُ: فهو لَحِنٌ إِذا فَهِمَ وفَطِنَ لما لا يَفْطنُ له غيره »[30].

والملحون في اللغة مفعول من الأصل اللغوي (ل، ح، ن) الذي ينصرف لدلالتين تقع إحداهما على الإصابة في الحديث، والأخرى على الخطأ فيه، مما جعل اللغويين يعدونه في " الأضداد " وقد اختلف الأنباري وابن قتيبة من قبل في أمره اختلافا كبيرا. غير أن أعلى دلالتين للحن، هما التنغيم في الكلام والعدول به عن الصواب، وقد ألّف بعض اللغويين كتبًا في " الملاحن " [31] والأضداد، وما تلحن فيه العامة... ونحو ذلك.

ونعتقد أن الملحون المغربيّ، إنّما سُميّ به لأنّ الشعراء يعرّضون فيه بما يريدون، دون أن يذكروا ذلك صراحة، على نحو ما نجده في قول القتّال الكلابي:

ولقـد لَحَنْـتُ لكـم لكيمـا تفقهـوا وَوَحَيْـتُ وحيـاً لـيسَ بالمُرتَـابِ [32]

أي ألغزت لكم في الكلام لتفهموا دون غيركم من السامعين على جهة التورية.

والملحون: " شعر منظوم باللغة العامية ليغنى به ويلحن. من أقدم ما وقفت عليه في هذه التسمية ما ورد في قصيدة " ليلى " لسيدي سعيد المنداسي وقد نظمها سنة (1070هـ - 1660م) وأهداها لمولاي إسماعيل قوله:

صَايْغْ بَيْنْ الْغْزَلْ غَزْلِـــــــــي مَنْ لاَ يَغْزَلْ بْحَالِي هَذَا فِي الْمَلْحُونْ

وقد عبّر مولاي الطيب الدباغ في قصيدته " لالة سكينة " عن أنّ الملحون بمعنى الألحان بقوله: "قال الطيب قال ابن علي في مواهب الألحان " أي في الملحون "[33].

وبتطرقنا وتصفحنا لتاريخ الجزائر الثقافي ممّا جاء به الدكتور أبو القاسم سعد الله حول الشعر الشعبي: "الهدف من الحديث قليلاً عن الشعر الشعبي أو الملحون هنا هو تحديد علاقته بالثقافة وتحديد علاقة الثقافة به، وليس الغرض دراسة هذا الشعر في حدّ ذاته، لأن ذلك يهم غيرنا أكثر، ذلك أن الثقافة التي نتناولها في هذا الكتاب تعني نتائج الفكر والذوق والشعور بعد الصقل بالدراسة والتعب، وطلب العلم بجميع أنواعه وتحصيل الملكة عن طريق الممارسة والنصب، ولا يحتاج الشعر الشعبي إلى كل ذلك أو شيء منه [...] وهذه الظاهرة، ظاهرة شيوع الشعر الشعبي بدل الشعر الفصيح وضعف الثقافة الأدبية، قديمة ولا تخص العهد العثماني وحده. فقد لاحظ ابن خلدون ذلك وعزا عدم عناية المغاربة بأنسابهم إلى شيوع الشعر الشعبي الذي لا يحفظ كما يحفظ الشعر الفصيح "[34].

كما أنَّ عبد الحميد بورايو في كتابه المعنون بـ " الأدب الشعبي الجزائري " قد أشار إلى أنّ حركة تدوين نماذج من الشعر الشعبي الجزائري ونشره موثّقًا والتّعليق عليه وتقديم انطباعات حول طبيعته تعود إلى منتصف القرن التّاسع عشر: أين نجد نصوصا من هذا الشعر قد جمعت ونشرت مترجمة إلى اللغة الفرنسية. نعثر عليها في الدوريات (خاصة المجلة الإفريقية) أو بعض المؤلفات. وقد كان هناك نوع من التركيز في الأبحاث المنشورة في الدوريات على الأشعار ذات الطبيعة التوثيقية، والتي أرّخت لوقائع الصدام المسلّح بين الجزائريين والجيش الاستعماري [35].

ومن خلال بحثنا وتطرقنا للكثير من اللّبس الذي كان ينتاب ولا يزال يطرح الكثير من التساؤلات في العديد من البلدان العربية، وبالأخصّ الجزائر حول تسميات الشعر الشعبي (وهو ما يسمّى في الكثير من المناطق بالشعر الملحون)؛ نكون قد أعطينا ولو لمحة موجزة حول ما يحيط بهذا النوع الأدبي من الشعر، والذي يحتاج للكثير من البحوث والدراسات الكثيرة والمعمّقة، وفي الكثير من الجهات والمناطق في سائر البلدان العربية، ومهما كتبنا في هذا الموضوع الشيّق، إلاّ أنّنا ندرك جيّدا أنّنا أغفلنا على الكثير من النقاط التي تلزمه لأنّ هذا الميدان لا يزال خصبًا ويحتاج للكثير؛ من المجهودات من طرف الباحثين والدّارسين وتحفيز مادي ومعنوي وتفرّغ في الوقت.

هوامش البحث:

[1] - محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ط: 01، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967م، ص: 51.

[2] - صالح المهدي، الموسيقى العربية " تاريخها وأدبها "، طبعة مزيدة ومنقحة، الدار التونسية للنشر، تونس - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص: 183.

[3] - محمد عبده غانم، شعر الغناء الصنعاني، ط: 02، دار العودة، بيروت - لبنان، 1980م، ص: 55.

[4] - ينظر: عبد الله الرّكيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ط: 01، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر، 1981م، ص: 363، 364.

[5] - المرجع نفسه، ص: 493.

[6] - التلّي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، د ت، ص: 389.

[7] - ينظر: جريدة المجاهد الأسبوعي، العدد: 670، الجزائر، 1973م، ص: 26.

[8] - التلّي بن الشيخ، مرجع سابق، ص: 392.

[9] - العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954م إلى 1962م، الجزء الأول، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص: 87، 88، 91، 92.

[10] - أحمد زغب، الأدب الشعبي " الدّرس والتطبيق "، ط: 01، مطبعة مزوار، الوادي – الجزائر، 2008م، ص: 08.

[11] - المرجع السابق، ص: 69، 70.

[12] - ينظر: محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ط: 01، سلسلة دروس جامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، 1998م، ص: 08 – 13.

[13] - التلّي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ط: 01، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص: 23.

[14] - المرجع نفسه، ص: 23 – 25.

[15] - محمد عيلان، الشعر الشعبي في الجزائر (دراسة في الإيقاع) " منطقة تبسة وبئر العاتر "، مجلة اللغة والأدب؛ مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر، العدد: 11، محرم 1418 هـ الموافق لـ ماي 1997م، ص: 106.

[16] - صفيّ الدين الحلي، العامل الخالي والمرخص الغالي، تحقيق: حسين نصّار، د ط، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة – مصر، 1984م، ص: 04.

[17] - M. Redjala, La Langue et La Littérature Kabile, Encyclopaedia Universalis, n: 13, 1984, p: 760.

[18] - Alexandre Joly, Remarque Sur La Poesie Moderne Chez Les Nomades Algeriens, Revue Africaine, n: 44, 1900 / n: 45, 1901 / n: 48, 1904.

نقلاً عن: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م، ص: 39.

[19] - محمد امرابط، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تقديم وتحقيق: عبد الحميد حاجيات، ط: 01، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، 1982م، ص: 15.

[20] - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، د ط، دار النهضة، القاهرة – مصر، د ت، ص: 97.

[21] - عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب " مقوماتها وطاقتها الإبداعية "، ط: 01، 02، دار المعارف، د م ن، 1983م، ص: 983.

[22] - محمد الفاسي، مَعْلَمَة الملحون، ج: 01؛ القسم الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب، 1986م، ص: 29.

[23] - المرجع السابق: ص: 29.

[24] - هو صاحب الإلياذة والأوذيسة، وقد يختلف الباحثون بنسبتهما إليه، كان في القرن التاسع قبل الميلاد، قيل كان أعمى ينشد شعره متجوّلاً بين المدن اليونانية.

[25] - نهج، طريق.

[26] - معصّبًا.

[27] - جاء في بعض نسخة " الدواودة " بدلاً من " الزواودة " بالزاي.

[28] - ينظر: ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة؛ تحقيق: درويش الجويدي، ط: 02، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، 2000م، ص:
558 – 593.

[*] - والسَدى المعروف من الثوب، وهو خلاف اللُحمة: والسَداةُ مثله، وهما سَدَيانِ، والجمع أَسْدِيَةٌ. تقول منه: أَسْدَيْتُ الثوبَ وأَسْتَيْتُهُ، السَّدَى
من الثوب: ما مُدَّ منه.

[**] - النِّيرُ: القَصَبُ والخيوط إذا اجتمعت. والنِّيرُ العَلَمُ، وفي الصحاح: عَلَمُ الثوب ولُحْمته أَيضاً. ابن سيده :نِيرُ الثوب علمه، والجمع أَنْيارٌ.

[29] - محمد الصغير بناني، البلاغة والعمران عند ابن خلدون، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، أفريل 1996م، ص:
158، 162.

[30] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد الثالث عشر، ط: 01، دار صادر للطباعة والنشر،
بيروت - لبنان، 2000م، مادة: لحن، ص: 182، 183.

[31] - **ينظر:** ابن دريد، **كتاب الملاحن والأضداد**، (ط: هيدلبرج سنة 1883م)، د ت.

[32] - **ينظر:** ابن بنين، **اتفاق المباني وافتراق المعاني؛ تحقيق يحيى جبر**، د ت، ص: 126.

[33] - محمد الفاسي، **مَعْلَمَة الملحون، " معجم لغة الملحون "**، ج: 02؛ القسم الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، المغرب، 1986م،
ص: 119.

[34] - أبو القاسم سعد الله، **تاريخ الجزائر الثقافي**، الجزء الثاني: 1500م – 1830م، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، 1998م، ص:
310، 311.

[35] - **ينظر:** عبد الحميد بورايو، **الأدب الشعبي الجزائري**، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م، ص: 36.

موقف المبرد من اللغة الشعرية
في العصر العباسي

الأستاذة: وهيبة بن حدو
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

إن الشعر مصدر من مصادر الدرس اللغوي منذ توجه العلماء إلى تقعيد اللغة ووضع ضوابطها لمتعلّميها، ولقد ظلّ الشعر العربي حتى أوائل القرن الثاني صحيحا قوي العبارة جزل التراكيب، تغلب عليه روح البداوة القديمة في المنهج والصياغة والمعنى والخيال.

وبقيام الدولة العباسية في أوائل القرن الثاني أخذت الحياة العربية تبتعد تدريجيا عن البداوة وتدنو من الحضارة، وظهر في القرن الثاني طائفة من الشعراء تأثّروا أكثر من غيرهم بمظاهر الحضارة العباسية الجديدة وعرفوا بالشعراء المحدثين.

هؤلاء الشعراء ثاروا على القديم الموروث، ولما كان القدماء قد سبقوهم إلى كل شيء في الشعر، من حيث فنونه ومعانيه وأساليبه، فإنهم قصدوا تجديدهم على ديباجة الشعر وصياغته، وعلى التعبير عن بعض النزعات والرغبات المكبوتة التي وجدت في روح التسامح والتعاطي السائدة في المجتمع العباسي منطلقا لها.

فالشعر المولّد اقتضته الظروف الاجتماعية والفكرية والذوقية في ذلك الزمان، فاصطنع بصبغة جديدة مختلفة في جل مظاهرها عن العصر السابق، بفضل النمط العقائدي والأخلاقي والفكري الذي أملاه الإسلام، وبفضل الاحتكاك بالأمم المجاورة ذات الحضارات والمدنيات المختلفة، فكان أن عزل المجتمع الجديد عن البداوة، وهجر أسلوب اللغة البدوية الوحشية والغريبة.

وفي النصف الأول من القرن الثاني ظهر موقف اللّغويين من لغة الشعر، واتخذ اتجاهين: أحدهما متشدد في قبول أساليب الشعر واستعمال الشعراء، فإذا سمع ما يخالف الأقيسة التي وضعها من سماعه لغة العرب اعترض عليه دون النظر إلى قائله أو مصدره، وممن يمثل هذا الاتجاه ابن أبي إسحاق واعتراضاته على الفرزدق وتخطئته إياه وهو شاعر فصيح[1].

أما ثانيهما فكان أكثر قبولا لأساليب كلام العرب، وكان على رأس هذا الاتجاه أبو عمرو بن العلاء، فعلى الرغم من التزامه بالفصيح وحبه للقديم كان أكثر ميلا إلى الاطّلاع

على ما يقوله معاصروه من الشعراء، وله آراء كثيرة في معاصريه، منها قوله: "لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا"[2].

لقد كان الصراع قائما بين اللّغويين والشعراء، فاللّغويون والنحويون خاصة أصحاب قواعد وضوابط وقياس، أما الشعراء فهم مبدعون لا يبالون في كثير من الأحيان بما يقتضيه القياس فيجاوزون في استعمالاتهم أقيسة النحويين، فالشعر استعمال خاص للغة، والشعراء كما قال الخليل: "أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ"[3].

وفي القرن الثالث، عصر المبرد، استمر الصراع قائما بين القديم والمحدث على الرغم من أن قضية الاستشهاد بالشعر في مجال النحو قد حسمت، فقصر الاستشهاد على الشعر الجاهلي والإسلامي حتى منتصف القرن الثاني، وكان مدار هذا الصراع لغة الشعر وموقف اللّغويين من الأساليب الجديدة والألفاظ المستحدثة والصور والمعاني التي جدت لدى شعراء الحداثة آنذاك،فالشعر العربي لم يتوقف عن التطور والتغير في لغته وأساليبه بعد ذلك التحديد، على الرغم من موقف اللّغويين المتعصبين للقديم خاصة من هذا التطور، فهذا معاصر المبرد وزميله أحمد بن يحيى ثعلب لا يروي شعر أبي تمام كراهية له[4].

وكان ابن الأعرابي وهو أحد كبار أئمة اللغة يقول: "إنما أشعار المحدثين، مثل أبي نواس وغيره، مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيلقى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا"[5]، وقد قال عندما أنشد شعرا لأبي تمام: "إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل"[6]. فطعن القدماء على المحدثين يتلخص في أمور ترجع إلى الصياغة، وإخلالهم بطرق التعبير القديمة، فقد خرجوا عليها، وغالوا في البديع، وأسرفوا في استخدامه وتكلف ألوانه.

بينما وجدنا علماء آخرين ينظرون بعين الإنصاف إلى الشعر قديمه وحديثه، ويرون أن النظر في الشعر يتطلب آلة وعدة، وليس معيار القدم والحداثة بقادر على توفير معيار لتمييز الجيد من الرديء، لأن الجيد ليس له عصر، وليس مقتصرا على جيل دون جيل. من هؤلاء العلماء نذكر الجاحظ الذي قال: "والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة، فيها: أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة والنابتة وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه.

وقد رأيت ناسا منهم (من العلماء) يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان"[7].

وقال في أبي نواس: "ما رأيت رجلا أعلم باللغة من أبي نواس، ولا أفصح لهجة مع حلاوة ومجانبة للاستكراه، وكان للمولدين كامرئ القيس للمتقدمين"[8].

لقد كان الجاحظ أشجع من وقف بين القديم والحديث، كما وصفه إحسان عباس، في رأيه بأبي نواس وتفضيله أبياتا له على شعر المهلهل في الشاعرية[9].

وقال ابن قتيبة من بعده: "... ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقديمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاحظه، ووفرت عليه حقه"[10].

وقوله هذا رد فعل لما شاع بين علمائه ومن تلقى عنهم، حيث كانوا يستجيدون الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعونه في متخيرهم، ويرذلون الشعر الرصين ولا عيب فيه عندهم إلا أنه قيل في زمانهم وأنهم رأوا قائله، ثم قال ابن قتيبة: "ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده"[11].

كل هذه الآراء كانت وراء اندفاع المبرد للاطلاع على شعر المحدثين إلى جانب الشعر القديم الذي كان أحد مصادر الدرس اللغوي إلى جانب القرآن الكريم وكلام العرب، واطلاعه على الشعر المحدث لتأثره بالعصر ومراعاته كان يدفعه إليه أيضا صلته بمجالس الأدب في بغداد وما كان يدور فيها من حديث وجدل حول شعر المحدثين واختلاف النظر إليه ثم صلته الخاصة بابن المعتز والبحتري وابن المعذل وغيرهم من الشعراء المحدثين أو ممن مال إلى الشعر المحدث ورواه.

وكان ابن المعتز ممن ينحاز لأبي تمام وشعر المحدثين مخالفا شيخه ابن الأعرابي المتعصب للقديم، وقد روى الصولي في كتابه أخبار أبي تمام وأخبار البحتري نوادر في ذلك، وفوق كل ذلك المنافسة القائمة بين المبرد وثعلب شيخ الكوفيين، وهو شيخ عصره في اللغة والنحو كما وصفه الصولي[12]، فأن يظهر المبرد في هذا الجو بمظهر غير العارف بشعر شاعر كبير كأبي تمام أو البحتري أو غيرهما من المحدثين في موقف الرأي والجدل، كل ذلك دفعه إلى الاطلاع على شعر المحدثين، وكان اطلاعه اطلاع عالم دافعه الإنصاف في الحكم ووراء كل ذلك تلك النزعة القديمة لديه إلى الشعر وتجربته التي لم تمت عنده، وإنما عبرت عن

نفسها في مجال البحث والدرس والتأليف بعد أن انسحبت من مجال الإبداع الشّعري فاتجهت نحو الاعتراف بإبداع الشعراء.

وقد كان المبرد من كبار علماء القرن الثالث، وكانت حلقات درسه عامرة بالمتلقين لعلوم العربية، وكان الشعر واحدا من مصادر النحو المهمة، لكن الشعر الذي اتخذ مصدرا للتقعيد قد حدد زمانه ومكانه إلى منتصف القرن الثاني للهجرة في مواطن الفصاحة، ولم يتخذ شعر ما بعد هذا التأريخ مجالا للاستشهاد النحوي بدءا من بشار بن برد ومن معه ومن بعده من الشعراء المحدثين المولودين في العصر العباسي.

حاول المبرد الاتصال بالشعر المحدث بما لا يؤثر في موقفه النحوي في الاستشهاد بالشعر فعني به من حيث المعاني المولدة والصور البديعية والإشارات والرصف، وكان موقفه منه موقفا توفيقيا جامعا بين القديم والحديث كأستاذه الجاحظ وصديقه ابن قتيبة، ولقد عرف هذا القرن بالنظرة التوفيقية المنصفة، لاتصاف العلماء فيه بالتأمل النزيه والتروي السديد، ولما توفرت لهم من استعداد وثقافة استفادوا منها أيما فائدة فراحوا يعطون لكل حقه بغير اعتبار العامل الزمني. وهذا يخالف رأي صاحب العقد الفريد عندما صرح بأن الصلة بين المبرد والشعر المحدث لا تتجاوز مجال العطف، وأن المبرد كان مغلوبا بروح العصر مساقا بقوتها، وأنه لم يعتمد ذوقا متميزا في الاختيار وإنما كان يتستر وراء الموضوع[13].

واهتمام المبرد بالشعر المحدث كان في مجالين:

أولهما: تدريسه إياه لطلبته، فلقد اتخذ المبرد شعر المحدثين أصلا من أصول ما يدرسه لتلامذته مع القديم وهو على منهجه في النحو وأصوله في مجال الاستشهاد لكنه لم يستطع الابتعاد عن واقع الشعر، مثال ذلك أنه شرح قصيدة لأبي نواس[14]، كما أكثر من تحليل النصوص المحدثة في كتابه: الكامل، والفاضل، والتعازي والمراثي، وكتب في مقدمة كتابه (الكامل) وهي مقدمة موجزة جدا، أنه لا يتحيز لعهد دون عهد، ولا لشاعر دون شاعر، وإنما يختار ما يقع في حفظه (من خطبة شريفة، ورسالة بليغة)[15]، فليس يعنيه لأي خطيب اختار ولا لأي كاتب انتخب، وإنما الذي يعنيه أن تكون الخطبة شريفة والرسالة بليغة، ثم يصرح عن رأيه بعد قليل: (وليس لقدم عهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطي كل ما يستحق"[16]، وقال في موضع آخر: "قال بعض المحدثين وليس بناقصه حظه من الصواب أنه محدث"[17].

ثانيهما: أنه أدخل الشعر المحدث في مصنفاته بل قصر عليه كتابا مستقلا وهو كتاب الروضة، ذكر في كتاب ياقوت[18]، وقال عنه ابن الأثير إنه: "كتاب جمع فيه أشعار شعراء عصره بدأ فيه بأبي نواس ثم بمن كان في زمانه وانسحب على ذيله"[19].

وهكذا شارك المبرد في توجيه نظر النقاد والقراء إلى مبدإ الإجادة، وإلى أن مبدأ القدم ليس كافيا بذاته، بل مدار التقييم هو النص دون أي اعتبار للزمن الذي كتب فيه أو لكاتبه

وقد أدى أخذه بهذا المبدإ إلى أن يلاحظ العصرية وأهميتها من حيث إنها تكشف عن أذواق الناس واهتماماتهم وإلى أنها بالتالي تضمن قيمة شعرية لا يجوز إهمالها، وبهذه النظرة كان يختار أشعار المحدثين أو المولدين مسوغا اختياره بأنها "حكيمة مستحسنة يحتاج إليها

للتمثل، لأنها أشكل للدهر"(20)، أي لأنها أكثر التصاقا بالحياة وتعبيرا عنها من الشعر القديم، وأضاف "ويستعار من ألفاظها في المخاطبات والخطب والكتب"(21)، فهو يهدف إلى غاية عملية وهي خدمة طبقة المتعلمين وخاصة من يهيئون أنفسهم لمستوى بلاغي من فئة الكتاب(22).

لم يهمل المبرد عصره ليتعلق بالقديم فقط، فهو من اللّغويين الأوائل الذين وقفوا من التطور الشعري موقف القبول(23)، مراعين العصر، لقد كان رأيه في هذا الشعر المعاصر له رأيا لغويا واعيا لأساليب الكلام قابلا تطور الشعر وأساليبه ولغته لارتباط ذلك بتغير العصر، قال في ذلك: "وقصدنا في وقتنا هذا لذكر مراث من أشعار المحدثين لننزل بها من خشونة أشعار القدماء إلى لطف المولدين لمشاكلة الدهر وملاحة القول لنمضي من ذلك شيئا"(24).

وهذا يؤكد أنه كان يفضل الشعر القديم لجزالته وسلاسته، وبما فيه من الشاهد في اللغة والنحو، ويفضل الشعر المحدث لعذوبة ألفاظه، وحلاوة معانيه، وشدة ارتباطه.

وقبول المبرد للشعر المحدث لا يعني أنه أغمط القديم حقه بل كان يجله ويقدره، جاء في الكامل حين كان يقارن بين تشبيهات القدماء وتشبيهات المحدثين قوله: "ومن عجيب التشبيه في إفراط غير أنه خرج في كلام جيد وعني به رجل جليل فخرج من باب الاحتمال إلى الاستحسان ثم جعل لجودة ألفاظه وحسن رصفه واستواء نظمه في غاية ما يستحسن"(25)، قول النابغة يرثي "حصن بن حذيفة"(26):

يَقُولُ حِصْنٌ ثُمَ تَأْبَى نُفُوسُهُمْ وَكَيْفَ يَحْصُنُ وَالجِبَالُ جُنُوحُ

وَلَمْ تَلْفَظِ المَوْتَ القُبُورُ وَلَمْ تَزَلْ نُجُومُ السَّمَاءِ وَالأَدِيمُ صَحِيحُ

فَعَمَّا قَلِيلٍ ثَمَ جَاءَ نَعْيُهُ فَظَلَّ نَدَى الحَيِّ وَهُوَ يَنُوحُ

فقد وصف النابغة في هذه الأبيات بالرجل الجليل، ووصف أبياته بالجودة والحسن وهذا التقدير لا يمنحه للمحدثين وإنما يقول: "ثم نذكر طرائف من تشبيه المحدثين وملاحتهم فقد شرطناه في أول الباب"(27).

والمبرد مع ذلك حاول أن يكون منصفا في نظرته و"لا بد أن نعذر المبرد إذا هو مال لا شعوريا، نحو القديم، لأنه صلب ثقافة نحوي لغوي من طرازه"[28]. كما قال إحسان عباس ولأنه كان بصريا، وذوق البصريين يميل إلى الجزالة والقوة والرصانة.

إن اشتغال المبرد بشعر المحدثين واستحسان الكثير منه عند عمارة بن عقيل الذي قيل فيه: "ختمت الفصاحة في شعراء المحدثين بعمارة"[29]. وصف شعره مرة فقال: "ألا ترى كيف يفضل قول عمارة على قرب عهده:

تَبَحَّثْتُمْ سُخْطِي فَغَيَّرَ بَحْثُكُمْ نَخِيلَةُ نَفْسٍ كَانَ نُصْحاً ضَمِيرُهَا
وَلَنْ يلْبثَ التَّحْشِينُ نَفْساً كَرِيمَةً عَرِيكَتُهاَ أَنْ يَسْتَمِرَّ مَرِيرُهاَ
وَماَ النَّفْسُ إِلاَّ نُطْفَةٌ بِقَرَارَةٍ إِذاَ لَمْ تُكَدَّرْ كَانَ صَفْواً غَدِيرُهاَ.

فهذا كلام واضح، وقول عذب"[30].

فهذان مقياسان للشعر المفضل عند المبرد (الوضوح والعذوبة)، ولكن فيه أمرين آخرين، فهو شديد الشبه بالشعر الجاهلي من جهة، ومن جهة أخرى هو شعر حكيم يتفق مع الغرض الذي كان يختار المبرد من أجله أشعار هؤلاء المولدين، وهو يصرح بهذا الغرض، فهي أشعار حكيمة مستحسنة.

وكذا إعجابه بابن مناذر وقوله فيه وفي شعره: "فإنه كان رجلا عالما مقدما وشاعرا مفلقا، وخطيبا مصقعا، وفي دهر قريب، فله في شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته، ولا يزال قد رمى في شعره بالمثل السائر، والمعنى اللطيف واللفظ الفخم الجليل، والقول المتسق النبيل"[31].

واستحسانه شعر أبي نواس خاصة قوله[32]:

لاَ أَذُودَ الطَّيْرَ عَنْ شَجَرٍ قَدْ بَلَوْتُ المُرَّ مِنْ ثَمَرِهْ

وتعليقه عليه بقوله: "فمثل هذا لو تقدم لكان في صدور الأمثال"[33].

واستشهاده بشعر أبي تمام في كثير من مواضع من كتابه الكامل، وتمثله به، للمقارنة بغيره أو لنقده يدل على "خبرته بهذا الشعر وتفهمه إياه"[34]، حتى إنه كان يفضل أحيانا على غيره معللا سبب تفضيله، من ذلك قوله: "وقال ابن أبي عيينة:

ماَ راَحَ يَوْمٌ عَلَى حَيٍّ وَلاَ ابْتَكَراَ إِلاَّ رَأَى عِبْرَةً فيهِ إِنِ اعْتَبَرَا
وَلاَ أَتَتْ ساَعَةٌ فِي الدَّهْرِ فَانْصَرَمَتْ حَتَّى تُؤَثِّرَ فِي قَوْمٍ لَهاَ أَثَرَا
إِنَّ اللَّيَالِيَ وَالأَيَّامَ أَنْفُسَهَا عَنْ غَيْرِ أَنْفُسِهَا لَمْ تَكْتُمِ الخَبَرَا

فأخذ هذا المعنى حبيب بن أوس الطائي وجمعه في ألفاظ يسيرة فقال:

عَمْرِي لَقَدْ نَصَحَ الزَّمَانُ وَإِنَّهُ لَمِنْ العَجَائِبِ ناَصِحٌ لاَ يُشْفِقِ

فزاد بقوله "ناصح لا يشفق" على قول ابن أبي عيينة شيئا طريفا، وهكذا يفعل الحاذق بالكلام[35]، وهكذا فقد وصف المبرد أبا تمام بالطرافة والحذق في الكلام.

وروى الصولي أن المبرد كان في مجلس ابن المعتز و"جرى ذكر أبي تمام فلم يوفه حقه وكان في المجلس رجل من الكتاب... ما رأيت أحفظ لشعر أبي تمام منه فقال له يا أبا العباس ضع في نفسك من شئت من الشعراء ثم انظر أيحسن أن يقول مثل ما قاله أبو تمام، وقرأ أبياتا من قصيدته: ❖ شَهِدْتُ لَقَدْ أَقوتُ مَغَانِيكُمْ بَعْدِي❖

فقال أبو العباس المبرد: "ما سمعت أحسن من هذا قط ما يهضم هذا الرجل إلا أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام وإما عالم لم يتبحّر شعره ولم يسمعه"[36].

قال ابن المعتز: "وما مات إلا وهو منتقل عن جميع ما كان يقوله مقرّ بفضل أبي تمام وإحسانه"[37].

وقال المبرد يصف شعر أبي تمام أن له: "استخراجات لطيفة ومعاني طريفة[38]، وأنه "غائص يخرج الدرر"[39].

كما روى الصولي قول المبرد عن أبي تمام والبحتري: "واللّه إنّ لأبي تمام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد فيه مثله"[40]، وفي هذه الشهادة الصادرة عن إمام في العربية والنحو، كالمبرد، "شهادة بتفوق المحدث على القديم"[41].

وإعجاب المبرد بأبي العتاهية وغيرهم كل ذلك لم يؤثر في موقف المبرد اللغوي من الألفاظ وأبنيتها وخصائص فصاحتها ومن الأساليب وصورها، ومن تشدده في القياس حتى أصبح ينازع السماع في الأهمية اللغوية لديه، فالنصوص التي تخرج على القياس المطرد نعني أنها خرجت على الأسلوب في الاستعمال وتركيب الجملة المألوفة لدى العرب، ويعني هذا أيضا إصابة قرائنه النحوية أو البنية الصوتية أو الصرفية بالخلل، وبهذا لا تصل التراكيب إلى غاياتها من

المعاني، أي يسودها الغموض والتشويش، ومن الصعب على النحوي أن يتهاون في خروج الأساليب أو التراكيب اللغوية على القياس المطرد[42].

وبهذا القياس أيضا أخضع شعر المحدثين إلى تحليله وأحكامه على الرغم من قبوله واستحسانه وإدخاله في مصنفاته وشرحه لتلامذته، قال في أبي العتاهية: "كان أبو العتاهية مع اقتداره في قول الشعر وسهولته عليه يكثر عثاره، وتصاب سقطاته، وكان يلحن في

شعره، ويركب جميع الأعاريض، وكثيرا ما يركب ما لا يخرج من العروض إذا كان مستقيما في الهاجس، فمما أخطأ فيه قوله: وَلَرُبَماَ سُئِلَ البَخِيلُ الشَّيْءَ لاَ يَسوِي فَتِيلاَ.

لأن الصواب لا يساوي، لأنه من ساواه يساويه"[43]، فقد خطأه في استعمال صيغة الفعل ودلالته.

وكذا خطأ محمد بن يسير في صيغة مصدر ودلالته في قوله:

وَلَوْ قَنِعْتُ أَتَانِي الرِّزْقُ فِي دَعَةٍ إِنَّ القُنُوعَ الغِنيَ لاَ كَثْرَةُ المَالِ

"لأن القنوع إنما هو السؤال والقانع السائل... وإذا رضي قيل: قَنِعَ يَقْنَعُ قَنَاعَةً فهو قَنِعٌ وقَانِعٌ جميعا"[44].

وفي مجال بنية الكلمة وصيغتها نذكر نزول فصاحة عليّ بن الجهم عنده وكان يعده من الفصحاء إذ سمعه في مجلس محمد بن عيسى يقول عند انصرافه "إنّه بلغني شيء وأظنني مأزور في قعودي "فقال المبرد: نقص في عيني وإنما هو موزور"[45].

كما عاب على أبي نواس قوله[46]:

كَيْفَ لاَ يُدْنِيكَ مِنْ أَمَلٍ مَنْ رَسُولُ اللّهِ مِنْ نَفَرِهْ

"وهو لعمري كلام مستهجن موضوع في غير موضعه، لأن حق رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم أن يضاف إليه، ولا يضاف إلى غيره، ولو اتسع متسع فأجراه في باب الحيلة لخرج على الاحتيال، ولكنه عسر موضوع في غير موضعه، وباب الاحتيال فيه أن تقول: قد يقول القائل من بني هشام لغيره من أفناء قريش: منا رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم، وحق هذا أنه من القبيل الذي أنا منه، فقد أضافه إلى نفسه، وكذلك يقول القرشيّ لسائر العرب"[47].

وأنشد قصيدة لأبي شراعة القيسي ثم قال: "وهذه القصيدة لم يأت فيها بمعنى مستغرب وإنما قصدنا فيها الكلام الفصيح والمعاني الواضحة فهي وإن لم تكن كقول أبي نواس[48]:

أَمَامَ خَمِيسِ أُرْجُوَانٍ كَأَنَّهُ قَمِيصٌ مُحَرَكٌ مِنْ قَنَاً وَجِيَادِ

فَمَا هُوَ إِلاَّ الدَّهْرُ يَأْتِي بِصَرْفِهِ عَلَى كُلِّ مَنْ يَشْقَى بِهِ وَيُعَادِي.

في البراعة والنقاء وحسن الرصف واستقامة المعنى، فليست في السقوط كقوله[49]:

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَى أَنَّهُ لَتَخَافُكَ النُّطَفُ التِى لَمْ تُخْلَقِ

وإن لم يكن كقول الطائي[50]:

إِذَا افْتَخَرَتْ يَوْماً تَمِيمٌ بِقَوْسِهاَ حِفاَظاً عَلَى ماَ وَطّدَتْ مِنْ مُناَسِب

فَأَنْتُمْ بِذِي قاَرٍ أَمالَتْ سُيُوفَكُمْ عُرُوشَ الذينَ اسْتَرْهَنُوا قَوْسَ حاَجِبِ

في صحة المعنى وحسن الاستنباط ولطافة الغوص فليس كقوله[51]:

تُئَنَّى الحَرْبُ مِنْهُ حِينَ تَغْلِي مَرَاجِلُهاَ بِشَيْطاَنٍ رَجِيمِ

فجعل الممدوح هو الشيطان.

وإنما ذكرنا اثنين قد أومئ إلى كل واحد منهما في وقته وأغرق في وصفه لتعلم ما في المخلوقين من النقص وأن لكل واحد المذهب والمذهبين ونحو ذلك تم يجتذبه ما فيه من الضعف لتعرف مواقع الاختيار وموضع المطلوب من قول كل قائل، إما لفصاحة وإما لإعراب في معنى وإما لسوق لطيف تبين فيه حذقه وما أشبهه متبع مطلوب به"[52].

إن الشعر المحدث لا يمكن إهماله وهو قوام الحياة الأدبية والاجتماعية في عصره وقد رأينا موقف العلماء منه بين متعصب للقديم أو متعصب للمحدث، أما المبرد فقد اتخذ الإجادة مقياسا لتفضيله واستحسانه وحاول أن يكون موضوعيا منصفا في موقفه من الشعر المحدث.

الهوامش:

(1) ينظر: طبقات النحويين واللغويين، أبو بكر الزبيدي، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر:32- 33

(2) الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، ط الساسي، تصحيح الشنقيطي، مطبعة التقدم بمصر:348/7.

(3) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني: 143.

(4) ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 442/1968:3

(5) الموشح، المرزباني، تحقيق البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965: 384

(6) المصدر نفسه: 329.

(7) الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر:130/3.

(8) نزهة الألباء، أبو البركات الأنباري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، مطبعة المدني: 87.

(9) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب بمصر، إحسان عباس، ط3، 2001، دار الشروق للنشر والتوزيع: ص 95.

(10) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، نشر دار الثقافة، بيروت، 1964م: 02.

(11) المصدر نفسه:02

(12) أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق عساكر، عزام نظير الإسلام، التأليف والترجمة، القاهرة، 1937: 10/7

(13) ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1962م: 168/3

(14) طبقات الشعراء ابن المعتز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر:197- 200.

(15) الكامل: أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، عارضه بأصوله وعلق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاته، دار نهضة مصر، ط1، المقدمة

(16) المصدر نفسه، 29/1

(17) المصدر نفسه

(18) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، دار المأمون طبعة إحياء التراث العربي:121/19

(19) المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق الحوفي، طبانة، مكتبة نهضة مصر، 1955: 13/2

(20) الكامل: 3/2

(21) المصدر نفسه

(22) ينظر: الثابت والمتحول، أدونيس دار العودة بيروت، ط3، 1980.: 173/2

(23) ينظر: الثابت والمتحول: 153/2

(24) التعازي والمراثي، المبرد، تحقيق الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، بيروت، 1975: 152

(25) الكامل: 129/3.

(26) ديوان النابغة الذبياني، الأبيات لم أحبها في الديوان

(27) الكامل: 101/2.

(28) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 79.

(29) الأغاني: 183/20.

(30) الكامل: 29/1.

(31) المصدر نفسه: 61/4.

(32) ديوان أبي نواس، مطبعة جمعية الفنون، 1201هـ: ص 10.

(33) الكامل: 17/2.

(34) الثابت والمتحول: 181/2.

(35) الكامل:14/2

(36) أخبار أبي تمام: 202.

(37) المصدر نفسه:203

(38) المصدر نفسه:96

(39) المصدر نفسه: 97.

(40) المصدر نفسه: 97.

(41) الثابت والمتحول: 181/2.

(42) ينظر: أبو العباس المبرد، محمد عبد الخالق عضيمة:55

(43) الموشح: 405- 406.

(44) المصدر نفسه: 457.

(45) المصدر نفسه: 528.

(46) ديوان أبي نواس، ص 11.

(47) الكامل: 17/2.

(48) ديوان أبي نواس، ص 16.

(49) المصدر نفسه.

(50) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر العربي، دار الكتاب، ط2، 1414هـ/1994م: ص 115، والبيتان بلفظهما وتمامهما:

إِذاَ افْتَخَرَتْ يَوْماً تَميمٌ بقَوْسِهاَ وَزَادَتْ عَلىَ ماَ وَطَّدَتْ مِنْ مَناَقِبِ

فَأَنْتُمْ بِذي قاَرٍ أَمالَتْ سُيُوفَكُمْ عُرُوشَ الذِينَ اسْتَرْهَنُوا قَوْسَ حاَجِبِ

(51) نفسه: 78/2.

(52) الموشح: 220.

النزعة الصوفية في منظومة عبد الرحمان الأخضري الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون

الأستاذ: معمر قول
جامعة قسنطينة

مقدمة:

الحمد لله الذي علم الإنسان البيان وجمل البيان بالقرآن والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين وبعد:

مما يجليه القلم ويظهره البيان انتماء الإنسان ومشربه، فقد جاءت الكتابة ترجمة للمشاعر وبيانا لما خفي وتوارى في أعماق القلوب والضمائر، إذ تظهر نزعة الإنسان من بنات أفكاره وكلماته، وقد لمسنا ونحن نقرأ منظومة العلامة الأخضري في البلاغة نزعته الصوفية، وقد عنونا دراستنا بالنزعة لما فيها من دلالة قوية على ما أردنا بيانه وطرحه.

جاء في لسان العرب في بيان معنى هذه الكلمة ومرادفاتها: "نازعتني نفسي إلى هواها غالبتني، ويقال للإنسان إذا هوى شيئا ونازعته نفسه إليه هو ينزع إليه نزاعا، ونزع بمعنى حن واشتاق فهو نزوع" [1]

من خلال هذه الدلالة لمصطلح النزعة، هل غلب عبد الرحمان الأخضري هواه الفكري، وحن واشتاق إلى مدرسته الصوفية حتى وهو يكتب في فن غير التصوف وهل نزع إليه نزاعا؟

هذا ما سنحاول تجليته من خلال هذه الدراسة المتواضعة.

1- ترجمة عبد الرحمان الأخضري

عبد الرحمان بن محمد الصغير بن محمد بن عامر الأخضري، البنطيوسي [2] البسكري المغربي المالكي، لا يعرف تاريخ ولادته بالضبط، فقد اختلف في ذلك [3]، أما تاريخ وفاته فغير مضبوط وإن كان الدكتور أبو القاسم سعد الله قد ذكر تاريخا لذلك لكنه لم يجزم به بقوله: "تذهب معظم الروايات أن وفاته كانت سنة 953هـ بكجال بسطيف" [4]

وذكر يوسف سركيس في معجمه أن وفاته كانت في القرن العاشر الهجري [5]، دون تحديد ذلك بتاريخ.

أخذ العلم بقسنطينة عن الشيخ عمر الوزان، كما تعلم بالزيتونة وأخذ عن مشايخها، كما تلقى أصول الطريقة الشاذلية في التصوف على يد الشيخ محمد بن علي الخروبي.

مؤلفاته:

1- الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون ط

2- الدرة البيضاء في حسن الفنون والأشياء في الحساب والفرائض ط

3- السراج في علم الفلك ط

4- السلم المرونق، منظومة في علم المنطق ط

5- شرح الدرة البيضاء ط

6- شرح السلم المرونق ط

7- مختصر في العبادات الموسوم بـ"مختصر الأخضري على مذهب الإمام مالك" ط

8- القدسية في التصوف مخطوط بالمكتبة الوطنية بالجزائر، تحت رقم: 2646 [6]

2-التعريف بكتاب عبد الرحمان الأخضري "الجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون "

1-**تسمية الكتاب:**

ورد في المؤلفات التي ترجمت لعبد الرحمان الأخضري أن مؤلفه هذا موسوم بـ"الجوهر المكنون في الثلاثة فنون"، لكننا اعتمدنا ما أورده المؤلف نفسه، فقد ذكر في مقدمة كتابه عنوان مؤلفه بقوله:

سميته بالجوهر المكنون في صدف الثلاثة فنون [7]

والثلاثة فنون، جمع فن والمراد هنا علم المعاني والبيان والبديع، فهذه جواهر والكتاب صدف أي وعاء لها.

وقد ذكر عادل نويهض في كتابه معجم أعلام الجزائر نفس التسمية التي أوردها عبد الرحمان الأخضري [8]

2-**بنية الكتاب:**

جاء المؤلف نظما يتكون من 292 بيتا أولها قوله:

الحمد لله البديع الهادي إلى بيان مهيع الرشاد

وآخر النظم قوله:

تم بشهر حجة الميمون متمم نصف عاشر القرون [9]

يتكون النظم من توطئة بين فيها ضرورة الفن الذي كتب فيه وسبب تأليفه لهذا الرجز بقوله:

وقد دعا بعض من الطلاب إلى رجز يهدي إلى الصواب

التقط المؤلف كتابه من مؤلف القزويني "التلخيص"، وهذا ما أشار إليه بقوله:

ملتقطا من درر التلخيص جواهر بديعة التخليص

ومقدمة بمثابة مدخل إلى البلاغة والفصاحة والمراد منهما، ثم قسم الكتاب إلى ثلاثة فنون، عرض في الفن الأول علم المعاني وذكر تحته ثمانية أبواب، ثم عرض الفن الثاني وهو علم البيان وذكر متعلقاته، ثم عرض البديع وما يتعلق به وخاتمة جاءت على نسق ما ختم به القزويني كتابه التلخيص.

3-النزعة الصوفية في كتاب عبد الرحمان الأخضري:

من خلال تأملنا في منظومة الأخضري يتضح لنا مشرب الرجل المتمثل في نزعته الصوفية، فقد انعكست على التشبيهات والتمثيلات التي أوردها، تارة باللفظ الصريح كلمة "صوفي" و"صوفية"، وتارة بالإشارة إلى ما يدل على ذلك كإشارته إلى مقام الذكر وأهميته في الطريق الصوفي وضرورته للمريد، وتارة بدعوته إلى ترك الأغيار وخلع رداء الدنيا للوقوف على باب الحق، وتارة بحديثه عن المقامات كالتوبة والإنابة وغيرها. وسنحاول عرض ذلك كله بشرح بسيط موردين كل مصطلح مع شرحه مع مراعاة وروده في منظومة العلامة الأخضري- رحمه الله- مقتصرين على ذكر بعضه لتجنب الطول والملل.

1- **الحضرة**: ورد ذكر هذا المصطلح ست مرات في المنظومة ومن ذلك قوله:

ما عكف القلب على القرآن مرتقيا لحضرة العرفان

تنبيه تفاؤل تشوف فاز بالحضرة ذو تصوف

أنشبت منية أظفارها وأشرقت حضرتنا أنوارها

هذه بعض المواضع التي ورد فيها ذكر المصطلح، والمراد بالحضرة الحضور مع الله عز وجل، وهو مصطلح صوفي، وقد جاء في الرسالة القشيرية في بيانه: "وأما الحضور فقد يكون حاضرا بالحق لأنه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق وذلك لاستيلاء ذكر الحق على قلبه فحضوره يكون على حسب غيابه عن الخلق" [10]

2- **الذكر**: ورد هذا المصطلح خمس مرات في منظومة الأخضري وان كان استعماله في موضع لمعنى آخر غير الذكر ومن بين المواضع التي ذكر فيها:

كقولنا لعالم ذي غفلة الذكر مفتاح لباب الحضرة

تأدية المعنى بلفظ قدره هي المساواة كسر بذكره

وما سواه المتوار فادر كسرر مرفوعة في الذكر [11]

الذكر أساس الطريق الصوفي ورد الترغيب فيه في آيات كثيرة منها قوله تعالى: "وَاذْكُرُواْ اللَّهَ كَثِيرًا لَّعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ" [12]

وقوله- صلى الله عليه وسلم- في الحديث الذي رواه أبو الدرداء: "ألا أنبئكم بخير أعمالكم وأزكاها عند مليككم وأرفعها في درجاتكم وخير لكم من إنفاق الذهب والورق وخير لكم من أن تلقوا عدوكم فتضربوا أعناقهم ويضربوا أعناقكم؟ قالوا بلى، قال ذكر الله" [13]

ويعتبر الذكر على قول الأخضري مفتاحا لباب الحضرة. وجاء في الرسالة القشيرية ما يبين ضرورته للمريد ما نصه: "الذكر ركن قوي في طريق الحق سبحانه وتعالى بل هو العمدة في هذا الطريق ولا يصل أحد إلى الله إلا بدوام الذكر" [14]

وجاء في الحكم العطائية في التنبيه على خطر تركه: "لا تترك الذكر لعدم حضورك مع الله لأن غفلتك عن وجود ذكره أشد من غفلتك في وجود ذكره، فعسى أن يرفعك من ذكر مع وجود غفلة إلى ذكر مع وجود يقظة، ومن ذكر مع وجود يقظة إلى ذكر مع وجود حضور ومن ذكر مع وجود حضور إلى ذكر مع غيبة عما سوى المذكور" [15]

3- **التصوف:** ورد ذكر هذا المصطلح بمرادفاته: تصفية، صوفي، ثماني مرات منها قوله:

حبذا طريقة الصوفية تهدي إلى المرتبة العلية

وفصله يفيد قصر المسند عليه كالصوفي هو المهتد

والفعل والحرف كحال الصوفي ينطق إنه المنيب الموفي

مصطلح الصوفية لقب للطائفة أو لأهل الطريق، جاء في الرسالة القشيرية في وصف هذه الطائفة ما نصه: "لقد جعل الله هذه الطائفة صفوة أوليائه وفضلهم على كافة عباده،بعد رسله وأنبيائه- صلوات الله وسلامه عليهم- [16] وجعل قلوبهم معادن أسراره واختصهم من بين الأمة بطوالع أنواره..." [17]

4- **الزهد:** ورد ذكر المصطلح مرة واحدة في منظومة الأخضري في قوله عن المسند:

وأفردوه لانعدام التقوية وسبب كالزهد رأس التزكية

الزهد عند الصوفية من المقامات المهمة في الطريق التي يتدرج فيها السالك أو المريد في طريقه إلى الله وقد جعله صاحب الرسالة القشيرية المقام السادس بعد التوبة والمجاهدة والعزلة والتقوى والورع، ونقل الاختلاف في تعريفه وحده وضبطه وهل يكون- الزهد- في الحلال أو الحرام ونقل في ذلك عدة أقوال نقتصر على أهمها، ومنها: "سئل الجنيد عن الزهد فقال

خلو اليد من الملك والقلب من التتبع، وسئل الشبلي عن الزهد فقال أن تزهد فيما سوى الله تعالى" [18]

وجاء في الحكم العطائية: ما قل عمل برز من قلب زاهد ولا كثر عمل برز من قلب راغب"

والمعنى: "أن العمل الصادر من الزاهد في الدنيا كثير في المعنى وإن كان قليلا في الصورة لسلامته من الآفات القادحة في قبوله كالرياء والتصنع للناس وطلب الأعراض الدنيوية بخلاف الصادر من الراغب فيها فإنه على العكس من ذلك" [19]

هذا هو الزهد الحقيقي بخلاف المعنى الشائع والعرف القائم عند من جعله تركا للدنيا وإهمالا للأسباب، فليس هذا ما أراده القوم- الصوفية- وأوضحه العارفون بالله، إنما الزهد الحقيقي أن تخلع جلباب الدنيا من قلبك وتضعها في جيبك، وقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم في قوله تعالى:" وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ" [20]

وجاء في تفسيرها: "وكانوا فيه من الزاهدين وصف يترتب في إخوة يوسف وفي الوارد ولكنه في إخوة يوسف أرتب، إذ حقيقة الزهد في الشيء إخراج حبه من القلب ورفضه من اليد وهذه كانت أحوال إخوة يوسف في يوسف" [21]

خاتمة:

هذه بعض المصطلحات الصوفية الواردة في منظومة الأخضري والتي تؤكد نزعة الرجل ومشربه اقتصرنا على شرح بعضها بالرجوع إلى أرباب هذا الفن- التصوف- من باب التأصيل، وإن كانت هناك بعض المصطلحات الأخرى كـ"العزلة" وكالفعل "ارتقى" الذي يحمل معنى التدرج والصفاء، وكذكر الفاسق والنهي عن مصاحبته، إذ هو أول خطوات الطريق وأول ما يلتزم به المريد وهو التوبة، ولا يحدث ذلك إلا بمفارقة وهجر رفقاء السوء، وكذا مصطلح "القدس" الذي يدل على المقام الإلهي و"الإشراق "و"الإنابة" وغيرها، وقد تجنبت إيراد كل المصطلحات لأمرين:

أولهما: الاقتصار وتجنب الطول المؤدي إلى التشعب

ثانيهما: شرح المصطلحات كان للاستئناس وتنبيه القارئ إلى الفرضية وصحتها بكون العلامة الأخضري- رحمه الله- ذو مشرب ونزعة صوفية. فالأخضري كانت تميل به نفسه وتجنح به إلى مشربه الصوفي، فكان يحن ويشتاق فهو نزوع.

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة المتواضعة مفتاحا لدراسات أخرى تكشف اللثام عن علمائنا الجزائريين عموما وعلامتنا عبد الرحمان الأخضري خصوصا، إذ الرجل خزانة معرفية تنتظر الاكتشاف خصوصا ما يتعلق بالدراسات الصوفية، لعل الله عز وجل أن يكتب لنا وقفة أخرى مع هذا الرجل لنكتشف زاوية أخرى من زوايا فكره. وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين.

الهوامش

[1] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر.بيروت.لبنان، بدون تاريخ مادة "نزع"، ص 4395.

2بنطيوس إحدى قرى بسكرة.

3لم تذكر الكتب التي ترجمت له تاريخ وفاته ولعل ذلك راجع إلى الاختلاف في ذلك.

ابو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 1985، ج1، ص 5074 بتصرف

يوسف سركيس، معجم المطبوعات العربية، مطبعة سركيس بمصر، ط 1928، ج1، ص406

5بتصرف.

6انظر ترجمة عبد الرحمان الأخضري ومؤلفاته في:نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار- الرحلة الورتيلانية- ، الحسين بن عمر الورتيلاني، مطبعة بيير فونتانا الشرقية الجزائر، ط1908، ص 86 وما بعدها/معجم المطبوعات العربية، يوسف الياس سركيس، ج1، ص 406 وما بعدها/مخطوطات المكتبة الأزهرية، مطبعة الأزهر، 1947/ شجرة النور الزكية في طبقات المالكية، محمد بن محمد بن مخلوف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ص 285 وما بعدها/تاريخ الجزائر الثقافي، أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 1985، ج 1، ص 507 وما بعدها/معجم أعلام الجزائر، عادل نويهض، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1971، ص90 وما بعدها.

انظر مقدمة الكتاب، على هامش كتاب شرح عقود الجمان، السيوطي، دار 7الفكر، بيروت.لبنان، بدون تاريخ، هامش ص18.

8 انظر في ذلك:معجم أعلام الجزائر، ص 90.

[9] هذا إشارة إلى تاريخ إتمام النظم الموافق لسنة 950هـ من شهر ذي الحجة.

[9]لرسالة القشيرية، القشيري، تح:معروف مصطفى رزيق، المكتبة

[10]العصرية، صيدا.بيروت.لبنان، ط1،2001، ص70 بتصرف

هذا اقتباس وهو إشارة إلى قوله تعالى:"فيها سرر مرفوعة " سورة الغاشية، الآية13، والذكر

[11]هنا اسم للقرآن الكريم.

[12]سورة الأنفال، الآية45.

[13] رواه الترمذي و ابن ماجة

[14]الرسالة القشيرية، ص221.

شرح الحكم العطائية، عبد المجيد الشرنوبي، دار الهدى.عين

15مليلة.الجزائر، ط1،1991، ص55.

هذا رأي يلزم صاحبه دون غيره، فالادعاء بالأفضلية ديدن كل طائفة، من المتكلمين والفقهاء

16والنحاة والمفسرين وغيرهم، فالكل يدعي انه الأفضل

وان قوله هو الفيصل، ولكن كل يؤخذ من كلامه ويرد إلا صاحب الروضة وصاحب

العصمة سيدنا محمد- صلى الله عليه وسلم-

17 الرسالة القشيرية، ص36.

18 المصدر نفسه، ص117.

19 شرح الحكم العطائية، ص 53.

20 سورة يوسف، الآية 20.

الجواهر الحسان في تفسير القرآن، عبد الرحمان الثعالبي، الأعلمي للمطبوعات، بيروت، بدون

21 تاريخ، ج2، ص229.

صناعة الشعر عند ابن خلدون

أ / مراد العرابي
جامعة سعد دحلب - البليدة

من الشائع تعريف الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى، وهو تحديد يمكن أن يشكل فصلاً حقيقياً بين الشعر والنثر، ويقوم في الأصل ـ كما هو ظاهر ـ على معيار شكلي محض يتعلق بالوزن، أو الإيقاع باعتباره المكون التشخيصي الأبرز المميز للنصوص الشعرية عن غيرها، والذي يوفر تلك الخصوصية في تعامل المتلقي معها، فتخف على السمع واللسان، ويميل إليه الطبع [1]، فتكون بالذهن أعلق، وإلى النفس أحب، وربما أصبح اللحن أو الوزن ألذ الملاذ كما يقول ابن رشيق [2].

إن التعريف السابق تعريف شكلي يفتقر إلى مقومات الشعرية الحقيقية، التي تدعو إلى مضمون متميز يتجاوز حدود النظم الخطي للكلمات على المحور الأفقي كما يتجاوز فكرة الوزن أو الإيقاع أيضاً. يقول ابن خلدون في مقدمته في محاولة للتحديد الدقيق للشعر: "وقول العروضيين في حده أنه الكلام الموزون المقفى، ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده، ولا رسمٍ له. وصناعتهم إنما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات والسواكن على التوالي، ومماثلة عروض أبيات الشعر لضربها. وذلك نظر في وزن مجردٍ عن الألفاظ ودلالتها، فناسب أن يكون حدّا عندهم. ونحن هنا ننظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة. فلا جرم أن حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته".

إن الرؤية التي يقدمها أغلب العروضيين لتعريف الشعر تفتقر- كما يرى ابن خلدون- إلى جوهر الشعر، أو حقيقته أو لنقل روح الشعر، وهو ما يحمله على تعريف بديل لمفهوم الشعر لا يلغي التعريف السابق القائم على الأركان المعروفة المتمثلة في الإفادة والوزن، والقافية، وإنما يضيف عليها ركنا آخر يمثل بحق روح الشعر، يقول: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به" [3]. ويقول أيضاً: "هو كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه القطعات تسمى عندهم بيتا ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية

ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده" [4].

إن تعريف ابن خلدون للشعر يقوم على مجموعة من الأركان، أولها الإفادة وهو ما يظهر يستفاد من قوله: " كلام "، ومعلوم أن الكلام هو اللفظ المفيد فائدة يحسن السكوت عليها كما يقول النحاة [5]، " تقول: كلّمته أُكلّمه تكليماً؛ وهو كَليمِي إذا كلّمك أو كلَّمتَه. ثمَّ يتَّسِعون – يقول ابن فارس - فيسمُّون اللفظةَ الواحدة المُفهِمَةَ كلمة، والقِصَّةَ كلمة، والقصيدةَ بطولها كلمة. ويجمعون الكلمةَ كلماتٍ وكَلِماً. قال الله تعالى: "يُحرِّفُونَ الكَلِمَ عَنْ مَوَاضِعِهِ " (النساء 46، المائدة 13) [6].

أما شرط هذا الكلام فبلاغته التي تقوم - كما يقول - على الاستعارة والأوصاف، ويخرج عن دائرة الشعر ما كان خالياً من ذلك. كما يشترط أيضاً تفصيله وفق شكل مخصوص يستوجب روياً وقافية للقصيدة كلها.

كما يشترط فيه أيضاً استقلال كل جزء من القصيدة بغرض مستقل ومقصد خاص، وهو الأمر الشائع في القصيدة الجاهلية التي كانت تقوم على استقلالية البيت.

ويضيف أيضاً شرطاً آخر يلزم الشاعر باقتفاء أساليب مخصوصة في نظم الشعر، فالقصيدة العربية تقوم وفق تقاليد معلومة ومضبوطة ينبغي اتباعها. أما ما خالفها فهو خارج عن دائرة الشعر، كما هو الحال بالنسبة إلى شعر المتنبي وأبي العلاء [7].

- **صناعة الشعر عند ابن خلدون:**

الشعر عند ابن خلدون صناعة دقيقة معقدة يقوم فيها الشاعر بالنظم والتأليف والبناء على مستويات عدة من أجل إنتاج شعره، ويشبّه ابن خلدون ما يقوم به الشاعر بعمل البناء أو المصور أو النساج، وهي تشبيهات تمتد تاريخياً إلى زمن أبي عثمان الجاحظ حين يقول: " إنما الشعر صناعة، ضرب من النسج

وجنس من التصوير " [8].

وربما كانت صناعة الشعر أقرب إلى عملية النسج منها إلى باقي الصناعات، وهو ما أدركه واضع اللغة، فالنسج في أصله ضم الشيء إلى الشيء [9]، ولأجل ذلك أطلقت العرب على ما يكتبه الشاعر اسم " نسج "، ولعلهم شبهوا ذلك بنشاط الريح حين تفعل في الرمال فعلها فتنسج رسم الدار والتراب والرمل والماء إذا ضربته فانتسجت له طرائق كالحبك " [10]، والريح تنسج التراب إذا نسجت المور والجول على رسومها [11].

كما أن الغربيين اعتمدوا التسمية نفسها فالنص الذي ينتجه المتكلم شاعراً أو ناثراً إنما هو نسج [12]. إذ من المثير للانتباه أن نجد أن عملية البناء التي يقوم بها متكلم اللغة على المحورين التركيبي والاستبدالي هي في واقع الأمر عملية نسج تحدث على محوري النسج السدى والنير مما يشكل نصّاً Texte من Texture أي النسج [13]، وهو أمر أثاره ابن خلدون قبل ذلك بقرون.

إن إنتاج الشعر من الناحية العملية أمر شديد التعقيد، كما أن ميلاد بيت من الشعر لا يكون وليد لحظة معزولة إذ ينتقل الشاعر - قبل أن يكون شاعراً - من طور إلى طور قبل أن يتمكن من ملكة الشعر، ويمتلك مفاتيحها، لأن الأمر لا يتعلق بمعرفة قواعد الشعر والتفقه في القواعد العروضية، كما أن الواقع يثبت أن ناقد الشعر لا يستطيع بالضرورة كتابة الشعر.

إن إنتاج القصيدة حسب ما يراه ابن خلدون يخضع لمنطق الارتقاء أو الأطوار [14]، ومن الطبيعي حينئذ أن تمر العملية بأطوار تطول أو تقصر بحسب خصوصية كل طور، انتقالاً من مرحلة قبلية طويلة، إلى مرحلة النظم، ثم المرحلة البعدية أو مرحلة المراجعة والتنقيح:

- المرحلة القبلية:

هي مرحلة " التحصيل " أو تشكيل الملكة وهي مرحلة يقوم فيها الشاعر بحفظ أشعار غيره من الشعراء، واستيعاب قوالبها الخاصة. ويكون ذلك بحسب ابن خلدون بحفظ أشعار شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة أو وأبي فراس في أقل الحالات، يقول ابن خلدون في معرض حديثه عن عمل الشعر: " اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها لحفظه من جنسه أي جنس من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها

ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس وأكثره شعر كتب الأغاني لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط " [15].

وبعد الحفظ الكافي، ينتقل الشاعر إلى مرحلة المران أو الرياضة، إذ يقوم بنظم الكلام على المستويين النيري والسدائي، مقتفياً آثار قوالب الشعر المستوعبة في مرحلة الحفظ، وينبغي أن يواظب على ذلك لأن القريحة مثل الضرع يدر بالامتراء ويجف بالترك والإهمال. كما ينبغي أن يحذر الشاعر من الوقوع في تقليد غيره، ولأجل ذلك يستحب نسيان ما حفظه الشاعر، يقول ابن خلدون: "وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتحمى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة" [16].

- مرحلة نظم القصيدة:

بعد المران الكافي والتدريب على صب العبارات في قوالب الشعر الخاصة، يكون الشاعر قد تمكن من تحصيل ملكة الشعر، وقد ثبت أن العملية غاية في التعقيد بالنظر إلى مستويات النظم الكثيرة والمتآنية، ويشبه ابن خلدون العملية بعملية النسج على منوال، يمثل محوراه السدى والنير ما يعرف في اللسانيات الحديثة بالمحورين التركيبي والاستبدالي أو الترابطي، يضاف إلى ذلك مستوى الوزن أو الإيقاع، مع تعقيدات أخرى تجعل من العملية أمراً غاية في الدقة، كما أن الشاعر في واقع الأمر كالنساج أو المصور يقتفي آثار صورة ذهنية مرسومة في ذهنه ويحاول صياغتها في ألفاظ، أو ألوان وحركات بالنسبة إلى المصور، يقول ابن خلدون في ذلك: "إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيها

رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي..." [17].

إنها عملية غير سهلة، لكن بعض الأمور قد تساعد في تيسيرها إذا كان الاستعداد موجوداً، ومن ذلك عوامل تتعلق بالشاعر ونفسيته وظروف الزمان والمكان، ولأجل ذلك يحدد ابن خلدون مجموعة من العوامل المساعدة كالراحة مثلاً لأن الإرهاق يصعب العملية، وكذا عامل الوقت الذي يتم فيه النظم، لأن بعض الأوقات قد لا يناسب العملية، كما أن الخلوة وسحر المكان قد تكون من البواعث المهمة المنشطة للقريحة، كما أن العامل النفسي من لوعة وعشق وألم قد يكون لكل ذلك أثر بين في جمال القصيدة، يقول: "ثم لا بد له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار، وكذا من المسموع لاستثارة القريحة

باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور. ثم مع هذا كله فشرطه أن يكون على جَمام ونشاط، فذلك أجمع له وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال الذي في حفظه. قالوا: وخير الأوقات لذلك أوقات البُكَر عند الهبوب من النوم وفراغ المعدة ونشاط الفكر وفي هوام الجمام. وربما قالوا إن من نزعته من بواعثه العشق والانتشاء" [18].

كما ينصح ابن خلدون الشاعر في حالة الاستصعاب أن يستبدل الحال أو يدع الشعر إلى وقت لاحق، لأن ذلك أصلح. يقول: " فإن استصعب عليه بعد هذا كله فليتركه إلى وقت آخر ولا يكره نفسه عليه " [19].

باقتفاء أثر القوالب فإن صناعة الشعر هي مرحلة تالية بعد كثرة الحفظ والمران الكافي، وهو الحال بالنسبة إلى ملكة اللغة أيضاً، فنظم الكلام وفق سنن العرب في كلامها لا يمكن أن يقوم دون المران الكافي وحفظ القوالب التي تصب فيها عبارات متكلمي اللغة، يقول: " وذلك أنا قدمنا أن اللسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها عل اللسان حتى تحصل " [20].

إن المعرفة بدقائق الشعر وقوانين نظمه وأوزانه لا يمكن أن تنتج قصيدة ولا تصنع شاعراً، وإنما " يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال " [21]، تماماً كما يفعل الرسام الذي يحاول تشكيل صورة معينة مقتفياً أثر صورة ذهنية هي كالقالب الذي يصب فيه ألوانه. أو كما هو الحال بالنسبة إلى البناء أو النساج الذي يحاول اقتفاء صورة معينة منطبعة في الذهن. يقول: " ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيها رصا كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة وأمثال ذلك كثير من سائر فنون الكلام ومذاهبه " [22]، إن صناعة الشعر تقوم على مفهوم المنوال أو الأسلوب باعتباره مفهوماً أساسياً يحاول الوصول إلى جوهر الظاهرة الشعرية، ويجتهد في إعطاء تفسير علمي يتوافق مع كل أبعادها،

المرحلة البعدية، أو مرحلة التنقيح:

إن مراجعة القصيدة كما ثبت عند كثير من الشعراء أمر قد يطول عند بعضهم إلى حول من الزمان، ولذلك دعيت بعض القصائد بالحوليات، إذ يقوم الشاعر في هذه المرحلة بتكرار القراءة مرات عديدة، بما تقتضيه شروط الفصاحة التي فصل في شرحها البلاغيون، وقد يقتضي الأمر العدول عن بعض ما جادت به القريحة وهو أمر قد يشق على الشاعر،

ولكنه أفضل من الضرورة، وخير من عدم مناسبته للقصيدة مما قد يجعل العبارات والألفاظ قلقة في غير موضعها الصحيح، يقول: " وإذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده فليتركه إلى موضعه الأليق به فإن كل بيت مستقل بنفسه ولم تبق إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتنقيح والنقد ولا يضن به على الترك إذا لم يبلغ الإجادة فإن الإنسان مفتون بشعره إذ هو نبات فكره واختراع قريحته ولا يستعمل فيه من الكلام إلا الأفصح من التراكيب والخالص من الضرورات " [23].

كما ينبغي أن يبتعد الشاعر عن التعقيد في كلامه، وعن كثرة المعاني في البيت الواحد، إذ أن خير الكلام ما كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذهن [24]، وهي فكرة قديمة في البلاغة العربية، يقول الجاحظ: " وقال بعضهم - وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه -: " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك.. " [25].

إن تعريف الشعر بقول العروضيين إنه كلام موزون مقفى لا يعكس أبدا حجم التعقيد الحقيقي لعملية إنتاج الشعر، ولعل ما قدمه العلامة ابن خلدون يعد تحليلاً قيماً، حقيقياً، دقيقاً، يضاف إلى ما قدمه بعض نقاد الشعر من أجل الوصول إلى تفسير حقيقي لحقيقة الشعر والشاعر. إن ما قدمه ابن خلدون من القيمة بحيث يصل إلى جوهر الظاهرة من كل نواحيها، غير أن ظروف الزمان والمكان لا تدع فرصة لاستعراض روعة ما قدمه رجل عملاق وضع يده على حقيقة كثير من الأمور.

هوامش البحث:

[1] - ينظر: تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب: محمد بن أبي شنب، دار الغرب الإسلامي، ط 4، 1990، ص 7

[2] - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص 26

[3] - مقدمة ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد الحضرمي، دار القلم، بيروت، ط 5، 1984م، ص 573

[4] - المقدمة، ص 569، 570

[5] - ابن عقيل العقيلي الهمذاني: شرح ابن عقيل، تح: الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 15

[6] - معجم المقاييس: ابن فارس، تح، عبد السلام هارون، دار الفكر، ج 5، ص 146

[7] - المقدمة، ص 573

[8] - الحيوان، تح: د/ يحي الشامي، دار مكتبة الهلال، 1997م، المجلد 1، ج 3، ص 408

[9] - لسان العرب، ج 2، ص 376

[10] - مجلة اللغة والأدب، العدد8، ص 11

[11] - لسان العرب، ابن منظور محمد بن مكرم الإفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط1، د ت، ج 2، ص 376

[12] - مجلة اللغة والأدب، العدد8، ص 11

[13] - ينظر: مجلة اللغة والأدب، العدد 8، ص 11

[14] - يمثل فكر ابن خلدون سبقا حقيقياً إلى نظرية الارتقاء أو التطور والتي ينسبها الغرب إلى داروين فالكائنات كلها تخضع لمنطق التطور من صورة إلى صورة أخرى كما لو أنها حقيقة أخرى وليست تطوراً داخلياً لحقيقة واحدة.، للاستزادة ينظر:

- المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، محمد الصغير بناني ن دار الحكمة، ص 52

[15] - المقدمة ن ص 574

[16] - المقدمة، 575

[17] - المقدمة، ص 570

[18] - المقدمة، ص 574

[19] - المقدمة، ص 574

[20] - المقدمة ن ص 577

[21] - المقدمة، 571

[22] - المقدمة، ص 571

[23] - المقدمة، ص 574، 575

[24] - ينظر: المقدمة: ص 575

[25] - البيان والتبيين، تح: المحامي فوزي العطوي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985م، ص 78

ملامح الإنسانية في شعر عمر بهاء الدين الأميري

الباحث: عبد الله لاطرش
باحث في الدراسات العليا
جامعـــة تلمســـان

توطئة:

إن أعظم كتاب مقدس على وجه المعمورة في حياة المخلوقات كلّها اليوم هو القرآن الكريم، وقد احتفى بالإنسان كأفضل وأكرم هذه المخلوقات في أكثر من موضع من سوره الكريمات، فقد أفرد له سورة كاملة هي سورة "الإنسان" أو "الدهر" كما هو أحد أسمائها قمّة في التشريف والتكليف وآياتها الأولى قوله تعالى: ﴿ هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا ۝١ إِنَّا خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ مِن نُّطۡفَةٍ أَمۡشَاجٖ نَّبۡتَلِيهِ فَجَعَلۡنَٰهُ سَمِيعَۢا بَصِيرًا ۝٢ إِنَّا هَدَيۡنَٰهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرٗا وَإِمَّا كَفُورًا ۝٣ ﴾ ا". ثم إن الكتب السماوية الأخرى –رغم ما طالها من تحريف- كان الإنسان مدار حديثها وصلب خطابها، لتنطلق الدراسات والأبحاث الفكرية والتاريخية والاجتماعية والفلسفية والأنتروبولوجية والأدبية تعتني بالإنسان في جوانب مختلفة متشعبة في محاولة منها إدراك حقيقته وحقائقه، ولا يزال البحث إلى اليوم مستمرا ويتعمق أكثر فأكثر في كنه هذا الجُرم الصَّغير الذي انطوى فيه الكون بعوالمه..

ومن بين الذين اهتموا بالإنسان مقرونا بإنسانيته الشعراء عبر حقب متتالية من تاريخ الشعر الطويل، ولا زالوا تاركين بصماتهم وآثارهم مخلدة مواقف الإنسان وسلوكاته وقيمه وعواطفه ولحظات انتصاره وانكساره، قوته وضعفه.. الخ

ولعل الشعر المعاصر حفل بالموضوع فأعطاه ما يستحقّ في ضوء التّفاعلات التي يعيشها الإنسان بمدّها وجزرها، ومن أبرز هؤلاء الشّعراء المعاصرين الشّاعر الكبير ابن الشّام عمر بهاء الدّين الأميري، وقد نال نظير عطائه الشّعري الغزير في اهتمامه الواسع القدير بالإنسان، لقب "شاعر الإنسانيّة المؤمنة" بسبب ما حمله شعره من قيم سامية وروحيّة، وكذا العاطفة المتدفقة والمشفقة على الإنسان، بمعيّة النّظرة التي أسّس لها في دواوينه والمتعلقة بعلاقة الإنسان مع خالقه، مع ذاته، مع مجتمعه، مع أمّته، مع بني جنسه، مع الكون الفسيح.

فكيف هي إذاً ملامح هذه الإنسانيّة التي يزخر بها شعره المتدفّق المنساب في قالب فنّي وجمالي، أحكمَ صوره وموضوعاته؟ وإلى أي مدى يمكننا الجزم بأن شاعرنا صاحب لمسة إنسانيّة طبعت شعره وأَثرت الاتجاه الإنساني في الأدب ودراساته؟

نبذة مختصرة عن الشاعر:

لقد فتح شاعرنا عينيه على الحياة (1916- 1992) والحرب العالمية الأولى مشتعلة "منذ العاشر من رمضان 1332هـ - 03 أوت 1914م واستمرت حتى المحرم من عام 1337هـ - نوفمبر 1918م، وكان وطن الشّاعر سوريا وبلدته حلب، بوصفها إحدى ممالك الدولة العثمانية.." [1] وتعدّ حلب ".. من أقدم المدن العامرة في العالم تتابعت على ثراها عدّة حضارات إنسانية ونعمت بدخول الإسلام إليها منذ العام الخامس عشر الهجري... حظيت حلب من الإدارة العثمانية بعناية خاصة حيث كانت من أوائل المدن التي تمتّعت بوسائل الحضارة الحديثة فقد تمّ تنوير الشوارع، وتنظيم البرق والبريد، وأنشئت المشافي والمدارس والدوائر الرّسمية لخدمة الشعب."[2]

لقد اكتملت للأميري شخصية متميزة، بسبب التزامه بمبادئ دينه، وإفادته من مواهبه المتعدّدة وتأثره بظروف حياته الخاصّة وثقافته المتنوّعة وعلاقاته الواسعة، وأسفاره الكثيرة وتعدّد مواطن إقامته، وتنوّع أعماله الوظيفية، وقد اكتنف ذلك كلّه عمره المديد، حيث نيَّف على خمسة وسبعين عاما.[3]

كما أنّ "الأميري شاعر مطبوع، ولد بنفس شاعرة وإحساس حادّ بالجمال، ولعلّ هذه المنحة الربّانية هي التّي جعلته شاعرا أنضج فنّه وعمّقه، عن طريق الغوص في ذاته ومحيطه، فكان شعره مرآة صادقة لنفسه ومجتمعه وأمّته.[4]

لقد كان الأميري "مكثرا من قول الشّعر، حتى بلغت دواوينه أكثر من أربعين ديوانا مطبوعا ومخطوطا... كما كان حريصا على إنسانيّة أطروحاته متّصلةً بالإيمان، في مؤلفاته الفكرية ولقاءاته الإعلامية بأنواعها، بل وفي شعره في غالب اتجاهاته الموضوعيّة، ولا سيما ما يختص بموضوع الإنسان مباشرة[5]وتجدر الإشارة هاهنا إلى شيء من الشّعر ذكره في إحدى قصائده حين اقترب من الستين وحاول أن يسترجع من ذاكرته المجهدة شيئا من ماضيه، فلم تسعفه بكل شيء، فقال:

غاض من ذاكرتي عهد الصّبا والشّباب الغضِّ إلاّ غبرات
قطّع النسيان عمري مزعا فكأنّي عشت عمري فترات
وانمحى من خلدي جلّ الذي خضته في جلدي من غمرات
فلكم قصّ عليّ الصَّحب من طَرَفِ الأخبار عنّيَ شذرات
وأنا أسمعها مبسما وبقلبي من أساه جمرات
بقيت لي من حياتي صورٌ عبرٌحينا.. وحينا عبرات[6]

ينتمي شاعرنا إلى أسرة كانت ذات أمارة ووجاهة في "البصرة" بالعراق، وقد هاجرت إلى الشّام منذ العهد العثماني. وقد قال هو عن أسرته إنّها: أسرة نبل ووجاهة وسياسة وتجارة.

لقد اكتمل للأميري –إلى حدٍّ كبير- ظروف النّشأة السَّليمة، فقد نشأ في ظلّ أسرة تتمتّع بالنَّسب العريق، والجاه العريض، والمكانة الاجتماعيّة الرفيعة، والصِّلات السِّياسيَّة المرموقة، والثّراء الطَّائل فنبت نباتاً أميريّاً، تتكثَّف في شخصيَّته أمجاد ماضي أسرته المشرِّف إلى جوار ماضي أمَّته المشرق، ويغذِّيه الحاضر الذي عاشه في كنف والدين متعلِّمين وجيهين، إلى جوار رفقة ذات همّة عالية، ويحيط به إخوة ناجحون في حياتهم العلميَّة والعمليَّة...[7]

وبعد رحلة طويلة حافلة بالفكر والإسهامات العلميَّة والعطاء الشّعري والأدبيّ وكذا الدبلوماسي خدمة لبلاده وأمَّته، وبعد صراع مرير طويل مع المرض وافته المنية مساء يوم السَّبت 1412/10/22هـ الموافق 1992/04/25م بالرّياض في المملكة العربيّة السعوديّة لينقل إلى المدينة المنوّرة التي طالما شدا بها ولها وتمنّى أن يضمّه ثراها الطَّهور، ومن ذلك قوله:

عبـــدك يـــا ربّـــاه، تحنانـــه ووجـــده الأكمـــل والأمثـــلُ
إلى رحـــاب المصـــطفى طيفهـــا كأنّـــه في قلبـــه مشـــعلُ
فاجعـــل لـــه في خلـــدها منـــزلاً فقـــد جفـــاه في الـــدُّنى المنـــزلُ[8]

وتحققت الأمنية، فدفن في البقيع –رحمه الله وأسكنه فسيح جنّاته.[9]

وقد رثاه الدّكتور عدنان رضا النحوي:

أخـي عمـرًا: يـا ويـح نفسـي! أراحـل وحشـد القـوافي مـن حواليـك نُحّـبُ
لقـد كانـت الأشـعار جـذلى غنيـة بجـودك والنّشـر الـذي هـو طيّـبُ
فمـا بالهـا التاعـت! فيـا لمصـابها وقـد غـاب عـن أفـق البلاغـة كوكـب
كـأن صـدى "نجـواك" في كـل منـزل خشـوعٌ وفي السـاحات زحـف مـدرّبُ
رحلـتَ وفي جنبيـك أنّـات أمّـةٍ وفي الصـدر صـيحاتٌ تثـور وتغضـبُ
رحلتَ وفي كلّ الميادين صـرخةٌ تردَّد: أين الفـارس المتوثِّـب؟[10]

الإنسان والإنسانية:

يقول الدّكتور أحمد البراء الأميري ابن الشّاعر في إحدى مقالاته: "... في السطور الأولى تساءلت: أهو شاعر إنسان أم إنسان شاعر؟ وتكلّمت عن شعره وشاعريته ولا بد لي في نهاية هذا المقال من الإشارة إلى "إنسانيّته" لأنّها أهمّ مفاتيح شخصيّته التي تجلّت في شعره كما

تجلّت في فكره وسلوكه لمن عرفه عن كثب، وجعله يحبّ أن يوصف بـ{شاعر الإنسانية المؤمنة}".[11]

وهي لعمرك شهادة قوية من ابن شاعر تدرّج وتربّى في بيت وواحة الشّعر فناله نصيب منه، وعرف عن قرب بسبب القرب والملازمة الأسريَّة حقيقة أبيه وشعره وفكره.

يواصل الدكتور أحمد: كانت إنسانية الأميري –رحمه الله- واسعة الطَّيف، تبدأ بالحجر وتنتهي بالبشر، وتمرُّ بينهما بالشجر والزّهر والثّمر، والقطّة والعصفورة والفراشة... كان يضفي حياة على الأشياء والأماكن.. يحنو على الهرّة الصغيرة ويداعبها.. ينثر فتات الخبز للعصافير، يسقي الأزهار ويتعهدها بالتشذيب.. يحاور الغيوم ويسامر النّجوم، وكان وكان.. ولو أطلقت للقلم العنان لخرجت عن القصد من هذا المقال..[12]

إذاً نحن أمام معادلة تكمّل نفسها في شخصية الأميري بين إنسان شاعر تملأ جوانحه المشاعر والعواطف الصادقة وتحرك سلوكه وأخلاقه ومعاملاته فتبعث الدفء والحنان والسّكينة والمسرّة بين النّاس وما حوله فيتحقّقوا بناظريهم من مقام الأميري الشّاعر الإنسان الذي سخّر شعره وقلمه لخدمة الإنسانية فيما استطاع من جهد وتضحية، ولعلّني هنا أستشهد ببيت ذَكره ابنه أحمد في معرض حديثه عنه حيث قال: كان في الرِّياض عندما وضعت زوجة أخي محمد اليمان ولدهما الأول حذيفة، فاتصلتُ به هاتفيا وأخبرته بسلامة الأم وسلامة الوليد، فارتجل قصيدة طويلة مطلعها:

بـــارك الله بـــالبراء وبشـــرى زفّهـــا عـــن حذيفـــة بـــن اليمـــان[13]

مثل هذه الشّهادة، تجعلنا نؤكد أن شاعرنا بما ثبت عنده من حسٍّ مرهف ونفس مؤمنة وتجربة شعرية طيَّعت له ناصية الشّعر يتفاعل بقدرة عجيبة وقوة خيال كبيرة وفطرة نقيّة

سليمة مع المواقف التي تصادفه أو الأخبار التي تصله وتهمّه في شأن من شؤونه.. وهذه لا يتأتَّاها إلاّ من صاحبته الرُّؤْية الواسعة والخيال الفسيح والتوفيق المؤيد..

وما دمنا نتحدث عن الأميري الإنسان فلا بأس أن نورد هذه الشّهادة القيّمة للدكتور عبد القدوس أبي صالح إذ يقول عن الشّاعر: كانت شخصيته محبَّبة إلى من عرفه أو جالسه، وكان المرح سمة أساسية في طبعه، فإذا ضاق بجدية جلسائه وطول مجلسهم فإنّه ما يلبث أن ينقل الجلسة إلى شيء من المرح والمزاح أو مناشدة الشّعر وكان يأخذ بقول بشّار بن برد لجلسائه: "لا تجعلوا مجلسنا جداً كلّه ولا هزلاً كلّه". وكان كما يقول الجاحظ حفيّاً في كل شيء متأنقاً في ملبسه ومطعمه فإذا زاره أحد من أصحابه فإنّه ما يزال يطرفه بأنواع الحلوى والنُّقل طوال جلسته... وقد زرته مع بعض الإخوة في مصيفه في جبل الأربعين القريب من

مدينة حلب، ومع إكرامه البالغ لنا فقد أبى إلاّ أن يزوِّد كلَّ واحد منَّا بسلّة من فاكهة الرُّمان التي لم نرَ من قبل مثيلاً لها في حجمها... وكان كريما مع أنَّه لم يكن من الأثرياء، فهو على ما ورثه من والده ومن أوقاف آل الأميري، وعلى ما كان يأخذ من راتب العمل الدبلوماسي لم يترك ما كان يظنّه النّاس من سليل أسرة كبيرة، بل لعلّ من العجيب أنه أوصى ببيته الكبير في حلب أن يوهب لرابطة الأدب الإسلامي العالمية ليكون مقر مكتب لها وكتب ذلك في وصيّته، ولكن سماحة الشيخ أبي الحسن النَّدوي ردّ البيت إلى ورثته دون تردّد ولمعرفته بأحوالهم.[14]

ويواصل د. عبد القدوس صالح فيقول عنه: والأستاذ الأميري في طبعه الشعري أشبه ما يكون بجرير الذي قارن الأخطل بينه وبين الفرزدق فقال: جرير يغرف من بحر، والفرزدق ينحت من صخر.. وكثيرا ما كنت أهاتفه فيقاطعني بقوله: اسمع هذه الأبيات التي خطرت على بالي الآن.. ويبدو أنّ من سمات الشّاعر المطبوع أنه يشغل بكثرة النظم عن تنقيح شعره، ومن هنا لا بد أن يأتي شعره على مستويين:

شعر جيّد لا يكاد يلحق وشعر معتاد يتخلَّف أو يسبق.. يقول أحمد في شعر والده كلمة عادلة منصفة "يمكن أن نختار من شعر والدي نحوا من 100 قصيدة وهذه القصائد المئة تجعله في مصافٍّ كبار شعراء العربية المعاصرين مثل شوقي وحافظ وغيرهما... ولعلّ في مقدمة هذه القصائد الجياد التي لا تلحق ولا تسبق قصيدة "أب" التي قال فيها الأستاذ عباس العقاد: إنها من غرر الشّعر العالمي".[15]

ومن هذه الشّهادة تستوقفنا مقولة الأديب الكبير العقاد: "إنها من غرر الشعر العالمي" مما يؤكد غوص الأميري في بحر الإنسانية العميق فاستحقَّ هذا التنويه وهذا الذِّكر، وما قيمة الشّعر العالمي إن لم يكن في خدمة الإنسانيّة وتطلعاتها وطموحاتها.

إنَّ شاعرنا في ديوانه الإنساني "أمّي" يعالج موضوع الأم بأسلوب فيه صدق الشّعور، وصدق العاطفة المتأجّجة، بلغة مناسبة تجعل المتلقي يتأثَّر ويتفاعل فيلتقط الرّسالة بمبدئها وخبرها، مما حدا ببعض الباحثين، وهو (إسماعيل علوي إسماعيل) أن يقول عن هذا الدّيوان: "إنه يمتلك شرف المعنى وجزالة اللّفظ التي تحدّث عنها المرزوقي في عموم الشعر رغم وجود الفارق بين شعر هذا الشّاعر وشعر القدماء في كثير من الأمور..[16]

ففي صدق العاطفة التي تصل حدّ التعبّد يقول الأميري:

أحـــنّ إلى أمـــي حـــنين متـــيم مشوق جزوع مدنف كلف صبّ[17]

ويقول حين ابتعاده عن أهله:

أحـــنُّ إلى أهلـــي حـــنين متـــيّم وفي بعيـــد ، في العـــوالم جائـــب

تؤرقـــه الـــذّكرى في خفـــق قلبـــه وتحتاطه الأشواق من كلِّ جانب[18]

كما يقول في موضع آخر فنفهم أن مشاعره صادرة من أعماق القلب والعقل:

اللّه كـــم مـــن آيـــة لمحـــبّتي قـد قصـرت في شـرحها أشـعاري[19]

كما أنه يصوّر في مكان آخر إحساسه بأمّه في جميع حالاتها الواقعيّة والنّفسية في بيتها وسفرها ، في دعائها ، في صبرها ، إذ يقول:

أبـي باسـم، والصَّـبر بعـض وقـاره وأمِّـــي ترنـــو في تلـــهّف لاغـــب

وتـدنو وتحنـو ، وهـي تمسـك دمعـة يراهـا خيـالي مثل ومض الحباحب[20]

وممّا يسجّل في شعره هذا توظيفه لغرض الحكمة حيث يقول مخاطباً أمَّه:

أمَّـــاه، هـــل أشـــكو الزَّمـــان؟! أقـــول: «منـــتفخ» ثبـــورا!

إن الزَّمـــــان «محايـــــدٌ» والنَّـــاس مَـــن ملئـــوا شـــرورا

أشـــكوهم، فلكـــم ألاقـــي مـــــنهم عنتـــــاً وزورا[21]

وفي موضع آخر يستصحب ذكر أمه التي لا تفارق كيانه أو خياله في سفره وترحاله، على أنّه كان دائم السَّفر قائلاً:

أمّـــاه يـــا ســـعدي ومجـــدي والحيـــاة خطـــى ســـفر[22]

وإذا انتقلنا إلى ديوانه الرّائع الجميل "رياحين الجنّة" الذي ينساب رحمة، وفطرة وحبّاً وصدقاً فإننا نقف على شاهد آخر يؤكد لنا هذه الشفافية التي يتمتع بها صدره وخياله، وانظر معي هذه الأبيات:

وأنـــتم أيـــا رضَّـــعاً رتَّعـــاً يراغـــون مثـــل فـــراخ الحمـــام

أيـــا قبســـة مـــن معـــين الخلـــود شعشـــع في فتنـــة وابتســـام

ويـــا صـــلة للتّـــراث الجـــدود لهـا عنـد ذي العـرش أعلـى مقـام[23]

"فالنظرة للطفولة نظرة فيها ارتقاء، وفيها روحنة للأطفال، فهم نور، وهم صوت الوجود وبريده الذي يحقق التواصل بين أجيال البشرية لتحقيق البقاء، وهم قبسة من معين الخلود وصلة التراث الجدود، كما ذهب إليه الدكتور عبد الحميد الحسامي من اليمن".[24]

وأنت تتمتّع بقصيدته الخالدة "أب" تشعر أنك أمام رياحين، الواحدة منها أندى وأصفى من أختها سواء كان حاضراً بينهم أم غائباً عنهم، فهم لا يبرحون كيانه وتفكيره ومشاعره:

ذهبوا، أجل ذهبوا، ومسكنهم ... في القلب، ما سطوا وما غربوا
إني أراهم أينما التفتت ... نفسي وقد سكنوا، وقد وثبوا
وأحسُّ في خلدي تلاعبهم ... في الدّار ليس ينالهم نصب
إني أراهم حيثما اتجهت ... عيني كأسراب القطا سربوا
ألفيتني كالطّفل عاطفة ... فإذا به كالغيث ينسكب
قد يعجب العذّال من رجل ... يبكي، ولو لم أبكِ فالعجب[26]

أي مشهد، وأي عاطفة، وأي إنسانيّة هذه التي تتقاطر كما العسل الصَّافي!

إنسانية الأميري مطبوعة بالحس الجمالي الراقي الذي يعلو بك في سبوحات المكان والزّمان فتلفّك نسمات من الصّفاء والحنان لحتى تردّد معه ما قال عن نفسه:

ما لك يا قلبي على الدروب ... تبحث عن كل حشا منكوب
تصنع من أنّاته وجيبي ... هل أنت يا قلبي أبو القلوب؟[26]

"إنها إنسانية تنظر بعين العطف والشفقة حتّى في لحظات انحرافهم وسقوطهم الأخلاقي التي يتعرّض لها الإنسان، كل إنسان على حين غفلة من الضمير."[27]

وتأمّل معي هذه القصّة التي يلخّص فيها الأميري بعضاً من ملامح إنسانيّته، يحكي فيقول:

كنت في طريقي إلى الجزائر، أعزّي بإمامها الشيخ المجاهد البشير الإبراهيمي، رحمه الله، وتوقفت ليلة في "جنيف" بضيافة شركة الطيران.

وفي نادٍ... كنت أجلس وحيداً، أتأمَّل النّاس؛ جاءت إحدى المضيفات تجلس بجواري،

وسألتني:

أتشرب هنا عصير البرتقال؟!

قلت: نعم.

قالت: وهل يمنعك الطبيب من شرب الكحول؟!

قلت: طبيب الكون الأعظم، الله، قد حرّمها، وأنا مسلم مطيع.

قالت: فقدّم لي كأساً من الخمر.

قلت: معاذ الله، كيف أقدّم الأذى للنّاس، وقد صنت عنه نفسي؟!

قالت: وماذا يهمك من أمري؟!!

قلت: نحن من أسرة واحدة.

عجبت، وسألت: كيف؟!

قلت: أسرة الإنسانية، إنها كلّها أسرة المسلم.

قالت: ومن أنبأك أني إنسانة؟! لقد أُنسيت ذلك من زمن طويل!

قلت: بل إنسانة! والمسلم لا ينسى الحق.

قالت: دعك من إنسانيتي! أنا هنا لأمارس حيوانيّتي...

قلت: وليس مكانك هنا!

قالت: وأين؟!

قلت: إلى جوار سرير طفل... في كنف زوج.

فأخذتها حرقة، وتساقطت من عينيها دموع، وتمتمت:

ما أرحمك... وما أظلمك!! ذكرتني بإنسانيتي، فأحييتني حتى أبكيتني !! ولكن، ما الجدوى؟! إنسانة! ولا أستطيع أن أعيش إنسانيتي ربع ساعة، نتابع حديثنا؟! فإن عليّ أن أقوم فوراً، لأمارس "حيوانيّتي" مع سواك، وقد أخفقت معك، لأنها مهنتي، ونظرات صاحب النادي تلاحقني لذلك، بضراوة لا رحمة فيها".[28]

الحوار على طوله مرآة عاكسة لشخصيّة الأميري الشّاعر الإنسان، حيث سخَّر شعره وقلمه لخدمة الإنسانيّة كلّها من منطق عقيدته وفهمه للحياة ودور المسلم فيها.

وانظر إليه يذكر فضل طبّاخة الأسرة "أم أحمد" فيخلّدها في شعره وقد رثاها رثاء طريفا فقال:

كم طهت أم أحمد من طعام ... وأعدّت مآدب الأعياد

فتنادى إلى الطعام صغار ... وكبار في بهجة واحتشاد

وأخيرا صارت طعاما رخيصا ... مستباحا في مجمّع الأضداد[29]

الشعر الإنساني:

- **المفهوم:** الإنسانية، مصدر صناعي من كلمة: إنسان، وهي كلمة لم تعرف (إلاّ في عصرنا الحديث، بعد أن اتّصلنا بالمعارف الإنسانية واقتبسنا من علومها وآدابها وفنونها... وشاع استعمالها كثيرا في أدبنا المعاصر، بعد أن... أخذ يهتم بالإنسان وقضاياه العادلة). (30)

والإنسانية عاطفة سامية، لا تعرف وطناً ولا قوماً ولا جنساً ولا لوناً، بل ينضوي تحت جناحها العالم الإنساني كلّه... ولا تعارض أن يكون لدى المسلم انتماء أكبر وأساس إلى دينه وأمته، وأن يكون له مع ذلك (انتماءات وولاءات صغرى وفرعية تلي الانتماء الإسلامي، ولا تتعارض معه.. والفطرة الإنسانية تشهد على أن للإنسان منّا ولاء وانتماء إلى (الأهل) بمعنى الأسرة والعشيرة، وإلى (الشّعب) في الوطن والإقليم الذي تربّى فيه، وإلى (الأمّة) الجماعة التي يتكلم لسانها، ويشترك معها في الاعتقاد الديني، ثم إلى الإنسانيّة التي خلقه الله وإيّاها من نفس واحدة[31].. يقول الله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا) الحجرات:13

ولا ريب أن هذا المفهوم والمعنى منطقي واقعي، يتكامل وإنسانيّة الإسلام في خصيصة أساسيّة هي "عالميةُ دعوته": يقول الأميري:

من لإنسانيّة منهوكة	قد غذّاها الغرب سمًّا حنظلا
يتلظى الحرَّ من لأوائها	ويعيش العبد فيها ثملا
آلةً أو حيواناً خانعاً	تائهَ الذّات شقيًّا غافلا
هل لها من منجد ينقذها	يركب الصّعب غيوراً باسلا
هل لها إلا فتى الإسلام من	خير عبءٍ في البرايا حملا[32]

إنَّه نداء لكل بني البشر إلى المبادئ السّامية، والمثل العليا، والإخاء الإنساني.

- **مبررات الاتجاه الإنساني عند الأميري:**

يبرر الأميري لوجود هذه المشاعر الإنسانية في نفسه، بأنّها الهموم الكبيرة التي حملها في شبابه، همّ أسرته ثم همّ وطنه ثم همّ أمّته ثم همّ الإنسانية الذي تولّد نتيجة لاتّساع دائرة هذه الهموم فنقلته من المستوى الأدنى الذي يجعل الإنسان يعيش لذاته ولشهواته حتى يكاد يشبه الحيوان في ذلك، إلى المستوى الأسمى الذي يميّز الإنسان.. [33]ولهذا المعنى كتب الأميري قائلاً:

ملكا كنت عند ما كنت طفلا ثم أوشكت أشبه الحيوانا

غير أنّ الهموم حفت بذاتي مذ شبابي تصوغني إنسانا[34]

كما أنّه يقول نثراً: وإذا كان من سجايا الشّاعر ومزاياه رهافة الحسّ، ورقّة العاطفة؛ فمن الطّبيعي أن يكون أكثر تقديرا وتعبيرا عن مآسي الآخرين، واستشعاراً لمسؤوليته الإنسانيّة في عمل ما يستطيع لتخفيف وتلافي أسباب ذلك أكثر من سواه..[35]

فها هو يقول ولّما يتم العقد الثالث من عمره:

لقد ذاب قلبي رقّةً وتولّها فخلت بني الآلام يسعون في إثري

فمن كلّ ذي بؤس لنفسيَ حصّةَ أشاطره الآهات من حيث لا يدري[36]

ويقول عن شعره موضّحاً هذا البعد الإنساني والاهتمام بالإنسان ومصيره ومشاركته همومه وأحزانه:

شعري، ووحي شجونه دائي، ونشر جواه طبّي

كم ذا جنى حلو المنى للمدنفين بعطف ندب

ولكم حنا، وكأنّه قد صيغ من أنفاس صبٍّ

يسع الورى وجراحهم فمداده من ذوب حبٍّ[37]

- **أهم محاور الإنسانية في شعر الأميري:**

1) **مشهد الإنسان في الكون:** وهو اهتمام لافت وبقوّة في أشعاره لأنّه يخاطب الإنسان دون حدود، وربّما تحدّث على لسانه منطلقاً من ذاتيته الضيقة إلى الأفق البشري الواسع، ويشير - عادة- في هذه القصائد إلى الخلق الأوّل، ومهمّة الإنسان في إعمار الكون.[38]

وقصيدته "قطيرة" تتقطّر معاني في هذا الاتجاه، يقول:

أنا..! أقول أنا...! ماذا أكون أنا؟! قطيرة، طوقتها غمرة الثبج...

يجري بي الموج في رهو وفي صخب مدا وجزراً، فنهج الموج منتهجي

لا... بل أنا قدرة تحيا إرادتهم لولا الإرادة لم أخرج ولم ألج

فقد تكون الدنا بي – مرة – حلكا وقد تكون سراجا جل في السرج

... قطيرة أنا، لكني الخِضَمُّ إذا درجت فيما يريد الله من درج[39]

"إنّها النظرة الإسلامية للإنسان، التي أعطته قدرة، وأعلت كرامته فأبادت كلّ مهاترات الأمم الجاهلة، والفلسفات المنحرفة التي كانت ترى أنّه من أصل شرّير ويعلنها الأميري بعفوية الواثق، دون أيّة محاولة للإقناع، لأنها عنده من البديهيات التي يتجادل فيها عاقلان.."[40]

يقول الأميري في موضع آخر:

فجوهر الإنسان
الحبّ والإحسان
.. معدنه من نور
أبقى من الدّهور[41]

2) **الإنسان والحضارة المادية**: لـ"قد استمع النّاس إلى المادية التاريخية فقالت لهم إنّ الإنسان عملة (اقتصادية) في سوق الصناعة والتّجارة، تعلو وتهبط في طبقاتها بمعيار العرض والطلب وصفقات الرّواج والكساد... واستمع النّاس إلى الفاشية، فقالت لهم إنّ الإنسان واحد من عنصر سيّد، وعنصر مسود، وإنّ أبناء الإنسانية جميعاً عبيد للعنصر السيّد... واستمع النّاس إلى (العقلية) فقال لهم قائل منها: إنّ (إنسانيتهم) كذلك شيء لا وجود له ووهم من أوهام الأذهان، وإنّ الشيء الموجود حقّاً هو الفرد الواحد!.. وبرهان وجوده أن يفعل ما استطاع من نفع أو أذى، كلّما أمن المغبّة من سائر الأفراد والأحداث!... وسمعوا من القرآن غير ذلك... الإنسان في عقيدة القرآن هو الخليفة المسؤول بين جميع ما خلق الله.. يدين بعقله فيما رأى وسمع، ويدين بوجدانه فيما طواه الغيب، فلا تدركه الأبصار والأسماع. والإنسانية من أسلافها إلى أعقابها أسرة واحدة لها نسب واحد، أفضلها من عمل حسنا واتّقى سيئاً، وصدق النيّة فيما أحسنه واتّقاه".[42]

وعن ذلك قال الأميري:

أيها الصّحب إنّها دورة الدّهـ ـر كفانا في تيهنا دورانا
نخر (الهيروين) إنسان (غرب الـ عصر) نخرا، فلم يعد إنسانا
هو طورا (تقنية) تنطح النجـ م، وطورا يقارب الحيوانا
والدّنى اليوم في رحى من شقاء ضلّ إنسانها وشذّ وهانا
أين روح الإله فيه؟ آما آسـ ـتخلف حتى يسيَّر الأكوانا؟
بسداد وحكمة وجهاد!! ضاع ويلاه، ضيّع الإيمانا
وتعالى على الإله تعالى في غرور، وكابر الديّانا[43]

يصف فراغ هذه الحضارة وتيه أبنائها وضياعهم قائلا:

قادهم علمهم الظا هر للجهل الدفين
فهم يحيون، لكن في شقاء سادرين
ما الذي ينفعهم غزو فضاء بسفين
وهم في ارضهم صرعى بغزو (الهيروين)
وبهتك الخمر وال عهر وفتك المجرمين[44]

ثم يقدّم النّصح الصّادق والإشفاق الشفّاف موضّحا لهم القيمة الحقيقيّة للحضارة الحقّة:

ما حضاراتكم، وإن هي مدّت من ثراها إلى النّجوم جسورا
بالتي تسعد الأنام وئاما وسلاما وصحّة وحبورا
نعمة الأمن والسّكينة في الأعـ ماق والحبّ سلسبيلا نميرا
وتآخي الإنسان– في الله– بالإنـ سان يسدي له ودودا نصيرا
هي فحوى الحضارة الحق، بالإحسان يحيا الإنسان قريرا
وهو الخير، أبدع العرب بالإسـ لام صرحا له مشيدا حصورا
وأقاموا حضارة الدّين– لا الطـ ن فسادت، وعمّت الكون نورا[45]

ويصف في موضع آخر الحال الذي وصلت إليه البشريّة، فيلوم الإنسان بقصد النّصيحة والعتاب كي يستفيق وينفض عن نفسه ذلاً وهوانا:

ايها الإنسان ماذا صنعت شهوات الجسم بالروح الثمين
كرم الله بني ادم مد برا الخلق، وصاع العالمين
عبث الإنسان بالإنسان ما كان فنا في حجا الحق المبين
إنه (الرَقَ) الذي ينكره كل إنسان ووجدان ودين[46]

الخلاصة:

إنّ الملامح التي قصدنا الوقوف عليها في شعر الأميري، تبدو واضحة جلية خاصّة فيما أصطلح عليه الشعر الإنساني لديه، وتبدو في جوهرها عاملا مهمّا في تغذية الرّوح الإنسانية، وشحنها بمشاعر نبيلة، تهدف في النهاية إلى إزالة البؤس والشّقاء عن البشر،

وتكون خطوة مهمّة على طريق بناء الإنسان، لأنّ المشاعر والأحاسيس هي التي تولّد الظروف الملائمة للخلاص من الألم والعذاب وتوحي للعقل في كثير من الأحيان ليتصرّف تصرّفاً يدفع البؤس عن النّاس، ويحقّق لهم الرخاء والسّلام.[48]

وأمّا من الناحية الفنية فإن شعره الإنساني طبعته العاطفة الحارّة المشفقة الحانية على بني الإنسان أينما كان وحيثما وجد، ظهر ذلك في حبّه مشاركة الآخرين في أفراحهم وأتراحهم، في سعادتهم وحزنهم، فجاءت الصورة مبدعة قويّة في خيالها وغايتها مصحوبة ببلاغة متدفقة في البيان وسحره اللّغوي.

ونزعم أخيراً وليس آخراً أنّ الأميري بشعره الغزير المتدفق خدم بصدق وحبّ الشّعر الإنسانيّ العالمي بلغة القرآن وهي العربية الخالدة، كما خدم البشرية في معالجته مواضع حسّاسة ذات صلة بيومياتها وكفاحها المستميت المستمرّ.

هوامش البحث:

1. الكامل في التاريخ لعلي بن محمد المعروف بابن الأثير- دار الكتاب الغربي.بيروت ط:6. 1986- ج2:ص344
2. حلب القديمة والحديثة-عبد الفتاح قلعة جي ص54
3. عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة لـــ:خالد بن سعود الحليبي ط1. 2004 ص2
4. عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة لـــ:خالد بن سعود الحليبي ط1. 2004 ص3
5. عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة لـــ:خالد بن سعود الحليبي ط1. 2004 ص3
6. ديوان "نجاوى محمّدية" مطابع الرشيد المدينة المنوّرة ص157-158
7. عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة لـــ:خالد بن سعود الحليبي ط1. 2004 ص49
8. ديوان "نجاوى محمّدية" مطابع الرشيد المدينة المنوّرة ص352
9. ديوان "نجاوى محمّدية" مطابع الرشيد المدينة المنوّرة ص167
10. ديوان مهرجان القصيد د:عدنان النحوي، دار النحوي للنشر والتوزيع-الرياض1993 ص218-219
11. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص5
12. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص4
13. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص7-8
14. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص7-8
15. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص7-8
16. مجلّة الأدب الإسلامي –عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص29
17. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص41
18. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص50
19. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص69

20. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص49
21. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص56
22. ديوان "أمّي" دار الفتح سورية ط1-1398هـ ص128
23. ديوان "رياحين الجنّة" عمر باء الدّين الأميري مكتب البلاد العربية-رابطة العالم الإسلامي العالمية-عمان سنة 1992 ص21
24. مجلّة الأدب الإسلامي -عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص40
25. ديوان "رياحين الجنّة" عمر باء الدّين الأميري مكتب البلاد العربية-رابطة العالم الإسلامي العالمية-عمان سنة 1992 ص23
26. مجلّة الأدب الإسلامي -عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص47
27. مجلّة الأدب الإسلامي -عدد خاص- عمر بهاء الدين الأميري- العدد 6-2008 ص47
28. الإسلام في المعترك الحضاري:عمر بهاء الدين الأميري الدار العالمية للكتاب الإسلامي-الرياض ط2 1993 ص40-41
29. الأميري ديوان ألوان طيف، ص246-247
30. مصطفى لطفي المنفلوطي-المؤلفات الكاملة-مج:النظرات والعبرات، دار الجيل بيروت 1980 ص435
31. د.محمد عمارة-الإنتماء الإسلامي والوطني والقومي تكامل أم تعارض؟ مقالة بمجلة القافلة ع12 1995 ص2
32. عمر الأميري:ديوان آذان القرآن، مؤسسة الشرق للعلاقات العامّة والنشر والترجمة-عمان.الأردن 1984 ص168
33. خالد بن سعود الحليبي، عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة ط1.مكتبة الملك فهد الوطنية 2006 ص523
34. خالد بن سعود الحليبي، عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة ط1.مكتبة الملك فهد الوطنية 2006 ص122-123
35. خالد بن سعود الحليبي، عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة ط1.مكتبة الملك فهد الوطنية 2006 ص524
36. الأميري قصيدة تبنيت آلام البلاد! جريدة:فتى العراق الموصلية: 1944 ص3
37. ديوان لقاءان في طنجة، نشرة للطباعة والنشر-بنميد-الدار البيضاء 1985 ص51
38. خالد بن سعود الحليبي، عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة ط1.مكتبة الملك فهد الوطنية 2006 ص525
39. ديوان قلب ورب، دار القلم دمشق- الدار الشامية بيروت 1990 ص47-49
40. خالد بن سعود الحليبي، عمر بهاء الدين شاعر الإنسانية المؤمنة ط1.مكتبة الملك فهد الوطنية 2006 ص526
41. الأميري ديوان ألوان طيف، ص350
42. عباس محمود العقاد، الإنسان في القرآن الكريم-منشورات المكتبة العصرية بيروت ص11-12
43. الأميري ديوان أيام من وحي المهرجان-وزارة الدولة المكلّفة بالشؤون الثقافية،المغرب 1975 ص14-15
44. الأميري ديوان "نجاوى محمّدية" مطابع الرشيد المدينة المنوّرة ص170
45. ديوان سبحات ونفحات، الرياض 1989 ص48
46. الأميري ديوان ألوان طيف، ص393-394
47. مفيد محمد قميحة: الإتجاه الإنساني في الشعر المعاصر، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1981 ص77.

مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات العلمية

46، تعاونية الرشد القبة القديمة – الجزائر.

ها : 00.213.21.28.97.78 - 00.213.0550.54.83.05 فا : 021.28.36.48

البريد الالكتروني: markaz_bassira@yahoo.fr / markazbassira2009@hotmail.fr

الموقع الالكتروني: www.albassira.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 إستراتيجية، دراسات إسلامية ودراسات أدبية، ودراسات قانونية ودراسات اجتماعية ودراسات نفسية أو من خلال التواصل العلمي مع المركز .

- **تصدر الدوريات فصليا، أي أربع أعداد في السنة لكل دورية.**
- **الاشتراك السنوي في الدورية الواحدة للأفراد: 1000 دج لكل دورية، وخارج الوطن: 14 دولار. للمؤسسات في الجزائر: 1200دج و خارج الوطن: 15 دولار.**

قسيمة الاشتراك السنوي

دورية دراسات إسلامية ودراسات إستراتيجية ودراسات اقتصادية ودراسات قانونية
ودراسات أدبية ودراسات اجتماعية ونفسية
تصدر أربع مرات في السنة

الاسم واللقب أو المؤسسة.....الهاتف.....

العنوان.....

الاشتراك في الدوريات:

- ☐ دراسات أدبية
- ☐ دراسات إستراتيجية
- ☐ دراسات إسلامية
- ☐ دراسات قانونية
- ☐ دراسات اقتصادية
- ☐ دراسات اجتماعية
- ☐ دراسات نفسية

يُرسل الاشتراك إلى رقم الحساب الجاري : مؤسسة دار الخلدونية

Ccp : 7625589 clé 81

ملاحظة : ترسل قسيمة الاشتراك وصورة الحوالة البريدية يمكن تسديد المباشر والاستلام المباشر على مستوى المركز.

تكاليف البريد مقدرة ضمن سعر المجلة