دراسات أدبية

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

العدد العاشر (10) ماي 2011م/جمادى الثانية 1432ه

المبرد و مخالفته لسيبويه في بعض القضايا النحويةو الصرفية

د.فهد سالم الراشد

الصورة الشعرية في النقد العربي

د.حبيب اللّه علي إبراهيم علي

إستراتيجية ترجمة الصورة في أدب الأطفال

د.باية خوجة لكّال

التشبيه في شعر الحداثة محمد الماغوط نموذجا

د.عبد الرزاق المجدوب

الاكتساب اللغوي عند الطفل بين علماء اللسان وعلماء السلوك

د.هشام خالدي

ملامح منهج عربي في تحليل الخطاب(قراءة في المنهج التذوقي لمحمود شاكر)

د.عبد الملك بومنجل

أسلوب الاختيار في الدراسات الأسلوبية

أ.سامية محصول

التحرير الصحفى بين لغة الأدب و لغة الإعلام

أ.ساعد ساعد

مرجعية تفسير الأحلام في المعتقد الشعبي

أ.ملوكي جميلة

الرقم الدولي ISSN 046X – 2170

بسم الله الرحمن الرحيم

دراسات أدبية

دورية فصلية محكمة تصدر عن:

مركز البصيرة

للبحوث والاستشارات
والخدمات التعلمية

ـ العدد العاشر ـ

(10)

رئيس التحرير

ريوقي عبد الحليم

eladabiya@hotmail.fr

هيئة التحرير

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

المراسلات باسم مدير مركز البصيرة

46 **تعاونية الرشد** القبة القديمة. الجزائر

ها: 0021321289778

فا: 0021321283648

البريد الالكتروني:

markaz_ bassira@.yahoo.fr

الموقع الالكتروني:

www.albasseera.net

حقوق الطبع محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 2008/1900

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

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

الهيئة العلمية

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

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

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

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

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

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

◆ الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبيد، جامعة 07 نوفمبر، تونس.

◆ الأستاذ الدكتور محمد هاشم فالوقي، جامعة الفاتح، طرابلس، الجماهيرية الليبية العظمى.

◆ 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 (10) ـ ماي 2011

المحتويات

الافتتاحية	رئيس التحرير	7
المبرد ومخالفته لسيبويه في بعض القضايا النحوية والصرفية	د/ فهد سالم الراشد باحث لغوي– دولة الكويت	9
الصّورة الشّعريّة في النقد العربي	د/ حبيب الله علي إبراهيم علي قسم اللغة العربية / كلية المعلمين جامعة الملك سعود– المملكة العربية السعودية	37
إستراتيجية ترجمة الصورة في أدب الأطفال	د/ باية خوجة لكّال قسم الترجمة جامعة الجزائر –02– بوزريعة	65
التشبيه في شعر الحداثة محمد الماغوط نموذجا	د/ عبد الرزاق المجدوب المركز الجامعي متعدد التخصصات –قلعة السراغنة– جامعة القاضي عياض مراكش – المملكة المغربية	71
الاكتساب اللغوي عند الطفل بين علماء اللسان وعلماء السلوك	د/ هشام خالدي كلية الآداب واللغات جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)	83

ملامح منهج عربي في تحليل الخطاب (قراءة في المنهج التذوقي لمحمود شاكر)	د/ عبد الملك بومنجل جامعة قسنطينة	95
أسلوب الاختيار في الدراسات الأسلوبية	أ/ سامية محصول جامعة الجزائر –02– بوزريعة	123
التحرير الصحفي بين لغة الأدب ولغة الإعلام	أ/ ساعد ساعد المركز الجامعي عين تموشنت	133
مرجعية تفسير الأحلام في المعتقد الشعبي	أ/ ملوكي جميلة جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	149

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

وبعد

بفضل الله وحمده نضع بين أيديكم العدد العاشر من مجلة دراسات أدبية، فعدد يتلو عددا يجعلنا وإياكم بإدراك أولا نعمة الله علينا في هذا، فله الحمد والشكر، وثانيا أن المجلة قطعت أشواطا طيبة، بفضل الله وجهود كل العاملين في طاقمها، ونحن لا نريد جزاء ولا شكورا، بل هو الواجب، واجب كل فرد منا ومنكم أن يطمح للعلم نيلا وخدمة بكل عزم وثبات، من منطلق النية والإخلاص وبغية هدف الرقي وتقريب المفاهيم العلمية والفكرية، وبناء منهج فكري متميز، وسد فجوة كبيرة بين طرفي العلم مالك لبعض المعارف وباحث عنها، عسى أن نكون وسيطا طيبا بينهما.

تجدون في طي هذا العدد مقالات متنوعة شملت ميادين مختلفة من علوم اللغة العربية وآدابها: نحو وصرف، لسانيات، أسلوبية، بلاغة، أدب شعبي، من إستراتيجيات الترجمة، وتكاتف لغة الأدب بلغة الصحافة،...؛ فهي مواضيع متنوعة اخترناها بعناية وفق تطلعات أساتذتنا وطلبتنا، وإن كانت هذه التطلعات أكبر من أن يحتويها عدد من مجلة، فنحاول في كل عدد أن نسلط الضوء على بعض القضايا التي تشغل بال باحثينا والمستزيدين، عسى أن نكون قد وفقنا في اختيارنا، وإن كانت هناك تطلعات أخرى فسنوردها بحول الله في الأعداد القادمة إن شاء الله.

نمتلك صدرا رحبا لسماع أرائكم- نسأل الله أن نكون كذلك - ؛ فنحن دائما في انتظار أن توافونا بتطلعاتكم، استفساراتكم، نقدكم، ملاحظاتكم، لأننا ندرك تماما أننا ننطلق منكم وإليكم نصل بحول الله وفضله.

ولله الأمر من قبل ومن بعد

والله ولي التوفيق.

الأستاذ: ريوقي عبد الحليم

رئيس التحرير

المبرد ومخالفته لسيبويه
في بعض القضايا النحوية والصرفية

د/فهد سالم خليل الراشد
باحث لغوي - دولة الكويت

مقدمة: ترجمة المبرد وآثاره.

المبرد: محمد بن زيد بن عبد الأكثر بن عمير بن حسان بن سليم بن سعد بن عبد الله بن يزيد بن مالك بن الحارث بن عامر بن عبد الله بن بلال بن عوف بن أسلم – وهو ثمالة – بن آحجن بن كعب بن الحارث بن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد بن الغوث[1].

ولادته وكنيته: كانت ولادته في يوم الإثنين عيد الأضحى سنة عشر ومائتين، وقيل سنة سبع ومائتين وكنايته "أبو العباسي"[2].

لقبه: بضم الميم، وفتح الباء الموحدة والراء المشددة وبعدها دال مهملة وهو لقب عرف به واختلف العلماء في سبب تلقيبه بذلك، فالذي ذكره الحافظ أبو الفرج بن الجوزي في كتاب "الألقاب" أنه قال سئل المبرد: لِمَ لقبت بهذا اللقب؟ فقال: كان سبب ذلك أن صاحب الشرطة طلبني للمنادمة والمذاكرة، فكرهت الذهاب إليه، فدخلت إلى أبي حاتم السجستاني، فجاء رسول الوالي يطلبني، فقال لي أبو حاتم: ادخل في هذا يعني غلاف مزملة فارغا، قد دخلت فيه وغطى رأسه، ثم خرج إلى الرسول وقال: ليس هو عندي، فقال: أخبرت أنه دخل إليك، فقال: ادخل الدار وفتشها، فدخل فطاف كل موضع في الدار، ولم يفطن لغلاف المزملة، ثم خرج فجعل أبو حاتم يصفق وينادي على المزملة: المبرد، المبرد، وتسامع بذلك فلهجوا به[3].

وينقل لنا محمد عبد الخالق عضيمة عن السيرافي: "يضبط الراء بالكسرة ويقول: "لما صنف المازني كتاب الألف واللام سأل المبرد عن دقيقه وعويصه، فأجابه بأحسن جواب فقال له: قم فأنت المبرد بكسر الراء: أي المثبت للحق، فغيره الكوفيون وفتحوا الراء"[4].

ثــمالة: بضم الثاء المثلثة، وفتح الميم، وبعد الألف لام هذه النسبة إلى ثمالة، واسمه عوف بن أسلم وهو بطن من الأزد، قال المبرد في كتاب الإشتقاق: إنما سميت ثمالة لأنهم شهدوا حربًا فني فيها أكثرهم، فقال الناس. ما بقي منهم إلا ثمالة، والثمالة البقية اليسيرة[5].

نشأته وطلبه للعلم: نزل المبرد بغداد وكان إمامًا في النحو واللغة، وشغف من الصغر بالنحو والتصريف: لزم أبا عمر الجرمي يقرأ عليه كتاب سيبويه ولزم أبا عثمان المازني، وتصدر حلقته يقرأ عليه الكتاب. إستدعاه المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان إلى "سر من رأى" سنة 246 ليفتي الفتوى الصحيحة في بعض المسائل اللغوية والنحوية، ومضى يحاضر الطلاب ببغداد في النحو واللغة. عني بالتعريف وبالعوامل والمعمولات وبالسماع والتعليل والقياس، وكان يحتكم دائمًا إلى القياس ولكنه لم يكن يقدمه على السماع عن العرب، ويعد آخر أئمة المدينة البصرية، كثرت المناظرات بينه وبين ثعلب زعيم مدرسة الكوفة وكتب له فيها دائمًا التفوق عليه[6].

حتى أبو القاسم جعفر بن محمد بن حمدان الموصلي وكان صديقهما، قال: قلت لأبى عبد الله الدينوري ختن ثعلب: لِمَ يأبى ثعلب الإجتماع بالمبرد؟ فقال: لأن المبرد حسن العبارة، حلو الإشارة، فصيح اللسان، ظاهر البيان، وثعلب مذهبه، مذهب المعلمين، فإذا اجتمعا في محفل حكم للمبرد على الظاهر إلى أن يعرف الباطن[7].

بين المبرد وثعلب:

إختلف المبرد وثعلب بحضرة الأمير محمد بن عبد طاهر بن الحسين الذي كان ينفق معظم وقته في البحوث العلمية، وكان يهوى المناظرات فكثر ما جمع لها بين علماء الفريقين: البصري والكوفي في قول امرئ القيس:

لَـــــــها متنتـــــــان خَظَاتـــــــا كَمـــــــا
أكَـــــــبَّ عَلَـــــــى سَـــــــاعِدَيْهِ النَّمِـــــــرْ

فقال ثعلب: إنه خظتا كما يقال غزتا إلاّ أنّه رد الألف التي كانت ساقطة في الواحد لتاء التأنيث الساكنة لما تحركت التاء لأجل ألف التثنية، ومسموع ذلك ضرورة النظم.

وقال المبرد: إنه خظاتان فحذف نون المثنى للإضافة إلى "كما".

فثعلب يرى أن الكلمة فعل وأن الألف الثانية فيها اسم، والمبرد يخالفه في الأمرين، فالكلمة اسم والألف الثانية حرف علامة المثنى، أما الألف الأولى عندهما فهي لام الكلمة سواء أكانت

فعلا كما يرى ثعلب أم اسمًا كما يرى المبرد، ولما طال تلاحيهما بحضرة الأمير قال ثعلب للأمير: أيصح أن يقال: مررت بالزيدين ظريفي عمرو؟ فيضاف نعت الشيء إلى غيره فقال: لا والله ما يقال هذا، ثم التفت إلى المبرد فأمسك ولم يقل شيئا ثم قام من المجلس مقهورًا.

قال القفطي: قال البصريون والقول ما قاله المبرد، وإنما ترك الجواب أدبًا مع محمد ابن عبد الله بن طاهر لما تعجل اليمين وحلف لا يقال هذا[8].

كما كان المبرد غير متقيد برأي المذهبين: البصري والكوفي متى بدا له رأي آخر. فمن ذلك على سبيل التمثيل منعه تقديم خبر ليس عليها، قال ابن جني بعد مقدمة يعيب فيها اللائمين على المنفرد برأي جديد: "وذلك كإنكار أبى العباس جواز تقديم خبر ليس عليها، فأحد ما يحتج به عليه أن يقال له أجاز هذا مذهب سيبويه وأبي الحسن وأصحابنا كافة، والكوفيون أيضا معناه فإذا كانت إجازة ذلك مذهبا للكافة من البلدين وجب عليك يا أبا العباس أن تنفر عن خلافه إلخ..."[9].

شيوخه وتلاميذه: أخذ الأدب عن أبى عثمان المازني وأبى حاتم السجستاني ولزم أبا عمر الجرمي يقرأ عليه كتاب سيبويه[10].

ومن تلاميذه أبو بكر بن دريد وقد اشتهر في المباحث اللغوية وابن درستويه وقد اشتهر في المباحث الصرفية ومحمد بن علي "مبرمان" والأخفش الصغير "علي بن سليمان الذي اشتهر في المباحث النحوية، ومنهم الزجاج والسراج[11]. كما يقال بأن نفطويه أخذ عنه أيضا[12].

وفاته: توفي يوم الإثنين لليلتين بقيتا من ذي الحجة سنة ست وثمانين ومائتين 286، ودفن بمقبرة باب الكوفة، وصلى عليه أبو محمد يوسف بن يعقوب القاضي[13].

أقوال العلماء فيه:

قال عبد الله بن الحسين بن سعد الكاتب وأبو بكر بن أبي الأزهر: كان أبو العباسي محمد بن زيد من العلم وغزارة الأدب وكثرة الحفظ وحسن الإشارة وفصاحة اللسان وبراعة البيان وملوكية المجالس وكرم العشرة وبلاغة المكاتبة وحلاوة المخاطبة وجودة الخط وصحة القريحة وقرب الإفهام ووضوح الشرح وعذوبة المنطق على ما ليس عليه أحد ممن تقدمه أو تأخر عنه[14].

ذكر ابن جني فقال "يعد جيلا في العالم وإليه أفضت مقالات أصحابنا "يريد البصريين" وهو الذي نقلها وقررها وأجدى الفروع والعلل والمقاييس عليها"[15].

ويقول الأزهري في مقدمة معجمه "تهذيب اللغة" كان أعلم الناس بمذاهب البصريين في النحو ومقاييسه[16].

قال عنه الدكتور شوقي ضيف في المدارس النحوية: تدل كتابات المبرد المختلفة على أنه كان دقيق الحس اللغوي دقة شديدة، فأودع كتبه ومصنفاته كثيرًا من الملاحظات اللغوية والتعبيرية التي تدل على رهافة حسه[17].

- كان الإمام إسماعيل القاضي يقول: ما رأى محمد بن زيد مثل نفسه[18].
- وقال السيرافي: سمعت أبا بكر بن مجاهد يقول: "ما رأيت أحسن جوابًا من المبرد في معاني القرآن فيما ليس فيه قول لمتقدم، ولقد فاتني منه علم كثير لقضاء زمام ثعلب[19].
- وقال السيرافي أيضا: سمعت نفطويه يقول: ما رأيت أحفظ للأخبار بغير أسانيد من المبرد وأبى العباس بن الفرات[20].
- وقال المفجع البصري: كان المبرد لكثرة حفظه للغة وغريبها يتهم بالوضع فيها[21].

مصنفاته:

المقتضب: قال عنه الشيخ الجليل "محمد عبد الخالق عضيمة" كان أعظم ما وصل إلينا من الكتب الأصلية كتاب سيبويه وكتاب المقتضب وهو أول كتاب عالج مسائل النحو والصرف بالأسلوب الواضح والعبارة المبسوطة فالمقتضب صنعه شيخ من شيوخ العربية الذين حملوا لواءها ورفعوا منارها في القرن الثالث الهجري، ألفه أبو العباس وقد تأصل تفكيره، ونضجت ثقافته، واستوت معارفه لذلك كان أنفس مؤلفاته وأنضج ثمرته، وكان المرآة الصادقة التي تجلو مذهبه النحوي في صورة معبرة واضحة القسمات، مبنية الملامح.

ملحوظة: يقول المحقق "لقد بذلت أقصى الجهد في ذلك حتى بلغت نصوص سيبويه التي تضمنها التعليق على المقتضب 1550 نصا هذا غير شواهد سيبويه في المقتضب التي بلغت 380 شاهدا وغير ما اكتفيت به من الإحالات"[22] هاتان العبارتان توحيان بأن كتاب المقتضب هو الأول وكتاب سيبويه هو التالي وليس هذا من الإنصاف في شيء.

وجاء في معجم الأدباء حديث عن كتاب المقتضب ما نصه: "المقتضب في النحو وهو أكبر مصنفاته وأنفسها إلاّ أنه لم ينتفع به أحد. قال أبو علي الفارسي نظرت في المقتضب فما انتفعت منه بشيء إلاّ مسألة واحدة وهي وقوع "إذا" جوابا للشرط في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَآ أَذَقْنَا ٱلنَّاسَ رَحْمَةً فَرِحُواْ بِهَاۖ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةُۢ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ إِذَا هُمْ يَقْنَطُونَ ﴾ [الروم:36] ويزعمون أن سبب

عدم الإنتفاع به، أن هذا الكتاب أخذه ابن الراوندي الزنديق عن المبرد وتناوله الناس من يد ابن الراوندي فكأنه عاد عليه شؤمه فلا يكاد ينتفع به[23].

الكامل والفاضل:

وهما نصوص أدبية عني بشرحها فيها من لغة وقد يعرض لبعض مسائل نحوية[24].

كتاب الرَّدّ على سيبويه:

أو مسائل الغلط، وفيه حاول أن يظهر مقدرته في تخطئة إمام النحاة جامعًا ملاحظات الأخفش وغيره في هذا الصدد، وكان يقول بعد أن تقدمت به السن: "إن هذا كتاب عملناه في أوان الشبيبة والحداثة" معتذرًا بذلك عنه ويقول ابن جني: "أمّا ما تعقب به العباس المبرد محمد بن يزيد كتاب سيبويه في المواضع التي سماها مسائل الغلط فقلما يلزم صاحب الكتاب إلاّ الشيء النزر وهو أيضًا مع قلته من كلام غير أبى العباسي".

ورد ابن ولاد المصري على ما أورده من هذه المسائل في كتاب سماه الإنتصار لسيبويه ومنه مخطوطة بدار الكتب المصرية[25].

- **الروضة:** وقد نسب إليه أنه حرف في هذا الكتاب كلمتين قوله في حبيب بن خورة أنه ابن جورة بالجيم وفي ربعي بن حراش أنه ابن جراس بالسين[26].
- المدخل في كتاب سيبويه.
- كتاب الإعراب
- كتاب التصريف
- كتاب العروض
- كتاب القوافي
- كتاب البلاغة
- كتاب الرسالة الكاملة
- كتاب الجامع "لم يتم"
- كتاب قواعد الشعر
- كتاب ضرورة الشعر

- كتاب الفاضل والمفضول، وقد يكون كتاب الفاضل هذا ما تطرق إليه د. شوقي ضيف مع كتاب الكامل.
- كتاب الرياض المونقة
- كتاب الوشي
- كتاب شرح كلام العرب وتخليص ألفاظها ومزاوجة كلامها وتقريب مبانيها.
- كتاب الحث على الأدب والصدق
- كتاب أدب الجليس
- كتاب الناطق
- كتاب المادح والمقابح.
- كتاب الإشتقاق
- كتاب المقصور والممدود
- كتاب المذكر والمؤنث
- كتاب معاني القرآن "ويعرف بالكتاب التام"
- كتاب الخط والهجاء
- كتاب الأنواء والأزمنة
- كتاب احتجاج القراء وإعراب القرآن
- كتاب الحروف في معاني القرآن إلى سورة طه
- كتاب صفات الله جل وعلا
- كتاب العبارة عن أسماء الله تعالى
- كتاب شرح شواهد كتاب سيبويه
- كتاب معنى كتاب الأخفش الأوسط
- كتاب الزيادة المنتزعة من كتاب سيبويه
- كتاب معنى كتاب سيبويه

- كتاب الحروف
- كتاب المدخل في النحو
- كتاب أسماء الدواهي عند العرب
- كتاب ما اتفقت ألفاظه واختلفت معانيه في القرآن. ذكره الدكتور شوقي ضيف في المدارس النحوية بعنوان "ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد"[27].
- كتاب التعازي
- كتاب قحطان وعدنان
- كتاب طبقات النحويين البصريين وأخبارهم[28].

مخالفة رقم 1

سيبويه: يرى أن الواو التي يجر بعدها المبتدأ المنكر في مثل:

وَلَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُولَهُ
عَلَـــيَّ بِـــأَنْواعِ الهُمُـــومِ لِيبْتَلِـــي

إنما هو واو عطف، والمبتدأ المنكر بعدها مثل "ليل" في البيت مجرور "برب" المحذوفة ومن هنا سميت هذه الواو "واو رب".

المبرد: يرى أن "واو رب" ليست عاطفة بل هي حرف جر واحتج بأن الشعراء يفتحون بها أحيانًا قصائدهم كقول رؤبة في مطلع إحدى قصائده:

"وقـــاتِمِ الأعْمـــاقِ خـــاوي المُخْتَـــرَقْ"

مما يؤكد أنها غير عاطفة، إذ لا يسبقها أحيانًا شيء يمكن أن تعطف عليه[29].

تعليق: عندما تكلم ابن هشام عن حرف الواو بدأها بواو العطف و واو الإستئناف و واو الحال الداخلة على الجملة الإسمية، و واو المعية و الواو الداخلة على المضارع المنصوب لعطفه على اسم صريح أو مؤول، ثم قال "السادس والسابع": واوان ينجر ما بعدهما، إحداهما "واو القسم" ولا تدخل إلا على مظهر، ولا تتعلق إلاّ بمحذوف. الثانية "واو رب" كقول امرئ القيس:

وَلَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُولَهُ
عَلَـــيَّ بِـــأَنْواعِ الهُمُـــومِ لِيبْتَلِـــي

حيث قال: ولا تدخل إلا على منكر، ولا تتعلق إلا بمؤخر والصحيح أنها واو العطف وأن الجر برب محذوفة خلافا للكوفيين والمبرد وحجتهم افتتاح القصائد بها كقول رؤبة:

"وقـــــاتِمِ الأعْمـــــاقِ خـــــاوي المُخْتَـــــرَقْ"

وأجيب بجواز تقدير العطف على شيء في نفس المتكلم، ويوضح كونها عاطفة أو واو العطف لا تدخل عليها كما تدخل على واو القسم، قال:

وَوَاللهِ لَـــــــوْ لا تَمْـــــــرُهُ مَـــــــا حَبَبْتُـــــــهُ

(وَلَـــا كَـــاَن أَدْنَـــى مِـــنْ عُبَيْـــدٍ وَمُشْـــرِقِ) [30]

وورد في كتاب الأنصاف لابن الأنباري مسألة رقم خمسة وخمسين أن أبا العباس المبرد ذهب مع رأي الكوفيين على أن واو رب تعمل في النكرة الخفض بنفسها وكانت حجتهم كالتالي:

الواو هي العاملة لأنها نابت عن رب، فلما نابت عن رب وهي تعمل الخفض فكذلك الواو لنيابتها عنها وصارت كواو القسم، فإنها لما نابت عن الباء عملت الخفض كالباء. فكذلك الواو ها هنا، لما نابت عن رب عملت الخفض كما تعمل رب. رد ابن الأنباري على فساد قول المبرد والكوفيين لأنه قد جاء عنهم الجر بإضمار رب من غير عوض منها، وذلك نحو قوله:

رَسْـــــمِ دَارٍ وَقَفْـــــتُ فِـــــي طَلَلِـــــهْ

كِـــدْتُ أَقْضِـــي الحيَـــاةَ مِـــنْ جَلَلِـــهْ

الشاهد: "رسم دار" فإن الرواية فيه بجر الرسم وقد خرجها العلماء على أنه مجرور لفظًا برب المحذوفة الباقي عملها، قال ابن يعيش: أراد رب رسم دار. ثم حذف لكثرة استعمالها".

مِثْلِـــــكِ أوْ خَيْـــــرٍ تَرَكْـــــتُ رَذِيَّـــــةً

تُقَلِّـــــبُ عَيْنَيْهَـــــا إذَا طَـــــارَ طَـــــائِرُ

الشاهد: "مثلك أو خير" حيث جر "مثلك" برب المحذوفة من غير أن يقيم الواو مقام رب، فهذا يدل على أن الجر ليس بالواو، إذ لو كان الجر بها لم تحذف لأن الأصل في حرف الجر ألا يعمل وهو محذوف لضعفه، وإنما اغتفروا ذلك في رب لكثرة استعمالها.

وذهب المبرد مع الكوفيين أيضا على أنها ليست عاطفة لأن حرف العطف لا يجوز الابتداء به، ونحو الشاعر يبتدئ بالواو في أول القصيدة، كقوله:

وَبَلَـــــــــدٍ عَامِيَـــــــــةٍ أَعْمَـــــــــاؤُهُ

الشاهد: "وبلد" فإنه يرد "ورب بلد" وليست هذه الواو واو العطف إذا لا معطوف عليه بحكم أن هذا البيت أول الأرجوزة.

قال المؤلف هذه الواو واو عطف وإن وقعت في أول القصيدة، لأنها في التقدير عاطفة على كلام مقدر كأنه قال: رب قفر طامس أعلامه سلكته، وبلد عامية أعماؤه قطعته[31].

يصف نفسه بركوب الأخطار وقطع المفاوز والقفار، إشعارا بشهامته وشجاعته.

وإذ قد ثبت بما ذكرناه أنها حرف عطف، فينبغي أن لا تكون عاملة فدل على أن النكرة بعدها مجرورة بتقدير رب على ما بينا والله أعلم[32].

وللمؤلف كلام جميل ومقنع حيث يقول "والذي أعتمد عليه في الدليل علمًا أن هذه الأحرف التي هي الواو (يعني بها واو رب) والفاء وبل ليست نائبة عن رب ولا عوضًا عنها أنه يحسن ظهورها معها، فيقال "ورب بلد" و"بل رب بلد" و"فرب حور"[33]. ولو كانت عوضًا عنها لما جاز ظهورها معها، لأنه لا يجوز أن يجمع بينهما، فلا يقال "وبالله لأفعلن" وتجعلهما حرفي قسم وكذلك أيضًا الفاء، لما كانت عوضًا من الواو كما كانت الواو عوضًا من الباء لم يجمع بينهما، فلا يقال: "وتالله" وتجعلها حرفي قسم، لأنه لا يجوز أن يجمع بين العوض والمعوض، فأما قوله تعالى: ﴿ وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَٰمَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا۟ مُدْبِرِينَ ﴾ [الأنبياء:57] فالواو فيه واو عطف، وليست واو القسم فلم يمتنع أن يجمع بينهما وبين تاء القسم فلما جاز الجمع بين الواو ورب دل على أنها ليست عوضًا عنها بخلاف واو القسم، وأنها واو عطف[34].

مخالفة رقم (2)

سيبويه: ذهب سيبويه مع جمهور البصريين بعدم جواز "حتى الجارة" في مضمر

المبرد: وقد أجاز المبرد ذلك محتجًا بمثل قول الشاعر:

أَتَـــتْ حَتَّـــاك تَقْصِـــدُ كُـــلَّ فَـــجٍّ
تُرجـــى منْـــك أَنَّهـــا لا تَخيـــبُ[35].

تعليق: ذكر ابن هشام "حتى" في كتابه مغني اللبيب: بأن لها ثلاثة معان، انتهاء الغاية، وهو الغالب، والتعليل وبمعنى إلا في الاستثناء وتستعمل على ثلاثة أوجه.

أحدهما: أن تكون حرفًا جارًا بمنزلة "إلى" في المعنى والعمل ولكنها تخالفها في ثلاثة أمور أحدها أن لمخفوضها شرطين، أحدهما عام وهو أن يكون ظاهرًا لا مضمرًا، خلافًا للكوفيين والمبرد وهذا ما يعنينا في هذه المخالفة فأما قوله:

أَتَـــــتْ حَتَّـــــاك تَقْصِـــــدُ كُـــــلَّ فَـــــجٍّ

تُرجـــــى منْـــــك أَنَّهـــــا لا تَخيـــــبُ[36].

فضرورة. واختلف في علة المنع فقيل هي أن مجرورها لا يكون إلا بعضًا مما قبلها أو كبعض منه، فلم يمكن عود ضمير البعض على الكل، ويرده أنه قد يكون ضميرًا حاضرًا كما في البيت فلا يعود على ما تقدم، وأنه قد يكون ضميرًا غائبًا عائدًا على ما تقدم غير الكل كقولك "زيد ضربت القوم حتاه".

وقيل: العلة خشية التباسها بالعاطفة، ويرده أنها لو دخلت عليه لقيل في العاطفة "قاموا حتى أنت، وأكرمتهم حتى إياك" بالفصل، لأن الضمير لا يتصل إلا بعامله وفي الخافضة "حتاك" بالوصل كما في البيت، وحينئذ فلا التباس، ونظيره أنهم يقولون في توكيد الضمير المنصوب" "رأيتك أنت" وفي البدل منه "رأيتك إياك" فلم يحصل لبس، وقيل لو دخلت عليه قلبت ألفها ياء كما في إلى، وهي فرع عن إلى فلا تحتمل ذلك[37].

مخالفة رقم (3)

سيبويه: يرى سيبويه إلى أن إذا ولي كلمة "لو" "أن" المفتوحة الهمزة المشددة النون مثل "لو أنك قمت" أعربت "أن" وما بعدها في تأويل مصدر مبتدإ مثل تالي "لولا" في نحو "لولا زيد لجئت".

المبرد: وذهب المبرد مع الكوفيين إلى أن "أن" وما بعدها في تأويل مصدر فاعل بفعل مقدر تقديره ثبت[38].

تعليق: ذكر ابن هشام هذه المخالفة في كتابه مغني اللبيب حيث قال عن "لو" "تقع أن" بعدها كثيرًا نحو قوله تعالى ﴿ **وَلَوْ أَنَّهُمْ ءَامَنُواْ وَاتَّقَوْاْ لَمَثُوبَةٌ مِّنْ عِندِ اللَّهِ خَيْرٌ لَّوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ** ﴾ [البقرة:103] ﴿ **وَلَوْ أَنَّهُمْ صَبَرُواْ حَتَّىٰ تَخْرُجَ إِلَيْهِمْ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ** ﴾ [الحجرات:5] ﴿ **وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوٓاْ أَنفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُواْ مِن دِيَٰرِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِّنْهُمْ وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُواْ مَا يُوعَظُونَ بِهِۦ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا** ﴾ [النساء:66] به

وقول الشاعر:

ولـــو أن مـــا أســـعى لأدنـــى معيشـــة
كفـــاني ولم أطلـــب قليـــل مـــن المـــال

وموضوعها عند الجميع رفع فقال سيبويه: بالإبتداء ولا تحتاج إلى خبر، لاشتمال صلتها على المسند والمسند إليه.

وذهب المبرد والزجاج والكوفيون إلى أنه على الفاعلية، والفعل مقدر بعدها أي "ولو ثبت أنهم آمنوا" ورجح بأن فيه إبقاء لو على الإختصاص بالفعل[39].

ولو رجعنا إلى الآيات الكريمات فماذا نقدر في الآية هل نقول ولو ثبت أنهم آمنوا و"لو ثبت أن كتبنا عليهم" ولو ثبت أنهم صبروا و"لو ثبت أنهم فعلوا ما يوعظون به" يخيل إليَّ بأنه لا يوجد هناك معنى واضح لتقدير الفعل ثبت وما بعده مؤول بمصدر فاعل؛ فإن الله عزّ وجلّ يثبت لمن؟ لنفسه أم لخلقه؟ وكذلك "لو ثبت أنا كتبنا عليهم" من أين يأتي الثبات؟ بمعنى من أي جهة أليست جهة الله واحدة؟

مخالفة رقم (4)

سيبويه: ذهب إلى أن المفعول معه لا ينصبه العامل المعنوي، وإنما ينصبه عامل لفظي، ولذلك قدر في صيغتيه المسموعتين: "ما أنت وزيدا" و"كيف أنت وزيدًا" أنهما على تقدير "ما كنت وزيدًا" و"كيف تكون وزيدًا".

المبرد: وذهب المبرد إلى أنه يجوز في العبارتين تقدير كان التامة ماضية أو مستقبلة، أي لا داعي للتقيد في المثال الأول بكان الماضية وفي المثال الثاني بتكون المستقبلة[40].

تعليق: ذكر د. شوقي ضيف في كتابه المدارس النحوية رد ابن ولاد على المبرد في هذه المخالفة فقال: "إنه لا يجوز إلا ما قدره سيبويه لأن ما" في المثال الأول دخلها معنى التحقير والإنكار فهو إنما يقال لمن أنكر على شخص مخالطة زيد أو ملابسته، ولا ينكر إلا ما ثبت واستقر، أما ما لم يثبت ولم يستقر فليس محلا لإنكار، وأما كيف فعلى بابها من الإستفهام، والمعنى كيف تكون إذا وقعت ملابستك لزيد في المستقبل[41].

وجاء في شرح الأشموني على ألفية ابن مالك وبعد ما استفهام أو كيف نصب الإسم على المعية بفعل كون مضمر وجوبًا "بعض العرب" فقالوا ما أنت وزيدًا ومنه قوله ما أنت والسير في متلف.

وقالوا كيف أنت وقصعة من ثريد والأصل ما تكون وزيدًا وكيف تكون وقصعة، فاسم كان مستكن وخبرها ما تقدم عليها من الإسم استفهام، فلما حذف الفعل من اللفظ انفصل الضمير.

أَزْمـــــانَ قـــــومِي والجماعـــــةَ كالـــــذي
لَـــــزَمَ الرِّحالـــــةَ أنْ تَميـــــلَ مَمِـــــيلاَ.

فالجماعة نصب على المعية بفعل كون مضمر والتقدير أزمان كان قومي والجماعة كذا. قدره سيبويه[42].

وعلى هذا لو قدرنا الفعل كان بالماضي والفعل تكون بالمضارع على المثال "ما أنت وزيدًا " نقول "ما كنت وزيدًا " لا خلاف عليه وقولنا "ما تكون وزيدًا " كذلك المعنى مستقيم ولا خلاف في ذلك لأن التعبيرين كلاهما يفيد الإنكار والتحقير.

وقد جاء في الكتاب لسيبويه 305/1 ما نصه "وزعموا أن الراعي كان ينشد هذا البيت نصبًا:

أَزْمـــــانَ قـــــومِي والجماعـــــةَ كالـــــذي
لَـــــزَمَ الرِّحالـــــةَ أنْ تَميـــــلَ مَمِـــــيلاَ.

كأنه قال: **أزمان قومي والجماعة** فحملوه على كان أنها تقع في هذا الموضع كثيرًا، ولا تنقض ما أراد من المعنى حين يحملون الكلام على ما يرفع، فكأنه إذا قال: أزمان قومي كان معناه، أزمان كانوا قومي والجماعة كالذي، وما كان حضن وعمرو والجيادا. ولو لم يقل: أزمان كان؛ لكان معناه إذا قال: أزمان قومي، أزمان كان قومي، لأنه أمر قد مضى[43].

مخالفة رقم (5)

سيبويه: ذهب إلى أن فاعل خلا وعدا إذا نصبا ما بعدهما في الإستثناء ضمير مستكن في الفعل لا يبرز، عائد على البعض المفهوم من الكلام، ولذلك لا يثنى ولا يجمع ولا يؤنث لأنه عائد على مفرد مذكر، والتقدير في مثل "قام القوم خلا زيدًا" خلا هو أي بعضهم زيدًا.

المبرد: وذهب المبرد إلى أنه عائد على "من" المفهوم من معنى الكلام المتقدم، فإذا قلت "قام القوم" علم المخاطب وحصل في نفسه أن زيدًا بعض من قام فإذا قلت عدا زيدًا كان التقدير عدا هو أي عدا من قام زيدًا.[44]

تعليق: تكلم ابن هشام عن "حاشا" وجمعها بالحكم مع "عدا" وخلا في هذه المخالفة حيث إن فاعل "حاشا" "وعدا" و"خلا" ضمير مستتر عائدًا على مصدر الفعل المتقدم عليها، أو اسم فاعله أو البعض المفهوم من الاسم العام، فإذا قيل "قام القوم حاشا زيدًا " فالمعنى جانب هو – أي قيامهم، أو القائم منهم أو بعضهم - زيدًا[45].

على ذلك فإن ابن هشام قد وافق رأي سيبويه ورأي المبرد ووفق بينهما لأن الأمر واحد.

مخالفة رقم (6)

سيبويه: ذهب إلى أنه لا يجوز الجمع بين فاعل نعم وبئس وتمييزه، فلا يقال "نعم الرجل رجلا محمد".

المبرد: وذهب المبرد إلى أنه يجوز ذلك لوروده في أشعار العرب مثل:

تَـــــزوَدْ مثـــــلَ زادِ أبيـــــكَ فينـــــا

فـــــنعمَ الـــــزادُ زادُ أبيـــــك زَادَا

وقول آخر:

نِعْـــمَ الفَتَـــاةُ فَتَـــاةً هِنْـــدُ لَـــوْ بَـــذَلَتْ

رَدَّ التَّحِيَّـــــةِ نُطْقًـــــا أَوْ بِإِيمَـــــاءِ[46]

تعليق: ذكر ابن هشام في كتابه مغني اللبيب 535/2 هذه المخالفة تحت عنوان "وما افترق فيه الحال والتمييز، وما اجتمعا فيه "ما نصه" اعلم أنهما قد اجتمعا في خمسة، وافترقا في سبعة فأوجه الإتفاق أنهما اسمان نكرتان فضلتان منصوبتان رافعتان للإبهام.

وأما أوجه الإفتراق فأحدهما، أن الحال تكون جملةً "جاء زيد يضحك" أو ظرفًا "رأيت الهلال بين السحب" وجارًا ومجرورًا نحو قوله تعالى: ﴿ فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ ﴾ [القصص:79] والتمييز لا يكون إلا اسمًا.

والثاني أن الحال قد يتوقف معنى الكلام عليها كقوله تعالى: ﴿ وَلَا تَمْشِ فِى ٱلْأَرْضِ مَرَحًا ۖ إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ ٱلْأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ ٱلْجِبَالَ طُولًا ﴾ [الإسراء:37].

والثالث: أن الحال مبينة للهيئات والتمييز مبين للذوات.

والرابع: أن الحال تتعدد بخلاف التمييز.

والخامس: أن الحال تتقدم على عاملها إذا كان فعلا متصرفًا، أو وصفًا يشبهه نحو ﴿ خُشَّعًا أَبْصَٰرُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ ٱلْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُّنتَشِرٌ ﴾ [القمر:7] (هذه قراءة أبى عمرو وحمزة والكسائي) ولا يجوز ذلك في التمييز على الصحيح.

السادس: أن حق الحال الإشتقاق، وحق التمييز الجمود. وقد يتعاكسان فتقع الحال جامدة نحو "هذا مالك ذهبًا" ﴿ وَتَنْحِتُونَ ٱلْجِبَالَ بُيُوتًا ﴾ [الأعراف:74] ويقع التمييز مشتقًا نحو "لله دره فارسًا" وقولك "كرم زيدًا ضيفًا " إذا أردت الثناء على ضيف زيد بالكرم. فإن كان زيد هو الضيف احتمل الحال والتمييز.

السابع: "وهو ما يعنينا" أن الحال تكون مؤكدة لعاملها نحو ﴿ وَلَّىٰ مُدْبِرًا ﴾ [القصص:31] ﴿ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا ﴾ [النمل:19] ﴿ وَلَا تَعْثَوْا فِى ٱلْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴾ [الأعراف:74]. ولا يقع التمييز كذلك فأما ﴿ إِنَّ عِدَّةَ ٱلشُّهُورِ عِندَ ٱللَّهِ ٱثْنَا عَشَرَ شَهْرًا ﴾ [التوبة:36] فشهرًا مؤكد لما فهم من ﴿ إِنَّ عِدَّةَ ٱلشُّهُورِ ﴾ وأما بالنسبة إلى عامله وهو اثنا عشر فمبين، وأما ما اختاره المبرد ومن وافقه من "نعم الرجل رجلا زيد" فمردود، وأما قوله:

تَـــــزوَدْ مثـــــلَ زادِ أبيـــــكَ فينـــــا
فـــــنعمَ الـــــزادُ زادُ أبيـــــك زَادَا

فالصحيح أن "زادًا " معمول لتزود، إما مفعول مطلق إن أريد به التزود، أو مفعول به إن أريد به الشيء الذي تزوده من أفعال البر، وعليهما فمثل نعت له تقدم فصار حالا وأما قوله:

نِعْـــمَ الفَتَـــاةُ فَتَـــاةً هِنْـــدُ لَـــوْ
بَذَلَتْ رَدَّ التَّحِيَّـــةِ نُطْقًـــا أَوْ بِإِيمَـــاءِ[47]

ففتاة حال مؤكدة[48].

وجاء في شرح الأشموني على ألفية ابن مالك "وجمع تمييز وفاعل طهر، فيه خلاف عنهم قد اشتهر "قال الأشموني في بيت ابن مالك: إختلف النحاة في الجمع بين فاعل نعم وبئس وتمييزها، فأجازه المبرد وابن السراج والفارسي والناظم وولده وهو الصحيح لوروده نظمًا ونثرًا فمن النظم قوله:

نِعْـــمَ الفَتَـــاةُ فَتَـــاةً هِنْـــدُ لَـــوْ بَـــذَلَتْ

الشاهد فيه أنه جمع فيه بين التمييز وهو فتاة والفاعل الظاهر. وغير المجيزين حملوه على الضرورة ولم يستحسنوه في النثر.

والتغلبيـــــونَ بِـــــئسَ الفحـــــلُ فحلُهـــــم

الشاهد في "فحلا" حيث جمع بينه وهو تمييز وبين الفاعل الظاهر للتأكد، وقيل الحال مؤكدة.

فـــــــنعمَ الـــــــزادُ زادُ أبيـــــــك زَادًا

الشاهد في "نعم الزاد" حيث جمع فيه بين الفاعل الظاهر والنكرة المفسرة تأكيدًا.

وفي النثر ما حكي من كلامهم: نعم القتيل قتيلا أصلح بين بكر وتغلب.

وقد جاء التمييز حيث لا إبهام يرفعه لمجرد التوكيد ومنعه سيبويه والسيرافي مطلقًا وتأولا ما سمع[49].

مخالفة رقم (7)

سيبويه: يعرب سيبويه "ركضًا" في مثل "جاء ركضًا " حالا مؤولا بالمشتق. فتأويله راكضًا.

المبرد: يعربه مفعولا مطلقًا دالا على نوع الفعل[50].

تعليق: جاء في الألفية:

ومصـــــــدر منكـــــــر حـــــــالا يقـــــــع

بكثـــــــرة كبغتـــــــة زيـــــــد طلـــــــع

وجاء زيد ركضًا، وقتلته صبرًا. وهو عند سيبويه والجمهور على التأويل بالوصف. أي باغتًا وراكضًا ومصبورًا: أي محبوسًا.

وذهب الأخفش والمبرد إلى نحو ذلك منصوب على المصدرية، والعامل فيه محذوف، والتقدير طلع زيد يبغت بغتة، وجاء يركض ركضًا وقتلته يصبر صبرًا، فالحال عندهما الجملة لا المصدر، وذهب الكوفيون إلى أنه منصوب على المصدرية كما ذهب إليه لكن الناصب عندهم الفعل المذكور لتأويله بفعل من لفظ المصدر، فطلع زيد بغتة عندهم في تأويل بغت زيد بغتة. وجاء ركضًا في تأويل ركض ركضًا وقتلته صبرا في تأويل صبرته صبرًا. وقيل هي مصادر على حذف مصادر والتقدير طلع زيد طلوع بغتة، وجاء مجيء ركض، وقتلته قتل صبر. وقيل هي مصادر على حذف مضاف. والتقدير طلع ذا بغتة، وجاء ذا ركض وقتلته ذا صبر[51].

مخالفة رقم (8)

سيبويه: يرى أن "إذ ما" الشرطية حرف مثل "إن".

المبرد: يرى أنها ظرف مثل إذ وإذا[52].

تعليق: يرى ابن هشام في المغني أنها أداة شرط تجزم فعلين، وهي حرف عند سيبويه بمنزلة إن الشرطية، وظرف عند المبرد وابن السراج والفارسي، وعملها الجزم قليل، لا ضرورة، خلافًا لبعضهم ولم يزد على ذلك[53]. وجاء مثل هذا الرأي في حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك 121/2، كما جاء أيضًا في شرح الأشموني على ألفية ابن مالك 321/2 وإن كان يوافق ما ذهب إليه سيبويه.

مخالفة رقم (9)

سيبويه: يعرب "حقًا " في مثل " أحقًا أنك ذاهب" مفعول فيه منصوب على الظرفية، وهو خبر مقدم وأن وما بعدها مؤولان بمصدر مبتدإ، فالتقدير "أفي الحق ذهابك".

المبرد: يعرب "حقًا " مفعولاً مطلقًا حذف فعله أي حق حقًا، وأن وصلتها فاعل.[54]

تعليق: جاء في ألفية ابن مالك:

ومنـــــه مـــــا يدعونـــــه مؤكـــــدا
لنفســـــــــه أو غـــــــيره، فالمبتـــــــدأ
نحـــــو "لـــــه" علـــــى ألـــــف عرفـــــا
والثـــــاني كـــــإبني أنـــــت حقـــــا صرنـــــا

وقال الشارح ابن عقيل: والمؤكد لغيره وهو الواقع بعد جملة تحتمله وتحتمل غيره، فتصير بذكره نصا فيه، نحو "أنت ابني حقًا" فـ"حقًا" مصدر منصوب بفعل محذوف وجوبًا والتقدير "أحقه حقًا" وسمي مؤكدًا لغيره، لأن الجملة قبله تصلح له ولغيره، لأن قولك "أنت ابني" يحتمل أن يكون حقيقة وأن يكون مجازًا على معنى أنت عندي في النحو بمنزلة ابني فلما قال "حقًا" صارت الجملة نصًا في أن المراد البنوة حقيقة فتأثرت الجملة بالمصدر لأنها به نصًا، فكان مؤكدًا لغيره لوجوب مغايرة المؤثر للمؤثر فيه[55].

مخالفة رقم (10)

سيبويه: ذهب إلى أن "ما" حين تدخل على "قل" ونحوها مثل "كثر" "وطال" تكفها عن العمل، ولا يليها حينئذ إلا الفعل مثل قلما يكتب فأما قول المراد:

صَدَدْتِ فَأَطْوَلْتِ الصُّدُودَ وَقَلَّمَا وِصَالٌ عَلَى طُولِ الصُّدُودِ يَدُومُ

فقال فيه إنها دخلت على اسم ضرورة وهو فاعل لفعل محذوف مفسر والتقدير يدوم.

المبرد: ذهب إلى ما في "قلما" زائدة وهي لا تكفها عن العمل فوصال فاعل "لقلما"[56].

تعليق: علق ابن هشام على "ما" بأنها قد تكون زائدة، وهي نوعان: كافة وغير كافة. والكافة ثلاثة أنواع:

أحدها: الكافة عن عمل الرفع، ولا تتصل إلاّ بثلاثة أفعال: قل وكثر وطال وعلة ذلك شبههن برب ولا يدخلن حينئذ إلا على جملة فعلية صرح بفعلها كقوله:

قَلَّمَا يَبْرَحُ اللَّبيبُ إلى ما يُورِثُ المَجْدَ دَاعِيًا أو مُجِيبَا

فأما قول المرار:

صَدَدْتِ فَأَطْوَلْتِ الصُّدُودَ وَقَلَّمَا وِصَالٌ عَلَى طُولِ الصُّدُودِ يَدُومُ

فقال سيبويه ضرورة، فقيل: وجه الضرورة لأن حقها أن يليها الفعل صريحاً والشاعر أولاها فعلا مقدرًا، وأن "وصال" مرتفع بيدوم محذوفًا مفسرًا بالمذكر وقيل وجهها أنه قدم فاعل ورده ابن السيد بأن البصريين لا يجيزون تقديم الفاعل في شعر ولا نثر وقيل وجهه أنه ناب الجملة الإسمية عن الفعلية كقوله:

فَهَلًّا نَفْسُ لَيْلَى شَفِيعُهَا

وزعم المبرد أن "ما" زائدة، ووصال: فاعل لا مبتدأ، وزعم بعضهم أن "ما" مع هذه الأفعال مصدرية لا كافة[57]. وإن كنا نميل إلى ما ذهب إليه المبرد حيث إن الحديث عن الصدود والهجر فوصال فاعل للفعل قل وما زائدة أما عن يدوم في آخر البيت ففعلها محذوف وجوبًا تقديره هو يعود على الوصال.

مخالفة رقم (11)

سيبويه: ذهب إلى أن ﴿ **فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ** ﴾ في قوله عز وجلّ: ﴿ **قُلِ ٱللَّهُمَّ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ** ﴾ **[الزمر:46]**على نداء آخر أي يا فَاطِرَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ.

المبرد: ذهب إلى جواز وصف اللهم بمرفوع على اللفظ أو بمنصوب على المحل وجعل "فاطر" نعتًا للفظ الجلالة[58].

تعليق: جاء في كتاب سيبويه: وأعلم أنه لا يجوز لك أن تنادي اسمًا فيه الألف واللام البتة، إلا أنهم قد قالوا: يا اللّه اغفر لنا. وذلك من قبل أنه اسم يلزمه الألف واللام لا يفارقانه وكثر في كلامهم فصار كأن الألف واللام فيه بمنزلة الألف واللام التي من نفس الحروف.

وقال الخليل رحمه اللّه: اللهم نداء والميم ها هنا بدل من "يا " فهي ها هنا فيما زعم الخليل رحمه اللّه آخر كلمة بمنزلة يا في أولها.

وأما قوله عز وجل "قُلِ اللَّهُمَّ فَاطِرَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ" فعلي يا فقد صرفوا هذا الاسم على وجوه لكثرته في كلامهم، ولأن له حالا ليست لغيره[59].

وجاء في حاشية الصبان على شرح الأشموني قال أبو خراشه:

إنّي إذَا مَا حَدَثٌ أَلَمَّا أَقُولُ يَا اللّهُمَّ يَا اللّهُمَّا

الشاهد: فيه "يا اللهم" حيث جمع فيه بين العوض والمعوض للضرورة بالنداء وأجاز المبرد وصفه بدليل: ﴿ **قُلِ ٱللَّهُمَّ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ** ﴾ وكذلك: ﴿ **قُلِ ٱللَّهُمَّ مَٰلِكَ ٱلْمُلْكِ** ﴾ **[آل عمران:26]** ونحوهما وهو عند سيبويه على النداء المستأنف[60].

وجاء في هامش الأنصاف مسألة رقم 47 شاهد رقم 124 يقول فيه:

إنّي إذَا مَا حَدَثٌ أَلَمَّاأَقُولُ يَا اللّهُمَّ يَا اللّهُمَّا

ومحل الاستشهاد هنا قوله "يا اللهم" حيث جمع الشاعر بين حرف النداء والميم المشدودة في نداء لفظ الجلالة واعلم – أولا – أن نداء لفظ الجلالة قد ورد على عدة أوجه.

الوجه الأول: وهو الأصل، الأكثر استعمالا أن نقول "يا اللّه" تدخل حرف النداء على الاسم الجليل وتقطع الهمزة.

الوجه الثاني: أن تقول "يا اللّه" تدخل حرف النداء على الاسم العظيم وتجعل همزته همزة وصل.

الوجه الثالث: أن تقول "اللهمّ"، تحذف حرف النداء وتأتي في آخر الاسم الكريم بميم مشددة وقد اختلف النحاة في هذه الميم المشددة فقال البصريون وأنصارهم: هي عوض عن حرف النداء وقال قوم – منهم الفراء- هذه الميم المشددة بقية كلمة، وأصل العبارة: يا اللّه أمنا بخير. وقد أنكر ذلك الزجاج وشنع على القائل به، فمن ذهب إلى أن الميم المشددة عوض

عن حرف النداء قال: لا يجمع بين حرف النداء والميم المشددة في الكلام، فإن ورد ذلك في شعر فهو شاذ لا يقاس عليه، لأنه لا يجمع بين العوض والمعوض عنه ومن هؤلاء شيخ المحققين ابن مالك الذي يقول في الخلاصة "الألفية":

والأكثر اللهم بالتعويض وشذ يا اللهم في قريض

ومن ذهب مذهب الفراء لم ينكر الجمع بين الميم المشددة وحرف النداء.

والوجه الرابع أن نقول: "لا هم" فتحذف حرف النداء و"أل" من أول الإسم الكريم، وتجيء بالميم المشددة في آخره ومنه قول الراجز:

لا هم إن كنت قبلت حجتج فلا يزال شاحج يأتيك بج

يريد: إن كنت قبلت حجتي ويأتيك بي فأبدل الياء جيما، وأكثر هذه الوجوه هو الوجه الثالث، وهو الذي ورد استعماله في القرآن الكريم نحو قوله سبحانه ﴿ **قُلِ ٱللَّهُمَّ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ** ﴾[61].

مخالفة رقم (12)

سيبويه: ذهب إلى أن الخبر إذا كان مصدرًا مكررًا أو محصورًا نصب على تقدير أنه مفعول مطلق لفعل محذوف هو الخبر مثل "أنت سيرًا سيرًا" و"ما أنت إلا سيرًا" تقديرهما "أنت تسير سيرًا سيرًا" و"ما أنت إلاّ تسير سيرًا".

المبرد: جوز ذلك في الصورتين الرفع على الخبرية، فتقول "أنت سير سير وما أنت إلا سير[62]

تعليق: قال ابن مالك كذا مكرر وذو حصر، ورد: نائب فعل الإسم عين استند. وقال ابن عقيل في شرح هذا البيت أي كذلك يحذف عامل المصدر وجوبًا، إذا ناب المصدر عن فعل استند لإسم عين، أي أخبر به عنه، وكان المصدر مكررًا أو محصورًا فمثال المكرر "زيد سيرًا سيرًا" والتقدير "زيد يسير سيرًا"، فحذف "يسير" وجوبًا لقيام التكرير مقامه، ومثال المحصور ما زيد إلا سيرًا وإنما زيد سيرًا" والتقدير "ما زيد إلا يسير سيرًا، وإنما زيد يسير سيرًا فحذف "يسير وجوبًا لما في الحصر من التأكيد القائم مقام التكرير، فإن لم يكرر أو لم يحصر لم يجب الحذف، نحو "زيدًا سيرًا " والتقدير زيد يسير سيرًا، فإن شئت حذفت "يسير" وإذا شئت صرحت به. والله أعلم[63].

مخالفة رقم (13)

سيبويه: فضل نصب المضارع حين يعطف على اسم صريح، كقول من قالت:

لَلُـــــــبْسُ عَبـــــــاءةٍ وتَقَـــــــرَّ عـــــــيني
أحـــــبُّ إلـــــيّ مـــــن لُـــــبْسِ الشُّـــــفُوفِ

والفعل في هذه الحالة منصوب بأن مضمرة ويجوز فيه الرفع. وعرض سيبويه في باب الإشتغال هذه الصورة "أنت عبد الله ضربته" واختار فيها رفع عبد الله لأنه فصل بين الإستفهام وعبد الله بلفظة أنت وجوز النصب.

المبرد: إختار النصب لأن همزة الإستفهام يحسن أن يليها فعل، وهو مسلط على أنت وعلى عبد الله معًا لذلك يحسن في رأيه نصب عبد الله.(64)

تعليق: الشاهد في هذا البيت "تقر عيني" حيث نصب الراء بأن مضمرة، والتقدير "ولبس عباءة وقرة عين" ولا يجوز رفعها على تنزل الفعل منزلة المصدر نحو "وتسمع بالمعيدي خير من أن تراه(65).

وجاء في كتاب الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي ما نصه: **(واو المعية).**

الكلام في الواو: الواو تنصب ما بعدها في غير الواجب، ومعناها في النصب معنى مع قال الأخطل:

لا تَنْهَ عن خُلُقٍ وتأْتِي مِثْلَهُعارٌ عليك – إذا فَعلْتَ - عَظيمُ

وتقول: "لا تأكل السمك وتشرب اللبن" أي لا تجمع بينهما، ولو جزم لنهاه عن الجمع والتفرقة، ولو رفع لنهاه عن أكل السمك وأوجب له شرب اللبن، أي أنت ممن يشرب اللبن قال جرير:

ولا تَشْتِمِ المَوْلَى وتَبْلُغْ أَذاتَه فإنّك إن تَفعلْ تُسَفَّهْ وتَجْهَلِ

نهاه عن الفعلين.

وقال الحطيئة:

أَلم أَكُ جارَكُمْ وتَكونَ بيني وبينَكُم المَوَدّةُ والإخاءُ

هذا واجب في المعنى، فكان يجب أن لا ينصب، لكن اللفظ لفظ الإستفهام.

وقال دريد بن الصمة:

قتلتُ بعبد الله خيرَ لِداتِهِ ذُؤَابًا فلم أفْخَرْ بذاك وأَجْزَعَا

أراد أني لم أفخر به وأنا جزع، إنما فخرت به غير جزع. ويقال في النفي "لا يسعني شيء ويعجز عنك" أي مع عجزه عنك وتقول في الأمر "إيتني وآتيك"، وإن أردت الأمر أدخلت اللام، فتقول "ولآتك" وقال الله عزّ وجلّ ﴿ **أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُواْ ٱلْجَنَّةَ وَلَمَّا يَعْلَمِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ جَٰهَدُواْ مِنكُمْ وَيَعْلَمَ ٱلصَّٰبِرِينَ** ﴾ [66] **[آل عمران:142]**. وقرأها بعضهم "ويعلمْ الصابرين" بالجزم. وقال الله تعالى: ﴿ **وَلَا تَلْبِسُواْ ٱلْحَقَّ بِٱلْبَٰطِلِ وَتَكْتُمُواْ ٱلْحَقَّ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ** ﴾ **[البقرة:42]** وإن شئت جعلت "وتكتموا" على العطف وقال الله تعالى:﴿ **وَلَوْ تَرَىٰٓ إِذْ وُقِفُواْ عَلَى ٱلنَّارِ فَقَالُواْ يَٰلَيْتَنَا نُرَدُّ وَلَا نُكَذِّبَ بِـَٔايَٰتِ رَبِّنَا وَنَكُونَ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ** ﴾ **[الأنعام:27]**. قرئ بالرفع والنصب فالرفع على العطف وعلى القطع، وقال الأعشى:

فَقُلْتُ ادْعِي وَأَدْعُ فإنَّ أنْدى لِصَوْتٍ أنْ يُنَادِيَ دَاعِيَانِ

ومن النصب قوله:

لَلُبْسُ عَبَاءةٍ وتَقَرَّ عيني
أحَبُّ إليّ مِن لُبْسِ الشُّفُوفِ

والشاهد في البيت أن الفعل نصب بعد الواو وقد عطف على اسم لا على فعل، وليس هناك ما يبرر النصب.

فقوله وتقرر منصوب بإضمار أن كأنه قال: للبس وأن تقر أي وقرة عيني وقال الأعشى:

لَقَدْ كَانَ في حَوْلٍ ثَوَاءٍ ثَوَيْتُهُ
تَقَضِّي لُبَانَاتٍ وَيَسْأَمَ سَائِمُ

على من روي تقضي على أنه اسم كان وقال كعب الغنوي:

وَمَا أَنَا لِلشيءِ الَّذي لَيْسَ نَافِعِي
ويَغْضَبَ منه صاحِبي بقَؤُولِ

يجوز في يغضب الرفع والنصب، فالرفع على أن يكون داخلا في صلة الذي، معطوفًا على قوله "ليس نافعي"، والنصب عطف على "الشيء" كما قال "وتقر عيني" وقد رد على سيبويه[67]. في هذا والأظهر أنه بمنزلة قوله "ليس زيد قائمًا ويقعد عمرو" أي مع قعود عمرو ويقال "دعني ولا أعود" فهذا أوجب على نفسه أن لا يعود فقطع، ومثله في القطع (قول قيس بن زهير):

فَـــــلا يَـــــدعْني قَـــــوْمي صَـــــريحًا لحـــــرةٍ
لَـــــئنْ كُنْـــــتُ مَقْتُـــــولا وَيَسْـــــلم عَـــــامِرُ[68]

مخالفة رقم (14)

سيبويه: كان يصغر إبراهيم وإسماعيل على بريهم وسميعيل.

المبرد: صغرهما على أبيريه وأسمييع، لأن الهمزة أصلية وليست زائدة، لأنها لا تزيد أولا وبعدها أربعة أحرف، أما الميم فإنها تحذف لأنها آخر الكلمة، وآخر الكلمة يحذف كثيرًا في الخماسي حين يصغر كتصغير "سفرجل على سفيريج.[69]

تعليق: قال الأشموني في شرحه "حكى سيبويه في تصغير إبراهيم وإسماعيل: بريها وسميعا، وهو شاذ لا يقاس عليه، لأن فيه حذف أصلين وزائدين لأن الهمزة فيهما والميم واللام أصول، أما الميم واللام فباتفاق، وأما الهمزة ففيها خلاف: مذهب المبرد أنها أصلية، ومذهب سيبويه أنها زائدة وينبني عليهما تصغير الإسمين لغير ترخيم، فقال المبرد: أبيريه وأسيميع، وقال سيبويه بريهيم وسميعيل، وهو الصحيح الذي سمعه أبو زيد وغيره من العرب، وعلى هذا ينبني جمعهما فقال الخليل وسيبويه براهيم وسماعيل، وعلى مذهب المبرد أباريه وأساميع، وحكى الكوفيون براهم وسماعل بغير ياء، وبراهمة وسماعلة، والهاء بدلا من الياء وقال بعضهم: أباره وأسامع، وأجاز ثعلب براه كما يقال في تصغير، برية، والوجه أن يجمعا جمع سلامة فيقال: إبراهيمون وإسماعيلون[70].

مصادر والمراجع البحث:

- عنوان الكتاب: الأنصاف في مسائل الخلاف
- إسم المؤلف: أبو البركات، إبن الأنباري
- دار النشر: دار إحياء التراث العربي.
- عنوان الكتاب: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك.
- إسم المؤلف: إبن هشام الأنصاري

- دار النشر: دار الشام للتراث
- الطبعة: الأولى
- عنوان الكتاب: حاشية الخضري
- إسم المؤلف:الشيخ محمد الدمياطي الشافعي الخضري
- دار النشر: مكتبة مصطفى الحلبي
- الطبعة: 1940 م
- عنوان الكتاب: حاشية الصبان على شرح الأشموني
- إسم المؤلف: محمد بن علي الصبان
- دار النشر: دار إحياء الكتب العربية - مصر
- الطبعة: 1940 م
- عنوان الكتاب: الرد على النحاة
- إسم المؤلف: إبن مضاء القرطبي
- إسم المحقق: د. شوقي ضيف
- دار النشر: دار المعارف
- الطبعة: الثانية
- عنوان الكتاب: شرح بن عقيل على ألفية ابن مالك
- إسم المؤلف: ابن عقيل
- إسم المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد
- دار النشر: مكتبة دار التراث
- الطبعة: 1980 م
- عنوان الكتاب: شرح ابن عقيل
- إسم المؤلف: ابن عقيل
- دار النشر: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية
- الطبعة: 1993 م
- عنوان الكتاب: شرح الأشموني
- إسم المؤلف: الأشموني
- دار النشر: دار إحياء الكتب العربية

- عنوان الكتاب: طبقات النحويين واللغويين
- إسم المؤلف: أبو بكر الزبيدي الأندلسي
- إسم المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم
- دار النشر: دار المعارف
- الطبعة: الثانية
- عنوان الكتاب: كتاب سيبويه
- إسم المؤلف: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر
- إسم المحقق: عبد السلام هارون
- دار النشر: دار الجيل - بيروت
- الطبعة: الأولى
- عنوان الكتاب: المبرد (حياته وآثاره)
- إسم المؤلف: الشيخ محمد عبد الخالق عضيمة
- دار النشر: لجنة إحياء التراث الإسلامي
- عنوان الكتاب: المدارس النحوية
- إسم المؤلف: د. شوقي ضيف
- دار النشر: دار المعارف
- الطبعة: السابعة
- عنوان الكتاب: معجم الأدباء
- إسم المؤلف: ياقوت الحموي
- إسم المحقق: أحمد شمس الدين
- دار النشر: دار الكتب العلمية
- الطبعة: الأولى
- عنوان الكتاب: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب
- إسم المؤلف: هشام الأنصاري
- إسم المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد
- دار النشر: المكتبة العصرية - بيروت
- الطبعة: 1991 م

- عنوان الكتاب: نشأة النحو
- اِسم المؤلف: الشيخ محمد الطنطاوي
- دار النشر: دار المعارف
- الطبعة: الثانية
- عنوان الكتاب: وفيات الأعيان
- اِسم المؤلف: ابن خلكان
- اِسم المحقق: د. إحسان عباس
- دار النشر: دار صادر بيروت
- الطبعة: 1994 م

هوامش البحث:

---

(1) طبقات النحويين واللغويين، ص101، وفيات الأعيان لابن خلكان، ص441، رقم الترجمة 608.

(2) وفيات الأعيان، ص443.

(3) وفيات الأعيان، ص446.

(4) المبرد حياته وآثاره، محمد عبد الخالق عضيمة، ص11.

(5) وفيات الأعيان، ص445.

(6) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص124.

(7) وفيات الأعيان، ص442.

(8) نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، محمد الطنطاوي، ص 58- 59.

(9) نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، محمد الطنطاوي، ص113.

(10) ومن مشايخه "التوزي، الرياشي، الزيادي، الجاحظ"، المبرد حياته وأثاره محمد عبد الخالق عضيمة، ص11.

(11) المدارس النحوية، شوقي ضيف، ص- ص 134- 135.

(12) وفيات الأعيان، ص441.

(13) طبقات النحويين واللغويين، ص110.

(14) طبقات النحويين واللغويين، ص101.

(15) المدارس النحوية، ص124، نقلا عن سر صناعة الأعراب 130/1.

(16) المدارس النحوية، ص124، نقلا عن الخصائص 287/3.

(17) المدارس النحوية، ص134.

(18) معجم الأدباء، ص480.

(19) معجم الأدباء، ص480.

(20) معجم الأدباء، ص480.

(21) معجم الأدباء، ص480.

(22) المبرد، حياته وآثاره، محمد عبد الخالق عضيمة، ص7.

(23) معجم الأدباء، ص485- 486.

(24) المدارس النحوية، ص124.

(25) المدارس النحوية، ص124.

(26) معجم الأدباء، ص486.

(27) جميع ما ذكر من مصنفات المبرد ذكر في معجم الأدباء، ص486.

(28) المدارس النحوية، ص124.

(29) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص125.

(30) مغنى اللبيب 408/2.

(31) للمحقق تعليق على هذه النقطة متناقض،هامش 379/1.

(32) الأنصاف لابن الأنباري 376/1، 377، 378.

(33) الأنصاف ورد في صدر بيت رقم 240 "فحور قد لهوت بهن عيني" للمتنخل الهذلي.

(34) الأنصاف، 381/1.

(35) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص126.

(36) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص126.

(37) المغني لابن هشام 142/1،141، 143.

ملحوظة: الحقيقة أن هذه المخالفة وردت في شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعيني في المجلد الأول، ص462 طبعة دار أحياء الكتب العربية، كما وردت في

أوضح المسالك إلى ألفية إبن مالك دار الشام بيروت/ غير محققة طبعة أولى، ص 148 كما وردت في الأنصاف في مسائل الخلاف مسألة رقم 83 الجزء الثاني، ص597 وفيه رأي للكسائي أفسده المؤلف ولكن ما نرجحه هو ما قاله إبن هشام في كتابه مغني اللبيب.

(38) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص126

(39) مغني اللبيب لإبن هشام، ص298/1- 299، ملحوظة: هذه المسألة تختص بخلاف البصرة والكوفة ولكني لم أجدها في الأنصاف لإبن الأنباري.

(40) المدارس النحوية، د.شوقي ضيف، ص127.

(41) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص127.

(42) شرح الأشموني 385/1، 386.

(43) كتاب سيبويه 305/1.

(44) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص128.

(45) مغني اللبيب، إبن هشام، ص141.

(46) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص128.

(47) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص128.

(48) المغني 535/2.

(49) شرح الأشموني 38/2- 39.

(50) المدارس النحوية، ص 128.

(51) شرح الأشموني، ص415/1 وهناك شرح مسهب الأشموني وقد نبه على ذلك.

(52) المدارس النحوية، ص128.

(53) المغني، ص102/1.

(54) المدارس النحوية، ص129.

(55) المدارس النحوية، ص129.

(56) المدارس النحوية، ص129.

(57) المغنى 336/1- 337.

(58) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص129.

(59) كتاب سيبويه 195/2- 196- 197.

(60) حاشية الصبان على شرح الأشموني 146/3- 147.

(61) الأنصاف 341/1- 342.

(62) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص130.

(63) شرح اِبن عقيل، ص128.

(64) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص130.

(65) شرح الأشموني، 308/2.

(66) هذا الرأي لمحقق الكتاب على الهامش، ص128.

(67) ذكر في الهامش أيضا "الذي رد عليه في ذلك المبرد، لأن سيبويه فضل النصب على الرفع، وفضل المبرد في البيت الرفع على النصب.

(68) الرد على النحاة لاِبن مضاء القرطبي، ص128- 129.

(69) المدارس النحوية، د. شوقي ضيف، ص132.

(70) شرح الأشموني 476/2- 477.

الصّورة الشّعريّة في النقد العربي

د. حبيب الله علي إبراهيم علي*
قسم اللغة العربية / كلية المعلمين
جامعة الملك سعود-
المملكة العربية السعودية

مقدمـــــــــة

هناك أسباب عديدة دفعتني لاختيار الصورة الشعرية في النقد العربي لتكون موضوع دراستي في هذا البحث نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر.

أولاً، أهمية الصورة الشعرية في مجال الأدب والنقد.

ثانياً، التعرف على مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم.

ثالثاً، الوقوف على مصطلح الصورة الشعرية في النقد الحديث، وتبيّن تأثير النقد العربي في مفاهيم نقادنا المعاصرين في مجال الصورة، وذلك من خلال المدارس النقدية المختلفة.

رابعاً، محاولة التعرّف على دور الخيال في تشكيل الصورة الشعرية.

خامساً، التعريف بخصائص الصورة الشعرية وأنماطها المختلفة في النقد القديم.

سادساً، التعرّف على علاقة الصورة بالتجربة الشعرية.

سابعاً، الوقوف على الوظائف المختلفة للصورة الشعرية في الأدب والشعر.

وقد تناولت في هذه الدراسة مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم كما عرضت إلى خصائصها وأنماطها المختلفة، وقد بيّنت كذلك أثر الخيال في تشكيل الصورة الشعرية، أما فيما يختص بالصورة في النقد الحديث فقد أوردت العديد من تعريفات النقاد المعاصرين للصورة الشعرية، مبيّناً تأثرهم بالنقد الغربي في تحديد مفهومها، ثم أشرت إلى بعض وظائف الصورة الشعرية في النقد العربي.

مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي القديم:

طغى مصطلح "الصورة" بمعناه الأعجمي المحدث على معناه القديم في دراساتنا الحديثة، حتى تضاءل هذا المصطلح القديم في بعض الكتابات، وصار خاصاً بألوان البيان.

والواقع أن هذا المصطلح البلاغي له دلالة دقيقة في إطلاق القدماء، وهو بإيجاز شديد، ما يدركه المتأمل في المعاني من فوارق دقيقة وشفيفة بين هيئآتها وأشكالها، وشياتها، وملامحها، وأشياء كثيرة غامضة يفترق بها المعنى في الذهن عن المعنى، وتكون له في النفس بها هيأة لا تكون لغيره، وهذا ما سماه العلماء "الصورة".

وقد نبّه البلاغيون إلى أن لفظ الصورة بهذا المعنى مقتبس من المبصرات على وجه التمثيل والقياس.

وذلك لأن الفروق القائمة بين المرئيات ترجع إلى أحوال في صورها، تفرّق بها العين بين إنسان وإنسان، وفرس وفرس، وخاتم وخاتم، وسوار وسوار.... إلى آخر ما قالوا[1].

وتعبير العلماء عن هذه الشّيات، والنمنمات الدقيقة التي تتمايز بها ضروب المعاني، فيه ما فيها من دقة يحتاج معها إلى فضل نظر، حتى يستخلص منه المراد، تراهم يقولون: هيأة الكلام.. وطبعه.. ونصبته.. وعموده.. وسمته.. ونهجه.. ورفته.. ويريدون حالته التي قام عليها في نفس قائله ومتذوقه.

والجملة في ذلك كالفقرة والخطبة، والبيت كالقطعة والقصيدة.. كل ذلك له سمت كسمت الوجوه، ونهج كنهج السُبُل، يعرفه أهل العلم به معرفة لا تلتبس.

وكما أن لكل معنى هيأة وسمتاً في الجملة والبيت والقطعة والقصيدة، صار بالضرورة لكل شعر شاعر هيأة وسمت ملامح، يتميز بها عن غيره ولا يلتبس[2].

ولم تشغل القدماء قضية من القضايا التي كان يطرحها عليهم التعامل مع المعنى في الشعر مثلما شغلتهم مسألة التعبير فيه بالصور، فقد كان وعيهم بأسرار الإشكال فيها عميقاً، وكانت النتائج التي توصلوا إليها، من علاجها، تدعو إلى شيء من التعجب، ومما يبعث على مزيد الإعجاب بجودة تعامل القدماء مع هذه المسألة الشائكة، أن مفهوم "الصورة" لم يكن عندهم واضحاً الوضوح الذي يؤهّل الدارسين إلى إدراك خصائصه الدقيقة، ذلك أنهم كانوا يفهمون من الصورة: "ما به يتميز الشيء في الذهن فإن الأشياء في الخارج أعيان وفي الذهن صور"[3].

وكانوا يقولون " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في العيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذ أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه"[4].

وليس من شك في أن هذا الكلام يجعل من الصورة مفهوماً قابلاً لأن يشمل جميع المعاني سواء أعبرت عنها بألفاظها التي وضعت لها في اللغة أم أشرت إليها بغير لفظها. غير أن جنوح هذا المفهوم

إلى الإطلاق لم يمنع القدماء من أن يميلوا به إلى التخصيص حتى أصبح، متى تدبّرناه، مقارباً لمفهوم "الصورة" عند كثير من العلماء المعاصرين المتخصصين في هذا المبحث. وفي هذا الاتجاه ذهب أسلافنا إلى أنك إذا عبّرت عن الصورة الذهنيّة الحاصلة في الإدراك " أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة اللفظ"[5] ثم إنهم نزعوا بهذا المفهوم إلى مزيد من الدقة عندما قال قائلهم "فإنّ المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها"[6].

لقد حاول القدماء أن يحيطوا بهذه القضية ويطوقوها فاتجهت عنايتهم، أوّل ما اتجهت إليه، إلى جمع الصور في الشعر وإلى محاولة تصنيفها حتى يألفها السامع فلا يجد صعوبة في تفهّمها. فمن "قواعد الشعر" لأبي العباس ثعلب إلى "البديع" لعبد الله ابن المعتز أو "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر أو مفتاح العلوم للسكاكي، والقدماء يحاولون الإحاطة بالصور في الشعر ويرومون تقنينها حتى يحتذيها الشعراء عن دراية ويتعامل معها القرّاء عن إدراك وحسن فهم[7].

وقد عنى البلاغيون عناية بالغة بدراسة الصور الجزئية التي تتكون منها الصورة العامة لأنها أصل الكلام، وكانت دراستهم لهذه الصور تنصب على نواح ثلاثة تتمايز وتتداخل في وقت واحد، وهذه النواحي هي:

1) النظر في علاقات الكلمات، وما تولّده هذه العلاقات من أحوال وهيئات، وهو باب الصياغة وقد أفردوا له "علم المعاني".

2) دراسة ما داخل الكلام من أحوال وأشياء وأحداث اصطنعت وسائل للإبانة، سواءً أكان ذلك على سبيل المقارنة كمقارنة الغيث والليث بالجواد والشجاع، في أسلوب التشبيه، أو كان ذلك على سبيل المازجة وتداخل الأشياء، وذهاب ما بينها من حدود، وصياغة الأشياء صياغة جديدة في سبيل الإبانة عليها، فالجواد يصير غيثاً، والشجاع يصير ليثاً، أو كان ذلك قائماً على إبراز علل وملابسات كالغيث الذي يعّبر عنه بالنبات، للإشارة إلى أنه كائن عنه لا محالة، أو الإبانة عند الندم بالعضّ على الأصابع، لأنه من أحواله، ... إلى آخر هذا الباب الذي تقوم عليه دراسة "علم البيان"

3) النظر إليها من جهة ما سمّى "وجوه تحسين الكلام" كالنظر إلى علاقات الألفاظ لا من جهة ضمّ بعضها إلى بعض، بل من حيث دلالتها الإفرادية المعزولة، وما بين هذه الدلالات من علاقات كالذي بين الليل والنهار من تطابق، والذي بين الشمس والقمر من تناظر... إلى آخر ما استخرجوه من محاسن العربية في هذا الباب، وهو باب غني جدّاً، ومحتاج إلى عناية

أكثر، والجهود فيه قليلة، لأن بابي الصياغة والبيان استأثرا بجهود العلماء، وبقى هذا العلم منطوياً على خمائر في بلاغة اللسان تنتظر من يشيع شذاها[8].

ولا يكاد تصور العرب للصورة الشعرية يخرج عن فهمهم للخيال وذلك للعلاقة الإيحائية القائمة بينهما، ولكون النقد مسايراً في كل مراحله للإنتاج الأدبي. فالنزوع للتصوير عند الشعراء عموماً يختلف في الأمم باختلاف ملكاتها، فأهم ما يميّز الشعر في كل اللغات، هو "مادته التصويرية، فالشعراء لا يعبرون عن الحقائق كما هي، بل يعرضونها في شكل أشباح وأطياف، وتؤثر فينا هذه الأشباح والأطياف بأكثر مما تؤثر فينا الحقائق نفسها، إذ نراها مجسّمة تحت أعيننا، فيزداد إحساسنا بها، ويزداد إدراكنا لها، كأنها تنبع من داخلنا، لا من داخل الشعراء"[9] فنحن نجد عند العرب ثروة تصويرية أقل ضخامة مما كان سائداً لدى اليونان مثلاً، وقد يكون السبب هو طبيعة الحياة الهادئة، ووجود نفس الشاعر الحارة هي قطب اهتمامه، مع أننا نجد عنصر الصراع بين الإنسان والبيئة والمجتمع نفسه في أحيان عديدة. فالشاعر العربي إذا وصف الحيوان أو الطبيعة، فإن وصفه هذا في أغلب الأحيان يكون تقريرياً وبصورته الحقيقية، كأنه لم يشعر بانفصال بينه وبين ما يصف[10].

بعض خصائص الصورة الشعرية في الشعر القديم:

أولاً، لعل أول هذه الخصائص يتمثل في أنّ الشاعر بحكم تكوينه الثقافي، والناقد بحكم موقفه النقدي العام، كانا معاً ينزعان نزعة حسية في فهم الجمال وفي تصويره، لأن الجمال عندهما هو ما ترضى عنه الحواس جميعاً وما يوافقها، وقد فرضت هذه النزعة نفسها على الصورة الشعرية فإذا نظرنا إلى بيت ابن المعتز:

انظــر إليــه كــزورقٍ مــن فضّــة قــد أثقلتــه حمولــة مــن عنــبر

تمثّلت لنا الخاصية الحسيّة من خلال المقارنة بين الزورق السابح في الماء، وقد حمّل بالعنبر، وبين الهلال والسماء، عن طريق المشابهة التامة في الشكل واللون والحجم والموقع، وهي الأمور الحسيّة التي تعين على وجود المشابهة. وبذلك كانت الصورة معتمدة على الوهم والتقرير، والفرق كبير بين الوهم والخيال، كما يقرر كولردج، إذ ليس هناك من عاطفة سائدة تقف خلف الصورة، وتسيطر على الإرادة حين تخلقها[11].

ثانياً، ونجد صفة أخرى للصورة الشعرية القديمة وهي الحرفية والمقصود بالحرفية "أن يصرف الشاعر كلّ همه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له، والمتطابقة معه جزئياً وكلياً"[12].

فالغاية من الصورة هي الوضوح والقرب من العقل، مع أن آفة التشبيه هي الوضوح والتفسير اللذان يتولّدان معه، فيحيلان ذهول الشعر إلى وضوح النثر، إلا أنّ التشبيه قد يغدو أقلّ إضعافاً للتجربة إذا تباعد طرفاه والتبس وجه الشبه، فلا يعود فكرة تفهم. والصورة التي تقوم على هذا التشبيه تخالف طبيعة التجربة الشعرية، لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلاً على منهج منطقي ينفذ من المقدمات إلى النتائج بالتفكير والإدراك، دون الشعور والمعاناة[13].

ثالثاً، والصفة الثالثة للصورة الشعرية هي الشكلية، فالشاعر لا يصوّر لمجرد التصوير، ولا يسخّر قواه الإبداعية لكي يحكي لنا الشيء كما هو، فالمحاكاة وحدها قد تروقنا، ولكنا نتطلب في الشعر شيئاً آخر هو الشعور، وهو ما افتقدته الصورة القديمة فنحن لا نجد أيّ رابط نفسي بين الهلال والشاعر[14]، مع أن هناك مجالاً لإبراز ما يثيره الهلال في نفس القارئ كالطفولة التي تحبو، والأمل في المستقبل المضيء أو تجدد الحياة. فالصورة لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجي للأشياء دون تعمق لها من جهة، ودون استغلالها في نقل مشاعر محددة في نفس الشاعر من جهة أخرى[15].

رابعاً، يضاف إلى ذلك صفة الجمود في الصورة القديمة فلم تكن فيها أية خاصة عضوية أو حركية بل كانت عناصر جامدة، على الرغم من وجود بعض الصور الرامزة التي ترسم مشهداً أو موقفاً نفسياً أو تصف وصفاً مباشراً. كذلك نجد الصورة الخيالية التي تكسب المعنى خصباً وامتلاء حين يجسم الشاعر فيها مشاعره في تركيبة حسية موحية.

انظر إلى قول نصيب وهو يصف توزع خواطره وتمزق نفسه حين قال قائل أن ليلى مفارقة[16].

كأن القلب ليلة قيل يغدى	بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح
لها فرخان قد تركا بوكرٍ	فعشّهما تصفّقه الرياح
إذا سمعا هبوب الريح نصّا	وقد أودى بها القدر المتاح
فلا بالليل نالت ما ترجّى	ولا في الصبح كان لها براح

شبه الشاعر حاله بحال هذه القطاة، وروى قصتها التي تراها، ومن مسالك الشعراء أنهم يشبهون الشيء بالشيء ثمّ يأخذون في ذكر أوصاف وأحوال تحدد المشبه به تحديداً دقيقاً، وكل حال وتصوير يذكر في هذه الصورة إنما يصف المشبه، وينعكس عليه، ويكشف حالاً

من أحواله، وهذا واضح، وترى كثيراً من هذا في أكثر قصائد الشعر الجاهلي، حيث يذكر الشاعر رحلته على ناقته، ثم يشبّه الناقة بالثور أو غيره من حيوانات الصحراء، ويبدأ قصة هذا الثور، أو هذا الحيوان، فيذكر مرعاه الخصيب ويصف ليلته الشهباء ثم يذكر كلاب الصيد التي فاجأته وهو في ضيافة الأرطى أو غيرها ويصوّر الصراع بين الثور، وبين الكلاب وما إلى ذلك مما هو معروف مشهور.

وهذه الصور في حاجة إلى دراسة مستقلة، ومتأنية، لأنها غنية بالخطرات الروحية والمعاني النفسية، ودع ذا وانظر في أبيات نصيب وكيف صور فيها انتفاضة روحه لما قيل: "يغدى بليلى العامرية أو يراح" شبه قلبه بالحمامة وهي طائر وادع مسالم، يحب الحب والألفة، ولكن ذلك لم يفلته من شرك الصائد، الذي لا يعرف حنانها وحبها وغناءها... القطاة تجاذب الشرك الليل كله، لم تهدأ لحظة واحدة، لأنها تريد الحياة وهو يريد لها الموت، القطاة في صراع دائم من أجل الحياة في تلك الليلة الطويلة المرعوبة... قلب نصيب هو هذه القطاة المنتفضة بكل صراعها وفزعها ووحشتها وأملها المخنوق في الإفلات، ونصيب لم يكتف بهذا الدافع، دافع الرغبة في البقاء والإفلات من الموت،وإنما أضاف إليه تعلق القطاة بفرخيها المتروكين في الخلاء في عش مهشم تصفقه الرياح، وهما في حالة من الترقب- إذا سمعا هبوب الريح نصا – أي مدّا أعناقهما الواهية البريئة في رغبة ملهوفة لعلها تكون قد جاءت مع هبوب الريح، وراء الحمامة إذن قصة أخرى حزينة، هي قصة هذين الفرخين، وما فيهما من ضعف عاجز، واستمداد الحياة والبقاء من الأم[17].

أنماط الصورة الشعرية في النقد العربي القديم:

وأنماط الصورة الشعرية كثيرة وقد عرف النقاد قسماً منها، ولعل كلام عبدالقاهر الجرجاني يلخّص ما عرفه النقد العربي، قال: "تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصّورة والشّكل نحو أن يُشبّه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد، والشّعر باللّيل، والوجه بالنّهار، وتشبيه سقط النار بعين الديك، وما جرى في هذا الطريق،أو جمع الصورة واللون معاً كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنوّر، والنرجس بمداهن دُرٍّ حشوهنّ عقيق، وكذلك التشبيه من جهة الهيئة نحو أنه مستوٍ منتصب مديد، كتشبيه قامة الرجل بالرّمح، والقدّ اللطيف بالغصن،ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها، كتشبيه الذاهب على الاستقامة بالسهم السديد، ومن تأخذه الأريحية فيهتزّ بالغصن تحركه البارح، ونحو ذلك. وكذلك كلّ تشبيه جمع بين شيئين فيما

يدخل تحت الحواس نحو تشبيهك صوت بعض الأشياء بصوت غيره، كتشبيه أطيط الرحل بصياح الفراريج كما قال ذو الرّمة:

كـأنّ أصـواتَ مـن إيغـالهنّ بنـا أواخـرِ المـيس إنقـاض الفـراريج[18]

وكتشبيه صريف أنياب البعير بصوت البوازي، كما قال ذو الرّمة أيضاً:

كـأنّ علـى أنيابهـا كـلَّ سـحرة صـياح البـوازي مـن صـريف اللوائـك[19]

وأشباه ذلك من الأصوات المشبهة له. وكتشبيه بعض الفواكه الحلوة بالعسل والسكر، وتشبيه اللين الناعم بالخز، والخشن بالمسح، أو رائحة بعض الرياحين برائحة الكافور، أو رائحة بعضها ببعض كما لا يخفى. وهكذا التشبيه من جهة الغريزة والطباع، كتشبيه الرجل بالأسد في الشجاعة، وبالذئب في النكر، والأخلاق كلها تدخل في الغريزة نحو السخاء، والكرم، واللؤم، وكذلك تشبيه الرجل بالرجل في الشدة والقوة، وما يتصل بهما[20].

لقد جمع عبدالقاهر كلّ ما كان معروفاً في كتب البلاغة والنقد من أنماط الصورة، وهذا يدلّ على أن القدماء لم يكونوا غافلين، وإنما نظروا واستقروا، ودققوا، ووضعوا الأصول، وحددوا الصور الحسيّة، والصور العقلية، ونسيج تشكيلها.

وكان العرب قد ذكروا الصورة من خلال دراستهم للتشبيه والمجاز، واستعمل الجاحظ الصورة والتصوير فقال: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[21] وأخذ عبدالقاهر الجرجاني هذا المصطلح وقال: "واعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا... وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العرب، ويكفيك قول الجاحظ: " وإنما الشعر صناعة، وضرب من التصوير"[22] وربط بين الكلام والتصوير وقال: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالذهب والفضة يصاغ منهما خاتم أو سوار"[23] وتحدث عن أثر التصوير وفعله في النفوس فقال: " فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذّاق بالتخطيط والنقش، أو النحت والنقر، فكما أن تلك تعجب، وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصّور، ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز"[24] وكانت نظريته في النظم اهتماماً بالصورة وهي التي جعلته

يربط السرقات بها، لأن الأساس هو التصوير، فالمعنى قد يكون شائعاً مألوفاً، ولكنّ صياغته ترسم له صورة جديدة تتّم على براعة الشاعر وقدرته على التصوير فيقال: إنّ "للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[25].

وأطلق البلاغيون "الصورة" على المشبه والمشبه به إذا كانا حسيين، وقالوا: إنّ قوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً ﴾[26] تشبيه معنى بصوره، لأنه شبه ما لا يدرك بالحساسة وهو الأعمال بما يدرك بالحاسة وهو السراب وقوله تعالى: ﴿ وَلَهُ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡمُنشَـَٔاتُ فِي ٱلۡبَحۡرِ كَٱلۡأَعۡلَٰمِ ﴾[27] تشبيه صورة بصورة، لأنه شبه صورة أجسام الفلك في عظمها بالجبال[28].

ونظر حازم القرطاجني إلى الصورة من خلال التخييل والمحاكاة التشبيهية، قال: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدراك منه. فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم"[29].

ومحصول الأقاويل الشعرية "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه تمويهاً وإبهاماً"[30] والأصل الذي يتوصل به إلى استثارة المعاني، واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء، وما يتعلق بها من أوصاف غيرها، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التئام تلك الأوصاف وموصوفاتها، ونسب بعضها إلى بعض، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب المواضع والأغراض. ويتم اقتباس المعاني واستثارتها وتشكيل الشاعر لصوره بطريقين.

أحدهما: تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر.

والثاني: تقتبس منه بسب زائد على الخيال والفكر.

وشرح حازم هذين الطريقين بقوله: " فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضا. ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس، فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضادّ. وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية ثابتة أو متنقلة أمكنها أن

تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة وبالجملة الإدراك من أي طريق كان أو التي لم تقع لكن النفس تتصور وقوعها لكون انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبولاً من العقل ممكناً عنده وجوده وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض.

والطريق الثاني الذي اقتبس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم، أو نثر، أو تاريخ، أو حديث، أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد الكلام أو بعضه بنوع من التصرّف والتغيير والتضمين فيحيل على ذلك أيضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوماً، أو المنظوم منثوراً"[31].

ولذلك كان الشعر عملية معقدة يشترك فيها الخيال الوقاد، والثقافة العميقة، والتصرف العجيب في استثارة المعاني وتشكيل الصور ومن كانت له القدرة على ذلك كان الشاعر المبدع، أي أن أفضل الشعر ما كانت النسب بين معانيه وصوره متعادلة وكان التناظر واضحاً جلياً، والتضاد بيّناً، فإن للنفوس في ذلك"[32] تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد، وكذلك حال القبح وما كان أملك للنفس وأمكن منها، فهو أشدّ تحريكاً لها، وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح، أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتجلّياً عن الآخر لتبيّن حال الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً"[33].

والشعر العربي القديم حافل بالصور، وجرّ ذلك الشعراء في بعض الأحيان إلى التوقف عند رسوم السابقين، قال الجاحظ: " وليس هذا مما يطّرد لنا أن نقيسه وإنما نقدم على ما أقدموا، ونحجم عما أحجموا، وننتهي إلى حيث انتهوا"[34] وكان ما ذكره المرزوقي خلاصة رأى الأوائل، قال عن التشبيه: " وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها، لأنه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[35] وقال عن الاستعارة "وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[36].

ولكن على - الرغم من هذا- تخطّى بعض الشعراء ذلك وثاروا على التقاليد أو عمود الشعر كأبي تمام الذي كانت تشبيهاته ومجازاته معبّرة عن روح العصر، وكان إلى جانب هذا بعض الشعراء الذين أفسدوا التشبيهات، لأن التشبيه كما قال عباس محمود العقاد: "أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك"[37].

وتقوم الاستعارة بما يقوم به التشبيه، وهي أساس الصور لأنها سيّدة المجاز، ولأنها أكثر قدرة على تخطّي الواقع، ورسم صور جديدة، وهي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جداً. إن الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة الشعرية عدد كبير من العناصر المتنوعة"[38].

ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه كان أهدى من لفظ "الصورة" لأن "الصورة" إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الأستعاري"[39].

وأنّ "إهمال نظرية الاستعارة في النقد الحديث ذو دلالة خطيرة"[40] والصورة التي استهوت النقاد والشعراء لم تستقر على معنى واضح، فهي تأتي في عدة معان كالدلالة الرمزية، أو الدلالات الحسية، أو التعبير عن الصور الخيالية، وقد تأتي للدلالة على ما سمّاه المتقدمون" حسن التأليف" في حين أن الاستعارة أقرب إلى ما يريد النقاد. وليست العبرة بالأسماء الجديدة، وإنما بما تحمل من معانٍ ودلالات، ولذلك فإن الأخذ بالاستعارة أولى من تركه على أن يعقب ذلك تغيير "ينضّر وجه الشعر ويزيدنا بصراً به"[41] وهذا رأى سديد، لأن الشعر لا يخرج في معظم أحواله التصويرية عن المجاز الذي يولّد الصور الجديدة، ولذلك فالفرق بين القديم والجديد ليس في التسميات وإنّما في الإبداع[42].

ومن وظائف الاستعارة: التجسيم والتشخيص، فعندما يجمع الشاعر بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، فإنّ أصله في شرف الاستعارة، كقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازاً ونـاء بكلكل[43]

لما جعل لليل صلباً قد تمطّى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بها الصلب، وثلّث فجعل له كلكلاً قد ناء به،فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من

سواده، إذا نظر قدّامه، وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومدّه في عرض الجوّ"[44]. فحسن الاستعارة هنا يشير إلى وظيفتها إذ "ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية"[45]. أما التشخيص فإنه يعني "قدرة الشاعر على تخيّل الحياة فيما لا حياة فيه، وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة، أو المعاني شخصيات، بمعنى أن يتخيلها أشخاصاً أحياء قائمين بأنفسهم"[46].

وبذلك تكون الاستعارة أداة من أدوات تجسيم المعنى، ذلك لأن الخيال حينما يستعين ببعض العناصر الحسية، فإنما يبغى من وراء ذلك غاية أخرى هي التسامي على هذه العناصر، وخلق مقولة أو عالم خيالي ثانٍ بديل عنها[47].

فليست غاية الاستعارة تقديم المعنى والإقناع به اعتماداً على الوضوح البصري أو الحسي فحسب، بل من أجل إضفاء الحياة والحركة على الجمادات، وجعلها تتحرك في الذهن حركات تنبعث منها إشعاعات إيحائية، لا يمكن أن يصل إليها التعبير المجرد أحياناً، لأن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها، وما قد يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعى من إحساسات وخواطر مرتبطة بالشعور العام كله[48].

وتصور الحياة في غير الأحياء، وإضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء باب جليل من أبواب علم الأدب، يقيم الشعراء كثيراً من أشعارهم عليه[49].

وهناك من يرى أن الصورة الشعرية مرّت بأطوار عدة في موروثنا القديم أهمّ محطاته:

1) البناء التراكمي للصورة حيث تتكدس الصور داخل القصيدة عبر سلسلة من التشبيهات أو الاستعارات أو الكنايات خصوصاً لدى امرئ القيس وأضرابه في وصف الفرس:

وقد أغتدى والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل[50]

مكر مفر مقبل مدبر معاً ... كجلمود صخر حطّه السيل من علٍ

كميت يزلّ اللّبد عن حال متنه ... كما زلّت الصفواء بالمتنزل

على الذبل جياش كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

هذه الأبيات تحتوى على جملة من الصور الجزئية أساسها المماثلة القريبة، وهي لا تنهض على التكامل بل تقوم على التراكم، تدور حول الفرس وبيان صفاته وأوضاعه المختلفة من خلال هذه السلسلة المتصلة من التشبهات.

2) البناء التكاملي: حيث يقدم المشهد في صورة لا تتضح أبعادها إلا بالتئام عناصرها على نحو ما نرى في هذه المقطوعة:

ودار لهـــا بـــــالرّقمتين كأنهـــــا مراجيع وشم في نواشر معصم[51]

بهـــا العـــين والأرآم يمشـــين خلفـــة وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأياً عرفت الدار بعد توهّم

أثـــافيّ ســـعفاً في معـــرس مرجـــل ونؤياً كجذم الحوض لم يتثلّم

فلمـــا عرفـــت الـــدار قلـــت لربعهـــا ألا انعم صباحاً أيّها الربّع واسلم

فالمشهد هنا متكامل بعناصره المختلفة حيث الرقعة المكانية بمعالمها وتضاريسها المميزة، وكائناتها ومظاهر الحياة فيها، وعنصر الحركة التي تضجّ في جوانبها، وما يربط هذه العناصر من أواصر يجعل منها لوحة حية ومشهداً متكاملاً.

3) في مرحلة تالية بدت الصورة الخيالية لا تتكئ على مجرد نقل المشهد أو تشكيل اللوحة بل أخذت تغوص في الدقائق الحية التي تكشف عما وراءها من ملامح نفسية وخصوصاً عند ابن الرومي الذي اهتمّ بتفاصيل الأشياء واعتمد على التشخيص والتجسيم لكي يوحي بأن الصورة تتجاوز السطح إلى العمق النفسي والشعوري.

قصـــرت أخادعـــه وغـــاب قذالـــه فكأنـــه متربـــص أن يصـــفعا

وكأنمـــا صـــفعت قفـــاه مـــرّة وأحـــسّ ثانيـــة بهـــا فتجمّعـــا

فهو هنا يصف الظواهر الحسية حيث يتحدث عن الأخادع وهو عرف في العنق، والقذال القفا، وهذه الظواهر الحسية تعكس دقائق نفسية تتجاوز المشاهد والمرئي.

4) انتقلت الصورة فيما بعد على يد أبي تمام نقلة جديدة إذ بدت الاستعارة أكثر تعقيداً وبدت الصورة ذات أصباغ تحكي ألوان الطيف كما يقول شوقي ضيف، لقد حوّل المجردات المعنوية إلى مجسّمات، والجمادات إلى مشخّصات، ليس هذا فحسب بل راح يتعمق العلاقات بين عناصر الصورة في تفكير دقيق وعميق يتجاوز المألوف من الوشائج المنظورة، فهو يقول مثلاً:

ومعـــرس للغيـــث تخفـــق فوقـــه رايـــات كـــلّ دُجنـــة وطفـــاء[52]

نشـــرت حدائقـــه فصـــرن مآلفـــا لطرائـــف الأنـــواء والأنـــداء

فسـقاه مسـك الطـلّ كـافور النـدى وانحـلّ فيـه خـيطُ كـلّ سمـاء

ومن الواضح أن الصورة في هذه الأبيات مركبة تركيباً يحتاج إلى كد ذهن، لأن الجانب العقلي هو الأبرز، فالرايات تمثل البرق، ومعرّس الغيث المكان الذي ينزل فيه، والسجاية الممطرة المطلّة بأهدابها التي تمثل الماء كأنها جيش عرمرم يبسط سلطانه عبر تلك الرايات، وقس على ذلك بقية الصورة وعلائقها[53].

وقد تحامل بعض الدارسين على الأدب العربي القديم، وخصوصاً الأدب الجاهلي، ورماه بالفقر في التصوير، والحق أنه حافل بالصور الشعرية التي تحفل برسم المشاهد الطبيعية ووصفها، وصفاً يلمّ بكل دقائقها وأبعادها ولا يكاد يختص بذلك شاعر بعينه، وإنما نجدها لديهم جميعاً، وإن كان شعر ذي الرمة أكثرها غني بهذه المشاهد واللوحات... فالصورة الأدبية في معناها الحرفي هي التي تعتمد على:

1) التكامل في بنائها، ولا أعنى هنا مجرد جزئيات متتابعة بل لابد من الحبك الفني لهذه الجزئيات التي قد لا يهتم لها الإنسان العادي أما المصور الماهر فيعرف كيف يلتقط هذه الجزئيات ويضعها في مكانها الصحيح.

فهذا التكامل الشعري أقرب ما يكون للتكامل القصصي في تصميمه، وتنظيمه، وحبك سياقه، بحيث يتعرف الشاعر على مكان كل جزئية، ويعرف كيف يثرى بها مضمونه، ويغنى بها معانيه، لتجد من القارئ أو السامع صدراً رحباً.

ولا شكّ أن هذا التكامل يسلمنا إلى عنصر آخر من عناصر بناء الصورة وهو عنصر "الوحدة العضوية" فالصياغة الفنية تعرف كيف تبدأ وكيف تنتهي، وتعرف كيف تربط بين الجزئيات، وقد تلتمس اهتزازاً في جانب من جوانب الصورة، أو ضئولة في الرؤيا نتيجة لخلخلة الترابط.

والفنان الحقيقي هو الذي ينقلنا إلى أفق الصورة، ويحدد معالمها الإيقاعية.

2) والتناسق في تشكّلها، وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة، إنما مرجعه إلى هذا التناسب بينها وبين ما تصوره من عقل الكاتب، ومزاجه، تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، بحيث نقرؤه وكأنا نحادثه، ونسمعه وكأنا نعامله[54].

3) والوحدة في ترابطها لتستوي عملاً فنياً، مرده الأصلي عاطفي واحد، يوحي بالخيال التأليفي أو الخيال الجمالي، وهو الذي يختار عناصره من بين التجارب الإنسانية، والصور المتناسبة، "ويؤلف بينها أو يوحدها، أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد"[55].

4) والإيحاء في تعبيرها.

5) والتـآزر الجزئـي في تكاملـها وإتمامهـا، فالصـورة الأدبيـة عمـل تـركيبي يطلـق علـى جزئيـات العمـل الأدبـي الـتي تشـكل وحدتـه وتكاملـه، ومـن هـذه الوحـدات الجزئيـة تؤلـف الصورة الكلية، وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة وتختلف عن الصورة الجزئية، حيث أنه لم يكن لها وجود من قبل في عالم الواقع والطبيعة[56].

مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:

وإذا كانـت الصـورة الشـعرية في الـتراث النقـدي مـن العوامـل الأساسـية، فإنهـا في النقـد المعاصر جوهر القصيدة كلها، من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة الشعورية التي تصاحب الحدث، وتتأثر به من أجل تشكيل وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي ما يطلق عليها "لبنات القصيدة في بنائها العام وكلّ لبنة من هذه اللبنات هي صورة.... ومن هنا نزعم أن بناء الشعر هو بناء تصوري[57] بلغة انفعالية، تلوّنها دفقة شعورية ضمن علاقات داخلية تفرز صوراً موحية لما ينبغي أن يكون عليه الواقع. إن الصورة الشعرية في مدلولها الداخلي تتشكل من مجمل حدوس ومشاعر سبقية يكون المبدع قد اكتسبها من حافظة ذاكرة الضمير الجمعي، وفق معطيات تفاعل محصلة الخبرات، وتعدد التجارب - حتى ولو كان ذلك دون وعي منه – وتبعاً لذلك يكون سياق الذاكرة – الشعوري واللاشعوري – هو المتحكم في عملية الخلق الفني الذي يعتمد على التركيز والتكثيف، حيث تبقى الصورة الشعرية عملاً فنياً يشير إلى عظمة الخيال المبدع الذي تتجه الذاكرة وتنميه، "وإلى العاطفة السائدة التي تلونها"[58] القدرة الباطنية الخفية من أجل الكشف عن جوهر هذه الصورة التي تعبر عن وجودها بالخلق الفني.

لعل أهم ما يميز دراسة الصورة في النقد الحديث هو مستوى الوظيفة التي تحققها الحالة النفسية، أي تخطي حدود الذاكرة بوصفها قدرة على حفظ بقاء الماضي إلى ذاكرة نفسية، وذلك من خلال وظيفتها العامة القائمة على ربط المحصلات الخبرية بالحالات الشعورية التي يمر بها المرء في حياته اليومية، عبر ذاكرة الصورة الحسية، لأن طبيعة الصورة، وفق هذا المنظور، تأتي عن طريق تنمية الخيال بالذاكرة النفسية إثر رجوع الصور وفق مستجدات طبيعة الحالات النفسية. وهنا تكون الصورة الشعرية في نظر النقد الحديث تعبيراً عن الخيال في اعتماده على التجارب الذاتية[59]، وذلك ما عبرّ عنه "الاستغراق الرومانسي في الصور الخيالية كما انتهت إليه القصيدة العربية الرومانسية، وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد يستخدم مقررات صورته الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة"[60] تعكس عالم الشاعر الداخلي بكل ما فيه من قوى ذهنية أو شعورية، وبذلك

تناولت النزعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث موضوع الأخيلة والصور التي اعتبرتها أهمية عظمى للتعبير عن المشاعر المتضمنة التجارب النفسية، عبر قنوات الصراع الداخلي الذي تعاني منه الذات المبدعة، وهي نظرة تختلف عن نظرة البلاغيين القدامى الذين تعاملوا مع الخيال في إطار الإدراك الحسي، والتصوير المجازي، أما الرومانسية فقد نقلت الخيال من عالمه الخارجي إلى الذات المبدعة من حيث كونه يترجم مشاعر هذه الذات بما تفرزه من نتاج فني يكون معبراً عن صدق المشاعر والأحاسيس الممتزجة بأفكار الشاعر وتصوراته عبر طاقة الخيال التي يستغلها في النفاذ إلى أعماق قاع الشعور، بقصد الكشف عن الأسرار الخفية الكامنة في ذات المبدع.

لقد تميزت الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث بالإيحاء المبدع للتصورات الخيالية، كما أنها أسست ذوقاً جديداً استجابة لروح العصر، ولم يتأت لها ذلك إلا بعامل الاطلاع الواسع على الثقافة الغربية التي ربطت الصورة الشعرية بفاعلية الخيال، وقدرته على التعبير الخلاق بناء على مرتكزات فلسفية.

وهذا ما حدا ببعض الشعراء لتعميق مفاهيمهم النقدية، وتجديد مصطلحاتهم الأدبية، كما عبّر عن ذلك عبدالرحمن شكري بقوله: إنه يحب التمييز في معاني الشعر، وصوره بين نوعين يسمى أحدهما التخييل، والآخر التوهم.

فالتخييل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق.

والتوهّم: أن يتوهّم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود[61] لكن هذه التصورات الأدبية يرى فيها بعضهم[62] على أنها اقتباس حرفيّ من نظريات كولوردج في الخيال.

وأن ليس لعبدالرحمن شكري الفضل في ذلك غير الصياغة التي صاغها بلغته الخاصة، فباستثناء اشتراطه للتخييل أن يعبر عن الحق نجد العبارة تكاد تكون ترجمة مباشرة للتفرقة بين التوهم والخيال[63].

إن الصورة الشعرية في نظر النقد الأدبي الحديث هي في طبيعتها صورة تخييلية، على الرغم مما تحمله من صفات حسية إلا أنها تعّد تمثيلاً لتصور الذهن في قيمته الشعورية " وكلّ ما للألفاظ الحسية، في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل، غير أن الأداء الحسي الذي يمثل الشعر لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية، فكثير من هذه

الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال الاستعمال "الروتيني" وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة لمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار[64].

وقد اعتبر الدكتور عز الدين إسماعيل هذا الارتباط شرطاً ضرورياً لإبراز سمتي الجّدة والإثارة معاً حتى تأخذ الصورة الشعرية، صفة التفكير الخيالي، وموضع التخييل "في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي الشعر، وخفيّ حركته التي كالهمس، وكمسرى النفس"[65].

لقد ظلّ الخيال الشعري مرتبطاً بالعقل والحس، فالعقل هو الذي يضبط المخيّلة عندما تقوم بتشكيل الصور، ويمنعها من الانحراف والزلل، وأما الحس فهو ميدان صور المرئيات والمسموعات التي اختزنتها الذاكرة، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الإدراك، وهذا كله أدّى إلى [66] "ربط العملية الشعرية بالعقل وما ترتب عليه من ربطها بالمنطق عند الفلاسفة"[67].

وأولع المعاصرون بالصورة الشعرية لأنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة، وتحدثوا عنها بإسهاب بعد أن كان بعض المتقدمين يعدّها زينة وتزويقاً لا عنصراً مهماً من عناصر القصيدة. واختلفت تعريفاتهم باختلاف الباحثين وتنوع المذاهب الأدبية، فهي عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية. وعند البرناسيين تعرض الموضوعية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين تعني بالدلالة النفسية[68] وهي "شكل وعلى وجه خاص رؤيا، وهي تعبير عن شيء ذي استجابة حسية تستخدم عادة تعبيراً ما أكثر دقة "وهي" تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" وهي " رسم قوامه الكلمات وهي إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة ليست بالضرورة بصرية " وهي " استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي"[69] وقد قال نورمان فريدمان Norman fried man إنها "تستخدم في مجال الأدب على وجه التخصيص لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب" [70].

والصورة عند العرب المعاصرين هي "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظر من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد" وهي "خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير". وهي "الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه وسامعيه" وهي" الدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحي " وهي" تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة".

وهي "تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له" وهي" طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير". وهي تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة، أو التجسيد، أو التشخيص أو التجريد، أو التراسل" وهي كيفية تناول الشاعر للمرئيات والوجدانيات في محاولة لنقل تجربته إلى المتلقي على درجة كبيرة من التأثير وإثارة مشاعره وانفعالاته، أو نقل هذا المتلقي إلى حالة من الانفعال تشبه تلك التي مرّت بالمبدع وقت إبراز العمل الفني" وهي صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثل الذات لشذرة من شذرات الموضوع ومنسوجة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج مما يخوّل لنا حقّ تصورها كخزان صغير يحتقب كلاً من التصورات الذهنية والتفاعلات النفسية المتخارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى "هي" تجسيم الأفكار التجريدية والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية" وهي "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[71].

هذه التعريفات الكثيرة توقع الدارس في حيرة، فضلاً عن أنها ليست تعريفات للصورة وحدها، وإنما في بعضها إشارات إلى تأثيرها وأهميتها وكيفية تشكيلها، ولعل قول س. دي لويس إنها "رسم قوامه الكلمات"[72] أوضح التعريفات لأنه لا يتعرض لمفاصل الصورة وأنواعها وتأثيرها، لأن ذلك كله تفصيل يجيء عند دراستها وتحليلها وحين توظّف "لبثّ الحيوية في الموضوع،أو الكشف عن الحالة النفسية للمتكلم، أو تجسّد فكره أو توجّه مواقف القارئ وتقود توقعاته"[73]

وأخيراً فإن (غنيمي هلال) يذهب إلى أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويريّة الخاصّة به. وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة. ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير. وأن للأسلوب الشعريّ مع ذلك جانباً تاريخياً، إذ أن لكل عصر ذوقه اللغوي والتصويري الخاص به، وقيمه الفكرية ومطالبه التي يروقه تصويرها. ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر[74].

ويري كذلك أنه لابد أن تدرس الصورة في معانيها الجماليّة، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، بوصفه وحدة، وإلى مواقف الشاعر في تجربته وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال

فنيّ مصدره أصالة الكاتب في تجربته الأدبية وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي، والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري[75].

ويعرض (هلال) لمفهوم الخيال والصورة عند المدارس النقدية الحديثة وفي ضوء ما قدمه اهتدى إلى النتائج التالية التي استقاها من مفهوم الصورة عندهم:

أولاً، الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي.

فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء، هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة وإذاً فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً.

وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة. لذلك كان من المحمود أن تمثل الصورة حسياً فكرة ما أو عاطفة، ولو كان هذا التمثيل لأحاسيس تجريدية أما ما يضعف الصورة فهو أن تكون برهانية عقلية، لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر وهو كذلك تصريح لا إيحاء فيه[76].

ثانياً، مع أن وظيفة صور الشعر التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، إلا أنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها، من دون ربط التشابه. بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته، وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطاً بذلك الشعور، كانت أقوى صدقاً وأعلى فناً[77].

ثالثاً، إن الصورة لابد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية.... ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية[78].

رابعاً، نتيجة لعضوية الصورة يجب ألا تضطرب الصورة الشعرية، ويكون اضطراب الصورة الشعرية إذا تنافرت أجزاؤها في داخلها، أو تنافت مع الفكرة العامة، أو الشعور السائد في التجربة نفسها[79].

خامساً، إن الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة إذا إن للإيحاء فضل لا ينكر على التصريح. فالوصف المباشر يضعف الدلالة، وهو دون الصور الإيحائية التي تتراءى لنا خلف الحالة النفسية للشاعر، وضمن التجربة الشعرية نفسها[80].

سادساً، إن الصور لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب[81].

ونلاحظ أن مفهوم الصورة الشعرية ليس من المفهومات البسيطة، السريعة التحديد، وإنما هناك عدد من العوامل يدخل في تحديد طبيعتها كالتجربة، والشعور والفكر والمجاز والإدراك الحسي، والتشابه والدقة[82]..الخ.

وبعد: فالصورة منهج فوق المنطق لبيان حقائق الأشياء[83]. على أن يكون الاستعمال الاستعاري أو المجازي هو ما يطلبه السياق ويقتضيه الموقف العام للتجربة، حيث تنصهر وسائل الصياغة (المجاز والكلمات) بالفكرة العامة المشبعة بالأحاسيس كي تخرج صورة توحي بها هذه التجربة تكون أقرب إلى الشعور منها إلى الوصف[84].

وليس هدف الصورة التعبير عن الفكرة فحسب، وإنما تعكس ما يشعر به الشاعر من امتزاج بين الفكرة التي يريد التحدث عنها والعاطفة التي تضيف إلى الواقع الشيء الكثير، ولذلك قال[85] الدكتور عز الدين إسماعيل: "وأظنّ أنه قد آن الأوان لأن ننفي نهائياً هذا النوع من الثنائية في التفكير حينما نتحدث عن "الصورة"، فنحن نتصور أحياناً - متأثرين بالبلاغة القديمة - أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس أن تكون الصورة تعبيراً إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة. إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة،.. ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة هي أنا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا"[86].

وظائف الصورة الشعرية في النقد العربي:

يمكن أن نتبيّن وظائف الصورة في الأدب كما يلي:

1- إن الصورة تقدم عقدة فكرية وعاطفية، وتقوم بعملية التوحيد فيما بين الأفكار المتفاوتة داخل التجربة وتربطها بالإحساس العام الذي ينظم عناصر التجربة، ويجعلها وحدة كاملة. فإذا كانت الصورة وعاء للإحساس والفكر والشعور،فإنها تكون صورة لنفسية الشاعر، ومعرضاً أصيلاً لفكره ورؤيته لما يشعر به داخلياً، وللوجود من حوله، ورمزاً يجسد شعوره وفكره بإطار فني خاص.

2- تقوم الصورة بالكشف الظاهري للفكرة.

3- إن الصورة الشعرية تجلنا نتجاوز الوقوف عند مجرد التشابه الحسي بين الأشياء الحسية أو الواقعية إلى عملية ربطها بالمشاعر. لذلك نرى أن وظيفتها في الشعر تكمن في ربط التشابه الحسي بالخلفية النفسية والفكرية المسيطرة على عقل الشاعر وبذلك توحد بين الشعور والتصوير.

4- إن الصورة هي أداة الخيال ووسيلته، وهي مادته المهمة التي يمارس من خلالها فاعليته ونشاطه، ذلك لأن الحس هو منشأ الخيال.

5- الصورة بمفهومها العام وسيلة نقدية أساسية، وظيفتها تتحدّد في كونها من الزاوية النقدية مقياساً أصيلاً للنقد والحكم، فبموجب فنيتها وجمالها يحكم على الشاعر المنشيء.

6- والصورة ميدان امتزاج نفس الأديب بعالم الطبيعة، فهي تحقق الوحدة النفسية للشاعر وتصل بينه وبين العالم الخارجي.

7- وللصورة وظائف أخرى عرفها العرب (خاصة) وعدّوها أساساً لتقويمها أهمها:

الشرح والتوضيح لإقناع الآخرين بمعنى من المعاني، كما تسهم في عملية إقناع المتلقي والتأثير فيه. وتحقق الغاية نفسها عن طريق المبالغة في المعنى، والمبالغة هي وظيفة أخرى للصورة، وقد تفيد التقبيح أو التحسين للأمور عن طريق إيهام المتلقي ومخادعته، كذلك فالصورة تؤدي إلى المتعة عن طريق الوصف والمحاكاة[87].

الخـــاتمة:

وفي ختام هذه الدراسة عن الصورة الشعرية يمكن أن نلخص ما توصلنا إليه من نتائج فيما يأتي:

أولاً، يختلف مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم عن مفهومها في النقد الحديث، فقد كانت في النقد القديم محصورة في أساليب البيان من تشبيه ومجاز وكناية، أما في النقد الحديث فلم تعد مقصورة على ذلك فقد تكون الصورة بألفاظ حقيقية الاستعمال.

ثانياً، يلعب الخيال دوراً كبيراً في تشكيل الصورة الشعرية.

ثالثاً، هناك ارتباط وثيق بين الصورة والتجربة الشعرية.

رابعاً، تؤدي الصورة الشعرية وظائف عديدة في العمل الأدبي كتعبيرها عن الحالة الشعورية والنفسية للأديب والشاعر وغير ذلك.

خامساً، لم يجمع النقاد على تعريف جامع مانع للصورة الشعرية في النقد العربي.

سادساً، تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ما هيتها ووظيفتها في العمل الأدبي.

المصادر والمراجع:

❖ **القرآن الكريم:**

1) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: د/ عبدالقادر فيدوح، دار صفاء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1998م.

2) الأدب وفنونه: د/ عز الدين إسماعيل، دار النشر المصرية، القاهرة، ط1، 1955م.

3) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، القاهرة، (د. ط)، 1991م.

4) أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، القاهرة، ط4، 1953م.

5) إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر: د/ سمير بدران قطامي، القاهرة، 1971م، (د. ط).

6) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري: د/ محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، (د. ت)، (د. ط).

7) التصوير البياني: د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006م، ط.5

8) تمهيد في النقد الحديث: روزغريب، بيروت، 1971م، (د. ط)

9) ثقافة الناقد الأدبي: د/ محمد النويهي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1949م، ط.1

10) جواهر الكنز: نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق د/ محمد زغلول سلام، الإسكندرية، (د. ت)، (د. ط).

11) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: د/ صالح أبو أصبع، بيروت، 1979م، (د. ط).

12) الحيوان جـ1، جـ3: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1948م، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (د. ط).

13) دراسات في الشعر العربي المعاصر: د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1959م، ط.2

14) دراسة في البلاغة والشعر، د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، 1991م، ط.1

15) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه، أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.

16) ديوان أبى تمام: شرح الخطيب التبريزي، جـ1، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، (د. ت)، ط.5

17) ديوان ذى الرّمة: شرح الإمام أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية الإمام أبى العباس ثعلب، تحقيق د/ عبد القدوس أبو صالح جـ2، جـ3، دمشق 1973م.

18) الديوان: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، ط3، القاهرة، 1972م.

19) ديوان عبدالرحمن شكري، تحقيق نقولا يوسف، الإسكندرية، 1960م، (د. ط).

20) شرح ديوان الحماسة: أحمد بن محمد المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951م، (د. ط).

21) شرح المعلقات السبع: أبو عبدالله الحسين أحمد الزوزني، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، (د. ت)، (د. ط).

22) الشعر العربي المعاصر: د/ عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 2007م، (د. ط).

23) الصورة الأدبية: د/ مصطفى ناصف، ط1، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1958م.

24) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: د/ أحمد على دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 200م، ط.2

25) الصورة بين الشعر القديم والمعاصر: إيليا الحاوي، (بحث) في مجلة الآداب، بيروت، 1960م.

26) الصورة الشعرية س. دي لويس، ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم بغداد 1982م، (د. ط).

27) الصورة الفنيّة: نورمان فريدمان، ترجمه الدكتور جابر أحمد عصفور، (مجلة الأديب المعاصر – العدد 16 – السنة الرابعة، 1976م، بغداد).

28) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د/ جابر أحمد عصفور القاهرة، 1974م، ط.1

29) الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د/ على البطل، بيروت 1980م.

30) فصول في الشعر: د/ أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، بغداد، 1999م، (د. ط).

31) فصول من النقد عند العقاد: تقديم محمد خليفة التونسي، القاهرة، (د. ت)، (د. ط).

32) فن الشعر: د/ إحسان عباس، ط2، بيروت، 1950م.

33) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د/ شوقي ضيف، دار المعارف، (د. ت)، (د. ط).

34) في المصطلح النقدي: د/ أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، 2002م، بغداد، (د. ط).

35) في النقد الأدبي الحديث: د/ محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، 1999م، ط1.

36) كشاف اصطلاحات الفنون: محمد على الفاروقي التهانوي تحقيق محمد وجيه عبد الحق وغلام قادر، 1862م، كلكته، جـ1.

37) لغة الشعر العربي الحديث: سعيد الورقي، دار المعارف، مصر، ط2، 1983م.

38) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939م، (د. ط).

39) المذاهب النقدية: د/ ماهر حسن فهمي، القاهرة، 1962م، (د. ط)

40) مبادئ النقد الأدبي إ. أ. ريتشاردز ترجمه الدكتور محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1963م.

41) المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب: د/ حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، 2004م، ط2.

42) مجلة الأديب المعاصر، العدد (16)، 1976م، بغداد.

43) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: د/ نعيم اليافي، منشورات الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.

44) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق د/ محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966م، (د. ط)، دار الكتب الشرقية.

45) الموازنة بين الشعراء، د/ زكي مبارك، القاهرة، 1968م.

46) نظرية الأدب: أوستن واين ورينيه، ترجمه محي الدين صبحي، دمشق، 1972م، (د. ط).

47) نظرية المعنى في النقد العربي: د/ مصطفى ناصف، القاهرة، 1965م، (د. ط).

48) النقد الأدبي الحديث: د/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، (د. ط).

49) النقد التطبيقي والموازنات: د/ محمد الصادق عفيفي، القاهرة، 1978م، مكتبة الخانجي.

الهوامش:

* أستاذ مساعد/ جامعة أم درمان الإسلامية/ كلية اللغة العربية/قسم الدراسات الأدبية والنقدية (تخصص أدب ونقد) /يعمل الآن بجامعة الملك سعود/ كلية المعلمين/ قسم اللغة العربية.

(1) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.

(2) دراسة في البلاغة والشعر: د/ محمد محمد أبو موسى مكتبة وهبة – القاهرة ط1 1411هـ - 1991م ص70/69.

(3) كشاف اصطلاحات الفنون: التهانوى تحقيق محمد وجيه عبد الحق وغلام قادر، كلكته، 1862، ص 912.

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. تونس دار الكتب الشرفية 1966م ص 18.

(5) منهاج البلغاء ص18.

(6) المرجع السابق ص26.

(7) المتنبئ والتجربة الجمالية عند العرب د/ حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، 2004م،ط2، ص 261 – 262.

(8) دراسة في البلاغة والشعر ص 78 – 79.

(9) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، ط2، دار المعارف، القاهرة 1959 ص 299.

(10) الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، د/ أحمد علي الدهمان منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2000م ط2 ص151.

(11) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ص 152 – 153 انظر كذلك الأدب وفنونه، د/ عز الدين إسماعيل ط1 دار النشر المصرية القاهرة 1955 ص 116.

(12) الأدب وفنون د/ عز الدين إسماعيل ص 117.

(13) الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر إيليا الحاوي، (بحث) في مجلة الآداب، بيروت، 1960م، ص 53.

(14) انظر الأدب وفنون: د/عز الدين إسماعيل ص188. (والصورة المقصودة هنا هي بين ابن المعتز السابق.

(15) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص153- 154.

(16) التصوير البياني، د/ محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة القاهرة ط5 2006م ص86.

(17) التصوير البياني ص86 - 87.

(18) ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق وتقديم،د/ عبد القدوس أبو صالح جـ2، ط1،دمشق 1973م،ص996.

(19) المصدر السابق، جـ3، ص1718.

(20) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني، القاهرة، 1991م،(د.ط)،ص90 - 92.

(21)الحيوان جـ3: الجاحظ: تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1948م ص131.

(22) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص508.

(23) السابق ص 254.

(24) أسرار البلاغة ص342.

(25) دلائل الإعجاز ص508.

(26) سورة النور الآية 39.

(27) سورة الرحمن، الآية 24.

(28) ينظر المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،جـ1: ضياء الدين بن الأثير،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1939م، (د. ط)،ص397. وانظر كذلك جواهر الكنز: نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، تحقيق د/محمد زغلول سلام، الإسكندرية، (د. ت)، (د. ط)، ص60.

(29) منهاج البلغاء ص 18 – 19.

(30) السابق ص120.

(31) منهاج البلغاء ص38 - 39.

(32) فصول في الشعر: د/ أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1999م ط1 ص58 – 162.

(33) منهاج البلغاء ص 44 - 45.

(34) الحيوان جـ1 ص 211.

(35) شرح ديوان الحماسة جـ1: أحمد بن محمد المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951م، (د. ط)، ص9.

(36) السابق جـ1 ص 10.

(37) الديوان: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، القاهرة، 1972م، ط3، ص 21. وانظر كذلك/ فصول من النقد عند العقاد: تقديم محمد خليفة التونسي، القاهرة، (د. ت)، (د. ط)، ص39.

(38) مبادئ النقد الأدبي: إ. أ. ريتشاردز ترجمة د/محمد مصطفى بدوي القاهرة 1963م ص310.

(39) الصورة الأدبية: د/ مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1958م، ط1، ص5.

(40) نظرية المعنى في النقد العربي: د/ مصطفى ناصف، القاهرة، 1965م، (د. ط)، ص93.

(41) نفس المرجع السابق ونفس الصفحة.

(42) فصول في الشعر ص 170 – 171.

(43) شرح المعلقات السبع: أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، (د. ط)، (د. ت)، ص35.

(44) دلائل الأعجاز ص79.

(45) أسرار البلاغة ص43.

(46) ثقافة الناقد الأدبي: د/ محمد النويهي، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1949م ص 248 – 249.

(47) الصورة الأدبية ص 138.

(48) الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني: د/ أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2000م، ط2، ص252.

(49) التصوير البياني: د/ محمد محمد أبو موسى، ص280.

(50) شرح المعلقات السبع: الزوزني، ص39 - 42.

(51) شرح المعلقات السبع: الزوزني، ص99 - 102.

(52) ديوان أبي تمام: شرح الخطيب التبريزي، جـ1، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ط5، (د. ت)، ص23،24،25.

(53) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د/ شوقي ضيف، دار المعارف (د. ت)/ في النقد الأدبي الحديث: د/ محمد صالح الشنطي، دار الأندلس للنشر والتوزيع حائل ط1، 1999م ص 334 – 336.

(54) أصول النقد الأدبي:أحمد الشايب، القاهرة، 1953م، ط4، ص 242.

(55) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمى هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، (د. ط)، ص420.

(56) النقد التطبيقي والموازنات: د/ محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي بالقاهرة 1978م ط1 ص137 - 142.

(57) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: د. نعيم اليافي/ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق 1982م ص40.

(58) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي: د/ عبدالقادر فيدوح دار صفاء للنشر والتوزيع عمان ط1 1998م ص 367 – 369.

(59) لغة الشعر العربي الحديث/ سعيد الورقي دار المعارف مصر ط2/1983م ص151.

(60) المرجع السابق والصفحة السابقة.

(61) ديوان عبدالرحمن شكري: جمع وتحقيق نقولا يوسف، الإسكندرية، 1960م، (د. ط)، ص364 - 365.

(62) لغة الشعر الحديث/ سعيد الورقي ص121.

(63) الاتجاه النفسي في فقد الشعر العربي ص 371 - 372.

(64) الشعر العربي المعاصر: د/ عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت 2007م، (د. ط)، ص 132- 133.

(65) تاريخ النقد: من القرن الخامس إلى العاشر الهجري د/ محمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة (د. ت) ص 423.

(66) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ص 313.

(67) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص102.

(68) النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال ص393 - 399.

(69) ينظر على التوالي: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة د/ صالح أبو أصبع بيروت 1979م ص31 والشعر العربي المعاصر ص134، تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، بيروت 1971م ص193، الصورة الشعرية، س – د ي لويس. ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجناني ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم بغداد 1982م ص 119، نظرية الأدب – اوستن واين، ورينيه – ترجمة محي الدين صبحي دمشق1972م ص240. مجلة الأديب المعاصر، العدد (16)، 1976م، بغداد، ص32.

[70] مجلة الأديب المعاصر (16)، 1976م ص32.

[71] ينظر على التوالي: الموازنة بين الشعراء: د/ زكي مبارك القاهرة 1968م ص 62، فن الشعر: د/ إحسان عباس ط2 بيروت 1950م ص260، أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، ص 242، الصورة الأدبية: د/ مصطفى ناصف ص3، تمهيد في النقد الحديث: ص191، المذاهب النقدية: د/ ماهر حسن فهمي القاهرة 1962م ص 204، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د/ جابر عصفور، القاهرة، 1974م، ط1، ص 292. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص 31، إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر: د/ سمير بدران قطامي، القاهرة 1971م ص 295، مقالات في الشعر الجاهلي ص298، النقد التطبيقي والموازنات ص142، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د/ علي البطل بيروت 1980م ص30.

[72] انظر هذه الصفحة من هذا البحث.

[73] مجلة الأديب المعاصر ص57/ في المصطلح النقدي: د/ أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، 2002م، بغداد، (د. ط)، ص206.

[74] النقد الأدبي الحديث ص386.

[75] المرجع السابق ص387.

[76] الصورة البلاغية عند عبدالقادر الجرجاني ص140.

[77] النقد الأدبي الحديث ص419- 420.

[78] المرجع السابق ص422.

[79] المرجع السابق والصفحة السابقة.

[80] السابق ص 426.

[81] السابق ص 432.

[82] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ص143.

[83] الصورة الأدبية د/ ناصف ص8.

[84] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ص144.

[85] فصول في الشعر ص164.

[86] الشعر العربي المعاصر / عز الدين إسماعيل ص134 - 135.

[87] الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ص155 - 158 وانظر كذلك الصورة الفنية ص399 وما بعدها.

إستراتيجية ترجمة الصورة في أدب الأطفال

د/ باية خوجة لكّال
قسم الترجمة
جامعة الجزائر -02- بوزريعة

تعتبر الكتب المصورة من الأدب المرئي الذي يكتب عادة للأطفال الصغار بين 3 إلى 10 سنوات، وهي نوعان، صور وإلى جانبها كلمة أو عبارة، أو قصة عادية ترافقها صور تمثل جميع حوادثها. وهناك القصص المصورة المدعمة بكلمات تكون واضحة ومألوفة تساعد الطفل على فهم طبيعة القصة وأهدافها من خلال النظر إلى تلك الصور، وتعتمد هذه القصص المصورة اعتمادا كليا على الصور والرسومات التي تصنع جوا من الواقعية وتنمي في الطفل دقة الملاحظة من خلال التفكير وإطالة النظر فيها، كما أن الصورة في هذا النوع من القصص توفر للطفل شرحا وافيا للموقف التعليمي أو العلمي الذي يحتاج إليه.

وتنبع إشكالية ترجمة الصورة في أدب الأطفال من الخصوصية التي يتمتع بها هذا النوع من الأدب، الذي يحمل في طياته قوة تعبير الصورة التي تفوق أحيانا قوة الكلمات، خاصة بالنسبة للطفل الذي لا يستطيع أن يقرأ بعد، ولهذا يجد المترجم نفسه أمام رسالة مزدوجة متكونة من عناصر لغوية تظهر في النص وعناصر غير لغوية تمثلها الصورة. وقد تتعامل ترجمة الصورة في أدب الأطفال مع عدة عناصر تجمع بين اللفظي والمرئي والقراءة الجهرية loud voice، وبهذه العملية تصبح الترجمة عبارة عن إعادة كتابة النص الأصلي لجمهور اللغة الهدف Target language الذي يمثله الأطفال، كما تهدف أيضا إلى إعادة القراءة، فعند ترجمة أي كتاب موجه للأطفال، فإن ذلك يتطلب لغة جديدة وثقافة جديدة ومتلقيا جديدا في اللغة الهدف، تتبلور الكلمات والألفاظ أثناء الحوار الذي يؤدي إلى إثارة القيم الغنية الأخرى، فيبرز أصواتًا متعددة في العمل الأدبي الذي تتوزع وظائفه ما بين الكاتب والمتلقي والناشر وتستمر في تفاعلها بالإضافة إلى تأثر المترجم بذاتيته الشخصية وأيديولوجيته التي تشكل لديه صورا خاصة عن الطفل ووضعيته في المجتمع، فهو بذلك يتبنى إستراتيجية معينة في الترجمة تأخذ بعين الاعتبار وظيفة النص المترجم الذي سوف لا يهدف من ورائه القراءة الصامتة والنظر في الصور، وإنما القراءة بصوت عال أيضا. علما بأن ترجمة أدب الأطفال تشمل نوعين من

القراء، أي متلقيين، المتلقي الطفل والمتلقي الراشد الذي يكتب ويترجم ويشتري ويبيع ويختار الكتب للأطفال.

يحتاج النص المصور إلى اهتمام خاص ودراسة متمعنة ولغة مختارة، فلو حدث مثلا أن قصر المترجم في اهتمامه بالصورة أثناء نقله للنص، فإنه بهذا الموقف قد حدّد وقلّل من حركية وذكاء الطفل كمتلق صغير يتفاعل مع النص الأصلي أثناء ترجمته، ويمكن اعتبار لغة الصور بأنها لغة عالمية قادرة على تجاوز الحدود اللغوية والثقافية مما يعطي أهمية قصوى لمرحلة اختيار النصوص التي تترجم للأطفال، وذلك بمراعاة اهتمامهم وميولهم. لكن مهمة المترجم تصبح معقدة وشائكة عندما تتضارب الصورة مع النص أو الكلمات وتسردان حكايات مختلفة، أو عندما تتغلب كثافة النص المكتوب عما تقدمه الصورة.

لأن قراءة المترجم للنص الأصلي في لغة المصدر source language مرتبطة بمدى تأثرها بالصورة، ولهذا فليس من السهل عليه أن يفك العناصر التي تشكل ذلك التعقيد، ومن هنا تأتي الفاعلية التي تجعل من الصورة أداة وقوة في الإبداع اللغوي بالنسبة للمترجم الذي ينبغي أن يستنطقها أثناء ترجمته. وبعبارة أخرى إن الفراغ الموجود في النص الأصلي ينبغي ملؤه من طرف المترجم في النص الهدف، بواسطة نقل ما يوجد في الصورة بأساليب تعبيرية وخطابية تعتمد على أدق التفاصيل الموجودة في تلك الصورة، بينما يعطي انفتاح الصورة والنص إمكانية كبيرة للمترجم للدخول في تأويلات متعددة لإعادة سرد النص.

ويمكن وصف النص المترجم الذي يتبنى إستراتيجية التكييف Adaptation بالترجمة التقريبية Domestication كما يطلق عليها الباحث الأمريكي لورانس فينوتي Venuti. L وهي الترجمة التي تنسجم مع الثقافة والقيم اللغوية المستهدفة والتي تتكيف مع القارئ الطفل في ثقافته وقيم مجتمعه.

ولكن يستطيع المترجم أن يلجأ إلى عملية التغريب Foreignization في عمله وذلك بالمحافظة على آثار النص الأصلي مبرزا ومجسدا الفوارق الثقافية ذات المصادر الأجنبية، والاعتماد على الخصوصية الثقافية للنص الأصلي بواسطة توظيف ترجمة حرفية تقاسم دور التداخل بين الصورة والنص، إلى جانب تغيير واستبدال العناصر المجهولة بالمعروفة التي يفترض عدم معرفتها لدى المتلقي، وفي هذه الحالة يكون المترجم قد حقق نصا مترجما في لغة الهدف يحمل كل فرص الفهم لدى المتلقي.

ومن المواضيع التي تساهم الصورة في تجسيد معانيها نذكر كتب اللعب والصور المتحركة والقصص المجسدة في الصور، والأشرطة المرسومة والتي تجمع كلها بين الأحداث

والخيال، بين الممكن وغير الممكن، وأحيانا هناك نصوص وصور تحطم القواعد التقليدية للكتابة، بحيث يلجأ كتّابها إلى توظيف التهكم والسخرية والتهجين بهدف جذب القارئ الصغير. فالكلمات هنا والصور تحمل عدة وظائف تساند بعضها البعض للتعبير عن معنى واحد بواسطة التوافق الذي يمثله النشاط الواضح في الصورة والكلمة، وفي المقابل نجد الصورة المجسدة في القصة تعطينا أحيانا معلومات إضافية والتي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات، كالتفاصيل عن المكان والزمان والشخصيات والعلاقات القائمة بينها، كما تصبح الصورة في بعض الأحيان عبارة عن أسلوب يرمز إلى العالم الواقعي، والعالم اللاواقعي في سرد الأحداث.

والظاهر أن ترجمة الصورة المرئية من دعائم الوسائل السمعية البصرية في عصرنا، ومن وسائل تقنيات الكتابة لأن استنطاقها بكل محتوياتها وأشكالها وأساليبها أصبح ضروريا في حياة الصغار وحتى الكبار، كترجمة إشارات المرور، وقوائم الطعام في المطاعم وغيرها... إنها عملية تحتاج تجسيد وتقديم معطيات هذه الصورة بعد نقد تحليلي للنص المكتوب في الزمان والمكان، وفي أبعاده الثقافية وشخصياته وتفاصيله الدقيقة ورموزه وألوانه لإخراج ترجمة سليمة ومعبرة ودلالية، إنها تستدعي من المترجم أن يأخذ بعين الاعتبار أهمية القارئ الجمهور Target audience ما دام النص الأصلي يفرض مميزاته الخاصة ومعاييره الثقافية على المترجم، الذي يحدد مسبقا إستراتيجية لذلك. وفي هذا الصدد يكون مترجم أدب الأطفال حرّا نسبيا في عملية الترجمة الموجهة للأطفال، أولهما تنظيم النص الأصلي وما يحمله من صور ومحاولة تقريبية من فهم ومستوى الطفل بمراعاة العقدة the plot واللغة والشخصيات ومحاولة ملاءمتها مع قدرات الطفل لتمكينه من قراءة النص بالتوافق مع مبادئ وقيم المجتمع الذي ينتمي إليه.

يؤدي هذا الموقف في الترجمة إلى استقطاب نسبة معتبرة من المقروئية نظرا للتركيز على التأثيرات الأسلوبية في النص الهدف (المترجم)، وقد تزداد نسبة المقروئية readability في أدب الأطفال المترجم عندما يستثمر المترجم أثناء معالجته للنص الجانب التعليمي الذي يتوخى الهدف التربوي، محاولا تبسيط العناصر القصصية، ومن أجل ذلك، يتبنى المترجم خمسة عناصر إفهامية في نقله للصورة والمكتوب في النص المصدر Target text.

أن يكون النص المترجم مشحونا بعوامل الإثارة لجلب انتباه الطفل، لأن الأدب الموجه للكبار والمعبّر عن النقد والهجاء يمكن تغييره إلى حكاية خيالية بسيطة ما دام نموذج الهجاء لا يستوعبه الأطفال، إلى جانب توظيف أساليب التشويق بشكل جيّد. (الموقف الأدبي، ع400، 2004).

وضبط الخصائص الأسلوبية للنص بمراعاة الصورة، وجعلهما يراعيان درجة إدراك الأطفال لهما، كما يستطيع المترجم أيضا تدعيم ترجمته بالتركيز الإيقاعي على الصورة التي تعتمد على حواس الطفل الذي ينجذب إلى الألوان التي توضح المعنى وتقربه إليه، والإلحاح على الذوق الذي يشكل بدوره أداة من أدوات الصورة في تعرية النص الأدبي للدلالة على طعم معيّن مثل معنى "حلو" و"مر" و"عذب" و"حامض" و"مالح"، وتأتي لفظة حلو ومشتقاتها في طليعة الأذواق التي توحي بالشيء الجميل والممتع، كما لا يستطيع المترجم أن يتهاون بحاسة الشم التي تقرّب بدورها الصورة من ذهن المتلقي الصغير، وأغلبها الصور الشمسية للروائح الطبية، إلى جانب مراعاة عنصر الحجم الذي يفضله الطفل، خاصة الأحجام الصغيرة للأشياء والأشكال القريبة من عالم الصغار.

أما الحركة فقد يؤدي إغفالها من طرف المترجم إلى عدم توظيف أساليب إيقاعية حيّة قد تفقد الصورة الحيوية والجاذبية والتشويق التي ترتبط في الغالب بمواقف اللعب والنشاط لدى الأطفال، بالإضافة إلى عنصر الصوت الذي يتصل بحاسة السمع كصوت الحيوانات والطبيعة والآلات، الخ (الموقف الأدبي، ع441، 2008).

وفي خضم هذه العملية يطلب من المترجم أن يحافظ على الأمانة Faithfulness في النقل، واضعا في حسبانه الطفل القارئ وآخذا بعين الاعتبار اهتماماته وقدراته في القراءة بطريقة يكون فيها النص مألوفا لديه حتى ينسجم مع سياقه الاجتماعي ومعطياته الثقافية بواسطة عملية الملاءمة Adequacy التي تتقيد بالأمانة للنص الأصلي Klinberg 1986، لكن هذه العملية تكتنفها بعض المشاكل التي قد تصادف المترجم الذي عليه أن يحدّد مسبقا أنماط النصوص Texts types وأنواعها قبل القيام بعملية الترجمة، بحيث يجد نفسه يحافظ في النصوص التعبيرية expressive texts على التنظيم الفني لأسلوب النص الأصلي أثناء النقل، في حين لا ينبغي أن تتوقف وظيفة الترجمة على المطابقة بينها وبين النص الأصلي، وإنما يجب التركيز على التجاذب بين عناصر الصورة واللغة والثقافة فتصبح الترجمة عبارة عن مساءلة لهذه الصورة وعملية تحويل لسانية وثقافية، لأن الحدود الثقافية هي التي تشكل صياغة تركيب النص في صوره وعباراته، ولهذا لا يستطيع المترجم أن يقوم بالترجمة بطريقة تقليدية عمياء، وإنما عليه أن يقوم باستلهامها وإسقاطها على أشكال اللغة المستهدفة وهو بذلك يترك انطباعا مماثلا على القارئ الطفل للنص الأصلي (Reiss 1982)، ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه على حكاية الجنيات والساحرات Fairy tales التي تشكل جزءًا لا يتجزأ من التقاليد الثقافية للنص الأصلي، والتي يرجى من المترجم مراعاة خصوصيتها، وإذا كان العكس، وكانت

القصة عبارة عن صور للتسلية بالنسبة للصغار، لا بد للمترجم أن يهتم بالأسلوب والصيغ التي يقدّمها في النص المترجم، كما عليه أن يساير العصر، لأن مدارك الطفل اليوم مع الثورة المعلوماتية والتقنيات الإعلامية والعلمية والألعاب الإلكترونية هي أوسع بكثير من مدارك طفل الأمس الذي كان يقتنع بقصص الغولة ومقيدش وليلى والخروف والذئب، الخ. (الموقف الأدبي، ع422، 2006).

ينبغي أن يكون هناك تفاعل داخلي inter play ينجم بين المترجم والطفل القارئ باستثمار تفكير الطفل ومدى تجاوبه مع عناصر الصور ومع الكلمات والألفاظ ذات الإيقاع والتكرار غير الممل واستخدام المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق وبناء الجمل القصيرة التصويرية والمعبرة التي تجعل النص المستهدف محببا لدى الأطفال تماشيا مع الفئة العمرية لهم بالتركيز في نفس الوقت على العامل البصري الذي تلعب فيه الصورة السند الرئيس في تزويد المترجم بالمعاني والدلالات التي يتجاوب ويتفاعل معها القارئ الطفل.

وأخيرا يمكن القول بأن الاختيار الأنسب والحصيف pertinent والهادف لإستراتيجية ترجمة الصورة في النص الأدبي الموجه للأطفال، إنما هو تعبير عن الاهتمام بالواقع والمستقبل معا، وهو دليل على الوعي الحضاري للمترجم وتفتحه الشخصي للآخر لتقوية الذات ومواجهة التحديات، لأنه بهذا الوعي والإحساس يكسب الترجمة بعدا متميزا وناجحا يزوّد الطفل الثقة فيما يقدم له من معان وقيم ودلالات وانسجام مع الألوان والأشكال والروائح والأذواق التي تجعله يندمج مع كل أطفال العالم في مختلف مواقعهم الجغرافية وانتماءاتهم الثقافية والحضارية، ويصبحون متضامنين ومجتمعين في تجربة طفولية واحدة لا حدود ولا فوارق بينهم.

المراجع بالعربية والأجنبية:

1. **أبو معال عبد الفتاح** ـ أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم ـ دار الشروق للنشر والتوزيع ـ الأردن ـ ط1، 2005.

2. **مواسي فاروق** ـ اللغة في أدب الأطفال ـ مؤتمر الأطفال لفلسطينيي الداخل ـ مركز ثقافة الطفل ـ دياكونيا السويدية ـ 2006.

3. **الموقف الأدبي** ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ سوريا ـ الأعداد 400- 422، 2004- 441، 2006- 2008.

4. ***Klinberg. G.*** *Children's fiction in the hand of the translators, Malmo, CWK gleerup, 1986.*

5. Lathey Gillian, *the translation of children's literature, a reader Multi lingual maters LTD clevedon, Buffalo, Toronto, 2006.*

6. Lefevre A. *translation, Rewriting and the manipulation of literary frame London and New York , Routledge, 1992.*

7. ***Oittinen R.*** *translating for children New York, Garland, 2000.*

8. ***Venuti L.*** *the invisibility of the translator, a history of translation London and New York, Routledge, 1995.*

التشبيه في شعر الحداثة
محمد الماغوط نموذجا

د/عبد الرزاق المجدوب
المركز الجامعي متعدد التخصصات
- قلعة السراغنة- جامعة القاضي عياض
مراكش – المملكة المغربية

بناء المفهـوم:

عـرف الخطيـب القـزويني (ت739هـ) التشـبيه بأنـه الدلالـة علـى مشـاركة أمـر لآخـر في معنى[1]. وجعل قدامة بن جعفر (ت337هـ)، بطريقته المعهودة في التفصيل والتقسيم، التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها. وبلاغة التشبيه عنده أن يكون ما هو مشترك في الصفات أكثر من الانفراد بها وهو أحسن التشبيه، وربما يدنو الطرفان من الاتحاد[2].

ولم يخل حديث عبد القاهر الجرجاني، هو الآخر، عن التشبيه، من مسحة المنطق، حين يؤكد على أن مدار التشبيه يقتضي ضربا من الاشتراك، ومعلوم أن الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة [3]، ثم يأخذ في تقسيم التشبيه إلى أنواع مستفيضا في أمثلة كل نوع. ومن أنواعه التي تتشكل فيها الصورة التشبيهية واضحة نوع سماه "التشبيه العقلي"، ويتم انتزاعه من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه[4].

التشبيه، إذا، علاقة مقارنة تجمع طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم، أو المقتضى الذهني دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة[5].

وقد حظي التشبيه بمكانة مرموقة عند البلاغيين العرب القدامى، حتى جعلوه ركنا من أركان البلاغة لقدرته على إخراج الخفي إلى الجلي، وإدناء البعيد من القريب[6]. وجعله المرزوقي في "شرح ديوان الحماسة" أحد أقسام الشعر الثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر،

واستعارة قريبة[7]. وهو عند صاحب الصناعتين: "يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا"[8]، وخصه صاحب كتاب "الكامل" بباب مستقل في كتابه.[9]

خصائص النظرة القديمة للصورة التشبيهية:

يسجل للتشبيه حضور قوي في الشعرية العربية القديمة، وبخاصة في القرون الخمسة الأولى، إذ كان من الأدوات الفنية المعتمدة للحكم على شعرية الصورة. ويمكن إجمال خصائصه عند النقاد والبلاغيين العرب، في:

- التمييز بين معنى عام للتشبيه في القرون الأولى، إذ كان مرادفا لكل أنواع المجاز، ومعنى خاصا صنفت فيه المؤلفات المذكورة[10]، وهو المعتمد في التحليل البلاغي والنقدي.

- تغليب المقاربة في التشبيه وجعلها أحد مكونات عمود الشعر العربي.[11]

- التأكيد على التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، هذا التناسب الذي يتحقق بكثرة الصفات التي تدعم المشابهة، وتقوم على سند عقلي واضح.[12]

- سيطرة فكرة النموذج على معنى التشبيه من حيث يقصد به في رأيهم إلحاق الناقص بالزائد، أي يشبه بما هو أبين وأوضح، أو بما هو أحسن أو أقبح[13]، بمعنى أن التشبيه يكشف عن الصفة البارزة في المشبه عن طريق مماثلته بالمشبه به لأنه الأظهر والأبرز في الصفة.

- إذا انعدمت الروابط والعلاقات المنطقية في الصورة التشبيهية، بين طرفي التشبيه، امتنع التشبيه.

- تختصر وظائف التشبيه في التوكيد والمبالغة والتوضيح والإيجاز.[14]

خصائص النظرة المعاصرة للتشبيه:

كان التشبيه إحدى سمات العصور الأدبية الكلاسيكية، وأحد أنماطها البلاغية البارزة، أما في العصر الحديث فتغيرت النظرة إليه، ولوحظ عزوف أغلب شعراء الحداثة عن استخدامه حتى وصل الأمر ببعض النقاد إلى اعتبار التشبيه "خطأ حسيا مضاعفا"، لأنه ليس هناك ضمن عملية الإبداع تمييز بين المشبه والمشبه به[15]، ونظروا إلى الصورة الشعرية القائمة على التشبيه على أنها تخالف التجربة الشعورية لأن الوقوع على وجه الشبه بين أمرين معينين ليس من وظيفة التجربة بل من عمل العقل، بمعنى أن التشبيه قد يضعف التجربة[16].

وبدأ بعض النقاد يفرضون شروطا لقبول التشبيه في الشعرية المعاصرة، من قبيل أنه لا يمكن أن يعتبر التشبيه صورة إلا إذا عبر عن خواص محددة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء.[17]

إن النظرة الحديثة للتشبيه أصبحت تقيم التماثل طبقا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء، فالشاعر يعقد الصلات بين الأشياء طبقا لنظرته الذاتية للموجودات[18]، لا وفق انتظامها الخارجي ووفق بداهات المنطق والطبيعة.

وقد صدرت من داخل تجمع مجلة "شعر" اللبنانية منذ الخمسينيات أصوات بخست التشبيه، وهونت من شأن الصورة التشبيهية. ففي قراءتها لقصائد الماغوط لاحظت الناقدة خالدة سعيد أنه يبدع صورا بدائية تعتمد أسلوب التشبيه، وهو في رأيها "أضعف أنواع التصوير لأنه مقابلة بين شيئين وليس دمجا لأحدهما في الآخر، أو توحيدا لهما".[19]

أما أدونيس فقد أقصى التشبيه من دائرة الصورة الشعرية لأنه في نظره يجمع بين طرفين محسوسين، ويبقي على الجسر الممدود بين الأشياء، ولذلك فهو ابتعاد عن العالم، في حين أن الصورة تهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء[20]، ويبدو أن أدونيس يفرق بين التشبيه والاستعارة التي ترادف عنده مصطلح "الصورة"، وكأنه ضمنيا يميز بين شعريتين: شعرية تقليدية، أداتها الفنية الرئيسة التشبيه، وشعرية حديثة تستخدم الاستعارة، وهذا رأي مستغرب من شاعر حفل شعره في متن مجلة "شعر" بالصور التشبيهية المختلفة. كل ما يمكن أن نتفق فيه مع أدونيس هو كون الاستعارة ذات إمكانيات شعرية أكبر دون أن يزري ذلك بالتشبيه، أو يتخلف عن الاستعارة كما سيتبين في التحليل، من داخل إبداعات شعراء التجمع نفسه، وأدونيس أحد أقطابه المنظرين، بل إن واحدا من أهم شعراء الحداثة وهو الماغوط يحضر التشبيه في شعره بكثافة مثيرة للتأمل النقدي.

الحق أن الشاعر الحداثي لا يمكنه أن يستغني عن التشبيه رغم النظرة النقدية التهوينية السائدة عنه، لأن المبدع يحاول دائما أن ينفذ ببصره وبصيرته خلف الأشياء وظواهر العالم ليسبر كنهها، ويكشف عن العلائق الخفية وعناصر التآلف والتباعد بينها.

وكان مالارميه (1842 - 1898) يقول: إن الأشياء موجودة، وليس علينا أن نخلقها، كل ما علينا هو أن نلتقط علاقاتها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تشكل أبيات الشعر[21]. وللتشبيه قدرة على التقاط التماثلات بين الأشياء بل ابتكار علائق جديدة لم تعرف من قبل.

وقد أبرز التطور المعرفي أن المشابهة من الآليات التي ينظم بواسطتها الذهن إدراكه للموضوعات وغيرها. فآليات المشابهة لها وظيفتها الشعرية كما هو معروف، لكنها أيضا مكون من مكونات معمار الذهن البشري.[22]

ومما يتقصده البحث في هذا التمهيد هو التأكيد على أهمية التشبيه وقدرته الإبداعية خلاف من رأوا فيه محسنا ثانويا وهونوا من دوره في الشعرية المعاصرة، وإن كانت قيمته

ليست في ذاته بقدر ما هي في إجادة الشاعر لاستخدامه بما يثري شعرية الصورة ويكشف عن أبعاد أخرى على مستوى رؤية الشاعر ونظرته للعالم والأشياء والعلاقات.

وتأتي أهمية التشبيه ودوره في تشكيل الصورة الشعرية من كونه علاقة لغوية تقوم، كما سبق الذكر، على المماثلة مثل الاستعارة، فهو صورة شعرية مادام تعبيرا لغويا عن تماثل ما، ولأن وجه الشبه لا يفهم من الظواهر اللفظية، وإنما يحدس أو يعقل من التقريب بين السمات الدلالية المشتركة أو الممكنة على سبيل الترميز وعبر التأويل.

ولكي يتميز التشبيه صورة شعرية، فرق (ميشيل لوكيرن)، بين المقارنات المبتذلة والتشبيه، فالمقارنة تعتمد على مراعاة عنصر تقدير كمي، والتشبيه يستخدم عكس ذلك للتعبير عن تقويم نوعي[23]، ويبدو أن الخلط بين المستويين هو ما دفع البعض إلى الإزراء بالتشبيه وإخراجه من باب الصورة، في حين أن للصورة التشبيهية قدرات خلاقة، فهي تربط بين المتباعدات، وتضع اليد على تماثلات خفية بين الأجناس والأنواع وكائنات العالم، وبين هذه والمشاعر الإنسانية الكيانية، فتوقع الدهشة، وتوقظ الحواس والعقل كذلك بقدرتها على الانزياح. فكلما تخلقت صورة تشبيهية غير مسبوقة إلا وحققت شعريتها وحداثتها في الآن نفسه.

وإجمالا يمكن تلخيص النظرة الحديثة للتشبيه في السمات التالية:

- التشبيه نوع من المجاز.
- التشبيه صورة شعرية.
- المقارنة أقل درجة من التشبيه.
- التشبيه انزياح عن الاستعمال اليومي مادام مجازا.
- لا يخضع التشبيه لنموذج سابق، كما لا يخضع لأي تناسب عقلي أو منطقي صرف.
- تجاوز الوظائف التقليدية للتشبيه من تزيين وتوضيح وإيجاز.
- يتحقق الانزياح في الصورة التشبيهية عن طريق المباعدة بين الطرفين من جهة، وعن الصورة المعيار من جهة ثانية كما تم التنظير لها في عمود الشعر العربي، إذ كلما ازداد التباعد ازدادت معه درجة الانزياح إلى حدود القطيعة كما في الصورة السريالية.

الصورة التشبيهية عند محمد الماغوط:

سنختبر شعرية التشبيه عند شاعر حداثي برزت في شعره ظاهرة التشبيه بشكل لافت يفند النظرة التبخيسية التي نظر بها أدونيس وغيره من النقاد إلى التشبيه وصورته، ومن خلاله تتبدى طبيعة التوظيف الحداثي لهذا المكون البلاغي والصوري القديم.

❖ **النموذج الأول:**[24]

دمشق، يا عربة السبايا الوردية !

وأنا راقد في غرفتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة،

من قلب السماء العالية أسمع وجيب لحمك العاري...

عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلده

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا،

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع، صفراء كالكسل

ورياح البراري الموحشة.

تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس،

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف، وخلف أقدامنا المعقوفة

تمضي الرياح والسنابل البرتقالية.

❖**النموذج الثاني:**[25]

ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدح كالكروان

هاهي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم كالسيف الذي يخترق الجمجمه.

أيها الجراد المتناسل على رخام الكنيسه

أيتها السهول المنحدرة كمؤخرة الفرس

المأساة تنحني كالراهبه.

❖ **النموذج الثالث:** [26]

أضحك في الظلام

أبكي في الظلام

أكتب في الظلام

حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي !

كلما تحركت ستارة، أو قرع باب

سترت أوراقي بيدي

كبغي ساعة المداهمة.

❖**النموذج الرابع**:[27]

أيتها الجسور المحطمة في قلبي

أيتها الوحول الصافية كعيون الأطفال

كنا ثلاثة

نخترق المدينة كالسرطان

نجلس بين الحقول، ونسعل أمام البواخر

لا وطن لنا ولا أجراس

لا مزارع ولا سياط.

❖**النموذج الخامس**:[28]

وبكيت، أنا مزمار الشتاء البارد

ووردة العار الكبيرة..

وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيذ

وهويت وحيدا أمام الحوانيت.

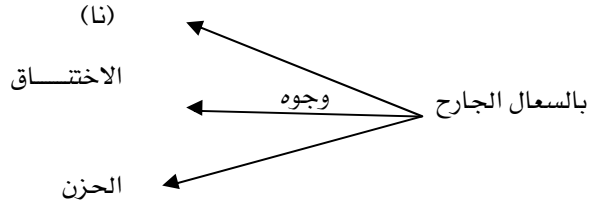
تتشكل الصورة في النموذج الأول من تشبيهين متراكبين تتوافر فيهما مكونات التشبيه التقليدية، ويشتركان في نفس الحقل الدلالي:

- المشبه ⟵ الوجوه (نا)
- المشبه به ⟵ الوداع + الكسل
- الأداة ⟵ الكاف
- وجه الشبه ⟵ الحزن + الصفرة

إن المشبه واحد، وهو صورة عن معاناة فردية مندغمة في هموم جماعية في الآن نفسه. وتشكل المدينة فضاء هذه المعاناة: نفوس محطمة يرتفع سعالها ونواحها. مناخ يملأه الخوف والرعب.

يحاول الشاعر أن يقرب هذه الحالة للمتلقي عبر مشبهين بهما: الوداع والكسل، لأنهما يجسدان مظاهر المعاناة. وإذا كان وجه الشبه الثاني يتخذ طابع التجسيد المادي للحالة النفسية عبر اللون، فإن العلاقة تبدو منطقية وعقلية بين المشبه به ووجه الشبه، لكن العلاقة الأولى موغلة في الشعور وأكثر إيحاء وتكثيفا في كلمة "الوداع" دون أن تخرج عن معيار التقارب بين طرفي التشبيه كما قررته الصورة التشبيهية المعيار. لكن الاختلاف كبير في جوهر بناء الصورة التشبيهية.

إن صورة المشبه متعددة الملامح:



حاول الماغوط الإحاطة بالمشبه من جوانب نفسية وحسية دالة، في حين أن المشبه به (الوداع) كلمة واحدة اختزلت كل مظاهر الحالة السابقة. الوداع موقف مركب متداخل المشاعر وعميقها، والحزن أحد تجلياته. فماذا أضاف إلى المشبه؟ لعله أضاف إليه هالة من الغموض، ولم يزده وضوحا وبيانا كما تفرضه النظرة القديمة.

وبالرغم من بساطة التركيب التشبيهي إلا أنه يكشف حالة إنسانية خاصة تخفي قلقا وجوديا لا تضاهيه كل حالات الحزن والبؤس الموصوفة، ألا يذكر المشبه به (موقف "الوداع") بالعجز الإنساني في استرجاع الزمن المنفلت، وحرقة الفقد؟

إن الحزن الموصوف في النموذج، ومن خلال السياق، يبدو أعمق مما يتصور، إنه حزن راسخ في الكيان، ويرمز إلى حالة إنسانية كيانية تتجاوز الذاتية بمعناها الرومانسي.

لم تنزح الصورة التشبيهية في هذا النموذج كثيرا عن معيار المقاربة عند ما يتعلق الأمر بالمدلولات الأولى التقريرية، بقدر ما تنزاح، وإلى أبعد مدى، على مستوى المعاني الإيحائية التي يدعمها سياق القصيدة. كما أنها لم تراهن على ما يطفو على السطح من الحالات المتشابهة، بل كانت تراهن على قارئ يستأنس بالصورة ليدلف إلى ما خلفها.

في النموذج الثاني يراكم الماغوط أربع صور تشبيهية جميعها وظفت كاف التشبيه، وقد اشتهر الماغوط باستخدام هذه الكاف بكثرة خلاف بقية شعراء المتن:

المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه
الخوف	الكروان	الكاف	محذوف
نحن(نتقدم)	السيف	" "	-
السهول	مؤخرة الفرس	" "	-
المأساة	الراهبة	" "	-

يلاحظ أن السمات الدلالية للمشبه به في الصور الأربع مادية حسية ومعظمها لكائنات حية، في حين أن معظم المشبه حالات شعورية ونفسية. وينسج الشاعر صور العلاقات بين الطرفين بطريقة مثيرة للدهشة تخرق الدلالات المتعارف عليها، فالقارئ يصاب بالدهشة والحيرة أيضا وهو يفكر في الجامع (وجه الشبه) بين إحساس الخوف وطائر جميل صداح كالكروان ! وكذلك بين المأساة والراهبة التي يوحي مرآها بالوقار والطمأنينة، ناهيك عن الأبعاد الرمزية الأخرى، فهل في قلب اليقين يستقر الشك؟!

تتميز تشبيهات الماغوط بما تخلقه من مفاجآت ومفارقات وأضداد، وتراهن على خلق التآلف من داخل المختلف. فحالة الخوف التي تستبد بالشاعر، وما تثيره في النفس من ارتباك، كل هذا يقف في طرف نقيض لحالة الفرح التي يستحثها غناء الكروان. لقد استبد الخوف بالشاعر إلى درجة أصبح كل شيء يتلون بالحالة النفسية.

هكذا تنخفض علائق الإدراك العقلاني، وتتسع المسافة المنطقية بين طرفي التشبيه، وتنزاح الصورة بدرجات كبيرة عن مثيلاتها التقليدية. كما تتميز تشبيهات الماغوط بهذه اللغة البسيطة القريبة من النثرية والبدائية في تصوير المحسوس بالمحسوس، تذكر بفطرية الشعراء الأوائل الذين كانوا منفتحين على الطبيعة، يقربون بين مظاهرها وفق ما تجود به عليهم إحساساتهم المباشرة على مرمى أبصارهم، بنوع من التداعي الحسي البسيط فيصبح،مثلا، "السهل المنحدر" مثل مؤخرة الفرس !

يتميز النموذج الثالث بما يمكن أن يسمى ب"المفارقة" العفوية التي تداهم القارئ من حيث لا يحتسب مثل هذه الصورة التشبيهية التي تتشكل من مشبه عبارة عن جملة بسيطة، في سياق وصف الشاعر لجو الظلام المهيمن، تتخلله جملة أفعال تدل على الحياة: الضحك، البكاء، الكتابة، لكنه ظلام اختلطت فيه المعالم والأشياء، ظلام مصحوب بالخوف

والقهر الاجتماعي، وترقب الآتي المروع، وفي هذا الجو يمارس الشاعر فعل الكتابة والإبداع ويعيش رعبه، وكل حركة من حوله تجعله يستر أوراقه بيده، لكن المفاجأة غير المتوقعة تلك التي يحملها المشبه به، ففعل الكتابة المحفوف بالمخاطر، ورد فعل الشاعر عليه شبيه برد فعل "بغي ساعة المداهمة"! إن شعرية الصورة التشبيهية تكمن في هذه المفارقة والمفاجأة من جهة وكذلك الحيرة التي تتملك القارئ وتصيبه بخيبة الانتظار. لقد جعلنا الماغوط نترقب وبحرارة ما بعد كاف التشبيه، وما بعدها يحبل بالمفاجآت، ناهيك عما يخلفه وجه الشبه نفسه من أسئلة حائرة: هل الكتابة عورة؟ هل هي فعل جرمي؟ إنها كل ذلك وبالدلالات الإيحائية التي خلفتها الصورة التشبيهية.

لقد أتت تشبيهات الماغوط غير المألوفة في تراكيب لغوية بسيطة، ينتقي مفرداتها من معجم الشوارع والأرصفة وهي إحدى مزايا قصيدة النثر الماغوطية التي تمتح من معجم تبدو مفرداته أحيانا غير لائقة أو مبتذلة، لكنه أحد تجليات الحداثة التي ترى قابلية التوظيف الشعري لكل المفردات وشحنها بدلالات جديدة، إذ لا توجد ماهية سابقة على الوجود كما يعتقد الفلاسفة الوجوديون. وتحتاج الصور إلى جهد ذهني وخيالي في ترسم السمات الدلالية الجوهرية والعرضية بين طرفي التشبيه لما تكسره من جاهز ومعيارية وتبعثه من دهشة وإغراب.

في النموذج الرابع تطلع الصورة التشبيهية الأولى مكونة من مشبه غريب في سياق وصف معاناة الشاعر، وهو "الوحول الصافية"، وهي صورة في حد ذاتها توحي بأن الطريق غير سالك، لأن المحددات الدلالية العادية للوحل هي كونه عمل عرقلة، وخليط ماء وتراب عكر لكنه يتحول إلى "وحول صافية". ويدفع الشاعر القارئ إلى تخوم الدهشة وهو يفكر في وجه الشبه بين "الوحول الصافية" و"عيون الأطفال"، فهل هو وحل بلون عيون الأطفال؟ إن الوحدات الدلالية تتعارض في جوهر المحددات المشتركة، فالسمات الدلالية الجوهرية لكل من "الوحل" و"عيون الأطفال" لا علاقة بينها مطلقا، وهذا إغراب من الشاعر، وإمكانية جديدة في التأليف بين الأشياء غير المؤتلفة، واعتماد العلاقات الشعورية بدل المنطقية والعقلية.

لقد شرع الماغوط لنفسه، وهو الشاعر الحداثي، كل الحرية الإبداعية، وأخضع لها وجه الشبه، وبهذه الممارسة الإبداعية تجاوز معيار الصورة التشبيهية التقليدية، إذ حول طرفي التشبيه إلى بنية كل عنصر فيها يؤدي وظيفته في تعالق بالعنصر الآخر وليس في ذاته، فصفاء عيون الأطفال مثلا صفة اعتيادية ولكن دخوله في بنية الصورة التشبيهية يدخله أتون علاقة شعرية صاعقة تشحنه بدلالة مغايرة.

وفي نفس سياق القصيدة نصادف صورة تشبيهية أخرى لا تقل وقعا ودهشة:

"رائحة التاريخ المتساقط كالمطر الوحشي أمام الحانات."

تتكون الوحدة الدلالية الأولى (المشبه) من دليل لغوي مركب إضافيا:

"رائحة التاريخ" مدلوله مجرد وذهني ينبني على تجاوب مدركين، في حين أن الوحدة الدلالية الثانية (المشبه به) تدل على شيء حسي (المطر)، فهو من حيث التصنيف البلاغي تشبيه مجرد بمحسوس، وهذا أحد مظاهر التباعد بين الطرفين، ولكن التباعد أعمق على المستوى الدلالي إذا استحضرنا النعوت المصاحبة للطرفين، وهو ما سيخلق تنافرا وانزياحا دلاليا مقارنة بالصورة التشبيهية التقليدية، ويخلق إغرابا ودهشة لدى القارئ. وقديما قال الحكماء: إن الدهشة هي أول باعث على التفلسف. وقد أقر منظرو مجلة "شعر" بأن الشعر نوع من المعرفة المخصوصة مثل الفلسفة.

هي إذن تشبيهات تسعى لتجسيد المجرد والشعوري، لكنها تخلق علاقات ملتبسة بين الطرفين، تبدأ من العياني الظاهر، وسرعان ما تتوغل في تضاعيف الوجود البشري من مداخل غير متوقعة لكنها بسيطة لا يلتفت إليها. هناك في معظم الصور التشبيهية للماغوط خرق سافر للعرف البلاغي التقليدي الذي كان يجعل التشبيه البليغ أوج بلاغة التشبيه، وتمسك بكاف التشبيه التي تنكفت عنها البلاغة، فتحولت الكاف من وسيط يحول بين الأشياء إلى وسيط يرسم الدهشة والغرابة، ويصطاد العلاقات غير المتوقعة متوغلا في عمق الموقف الإنساني.

ونختم بالنموذج الأخير حيث العلاقة التنافرية شديدة بين طرف التشبيه، تدخل الصورة معها مناطق الإبهام. كما أن الصورة التشبيهية لا رابط يجمعها مع ما قبلها ولا ما بعدها، فهي شبيهة ب"المونتاج السينمائي" إلا من ذلك الجو العام لحالة الحزن والقلق الكياني الذي يرمي بظلاله على القصيدة، فالمشبه غامض (تدفق الحزن حول ياقتي)، ودور المشبه به وفق المعايير التقليدية، أن يزيد المشبه وضوحا، ويكون وجه الشبه فيه أقوى، لكننا سننزاح عن هذا المعيار في بناء الصورة التشبيهية لأن الماغوط سيخلق "قانونه الدلالي" الخاص فالمشبه به (النبيذ) الذي يطل بعد الكاف، كلمة تسخر من القارئ وتشعره بالعبث فهي صورة تبرز مقدرة الشاعر على لعبة التجسيد الفنية لكن بعلائق غير متوقعة.

والملاحظ أن معظم تشبيهات الماغوط في المتن مغلفة بتيمة "الحزن". يلتصق الحزن بكل شيء في شعر الماغوط ويظلله، فكأن الماغوط يتهجى ملامح الحزن في العالم بصيغ مجازية مختلفة، وفي صور شعرية تشبيهية متميزة. كما يشكل الحزن أحد أبعاد الوجود البشري بمعجم متعدد العلامات: المأساة، الوداع، الاختناق، الخوف، البكاء... فتحول إلى قيمة دلالية

مهيمنة أصبح معها بؤرة الحالات الكيانية والوجودية التي تحفر أخاديدها في نفسية الماغوط وجيل جماعة الحداثيين، فأصبحت اللغة الشعرية والشكل البلاغي الذي أخرجها فيه الشاعر وفق هذا التصور"نوعا من الوعي الفني بالحياة، وليس تشكيلا يصاغ دونما ضابط". [29]

إنها تجليات حداثية صارخة لشاعر عزف عن التنظير للحداثة لكنه عاشها إبداعيا، وجدد في الصورة الشعرية وانزاح بها، في كثير من شعره، عن المعيار التقليدي، وأعاد للصورة التشبيهية وهجها بعد أن تآكلت في شعر الحداثة.

وعموما فقد تميزت الصورة التشبيهية عند الماغوط بمجموعة خصائص أبرزها:

- الحسية الفاقعة التي تعيد إخراج أشياء العالم في علاقات خاصة وغير مسبوقة.
- اعتماد المفارقة والعلاقة الضدية التنافرية دلاليا بين طرفي التشبيه.
- بساطة المعجم اللغوي للصورة التشبيهية.
- تكسير قاعدة النموذج بإلحاق الناقص بالزائد.
- استعمال كاف التشبيه بشكل لافت جعلت منه مكونا بارزا في بنية الصورة التشبيهية لديه.
- صور تشبيهية مؤطرة بتيمة الحزن الوجودي ومجللة بظلاله.

هوامش البحث:

---

(1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت.ط6. 1985. ص328. والقزويني من متأخري البلاغيين، في زمن استقرت فيه التعريفات واستوت.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى. ط3. 1978. القاهرة. (بدون ناشر). ص109.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، القاهرة. (د.ت). ص79.

(4) نفسه ص80.

(5) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي – البيضاء – بيروت.ط3- 1992.ص 172.

(6) شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تصحيح أحمد الزين. وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.(د.ت).م7. ص38.

(7) أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت. ط1. 1991 القسم الأول. ص 10.

(8) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. منشورات المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. 1986. ص243.

(9) أبو العباس المبرد، الكامل، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه محمد أحمد الدالي. مؤسسة الرسالة بيروت. ط1. 1986. ج2 ص922.

(10) محمد الطالبي، التشبيه في الدراسات البلاغية والنقدية، دراسة وصفية تاريخية. رسالة لنيل د.د.ع. مرقونة بخزانة كلية اللغة العربية بمراكش تحت رقم 7661. ص258.

(11) شرح ديوان الحماسة (م.س) ص9.

(12) الصورة الفنية (م.س)ص176.

(13) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة.ط1، 1958. ص 58.

(14) نفسه ص60 (نقلا عن علي الجندي من كتاب "فن التشبيه".)

(15) منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ط1.1979.ص50.

(16) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.ط1. 1982. ص 39.

(17) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط1. 1985 ص 270.

(18) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. بشرى موسى صالح. المركز الثقافي العربي- البيضاء وبيروت- الطبعة الأولى- 1994.ص121.

(19) خزامى صبري، حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط، مجلة "شعر" ع11. س3. صيف 1959. ص97

(20) زمن الشعر. أدونيس. دار العودة – بيروت. الطبعة الثالثة.1983 ص154.

(21) أورده صلاح فضل في كتابه: "إنتاج الدلالة الأدبية"، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 1987. ص218.

(22) سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية، دار توبقال. البيضاء ط1. 2001.ص7. كما كتب فرانسوا مورو على أنه لم يعد معقولا التأكيد على سمو الاستعارة على التشبيه. ينظر: البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، (م.س) ص27.

(23) البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية. فرانسوا مورو. ترجمة محمد الولي وعائشة جرير- إفريقيا الشرق- البيضاء- بيروت. الطبعة الأولى- 20003. ص29.

(24) محمد الماغوط، قصيدة "حزن في ضوء القمر. مجلة "شعر"،ع5، س2، شتاء 1958. ص5.

(25) محمد الماغوط، قصيدة "القتل". مجلة "شعر". ع6. س2. ربيع 1958. ص36.

(26) محمد الماغوط، قصيدة "في الليل"، "شعر". ع33- 34. شتاء وربيع 1967. ص44.

(27) محمد الماغوط، قصيدة "الرجل الميت". "شعر" ع10. س3. ربيع 1959. ص24.

(28) نفسه. ص28.

(29) محمد زهير، التجربة الشعرية المغربية خلال الستينيات"، جريدة أنوال الثقافي- المغرب.16 فبراير 1985.ص9.

الاكتساب اللغوي عند الطفل
بين علماء اللسان وعلماء السلوك

د/ هشام خالدي
كلية الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)

تقديـم:

لقد كان ولا زال اهتمام اللغويين والعلماء باللغة البشرية، لدراستها وتحليلها وكشف خباياها، وأسرارها الغامضة في الحياة البشرية ومن بين الأمور التي لفتت اهتمامهم في هذا الموضوع (اللغة) جانب الاكتساب وأبعاده المختلفة، والعوامل المساعدة على هذا الاكتساب.

ومما هو ملاحظ أن الاهتمام بهذا الموضوع ليس جديدًا عند علماء النفس أما علماء اللغة التقليديون فإنهم لم يهتموا بهذا الموضوع إلاّ بصورة ظرفية، هذا مع بعض الاستثناءات النادرة والتي تشكل في الحقيقة استثناءات مهمة: جسبارسن 1912، جاكوبسون 1941- 1949، غريغوار 1937- 1947، زيوبولْدْ 1939- 1947- 1949، غوزدن 1949.[1]

فالبحوث والدراسات اللغوية في هذا المجال لا تقوم على أسس ودعائم قديمة وهذا ما يدل على أنه لم تكن هناك دراسات وبحوث مكثفة للغويين القدماء بخصوص الاكتساب اللغوي، فالاهتمام بالطفل وبكيفية اكتسابه للغة الأم والعوامل المساعدة على ذلك تعد دراسات حديثة تقريبًا.

لقد عُنيت نظريات اكتساب اللغة بالعوامل التي تساعد الطفل على اكتساب اللغة، فالطفل يجد في مراحل حياته كلها رصيدًا من الكلام الذي تتلقاه أذناه وعليه أن يكتسب هو ذلك الكم نسقًا لغويًا عقدًا معقدًا ومجبرًا ومنتجًا، وهذا لأجل التواصل مع بيئته ومجتمعه حيث إن الطفل يكتسب هذا الكم كله في مدة زمنية قصيرة جدًا، بغض النظر عن أنماط اللغة واختلاف مكوناتها التي يتعرض لها، وهذا دليل واضح على أن الطفل يولد مزودًا بقدرة ذهنية وفطرية تمكنه من اكتساب اللغة باستمرار ثم استيعابها تدريجيًا.

وبهذا فإن أصحاب نظريات الاكتساب قد أبدعوا عدّة محاولات وإن كانت محاولات قاصرة فمن الواضح أن قدرات الطفل في بعض نواحيها الخاصة ومحاولاته لاكتساب اللغة الأم، تتبع في عمومها من داخله ومن حوله كذلك فالعمليات العقلية والنمو العصبي الفيسيولوجي والنمو الإدراكي والبيئة اللغوية المحيطة بالطفل كلها مجتمعه لها أثر في اكتساب اللغة.[2]

وعليه فهناك عدة عوامل تساهم في عملية اكتساب اللغة عند الطفل، وهناك الكثير من العوامل تشترك مع بعضها لكي تتحقق عملية الاكتساب، وهذه الأخيرة شغلت بال العديد من اللغويين والنفسانيين الذين كانوا راغبين في البحث عن طبيعة هذه العملية النفسية واللغوية المعقدة محاولين بذلك الإجابة عن التساؤل التالي:

كيف يستطيع الطفل الصغير الذي لا يتجاوز عمره سنتين أو ثلاثًا تعلم تلك الآليات بسهولة؟

طُرح هذا التساؤل وكانت المحاولات مستمرة للإجابة عنه واختلف المختصون والمفكرون في ذلك وفقًا لاختلاف منطلقاتهم الفكرية والفلسفية.

نأخذ كعينة رأي كل من "واطسن، سكينر، وتشومسكي وجون بياجيه":

أولا،علماء السلوك،

1/جون واطسن: هو من أنصار الاتجاه السلوكي حيث يرى أن علم النفس يجب أن ينبني على المنهج التجريبي المعتمد في العلوم الطبيعية وقد حددّ موضوع علم النفس في دراسة سلوك الكائن الحي الخارجي، ذلك السلوك الذي يمكن إخضاعه للملاحظة، مثلما يجري في حينه ويمكن قياسه من حيث الزمن الذي يستغرق أداءه وتحليله إلى أجزاء متعددة، وتعديله أو تغييره وضبط الشروط التي تؤدي إلى ظهوره من ثمة التحكم في هذا الظهور نفسه من خلال توفير شروطه.[3]

ولا يعني تأكيد السلوكيين لهذه المسألة إنكارهم لوجود الوعي والشعور ولكنهم يرفضون اعتباره موضوعًا للدراسة لأنه داخلي لا يخضع للملاحظة والقياس ومن ثمة فإنهم ينتقدون الاتجاهات التي تفسر سلوك الكائن الحي بإرجاعه إلى دوافع وحاجات داخلية، فإذا كانت الحاجة قادرة على تفسير السلوك فهي لا تقدر تفسيرًا كافيًا إلاّ إذا تحدد الدافع واتضحت أسبابه، تعطي النزعة السلوكية.

ونظرًا إلى أن لاعتمادها على التجريب، أهمية بالغة للمحيط في تفسير سلوك الكائن الحي فالمحيط هو الذي يثير إجابات الكائن الحي بفضل المثيرات التي يوفرها وفهم سلوك هذا الكائن لا يتم إلاّ بربطه بالمثيرات الخارجية التي يتلقاها من هذا المحيط، وعلى الرغم من تعدد التيارات العلمية داخل التوجه السلوكي، فيمكننا القول إن مفهوم التعلم يحدد عند معظمها بتغيير وتعديل في سلوك المتعلم نتيجة تعرضه لتأثيرات المحيط، ويصدق هذا التعريف على التعلم التلقائي (الاكتساب) الذي يحدث خلال التفاعل اليومي بين الفرد والمحيط الذي يعيش فيه وعلى التعلم الذي يجري في وضعية محددة تنشد تحقيق غايات معينة، وبصفة عامة يمكن القول إن التعلم من المنظور السلوكي عملية ناجمة عن التفاعل بين الكائن الحي والمحيط، فالمحيط يتضمن العديد من المثيرات التي تتطلب من الكائن الحي استجابات معينة، ويمكن أن يتكرر حدوث هذه الاستجابات إذا لقيت تدعيمها خارجيًا.[4]

2/ سكينر: يصف هذا الأخير موقفه السلوكي بالراديكالي، ويقوم موقفه هذا على ضرورة التعرف على الوقائع الذهنية أو العقلية باعتبارها نماذج داخلية، ولكنه يعارض ويرفض مثل أستاذه واطسن أن يفسر سلوك الكائن الحي بالعودة إلى البنيات الذهنية الداخلية وفي ذلك يقول: «عندما نفسر ما يقوم به الفرد بما يحدث في داخله، فإن البحث يتوقف بماذا تفسّر التفسير؟».[5]

لقد اهتممنا أثناء قرنين ونصف بالمشاعر وبالحياة العقلية، ولكننا بيّنا مؤخرًا بعض فوائد تحليل أدق لدور المحيط، إن جهل هذا الدور قد ترك المكانة الأولى لأوهام ذهنية وقد خلدت عن طريق التطبيقات التفسيرية التي نجمت عن هذه الأوهام.[6]

وبهذا يدعو سكينر إلى تحليل السلوك في ضوء الظروف وشروط قابلة للملاحظة وبذلك يقوم الاتجاه السلوكي لديه، على ما يسميه بالتحليل الوظيفي، وهو تحليل يربط سلوك الكائن الحي بشروط محيطه، ومن هنا يحتل المحيط مكانة بارزة في نظريته، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه أهمية العوامل الوراثية التي توفر عليها الكائن الحي منذ ولادته.

ترجع نظرية سكينر في السلوك الكلامي إلى نظريته العامة عن التعلم إذ يقول «إن الجهاز العضوي ينتج عنصرًا فعالاً دون مثير ملحوظ ويتم تعلم هذا العنصر بواسطة التعزيز فإذا قال الطفل أريد ماءً وقدّم إليه ما يريد فإن هذا السلوك يتعزز ويصير اشتراطيًا بالتكرار».[7] فحسب رأي سكينر، السلوك اللغوي يكتسب انطلاقًا من تفاعل ثلاثة عناصر: تنبيه – استجابة – تثبيت.

يؤكد سكينر في كتابه "السلوك الكلامي" أن السلوك الكلامي يتعزز بتوسط أفراد البيئة المحيطة بالطفل ويضع بالتالي على عاتق هذه البيئة مسؤولية العمل على جعل الطفل يكتسب لغتها، فالأهل في تصوره هم مصدر المعطيات اللغوية التي يحاكيها الطفل وعملية التعزيز التي يقوم بها الأهل هي العملية اللازمة لتوفير العادات الكلامية.[8]

لو نتمعن في رأي كل من واطسن وسكينر نجده مبالغًا فيه- حسب رأي ميشال زكريا- إذ حسب رأيهما كيف نفسر استعمال الطفل لبعض الجمل التي لم يسمعها من قبل؟

إن عملية الفهم تسبق عملية التفكير، أي أن الطفل يفهم معنى الكثير من المفردات قبل أن يتلفظ بها، ومعنى هذا أنه اكتسب هذه المفردات أو العبارات فهمًا دون أي تدعيم، ولا يعني هذا أن التدعيم لا قيمة له في تعلم اللغة، فقد يكون من العوامل التي تشجع الطفل على الإكثار من التكلم، ويساعد بالتالي بطريقة غير مباشرة على الإسراع في نمو لغة الطفل، غير أن التشجيع على التكلم شيء والادعاء بأنه سبب اكتساب اللغة شيء آخر، كثيرًا ما يأخذون حتى في استعمال اللفظة التي يستعملها هو، ورغم هذا فإنه يتخلى تدريجيًا عن اللفظة المدعمة التي يسمعها واستعملها طويلاً ويتحول إلى استعمال لفظة الكبار.[9]

إن المفردات التي يمكن للطفل أن يتعلمها عن طريق الربط بين الدال والمدلول هي المفردات الدالة على الأشياء المحسوسة، فكيف يمكن في ضوء هذه النظرية تفسير تعلم الطفل للعديد من المفردات ذات المعاني المجردة.

يسمع الطفل الكثير من الكلمات خاصة الوظيفية منها كـ: الذي، أو... دون أن يتعلمها لعدم إدراكه المفاهيم التي تعبر عنها، وهو أمر لا تفسير له في نطاق النظرية السلوكية، بالإضافة إلى أن الكثير من الجمل التي يسمعها، لا تتكرر بحذافيرها.[10] ومن بين الذين عارضوا فكرة هؤلاء (واطسن وسكينر) أشد معارضة تشومسكي.

ثانيا، علماء اللسان،

1- **نوام تشومسكي:** يرى بأن المبادئ العقلية وحدها هي الكفيلة بتفسير عملية الاكتساب فالطفل يولد في نظره وهو مزود بقدرات فطرية تؤهله لتقبل المعلومات النحوية، ولتكوين بنى اللغة، أي أن له قدرة على تكوين قواعد لغته من خلال الكلام الذي يسمعه، فهو يمتلك بطريقة لا شعورية القواعد الكامنة ضمن المعطيات النحوية التي يسمعها، ويسمي تشومسكي هذه القدرة بالملكة اللغوية، وهي ملكة فطرية بديهية لا شعورية حسب رأيه.

لقد خصص تشومسكي فيما يتصل باللغة والعقل الإنساني كتابًا مستقلاً أسماه "اللغة والعقل" وفي هذا الكتاب يرى أنه من الأفضل أن ننظر إلى اللغة في ضوء الأصول النفسية والعقلية ولذلك يقترح العودة إلى هذه الأصول وخاصة تلك التي ظهرت عند فلاسفة مثل ديكارت وغيره من الفلاسفة العقليين في القرن السابع عشر أو كما يطلق عليه قرن العباقرة، ومن ثم ينتقد تشومسكي بشدة علماء اللغة الذين ابتعدوا بدعوى الموضوعية والعلمية عن المبادئ النفسية والفلسفية ونادى بضرورة العودة إلى هذه المبادئ وإعادة اكتشافها مرة أخرى وتبني منطلقاتها العقلية ولذلك نراه يرفض النظرية السلوكية وتطبيقاتها على اللغة ويرى أن هذه النظرية لا تفرق بين السلوك الإنساني والسلوك الحيواني، كما يرى أن تطبيق هذه النظرية على اللغة يحوّل الإنسان إلى شيء يشبه الآلة، بينما اللغة هي المميز الوحيد بين الإنسان من ناحية والآلة والحيوان من ناحية أخرى.[11]

تتجسد العملية التي يقوم بها المتكلم من أجل صياغة جملة وفق مجموعة منتظمة من القوانين، وإذا كانت الملكة تتصف بطابع اللاشعور، فإن اللغة ترد إلى عملية تحقيق لا شعوري لسياق الكلام، من هنا نفهم اللغة على أنها آلية نظم ديناميكية التكلم، ونفهم القواعد على أنها التنظيم المحرك لهذه الآلية، ويميز تشومسكي بين الملكة اللغوية باعتبارها المعرفة الضمنية باللغة وبين الأداء الكلامي باعتباره الاستعمال الفعلي للغة ضمن سياق معين، فالملكة اللغوية هي التي توجه وتقود الأداء الكلامي، وكل أداء كلامي يخفي وراءه معرفة ضمنية تتعلق بالملكة اللغوية في لغة معينة، غير أن هذا الأداء لا يمكن أن يعكس بصورة مباشرة الملكة اللغوية لأنه قد ينحرف عن قوانين اللغة نتيجة عوامل خارجة عن إطارها، كالانفعال، الانتباه... يركز تشومسكي على طبيعة النمو العقلي عند الطفل، وعلى الملكة التي تقوده إلى اكتشاف قواعد لغته، وتجدر الإشارة إلى أن الطفل لا يمتلك في الحقيقة قدرات فكرية تؤهله إلى اكتساب لغته، وإنّما بإمكانه اكتساب لغة إنسانية.[12]

تتوقف عملية الاكتساب عند تشومسكي على طبيعة نمو الطفل، لذلك فهو ينتقد فكرة التقليد وتعزيز التقليد اللذين بهما بُنيت النظرية السلوكية، والتي استقر عليها الفكر اللغوي كتفسير مقبول لعملية اكتساب الطفل اللغة.

فهذه العملية (الاكتساب) تنطلق عند تشومسكي من أن الطفل يمتلك قواعد كلية كامنة لا تعمل إلا بتفاعلها مع المادة اللغوية التي يتعرض لها الطفل. ودور العائلة في نظره هو دور توسيعي فقط إذ أنهم يصححون له أخطاءه وهو يسمع ويستنبط النظام الخاص بلغة الكبار.

غير أن المناقشات الواسعة والعنيفة أحيانًا التي أثارتها نظرية تشومسكي سواء بأصولها النفسية والعقلية أم في رؤيتها لعملية اكتساب اللغة، قد زلزلت فعلاً من فكرة التقليد بحيث أصبح من الصعب الآن اعتبار التقليد عند الأطفال عاملاً حاسمًا في عملية كسب اللغة، لأن هناك جوانب أساسية في اللغة لا يمكن أن تكون عرضة للملاحظة المباشرة بحيث تخضع للتقليد مثل المعاني المتصلة بتركيب الجملة وشبه الجملة أي بعبارة أخرى المعاني المجردة للقواعد النحوية والصرفية والتي تعد جزءًا من القدرة اللغوية عند البالغين.[13]

فيا تُرى هل تعرض رأي تشومسكي للانتقاد وهل أخفق في انتقاداته ؟

في هذا يقول وانريتش: «... ولكن اللغة لم توضع ليتكلمها فرد واحد وإنما هي استعمال اجتماعي، فمفهوم الملكة اللغوية إذن هو الذي يؤدي بنا إلى إعطاء اللغة ميزة منولوجية وهذه النظرة غير ملائمة وخاطئة لأنها تُقصي المشارك في الحوار الذي يمتلك الآخر ملكة لغوية خاصة به كثيرًا ما تكون مختلفة عن تلك التي يمتلكها المتكلم في وضعية لغوية معينة، إن أدنى حد للغة في بعدها الاجتماعي، باعتبارها أداة للتواصل هو إذن شخصان. ويترتب عن ذلك أن المفهوم المنولوجي للملكة اللغوية ينبغي أن يعوض بالمفهوم الحواري للملكة التواصلية».[14]

ويقول في هذا كذلك "دجرار": « إن أسباب الإخفاقات التي عرفتها نظرية تشومسكي عند تطبيقها في ميدان التعليم، في تعقيد وتجريد النحو التوليدي التحويلي وفي عدم توافق نماذجها، على الرغم من فعاليتها في وصف المسار اللغوي».[15]

تشومسكي فعلاً له فضل كبير في تطوير النظرية اللغوية ولكن هذا لم يمنع من وجود بعض السلبيات وبالتالي فإن نظريات المنبه والاستجابة في رأي تشومسكي لا تكفي لتفسير إمكانات الطفل في استخدام اللغة وفهمها. وأكثر من هذه فمن المسلم به أن لدى الطفل استعدادا لمهارة لغوية فطرية تسمى جهاز اكتساب اللغة، وهو ميكانيزم افتراضي داخلي يُمكن الأطفال من السيطرة على الإشارات القادمة وإعطائها معنى وإنتاج استجابة، وتقدم قواعد اللغة إلى الأطفال فيما يبدو بطريقة طبيعية حتى إذا كانوا ينتمون لمستويات شديدة الاختلاف من الذكاء والبيئة الثقافية، وتطاع القواعد في حدود معينة دون أن يظهر ما يدل على فهمها. ويزيد (تشومسكي) النظرة القائلة إن الإنسان فريد فيما لديه من استعدادات لغوية.[16]

2- **جون بياجيه:** تركز النظريات المعرفية على ارتقاء الكفاءة اللغوية كنتيجة للتفاعل بين الطفل وبيئته، وبالرغم من أنصار (بياجيه) لا يدعون أن النظرية المعرفية في الارتقاء

يمكن اعتبارها أيضًا نظرية صريحة في تفسير النمو اللغوي إلاّ أنها مع ذلك تتضمن المفاهيم والعلاقات الوظيفية الأساسية التي تسمح لها بالقيام بالدور التفسيري في هذا المجال أيضًا.

والنظرية المعرفية وإن كانت تعارض فكرة تشومسكي في وجود تنظيمات موروثة تساعد على تعلم اللغة إلاّ أنها في الوقت نفسه لا تتفق مع نظرية التعلم في أن اللغة تُكتسب عن طريق التقليد والتدعيم لكلمات وجمل معينة ينطق بها الطفل في سياقات موقفية فالاكتساب في رأي (بياجيه) ليس عملية شرطية بقدر ما هو وظيفة إبداعية.[17]

إن اكتساب التسمية المبكرة للأشياء والأفعال قد تكون نتيجة التقليد والتدعيم، ولكن (بياجيه) يمزج ما بين الكفاءة والأداء (وهو أحد محاور نظرية تشومسكي) فالأداء في صورة التركيبات التي لم تستقر بعد في حصيلة الطفل اللغوية، وقبل أن تكون قد وقعت نهائيًا تحت سيطرته التامة، يمكن أن تنشأ نتيجة التقليد. إلا أن الكفاءة لا تكتسب إلاّ بناءً على تنظيمات داخلية تبدأ أولية، ثم يُعاد تنظيمها بناءً على تفاعل الطفل تبعًا لنظرية (بياجيه المعرفية، ولكن عندما يتحدث (بياجيه) عن تنظيمات داخلية، فإنه لا يعني في الوقت نفسه ما يقصده (تشومسكي) من وجود نماذج للتركيب اللغوي، أو القواعد اللغوية، بقدر ما يعني وجود استعداد للتعامل مع الرموز اللغوية التي تعبر عن مفاهيم تنشأ من خلال تفاعل الطفل مع البيئة منذ المرحلة الأولى، وهي المرحلة الحسية الحركية.[18]

فاللغة في نظر بياجيه، الجذور نفسها التي هي اللعب الرمزي، فالطفل يلجأ أثناء هذا الأخير إلى استعمال الأشياء بوصفها رموزًا أو دلالات على أشياء أخرى، كذلك الشأن بالنسبة إلى كلمات الطفل الأولى التي تشبه رموزًا يمكن أن تقرن بالشيء، ولا تكون نظامًا وعندما يصير التصور ممكنًا في غياب الشيء، يتم التطور عند الطفل من الرمز إلى الإشارة بمفهومها اللساني. وفي هذا يقول بياجيه: « عندما نتحدث عن التصور، فإننا نتحدث بالنتيجة عن وحدة الدال، الذي يسمح باستدعاء المدلول الذي يؤمنه الفكر ويشكل التأسيس الجماعي للغة من هذه الزاوية، العامل الأساسي في تكوين التصورات وتدامجها الاجتماعي».[19]

هكذا يكتفي بياجيه بربط اكتساب اللغة بالوظيفة الرمزية التي هي أوسع منها، والتي تجد أصولها في المحاكاة واللعب دون ذكر لدور العوامل الاجتماعية في ارتقاء هذه الوظيفة، وعلى الرغم من أن نظرية بياجيه لا تفسر عملية اكتساب اللغة بقدر ما تشرح عملية بناء المعرفة.[20]

ولكن على الرغم من النتائج التي توصل إليها بياجيه كانت مهمة إلاّ أنه « يُعابُ عليه إقصاؤه البعد الاجتماعي للغة كونه لم يُعِر اهتمامًا كافيًا لدور المجتمع والعلاقات الاجتماعية».[21]

من هنا يتضح أن النمو بصفة عامة عند بياجيه ظاهرة طبيعية لدى كل الكائنات الحية، فهو بالنسبة للإنسان يبدأ من ساعة الحمل، ويتأثر نمو الجنين بالحالة التي تكون عليها الأم أثناء الحمل، وعندما يولد الجنين يصبح في عالم مختلف تمام الاختلاف عن العالم الذي كان يعيش فيه، وتنشط حواسه، وأجهزته وأعضاؤه لأداء الوظائف الحيوية الضرورية لبقائه، وتبدأ عملية التفاعل بينه وبين البيئة الجديدة التي يعيش فيها.[22]

فالطفل عندما يخرج إلى هذا العالم يكون غير مكتمل النمو من عدّة نواح، فقواه العقلية تكون غير ناضجة وكذا بعض الجوانب العضوية، ولكي يتحقق ذلك في حياة كل طفل لا بد لهذه النواحي أن تكتمل.

كما أن النمو في معناه العام يمثل عملية تحول وتغير مستمرة تطرأ على حياة الإنسان منذ طفولته حتى يصل إلى تكوين جسمي ونفسي يميز الإنسان الناضج الراشد على سلسلة متتابعة متماسكة من تغييرات تهدف إلى غاية واحدة هي اكتمال النضج. كما أن التتابع والتماسك يتم حسب قوانين طبيعية خضع لها النمو فكل فترة من فترات النمو عند الطفل يحدث فيها شيء معين، أو نوع من التقدم، وذلك من خلال الحركات والوضعيات المختلفة التي يقوم بها من (حبو، جلوس، ومشي... إلخ).[23]

وما يمكن قوله كذلك حول النمو إنه عملية لا تسير بنفس السرعة عند كافة الناس فهي ليست متساوية. ولا تسير على وتيرة واحدة، فنجد أن هناك فترات نمو سريعة وأخرى بطيئة، فمثلاً فترة المهد، يكون فيه نمو الطفل سريعًا، ثم يتباطأ نوعًا ما، في المراحل اللاحقة، ثم يزداد بسرعة في فترة المراهقة ثم يتباطأ حيث يصل الإنسان إلى سن الرشد ومما هو ملاحظ كذلك أن جوانب النمو لا تنمو جميعها بمعدل واحد فهي تتم بصورة تدريجية وهذا ما يعكس معدل النمو اللغوي عند الطفل في مراحله الأولى، ونجد أن النمو كذلك يسير من العام إلى الخاص، ويظهر هذا جليًا في النمو الحركي ففي البداية يحرك الطفل جسمه دفعة واحدة، ثم بعد ذلك تنمو عضلات جسمه، ويصبح قادرًا على الجلوس، ثم المشي، وبهذا نموه إلى حركات خاصة ومختلفة ومن خصائص النمو كذلك كونه عملية معقدة تتفاعل فيها الجوانب، فالنمو الجسمي يؤثر في النمو العقلي فهذان الجانبان لهما تأثير قوي في

النمو اللغوي للطفل، إما بالسلب أو الإيجاب، لذا فإنه لا يمكن فهم الطفل دون دراسة كل هذه الجوانب المختلفة للنمو.[24]

إن اكتساب اللغة البشرية وتعلمها مرهون بنمو الجانب العضوي والعقلي عند الطفل وإن التمكن من تعلم اللغة وأدائها بصورة صحيحة ومن جميع مستوياتها (الصوتية، التركيبية والدلالية) لا يأتي هكذا وفقط وإنما طبقًا لشروط بيولوجية معينة، تستلزم اللغة الإنسانية أعضاء طرفية ملائمة وجهازًا عصبيًا ملائمًا. إن الأساس العضوي الذي يجيز اكتساب اللغة لا يعمل منذ الولادة كما أنه لا يبقى على الدرجة نفسها طوال حياة الفرد فالطفل الصغير الذي يتعرض لمحيط لغوي مستقر نسبيًا لا يباشر التكلم دفعة واحدة، إذ يتحقق تطور اللغة غير تتابع لمراحل تتجلى فيه بوضوح الإمكانات العضوية الكامنة والمتناهية باستمرار.[25]

وهذا ما يثبت بوضوح أهمية هذا النمو في الاكتساب اللغوي، إذ لا يمكن للطفل في اكتساب وتعلم اللغة بدون هذا النمو، وهذا الاكتمال في النضج، حتى وإن كان يعيش في محيط لغوي جيد يمكنه من أداء لغته.

فمن خلال عرض نظريات الاكتساب اللغوي، يتضح أن هناك اتفاقًا حول أهمية مراحل نمو الطفل، منذ بداية استعداد الطفل الفكري لاكتساب اللغة حتى إعداد البيئة الاجتماعية والثقافة المحيطة بالطفل.

الخاتمة:

بناء على هذا نخلص إلى النتائج التالية:

1/ بياجيه الذي ينتمي إلى المدرسة السلوكية الذي يرى بأن اللغة تكتسب كسلوك، أما تشومسكي فهو يناقضه في ذلك ويرى أن اكتساب اللغة سلوك فطري... الخ.

2/ اكتساب الطفل بعض المفاهيم ونمو محصوله اللغوي.

3/العلاقة بين النمو الجسدي والحركي المتعلق بأعضاء النطق والأعضاء الأخرى والنمو العقلي (إدراك، خيال، ذاكرة...) بالنمو اللغوي، إذ كلما نما الطفل جسديا وعقليا كلما زادت خبراته وقدرته على الكلام.

4/إن اكتساب اللغة يمر عبر مراحل قسمناها إلى مرحلتين، ما قبل اللغة وهذا الطفل لا يتعلم مهارة التكلم دفعة واحدة بل يبدأ في البداية بالصراخ ثم المناغاة بعدها يبدأ بتقليد

الأصـوات والمرحلـة الثانيـة هـي اللغويـة حيـث يـتمكن الطفـل مـن النطـق بـبعض الكلمـات وتركيبها على شكل جمل.

5/إن هـذه المراحـل الـتي يمـر بهـا الطفـل خـلال تعلمـه للغتـه مـن تلقـاء نفسـه بـل بتضـافر مجموعة من العوامل أهمها المحيط، بما فيه داخلي ويتمثل في الأسـرة وأفرادهـا، إذ لهم الأثر الكبير عليه وخارجي المتمثل في وسائل الترفيه والروضة والمدرسة القرآنية لأن الطفل بطبعه ميال إلى ما يشد انتباهه.

قائمة المصادر والمراجع:

1/ حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003.

2/ خليل حلمي: دراسات في اللغة والمعاجم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1982.

3/ روي سي هجمان: اللغة والحياة والطبيعة البشرية، تقديم داود حلمي السيد، عالم الكتب، القاهرة، ط 1420 هـ/2000م.

4/ صالح عبد العزيز: عبد العزيز عبد المجيد: التربية وطرق التدريس دار المعارف مصر ط.1983

5/ كريمان بدير: الأسس النفسية لنمو الطفل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1990.

6/ مارك ريشل: اكتساب اللغة، ترجمة كمال بكداش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط 1404/1934.

7/ محمد المصطفى زيدان ومحمد السيد الشربيني: سيكولوجية النمو مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط.1966

8/ ميشال زكريا: الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 1982.

هوامش البحث:

(1) مارك ريشل: اكتساب اللغة، ترجمة كمال بكداش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط 1934/1404، ص 11.

(2) روي سي هجمان: اللغة والحياة والطبيعة البشرية، تقديم داود حلمي السيد، عالم الكتب، القاهرة، ط 1420 هـ/2000م، ص 38.

(3) حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2003، ص 51- 52.

(4) المرجع السابق، ص 45.

(5) المرجع نفسه، ص 46.

(6) المرجع نفسه، ص 46.

(7) المرجع السابق، ص 46.

(8) ميشال زكريا: الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية) ص 51.

(9) حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عن الطفل الجزائري، ص 56- 57.

(10) المرجع نفسه، ص 57.

(11) خليل حلمي: دراسات في اللغة والمعاجم، ص 65.

(12) حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، ص 58.

(13) خليل حلمي: دراسات في اللغة والمعاجم، ص 66.

(14) حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، ص 63.

(15) المرجع نفسه، ص 63.

(16) المرجع نفسه، ص 64.

(17) كريمان بدير: الأسس النفسية لنمو الطفل، ص 78.

(18) المرجع نفسه، ص 79.

(19) حفيظة تازورتي: اكتساب اللغة العربية عند الطفل الجزائري، ص 70.

(20) المرجع السابق، ص 70.

(21) المرجع السابق، ص 71.

(22) صالح عبد العزيز / عبد العزيز عبد المجيد: التربية وطرق التدريس دار المعارف مصر ط1983ص51

(23) المرجع نفسه، ص 52.

(24) محمد المصطفى زيدان ومحمد السيد الشربيني: سيكولوجية النمو مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط1966ص12.

(25) مارك ريشل: اكتساب اللغة – ترجمة كمال بكاش، ص 53.

ملامح منهج عربي في تحليل الخطاب
(قراءة في المنهج التذوقي لمحمود شاكر)

د/عبد المالك بومنجل
جامعة قسنطينة

لم يكن النقد العربي الحديث والمعاصر صانع أفكاره بذاته، ولا مبدع مناهجه ونظرياته، فقد قدر للثقافة العربية في العصر الحديث أن تتلمس طريق النهوض من غفوة تخلفها الحضاري في ظل هيمنة محكمة لحضارة أخرى مخالفة في الأساس والمنهج، أحكمت أمرها في المنهج العلمي، وأحكمت قبضتها في المنهج العملي، سياسة واقتصادا وثقافة، فإذا المثقف العربي لا يكاد يفتح بصره وينظر في طريق النهوض حتى تتصدى لعينيه هذه الدوحة العظيمة تحجب عنه رؤية الغابة، وتحول دون سلامة الرؤية وحرية النظر، فيعسر عليه أن يبصر الحقيقة ويدرك الغاية.

وإذا كان النقد الحديث، الذي كان أبرز أقطابه العقاد والرافعي وطه حسين وميخائيل نعيمة وسيد قطب وأمين الخولي وزكي مبارك، قد أقام معارفه النقدية ودراساته الأدبية على أساس متين من استيعاب علوم العربية في نحوها وصرفها وفقهها ومعجمها وعروضها وبلاغتها وأدبها وتاريخها ونقدها، مع انفتاح رصين- في أكثره- على آداب الغرب ومذاهبه ومناهجه ونظرياته، فأخصب حركة النقد العربي، وأسدى خدمة جليلة للقارئ العربي بتحرير ذوقه وتهذيبه، وتوجيه حاسته النقدية وتطويرها، ولو على غير منهج واضح متكامل، فإن النقد العربي المعاصر لم يُتَح، لأكثر أساتذته الكبار ولا لتلاميذهم، هذا الرصيد الجم الغني من الثقافة العربية، ولا حتى الاستيعاب الجيد الواعي لمذاهب الثقافة الغربية، فجمح بهم الطموح إلى مواكبة تيار النقد العربي في مذاهبه ومناهجه بلا وعي نقدي كاف ولا حساسية حضارية عاصمة، وقعد بهم القصور عن التمثل العميق لفروع الثقافة العربية، وعن الوفاء الجاد بشروط المنهج العلمي، قعد بهم عن إنتاج نقد عربي أصيل يغني الأدب ويزيد في رهافة الذوق، ناهيك عن إنتاج منهج في تحليل الخطاب عليه شارة عربية، تقرّب الخطاب من القارئ ولا تبعده، تصوره ولا تزوّره، تحبب إليه الأدب ولا تنفره منه.

لقد عكف النقد العربي المعاصر على التبشير بالفتوح النقدية العظيمة لثقافة الغرب، وصب كامل جهده في محاولة تمثلها وحفظ دروسها وتعلم نظرياتها وهضم مقولاتها ونقل مذاهبها ومناهجها إلى تربة الثقافة العربية، فتراوح هذا النقل بين الترجمة الخائنة المشوهة لروح النص[1]، والسطو المجرد الذي يأخذ الفكرة أخذ الغاصب السارق وهو يزعم أنها له، والتلخيص لأفكار عالم آخر يقضي فيه الكثير من النقاد أعمارهم دون أن يشعروا بأنه أمر محفوف بالأخطار[2]. وقد يحاول البعض قدرا من الاجتهاد لا يتجاوز النظر في الأدب العربي قديمه وحديثه على ضوء ما تعلم من مناهج الغرب في تحليل الخطاب.

إن هذا المسار الذي أخذه النقد العربي المعاصر قد حال دون تشكل حركة واضحة قوية، تبذل جهدها في إنتاج المعرفة ولا تكتفي بالسطو أو الترجمة، وفي التأصيل والتنظير ولا تكتفي بالتلخيص والنقل؛ فنحن لا نعثر ضمن هذا الركام من الجهود سوى على أصوات قليلة خافتة غطى على جهدها في التنظير ضجيج التلخيص والترجمة، وحال دون اكتمال مسارها انقطاع العمل وقلة النصير وغلبة أصحاب النقل..

ضمن هذا القليل الخافت نشير إلى موقف سيد قطب من مناهج النقد الأدبي في عصره، حيث ظهر، وهو يعرض مناهج النقد في كتابه النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، رصينا غير مندفع، أصيلا غير تابع، يستفيد من ثقافة الآخر ولا يستكين لها، يستعين بأضوائها ولا ينبهر بها، يؤيد بصوابها صواب الثقافة العربية ولا يجعله معيارا لها، فهو لا يندفع مغرما بالمنهج النفسي حين اندفع إلى ذلك طائفة من النقاد العرب، وهو لا يبشر بعلمية المنهج التاريخي كما فعل آخرون، وهو لا ينغلق في المنهج الفني اللغوي كما صار يفعل كثيرون، وإنما هداه نظره واختياره وذوقه ومعرفته بخصوصية الخطاب الأدبي إلى أن يعتبر المنهج الفني هو الأساس الصحيح في تحليل الخطاب، وأن يدعو إلى الاستعانة بما تفتحه المناهج الأخرى من نوافذ، بالقدر الذي يسهم في إضاءة النص لا أكثر، وأن يبصر في نماذج النقد العربي القديم مزيجا من هذه المناهج الثلاثة مع تغليب للمنهج الفني، ويدعو من ثم إلى منهج متكامل يوظف كل ما يجدّ من مناهج ونظريات في مهمة غايتها إضاءة النص والناص، بما يكشف في النص كوامن جماله وأسرار بلاغته، كما يكشف في الناص خبيء أفكاره ومشاعره، ومذاهب تفكيره وشعوره[3].

لقد كان ذلك اقتراحا جيدا لو تابعه صاحبه أو احتضنه نقاد عصره. ولكن الرجل غادر النقد إلى الفكر فخسر النقد العربي طاقة نقدية واعدة[4]، وأما نقاد جيله فقد شَغل بعضَهم

الوجودية وبعضَهم الآخر الواقعية الاشتراكية، فسار النقد العربي سيرته العقيمة، يعكف على النقل والتلخيص والترجمة، ويؤثر سهولة الأخذ والاتباع على صعوبة الإنجاز والإبداع[5].

وضمن هذا القليل الخافت صوت آخر كتب له أن يستمر ولكن بعد انقطاع طويل، وأن يُسمع ولكن لدى عدد قليل، وأن يكتمل له المنهج تنظيرا وتحليلا ولكن على هضم لحقه من أبناء جيله[6]، بتهميش صوته وإهمال منهجه ومواصلة العكوف على صنم قديم.

ذلك الصوت هو صوت العلامة المحقق محمود محمد شاكر صاحب الدراسة الفذة عن المتنبي في زمن مبكر من حياته، وصاحب التحقيقات المميزة لعيون من التراث النقدي والشعري، وصاحب المعارك النقدية الساخنة مع عدد من نقاد عصره[7].

البحث عن منهج في تحليل الخطاب:

في قصة كتابه عن المتنبي[8] يروي لنا محمود شاكر تفاصيل رحلته العلمية المبكرة للبحث عن منهج في قراءة الشعر، ومن ثم في تحليل الخطاب.. يحدثنا عن فتى كان منذ أول شبابه "مشغوفا بالشعر، منهوما بالأدب، كلفا بالتاريخ"، يقوده ولعه الشديد بالرياضيات إلى دخول القسم العلمي في "المدرسة الخديوية الثانوية" بالقاهرة، ثم يجمح به شغفه بالأدب إلى الالتحاق بكلية الآداب بالجامعة المصرية لأول إنشائها بتوسط من طه حسين، فيهجر الرياضيات هجرا مُصمَتا- كما يقول- ويقبل على الشعر والأدب والتاريخ بقلبه كله، يقرأ على شيخه سيد بن علي المرصفي كتابين جليلين هما: "رغبة الآمل"، وهو شرح الشيخ على كتاب "الكامل" لأبي العباس المبرد، و"أسرار الحماسة"، وهو شرح الشيخ أيضا على كتاب "الحماسة" لأبي تمام الطائي الشاعر، ويقرأ ديوان المتنبي كله ويحفظه كله مشغوفا به، ثم يقرأ "المعلقات العشر الجاهلية" ويحفظها، ثم ينصرف اهتمامه كله إلى الشعر الجاهلي وبعض الشعر الأموي بتأثير من شيخه المرصفي، فيقرأ بحفاوة ونهم ما بقي "من دواوين شعر الجاهلية شاعرا شاعرا، ثم أشعار مئات من أهل الجاهلية ممن لا دواوين لهم..."، فإذا كل هذه القراءة بكل هذه الحفاوة والشغف، توقفه على شيء مهم: إن في هذا الشعر الجاهلي شيئا مباينا مباينة سافرة لما في الشعر العباسي كله، ولأكثر ما قرأ من الشعر الأموي، إن في هذا الشعر الجاهلي "ترجيعا خفيا غامضا، كأنه حفيف نسيم تسمع حسه وهو يتخلل أعواد نبات عميم متكاثف، أو رنين صوت شجي ينتهي إليك من بعيد في سكون ليل داج، وأنت محفوف بفضاء متباعد الأطراف"[9]، هو ترجيع مباين كل المباينة لما يجده في أكثر الشعر الأموي والشعر العباسي، وهي مباينة ليس مردها "إلى ألفاظ اللغة من حيث هي

ألفاظ، ولا إلى أوزان الشعر من حيث هو أوزان"، وإنما هو أمر يحسه الذوق ولا يملك التعبير عنه في ذلك العهد المبكر من حياته.

يصف محمود شاكر نتائج هذه المرحلة الأولى من رحلته في البحث عن منهج فيقول:

"وبهذا التذوق المتتابع الذي ألفته، صار لكل شعر عندي مذاق وطعم وشذا ورائحة، وصار مذاق الشعر الجاهلي وطعمه وشذاه ورائحته بيّنا عندي، بل صار تميّز بعض من بعض دالا يدلني على أصحابه"[10].

كان الطالب المستغرق في تذوق الشعر الجاهلي يفاوض الأساتذة الكبار في ما يجده من أمر هذا الشعر، فيُعرض عنه من يعرض، ويُربّت على خيلائه من يربّت. وكان ضمن المربتين الأستاذ أحمد تيمور باشا، الذي أمده ذات يوم من سنة 1925م بعدد من مجلة إنجليزية فيها مقالة للمستشرق مرجليوث، عنوانها "نشأة الشعر العربي" وفحواها "إن هذا الشعر الجاهلي الذي نعرفه، إنما هو في الحقيقة شعر إسلامي وضعه الرواة المسلمون في زمن الإسلام، ونسبوه إلى أهل الجاهلية.."[11].

لم يبال الطالب النجيب بهذا الذي قرأ لما عنده من الفرق الواضح بين الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، ولكنه رد على سؤال أحمد تيمور باشا- بعد أيام- حينما سأله: ماذا رأيت؟ ردا كان هو عنوان المشروع النقدي الذي سيضطلع بتأسيسه، وعنوان السخط على هذا الذي يسميه "فساد الحياة الأدبية العربية" في عصرنا قال:

"أنا بلا شك أعرف من الإنجليزية فوق ما يعرفه هذا الأعجمي من العربية أضعافا مضاعفة، بل فوق ما يمكن أن يعرفه منها إلى أن يبلغ أرذل العمر، وأستطيع أن أتلعَب بنشأة الشعر الإنجليزي منذ شوسر إلى يومنا هذا تلعبا هو أفضل في العقل من كل ما يدخل في طاقته أن يكتبه عن الشعر العربي، وليس عندي من وقاحة التهجم وصفاقة الوجه، ما يسول لي أن أخط حرفا واحدا عن نشأة الشعر الإنجليزي. ولكن صروف الدهر التي ترفع قوما وتخفض آخرين، قد أنزلت بنا وبلغتنا وبأدبنا ما يتيح لمثل هذا المسكين وأشباهه من المستشرقين أن يتكلموا في شعرنا وأدبنا وتاريخنا ودِيننا، وأن يجدوا فينا من يستمع إليهم، وأن يجدوا أيضا من يختارهم أعضاء في بعض مجامع اللغة العربية !!"[12].

بعد هذه الواقعة حدث لمحمود شاكر مشكلة علمية كانت هي السبب المباشر فيما أقدم عليه من مفارقة بلاده وأهله، "ومن هجر الدراسة الجامعية أيضا غير باك ولا آسف"[13].. لقد وجد أن الجامعة التي يشرف عليها ويدرس بها أساتذة كبار، منهم أستاذان مستشرقان أتى

بهما الدكتور طه من إيطاليا، هي جامعة يجتمع بها بشاعتان: "بشاعة السطو" وبشاعة التستر عليه من عارف خبير، لا يكتفي بالتستر، بل يطالب بالتغاضي عنه، وبتوقير الساطي وتعظيمه بحق الأستاذية لا غير"[14].

تفصيل القضية بإيجاز أن الطالب أصبح يسمع في محاضرات أستاذه طه حسين في الشعر الجاهلي رجعا من كلام المستشرق مرجليوث، وأنه صار يتفق مع زميله طالب الفلسفة محمود محمد الخضري على أن: "اتكاء الدكتور على ديكارت في محاضراته اتكاء فيه الكثير من المغالطة، بل فيه إرادة التهويل بذكر ديكارت الفيلسوف، وبما كتبه في كتابه "مقال عن المنهج"، وأن تطبيق الدكتور لهذا المنهج في محاضراته ليس من منهج ديكارت في شيء" و"أن كل ما قاله الدكتور في محاضراته... ليس إلا سطوا مجردا على مقالة مرجليوث... وأن ما يقوله الدكتور لا يزيد على أن يكون "حاشية" وتعليقا على هذه المقالة". وأن الفروق ظاهرة بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام. "وأن الحديث عن صحة الشعر الجاهلي قبل قراءة نصوصه قراءة متذوقة مستوعبة، لغو باطل، وأن دراسته كما تُدرس نقوش الأمم البائدة واللغات الميتة، إنما هو عبث محض"[15].

وحدث بعد ذلك أن الطالب لم يستطع أن يكتم غيظه ويخفي اعتراضه، فناقش الدكتور طه في الذي يقوله عن "المنهج" وعن "الشك" فما كان إلا أن انتهره الدكتور وأسكته[16]، ولكن الطالب لم يكُفّ بعدها عن مناقشة الدكتور في المحاضرات، دون أن يستطيع مكاشفته بأن محاضراته مسلوخة من مقالة مرجليوث، فكان الذي كان من إذاعته هذه الحقيقة بين زملائه، وكان الذي كان من تدخل الأستاذين المستشرقين للتغطية على هذا السطو، وكان الذي كان من مغادرته الجامعة غير آسف، ليواصل رحلة البحث عن منهج في تحليل الخطاب.

أصول المنهج العلمي في تصور محمود شاكر:

غادر محمود شاكر الجامعة، وألزم نفسه رحلة علمية شاقة طلبا لليقين في "قضية الشعر الجاهلي". ولكن رحلته تجاوزت به حدود هذه القضية إلى ما هو أوسع وأعمق، إلى قضية المنهج في قراءة الشعر وفي قراءة كل خطاب، وإلى قضية الفساد الذي ينتاب حياتنا الأدبية من كل الجهات. يقول محدّثا عن هذا الفساد: "ومشت بي هذه القضية في رحلة طويلة شاقة، ودخلت بي في دروب وعرة شائكة، وكلما أوغلت انكشفت عني غشاوة من العمى، وأحسست أني أنا والجيل الذي أنا منه وهو جيل المدارس المصرية، قد تم تفريغنا تفريغا يكاد

يكون كاملا من ماضينا كله، من علومه وفنونه وآدابه، وتم أيضا هتك العلائق بيننا وبينه، وصار ما كان في الماضي متكاملا متماسكا، مزقا متفرقة مبعثرة تكاد تكون خالية من المعنى ومن الدلالة. ولأنه غير ممكن أن يظل الفارغ فارغا أبدا، فقد تم ملء هذا الفراغ بجديد من العلوم والآداب والفنون، لا تمتّ إلى هذا الماضي بسبب، وإننا لنستقبله استقبال الظامئ المحترق قطراتٍ من الماء النمير المثلج"[17].

ومضى محمود شاكر يتلمس طريق المنهج في خضم هذا الفساد، فكانت القاعدة الأولى التي اهتدى إليها "أن "الجديد" و"التجديد" لا يمكن أن يكون مفهوما ذا معنى، إلا أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة حية في أنفس أهلها- ثم لا يأتي التجديد إلا من متمكن النشأة في ثقافته، متمكن في لسانه ولغته، متذوق لما هو ناشئ فيه من آداب وفنون وتاريخ، مغروسٍ تاريخه في تاريخها وفي عقائدها، في زمان قوتها وضعفها ومع المتحدّر إليه من خيرها وشرها، مُحسا بذلك كله إحساسا خاليا من الشوائب".[18]

كانت الخطوة الحاسمة التي خطاها محمود شاكر في رحلة البحث عن المنهج- بعد أن رفض "أكثر المناهج الأدبية والسياسية والاجتماعية والدينية التي كانت يومئذ تطغى كالسيل الجارف"[19] هي ما يرويه بنفسه في هذا النص المثير.

"طويت كل نفسي على عزيمة حذَّاء ماضية: أن أبدأ وحيدا منفردا رحلة طويلة جدا، وشاقة جدا، ومثيرة جدا. بدأت بإعادة قراءة الشعر العربي كله، أو ما وقع تحت يدي منه يومئذ على الأصح، قراءة متأنية طويلة الأناة عند كل لفظ ومعنى، كأني أقلبهما بعقلي، وأروزهما "أي أزنها مختبرا" بقلبي، وأجسها جسا ببصري وبصيرتي، وكأني أريد أن أتحسسهما بيدي، وأستنشيَ (أي أشم) ما يفوح منهما بأنفي، وأسّمّع دبيب الحياة الخفي فيهما بأذنيّ. ثم أتذوقها بعقلي وقلبي وبصيرتي وأناملي وأنفي وسمعي ولساني، كأني أطلب فيهما خبيئا قد أخفاه الشاعر الماكر بفنه وبراعته، وأتدسّس إلى دفين قد سقط من الشاعر عفوا أو سهوا تحت نظم كلماته ومعانيه، دون قصد منه أو تعمد أو إرادة"[20].

هذا النص يكشف- على قصره- روح المنهج الذي دعا إليه بديلا عن المناهج السائدة، وأخذ في تطبيقه أولا، ثم وضعَ أصولَه ومبادئه. إنه المنهج الذي يقوم شرطه الأول "ما قبل المنهج" على الاستقصاء الكامل والاستيعاب الجيد لمادة البحث، ويقوم شطره الثاني "شطر التطبيق" على نمط فريد متميز عميق مرهف من التذوق، تحتشد فيه طاقات الباحث جميعا،

وتتفاعل مع لون من التعاطف الشاعري، حتى تؤتي أكلها قراءة متذوقة مستوعبة نافذة إلى كل خبيء كاشفة عن كل دفين. يقول محمود شاكر في توضيح شروط هذا المنهج:

"فهذا الذي يسمى منهجا ينقسم إلى شطرين: شطر في تناول المادة، وشطر في معالجة التطبيق".

"فشطر المادة يتطلب قبل كل شيء جمعها من مظانها على وجه الاستيعاب المتيسر، ثم تصنيف هذا المجموع، ثم تمحيص مفرداته تمحيصا دقيقا، وذلك بتحليل أجزائها بدقة متناهية، وبمهارة وحذق وحذر، حتى يتيسر للدارس أن يرى ما هو زيف جليا واضحا، وما هو صحيح مستبينا ظاهرا، بلا غفلة وبلا هوى وبلا تسرع".

"أما شطر التطبيق، فيقتضي ترتيب المادة بعد نفي زيفها وتمحيص جيدها، باستيعاب أيضا لكل احتمال للخطإ أو للهوى أو التسرع، ثم على الدارس أن يتحرى لكل حقيقة من الحقائق موضعا هو حق موضعها، لأن أخفى إساءة في وضع إحدى الحقائق في غير موضعها، خليق أن يشوه عمود الصورة تشويها بالغ القبح والشناعة"[21].

هذان الشطران أو الشرطان، رأى محمود شاكر أنه لا غنى لأي منهج علمي عنهما، وأنهما قد اكتملا اكتمالا مذهلا يحير العقل، منذ أولية هذه الأمة العربية المسلمة صاحبة اللسان العربي، ثم ازدادا اتساعا واكتمالا وتنوعا على مر السنين وتعاقب العلماء والكتاب في كل علم وفن، على نحو لم يكن قط عند أمة سابقة من الأمم، ولم تحركه الثقافة الأوربية الحاضرة[22]. ثم رأى رأيه الباعث على التألم والأسف: "كان المرجو والمعقول أن يستمر نموها واكتمالها وازدهارها في حياتنا الأدبية العربية الحديثة راهنا، ثابتا، إلى هذا اليوم لولا... ولكن صرنا واحسرتاه، إلى أن نقول مع العرجي الشاعر "كان شيئا كان ثم انقضى".[23]".

ولمزيد من الإلحاح على الوفاء بشروط المنهج يشدد شاكر على ضرورة الالتزام الجاد الحذر بثلاثة من الأصول هي غاية في الأهمية أو ثلاثة من الشروط هي غاية في اللزوم.. إنها شروط اللغة والثقافة والنزاهة.

أما اللغة فهي وعاء المعارف جميعا[24]، وهي طريق الإبانة عما تموج به النفس، وتنبض به العقول[25]. لذلك فإن الباحث الذي نشأ فيها صغيرا "يسدده أو يتهدده، الإحاطة بأسرار اللغة وأساليبها الظاهرة والباطنة، وعجائب تصاريفها التي تجمعت وتشابكت على مر القرون البعيدة، فصارت ألفاظها وتراكيبها الموروثة والمستحدثة تحمل من كل زمان مضى وكل جيل سبق، نفحة من نفحات البيان الإنساني بخصائصه المعقدة والمكتمة، أو خصائصه السمحة والمستعلنة، وبين تمام الإحاطة باللغة وقصور الإحاطة بها، مزالق تزل عليها الأقدام

ومخاطر يخشى معها أن تنقلب وجوه المعاني مشوهة الخلقة مستنكرة المرآة، بقدر بعدها عن الأسرار الخفية المستكنة في هذه الألفاظ والتراكيب".[26]

وأما الثقافة فهي "تكاد تكون سرا من الأسرار الملثمة في كل أمة من الأمم وفي كل جيل من البشر، وهي في أصلها الراسخ بعيد الغور، معارف كثيرة لا تحصى، متنوعة أبلغ التنوع لا يكاد يحاط بها، مطلوبة في كل مجتمع إنساني للإيمان بها أولا عن طريق العقل والقلب، ثم العمل بها حتى تذوب في بنيان الإنسان وتجري منه مجرى الدم لا يكاد يحس به، ثم للانتماء إليها بعقله وقلبه وخياله انتماء يحفظه ويحفظها من التفكك والانهيار، وتحوطه ويحوطها حتى لا يفضي إلى مفاوز الضياع والهلاك، وبين تمام الإدراك الواضح لأسرار الثقافة وقصور هذا الإدراك، منازل تلتبس فيها الأمور وتختلط، ومسالك تضل فيها العقول والأوهام حتى ترتكس في حمأة الحيرة، بقدر بعدها عن لباب هذه الثقافة وحقائقها العميقة البعيدة المتشعبة"[27].

وأما النزاهة فهي ذلك الوازع الأخلاقي الذي هو دين كل إنسان وفطرته، ورأس كل ثقافة، وقامع كل هوى، فـ"بقدر شمول هذا "الدين" لجميع ما يكبح جموح النفس الإنسانية ويحجزها عن أن تزيغ عن الفطرة السوية العادلة، - وبقدر تغلغله إلى أغوار النفس تغلغلا يجعل صاحبها قادرا على ضبط الأهواء الجائرة، ومريدا لهذا الضبط- بقدر هذا الشمول والتغلغل في بنيان الإنسان تكون قوة العواصم التي تعصم صاحبها من كل عيب قادح في مسيرة "ما قبل المنهج"، ثم في مسيرة "المنهج" الذي يتشعب من شطره الثاني، وهو "شطر التطبيق"[28].

هذه أصول ثلاثة ألح عليها شاكر شديد الإلحاح، وحذر من عواقب التهاون في شأنها شديد التحذير. ويبدو أن الباعث على كل هذا الإلحاح والتحذير، هو ما لاحظه من فساد الحياة الأدبية العربية الحديثة، وما عاينه خاصة من ادعاء عريض للمنهج والتجديد، وعكوف مريض على السطو والتلخيص لأفكار الآخرين من غير استيعاب عميق ولا تمحيص دقيق، مع الاستخفاف الجريء بتراثنا العربي العظيم، من غير فهم وإحاطة ومن غير تحقيق! يقول محمود شاكر بعد أربعين عاما من ظهور كتابه عن المتنبي:

"أتلفت اليوم إلى ما أشفقت منه قديما من فعل الأساتذة الكبار، لقد ذهبوا بعد أن تركوا، من حيث أرادوا أو لم يريدوا، حياة أدبية وثقافية قد فسدت فسادا وبيلا على مدى نصف قرن، وتجددت الأساليب وتنوعت، وصار "السطو" على أعمال الناس أمرا مألوفا غير مستنكر، يمشي في الناس طليقا عليه طيلسان "البحث العلمي" و"عالمية الثقافة" و"الثقافة الإنسانية"، وإن لم يكن محصوله إلا ترديدا لقضايا غريبة صاغها غرباء صياغة مطابقة

لمناهجهم ومنابتهم ونظراتهم في كل قضية، واختلط الحابل بالنابل، قل ذلك في الأدب والفلسفة والتاريخ والفن أو ما شئت، فإنه صادق صدقا لا يتخلف، فالأديب منا مصور بقلم غيره، والفيلسوف منا مفكر بعقل سواه، والمؤرخ منا ناقد للأحداث بنظر غريب عن تاريخه، والفنان منا نابض قلبه بنبض أجنبي عن تراث فنه.

وأما الثرثرة والاستخفاف، فحدث ولا حرج، فالصبي الكبير يهزأ مزهوا بالخليل وسيبويه وفلان وفلان، ولو بُعث أحدهم من مرقده، ثم نظر إليه نظرة دون أن يتكلم، لألجمه العرق، ولصار لسانه مضغة لا تتلجلج بين فكيه، من الهيبة وحدها، لا من علمه الذي يستخف به ويهزأ[29].

هذا هو الواقع الذي ضاق بفساده محمود شاكر، فمضى بإلحاح يكشف عن شروط المنهج العلمي، ومضى يسهب في الحديث عن تاريخ الاستشراق ودوره في تسهيل الطريق إلى احتلال الأمة الإسلامية عسكريا وفكريا[30]، ليصل إلى غرضه الصميم: إن المستشرق أبعد ما يكون عن تحقيق شروط المنهج العلمي في دراسته لتراث العرب، فهو غريب عن اللغة غريب عن الثقافة، بعيد عن النزاهة؛ فأنى له أن يكشف الحقيقة ويدرك الصواب. وإن الباحث العربي أبعد ما يكون عن تحقيق شروط المنهج العلمي في دراسته لتراثه، وهو يأخذ مزاعم المستشرق الأعجمي، أو افتراءاته، على أنها حقائق ومسلمات، أو ينقل مناهج الناقد الغربي، أو نظرياته، على أنها ثقافة إنسانية ومعارف عالمية ليس لها وطن ولا دين!

إن هذا الخلل الفادح هو الذي أوقع طه حسين في مزالق علمية فادحة، أولها الشك في كامل الشعر الجاهلي، وليس آخرها الطعن في نسب المتنبي واتهامه بالقرمطية وغلظة الحس، بناء على آراء المستشرقين. وهذا الخلل الفادح هو الذي أوقع الثقافة العربية جملة في هذا الهزال، وهذه التبعية، وهذه الفوضى، وهذا القصور، وهو الذي أفضى بالمثقف العربي "إلى شيئين ظاهرين: ميل ظاهر إلى رفض "القديم" والاستهانة به، دون أن يكون الرافض ملما إلماما ما بحقيقة هذا القديم، وميل سافر إلى الغلو في شأن "الجديد"، دون أن يكون صاحبه متميزا في نفسه تميزا صحيحا بأنه "جدد" تجديدا نابعا من نفسه، وصادرا عن ثقافة متكاملة متماسكة، بل كل ما يميزه أن الله قد يسر له الاطلاع على آداب وفنون وأفكار تعب أصحابها في الوصول إليها من خلال ثقافتهم المتماسكة والمتكاملة!! وكفى الله المؤمنين القتال"[31].

منهج التذوق في تحليل الخطاب:

رفض محمود شاكر أكثر المناهج الأدبية السائدة في عصره، ومضى في رحلة طويلة للبحث عن منهج يرتضيه لنفسه، فكان هذا المنهجَ الذي ارتضاه واحتفى به وانتشى باكتشافه وسماه منهج "التذوق".

إن الذوق هو الأداة الأولى في قراءة الفن، وهو المصطلح الأشهر بين الأدباء والنقاد وفلاسفة الجمال، وهو مصطلح يحمل من التعقيد بقدر ما يحمل من البساطة؛ لأنه يحمل في دلالته البسيطة معنى الانطباع الذي يخلّفه في القارئ ملاحظة خطاب جمالي معين، ولكنه يحمل في دلالته الكثيفة مختلف الطاقات والخبرات والمعارف التي تسهم في خلق هذا الانطباع وتلوينه بألوانها القريبة من العلمية والتكامل أو البعيدة عن ذلك بقليل أو كثير. فهل كان شاكر يقصد هذا الذوق البسيط، أو حتى المهذب، الذي يتداوله الأدباء والنقاد وفلاسفة الجمال؟

يجيب شاكر بأن ما يقصده بمنهج التذوق هو أبعد بكثير مما يجري على ألسنة الكتاب من قولهم "يتذوق الجمال" و"يتذوق الفن" فهذا كلام غير دال على منهج[32]، وأنه يقصد أمرا أوسع وأعمق، يقوم على أصول علمية منطقية، وأخرى لغوية جمالية، تؤهله لأن يكون منهجا علميا بحق.

أول هذه الأصول أن كل كلام إنما هو إبانة عن نفس صاحبه، وكشف عن دفائن قلبه. "ففي نظم كل كلام وفي ألفاظه، ولا بد، أثر ظاهر أو وسم خفي من نفس قائله وما تنطوي عليه من دفين العواطف والنوازع والأهواء من خير وشر أو صدق وكذب- ومن عقل قائله، وما يكمن فيه من جنين الفكر، (أي مستوره)، من نظر دقيق، ومعان جلية أو خفية، وبراعة صادقة، ومهارة مموهة، ومقاصد مرضية أو مستكرهة".[33]

وثاني هذه الأصول أن المادة التي يتعامل معها تحليل الخطاب هي اللغة، فكل منهج علمي في التحليل ينبغي أن يكون لغويا أساسا. ومعنى ذلك أن هذا التعامل هو أمر في غاية الصعوبة؛ فهو يستلزم تجنيدا قويا لكل طاقات الباحث المعرفية: لغويا وتاريخيا وجماليا، والشعورية: حساسية ذوق، وقوة شعور، ونفاذ بصيرة، وذكاء حدس؛ ذلك أن "اللغة هي قمة البراعات الإنسانية وأشرفها، وهي أبعد منالا مما يتصوره المرء بأول خاطر، فما ظنك إذا كانت اللغة عندئذ لغة "شعر" أو "كلام مبين" عندئذ تعيَ الألسنة عن الإبانة عن مكنون أسرارها، وتقصر همم النقاد أحيانا كثيرة عن بلوغ ذراها المشمخرّة".[34]

إن منهج التذوق هو منهج لغوي أساسا، ولكنه منهج لا ينغلق في دائرة النص.. هو منهج يجعل النص هو الأصل والمرجع والمنطلق، ولكنه يستفيد من كل ما يحيط بالنص من سياقات نفسية واجتماعية وثقافية ودينية وتاريخية، حتى يتيح لصاحبه أن يحيط بالنص من كل زواياه، وأن يكون أقدر على فهم أسراره واستكناه خباياه، دون أن يجعل منها هي المرجع والحكم، لأن الأصل الأول أن الكلام إبانة عن قلب صاحبه، فالأولوية ينبغي أن تكون للنص والمرجعية ينبغي أن تكون إليه.

ذلك ما نبه إليه شاكر، وهو يعرض نتيجة بحثه في شعر المتنبي وتراجمه وأخباره، بحيث أبدت له هذه صورة "غامضة مضطربة متناقضة لا استواء فيها"[35]، بينما أبدى له شعره صورة واضحة متناسقة متكاملة، ما حمله على القول: "كان عمود الصورة واضحا كل الوضوح إلا أن عمود هذه الصورة لم ترسمه تراجم المتنبي وأخباره الكثيرة، بل رسمها وحددها تذوّق شعره، واستنباط معانيه، ودلالته على شخصية أبي الطيب فكانت هي المهيمنة على أخباره الكثيرة، تُزيف منها ما تُزيف، وتصحح منها ما يصح، وتجلوها جلاء جديدا تجعلها قادرة على أن تجعل حياته واضحة جلية مستوية.."[36].

إن شأن اللغة بمعناه الإنساني البياني العميق، ليعظم عند شاكر، حتى يرى تبجحا وغرورا كل ادعاء لقدرة على إنشاء منهج أدبي لدراسة إرث هذه اللغة دون امتلاك القدرة على استيعاب دلالاتها واستشفاف خفاياها[37]، وحتى يرى أمرا في غاية الصعوبة أن يتصدى الباحث لتحليل الخطاب، "لأنه يبدأ بانتزاع شيء مجتمع له صورة ومعنى يجزئه المحلل أجزاء دقيقة، فيصير كل جزء منفردا على حياله، ثم ينظر فيه على حياله أيضا، ثم يبحث المحلل بعدُ عن الروابط التي تربط كل جزء بأخيه، ثم عن الروابط الأخرى التي تجعله شيئا مجتمعا له صورة ومعنى.."[38].

وإذا سألنا شاكرا عن أسلوبه في تحليل الخطاب ومنهجه في تذوق الكلام، يحدثنا عن تجربته في قراءة أبيات للشمّاخ أحس بها أعمق الإحساس وانصهر في تجربتها أشد انصهار، فيقول: "تذوقتها غائصا في أغوار دلالة ألفاظها وتراكيبها ونظمها، بل غصت تحت تيار معانيها الظاهرة، وفي أعماق أحرفها، وفي أنغام جرسها، وفي خفقات نبضها، وفي دفقها السارب المتغلغل تحت أطباقها، فأثرت بهذا التذوق دفائن نظمها ولفظها، واستدرجت خباياها المتحجبة من مكامنها، وأمطت اللثام عن أخفى أسرارها المكتّمة، وأغمض سرائرها المغيبة، حتى صرت كأني أقرأ قصة طويلة في كتاب منشور"[39].

فـإذا لم نسـتبن مـن هـذه التجربـة تفاصـيل المـنهج، ولم نستكشـف خطواتـه ومراحلـه وإجراءاته، فطلبنا مزيدا من التوضيح أجابنا شاكر:

"ألجأ إلى تحليل الألفاظ ثم الجمل تحليلا دقيقا في خلال النص كله طال أو قصر، ثم أعيد تركيبه بعد أن يزول كل غموض يكتنف الألفاظ وكل تشقق يسري في الجمل وكل انتشار يبعثر مقاصد كاتبه على أنظارنا نحن المحدثين من أهل العربية"[40].

فإذا لم يكفنا ذلك وطلبنا خطة في تحليل قصيدة من الشعر مثلا، يجيبنا شاكر:

"إن مدارسة قصيدة من القصائد (وقديم الشعر وحديثه في ذلك سواء) تحتاج أول كل شيء إلى تمثل القصيدة جملة، وتمثل أجزائها تفصيلا، تمثلا صحيحا أو مقاربا، بدلالة جمهور ألفاظها على بنائها ومعناها.

ثم تحتاج إلى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام، ثم إلى ضبط الدلالات التي تدل عليها الألفاظ والتراكيب جميعا. ثم إلى تخليص ألفاظها وتراكيبها من شوائب الخطإ الذي يتورط فيه الشراح والنقاد.

ثم إلى إزالة "الإبهام" الذي مرده إلى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة بين الشعراء وإلى الغفلة عن حذق الشعراء، في استخدام الإسباغ والتعرية والتشعيث في الألفاظ والتراكيب"[41].

ثم لا يرى شاكر هذه الخطوات الدقيقة إلا شروط البداية، التي تضمن سلامة الانطلاقة في مواجهة القصيدة، ذلك أن وراء هذه خطوات أخرى وشروطا أخر هي: التعرف على حقيقة صاحب النص وبيئته وثقافته، والتحقيق العلمي، التاريخي والفني، المفضي إلى ترتيب أبيات النص ترتيبا صحيحا، وضبط ألفاظه وعباراته ضبطا دقيقا.، فإذا تم ذلك على النحو الأوفى بدأت مواجهة النص باعتباره "إبانة عما تموج به النفس، وتنبض به العقول"[42]، فتكون المواجهة تعاملا مع اللغة لفظا وتركيبا ونظما وتصويرا ووزنا وإيقاعا، بحيث يكون الهدف هو الظاهر والباطن، هو المستعلن والخفي.. وبحيث تكون المواجهة معرفية وانفعالية، عقلية وحدسية، وبحيث تكون القراءة علمية وشاعرية في آن، يقول شاكر:

"فمنهجي في "تذوق الكلام" معنيّ كل العناية باستنباط هذه الدفائن، وباستدراجها من مكامنها، ومعالجة نظم الكلام ولفظه، معالجة تتيح لي أن أنفض الظلام عن مضمونها، وأميط اللثام عن أخفى سرائرها وأغمض أسرارها. وهذا أمر لا يستطاع ولا تكون له ثمرة، إلا بالأناة والصبر، وإلا باستقصاء الجهد في التثبت من معاني ألفاظ اللغة، ومن مجاري

دلالاتها الظاهرة والخفية بلا استكراه ولا عجلة، وبلا ذهاب مع الخاطر الأول، وبلا توهم مستبد تُخضع له نظم الكلام ولفظه"[43].

وحين يواجه شاكر قصيدة ما، فإنه يهمه من مواجهتها أمران: إحياء النبض الذي تختزله في تلافيف ألفاظها وتراكيبها وإيقاعها، وتملّي الجمال الذي ينبض به ويتماوج بأسراره لحنها المتكامل الذي هو تأليف من المعنى الشريف والمبنى الجميل واللفظ المحكم والإيقاع المتناسب الأجزاء، يقول شاكر:

"ولفظ الشعر في لسان العرب موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى، نبيل المبنى، محكم اللفظ، يضبطه إيقاع متناسب الأجزاء وينظمه نغم ظاهر للسمع مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه، لينبعث من جميعها لحن تتجاوب أصداؤه منحدرة من ظاهر لفظه ومن باطن معانيه.

وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه "القصيدة".

وهذا اللحن المتكامل مقسم أيضا تقسيما متعلق الأطراف متناظر الأوصال، تحدده قواف متشابهة البناء والألوان، متناسبة المواقع متساوية الأزمان.."[44].

وإذ يولي شاكر إيقاع الشعر كل هذا الاهتمام، ويحس به كل هذا الإحساس، فإنه يحشد لاستماعه وتذوقه وتحليله كل طاقاته المعرفية والشعورية، فيواجه النص الشعري باعتباره بنية إيقاعية حية متماسكة، متوثبة العواطف، مشحونة بالدلالات، نابضة بقيم الشاعر وأحاسيسه، فهي تنتظر من الدارس خبرة عميقة بعلم العروض وأسرار الإيقاع، وقدرة لطيفة على الإنصات إلى خفقات البيان وأجراس الكلام، وانفعالا صادقا متوهجا يعين على الالتحام بالتجربة والتجاوب مع القصيدة. وقد فعل شاكر كل ذلك وهو يحلل قصيدة نسبها لابن أخت "تأبط شرا".

نماذج من تطبيق محمود شاكر لمنهجه في التذوق:

قبل أن نعرض - بإيجاز- أنموذج تحليله للقصيدة المذكورة أعلاه، تطبيقا لمنهجه في التذوق، نعرض – بإيجاز أيضا- أنموذجا آخر سابقا، لا يتناول قصيدة بل ديوانا وشاعرا، ولا يهدف إلى تحليل الصورة الأدبية وتملّي الجمال الشعري بقدر ما يهدف إلى تحليل الصورة الإنسانية وتملّي المعجزة البيانية التي تجعل من كلام الشاعر، إبانة عن نفسه، أقوى ترجمة لحياته، وأوضح علامة على سيرته وشخصيته، وأجلى مرآة لعواطفه ومواقفه، بحيث يصير

هـو المرجـع والحكـم لا أخبـاره وتراجمـه، وحيـث يصير التذوق هـو المنهج في تحليـل الكـلام لاستنباط حقيقة الشاعر، لا الاستكانة لما تقول به الأخبار وترويه الروايات وترجف به المزاعم والظنون، ولو كانت من المستشرقين.

ذلك الأنموذج هو الكتاب الذي ألفه عن المتنبي سنة 1936م وهو بعد في السابعة والعشرين من عمره. الكتاب الذي قال في شأنه الرافعي: "جاء بحثه ينحدر في نسق عجيب، متسلسلا بالتاريخ كأنه ولادة ونمو وشباب. وعرض بين ذلك شعر المتنبي عرضا خيّل إليّ أن هذا الشعر قد قيل مرة أخرى من فم شاعره، على حوادث نفسه وأحوالها"[45].

وقال في شأنه طه حسين، مخاطبا صاحبه "أشهد أنك مثّلت لي المتنبي تمثيلا، وأنك أحييته إحياء كأني أراه وأسمعه، وأشهد أنك درست المتنبي كما كان ينبغي أن يدرس، وأشهد أنك صورت المتبني كما كان يعيش، أو كما كان ينبغي أن يعيش.."[46]

تُرى ما الذي كان عليه منهج هذا الكتاب، حتى حظي بكل هذا الإعجاب؟

يحدثنا صاحب الكتاب أن بحثه هذا جاء بعد عشر سنوات من مغادرته الجامعة وانكفائه على نفسه، وعلى كتبه، في رحلة علمية طويلة وشاقة، بحثا عن منهج في تحليل الخطاب. وأن هذا الكتاب كان هو الثمرة العلمية الأولى لمنهجه في التذوق. وأنه أعمل كل طاقاته المعرفية والذوقية في سبيل إخراج البحث هذا الإخراج العلمي الذي ميزه عن جميع ما أُلف في شأن المتنبي، حتى نال إعجاب عمالقة الأدب في عصره، كالعقاد والرافعي[47]، وحتى تعرض للسطو من قبل أدباء مشهورين كطه حسين، وعبد الوهاب عزام[48].

كان منهجه التذوقي في دراسة شعر المتنبي وشخصيته أن يتزود – أولا- بالمعارف اللغوية النقدية والتاريخية الكافية، وقد تم ذلك ثمرة طبيعية لعكوفه على المطالعة الغزيرة الجادة. وأن يقرأ - ثانيا- ديوان المتنبي قراءات كثيرة متذوقة متأملة[49]، وأن يقرأ - ثالثا- تراجمه وأخباره، مع مواجهة بعضها ببعض، وتمحيصها على ضوء حقائق التاريخ، ومبادئ المنطق، والحقائق التي يتمخض عنها شعر المتنبي[50]. وأن يمارس- رابعا- حدسه وفراسته، على ضوء ما يتسرب من ثنايا الشعر من علامات تدل على الشعور الدفين والخاطر المستكن والهاجس المتوثب، وعلى ضوء ما تفتحه كلمة أو عبارة في بعض تراجم الشاعر من احتمال لفكرة أو افتراض لحال[51]. وأن يجعل - خامسا- من شعر المتنبي مرجعا أساسا وحكما فيصلا عند تعارض الروايات وتناقض أطراف الصورة، فيكون الشعر هو المصحح لما صح من الخبر أو الرواية، أو المزيف لما تزيف منهما، وليس العكس[52].

لقد كان شاكر في هذا المنهج موسوعيّ المعرفة [53]، شاعري القراءة، علميّ التحقيق، يؤمن ببعض مما يقول به المنهج النفسي، حين يعتبر العمل الأدبي، خاصة إذا كان شعرا، صورة ناطقة بحقيقة صاحبه، مزاجا وفكرا وعاطفة، وثقافة ومنهج حياة. وببعض ما يقول به علماء الأسلوب، حين يقول بعضهم إن الأسلوب هو الرجل. وببعض مما يقول به أنصار نظرية القراءة والتلقي، حين يقولون إن النص ينفصل عن مؤلفه بعد إنشائه، ليصبح ملكا للمتلقي يفعل به ما يشاء، مع تباين كبير جوهري بين الموقفين والمنهجين؛ ذلك أن هؤلاء ينفون القصد عن المبدع، وشاكر يثبته ويجعله مبدأ في منهجه، وأن هؤلاء يقتلون المؤلف[54]، وأما شاكر فيحييه!

لقد استطاع شاكر باتباع الخطوات والشروط السالفة في منهجه التذوقي، أن يحول افتراضات رآها إلى حقائق لا تستقيم صورة المتنبي إلا بها، وأن يحول افتراءات افتراها غيره إلى سخافات لا تكشف إلا عن خبث في المأرب، أو غلبة للهوى، أو قصور في الذوق، أو استهتار بشروط المنهج.

كشف شاكر لأول مرة، أن المتنبي كان علوي النسب، وأن علويته تلك حاول طمسها وإنكارها خصوم له شيعة يدّعون الانتساب إلى آل البيت، ويريدون احتكار الشرف لأنفسهم حرصا على مكاسب دنيوية وسياسية، وأن ذلك هو السبب الحقيقي في اتهامه بدعوى النبوة وسجنه تحت ذريعة هذه التهمة، وأن كل هذه العوامل هو الذي كان وراء ما نلمسه في شخصية المتنبي من ثورة دائمة، وكبرياء أشم، وضيق بالزمان لا ينقطع إلا فترة استقراره عند سيف الدولة، ومن همة عالية، وطموح إلى المجد لم ينقطع إلا بمقتله، وثورة على العجم واستخفاف بهم وبأتباعهم، وتنكب عن مدح غير الملوك والأمراء والأفذاذ إلا في النادر، وحزن غالب عميق، يخلع على كمونه أو ثورته معاني الفلسفة.

وكشف شاكر أيضا، ولأول مرة كذلك، أن المتنبي كان يحب خولة أخت سيف الدولة، وأن ذلك الحب كان دفينا عميقا، يفسر كثيرا من مواقف المتنبي ومن مشاعره وشجونه، خاصة وهو عند كافور الإخشيدي، كما يفسر، مع حبه الحار المتميز لجدته، كثيرا مما يظهر في شعره من رقة إحساس ونبل مشاعر وغلبة أشجان وكثرة تبرم بحوادث الدهر.

وكان منهجه في الوصول إلى ذلك ما ذكرنا - آنفا- من جمعه بين القراءة المتذوقة المتأملة لشعره، والمراجعة المتذوقة المحققة لأخباره وتراجمه، والمقابلة بين ما تفرزه القراءتان من نتائج، وتمحيص الصورة التي تكشف عنها الأخبار والروايات على ضوء حقائق التاريخ ومبادئ المنطق، وضوء الصورة التي تكشف عنها القراءة المتذوقة لشعره..فقد بدأ كتابه

بعرض الروايات والتراجم المتوفرة ومناقشتها وتمحيصها، فانكشف له من مقابلة بعضها ببعض، ومقابلة بعضها ببعض شعره، أن المتنبي له علاقة نسب ما مع العلويين، آل علي بن أبي طالب رضي الله عنه، لا أقل من أن يكون نسبا بالرضاعة، وأن أبا المتنبي لم يكن كما تزعمه بعض الروايات سقّاء، لمخالفة ذلك الخصائص النفسية التي ينفجر بها شعره، وكانت الفرضية التي خرج بها من مجموع ذلك هي الآتية:

"تزوج رجل من العلويين، ولا جرم أن يكون من كبارهم، بنت جدة المتنبي فحملت منه ووضعت أحمد بن الحسين (وهذا الحسين غير عيدان، السقّاء)، ولأمر ما أريد هذا الرجل العلوي على طلاق امرأته وفراقها، وحمله العلويون على ذلك، ففارقها وطلقها، فرجعت إلى أمها بجنينها أو طفلها، وحزنت حزنا أهلكها، فاستلها الموت وذهب بها، وبقي الطفل فكفلته جدته وتعهدته وقامت بأمره، حتى بلغ مبلغ الفتيان، ودلته على الطريق بعد أن صرحت له بحقيقة أمره، وصحيح نسبته، وكان من حزمها أن حذرت الفتى عواقب التصريح بأمر نسبه، وأخذت عليه المواثيق والعهود، بحبها له وحبه لها، وأنه إن فعل كان في ذلك هلاكها وهلاكه، فبقي على ذلك متململا حتى كان من أمره ما كان من ادعائه العلوية بالشام، فقبض عليه، فاضطر إلى الإخلاد والتسليم، وحرص على أن يطيع أمر جدته، بعد أن علم حزنها وصواب رأيها، وإخلاصها له المشورة، ومحضها له النصيحة"[55].

إن هذه الفرضية[56] التي أقامها شاكر بناء على قراءته المتذوقة لشعر المتنبي وأخباره واعتمادا على حدسه وذكائه، قد سهلت الأمر لشاكر أن يمضي في بناء عمود الصورة الكاملة لشخصية الشاعر، وهو في راحة من أمره، وعلى بصيرة من طريقه، وعلى انسجام كامل بين أجزاء الصورة وخطوات الطريق، حتى أقام للمتنبي - ولأول مرة في التاريخ- صورة هي أوضح الصور وأكثرها انسجاما بنويا، وأخلاها من التناقض والاضطراب، لا يكاد يحيط بها قارئ حتى يصيح: أجل هذا هو المتنبي شاعر الجرح والكبرياء، هذه هي حقيقته المكتمة، وهذا هو التفسير المقنع المريح لشعره المتماوج!

وما استطاع شاكر أن يبني هذه الصورة إلا بفضل منهجه في التذوق، وأخذه الجاد بشروط المنهج، التي يُعد من ألزمها خبرةٌ عميقة بدلالات اللغة الظاهرة والمضمرة، اللفظية والنظمية، وإنصاتٌ رهيف لما يمكن أن يتسرب من هذه اللغة من دلالات على نفس صاحبها في تجاربه وخواطره، ومشاعره، وهواجسه، وبواعث حركاته وسكناته، في شعره وحياته..

إن كثيرا مما ورد في الفرضية السابقة قد استقاه شاكر من قراءته المتميزة العميقة لقصيدة المتنبي في رثاء جدته. لقد حرك الناقد هذه القصيدة تحريكا لطيفا قويا في آن، فكأنما هو حرك شجرة مفعمة بأثمارها، ملفعة بأسرارها، فإذا بها تَساقط رطبا جنيا، وثمرا شهيا، وصورا في غاية التناسق والفخامة والجمال.

يقول محمود شاكر في بعض أبيات هذه القصيدة:

"طلبت لها حظا، ففاتت وفاتتني
وقد رضيت بي لو رضيت بها قسما
فأصبحتُ أستسقي الغمام لقبرها وقد
كنت استسقى الوغى والقنا الصمّا

ومعنى البيتين عندنا: كانت العجوز رضي الله عنها قد رغبت إلي أن أكتم أمر نسبتي العلوية إلى أن يشاء الله، ولكني خالفتها، وآثرت فراقها لعلّي أصيب بعيدا عن الكوفة ما لم أدركه بها، فخرجت أطلب لها (حظا)، أي فضلا وخيرا في رد شرف انتمائنا إلى العلويين، ولكن شاء ربك أن تفوتني بها الأحداث فتموت، ويفوتني أيضا بعد موتها ذلك الحظ، لما أعلم من أنها كانت هي السبب في امتناعهم عن الفتك بي إن حاولت أمرا، فوا حسرتاه! لمَ خالفتها، وخرجت أطلب لها هذا الحظ، وقد رضيت بي قسما وحظا ونصيبا، وجعلت ظفَرها بي عِدلا لما فاتها من الحظ الذي كنت أطلبه لها؟ فيا ليتني رضيت بها كما رضيت بي، وجعلتها عدلا لما فاتني من هذا الحظ. وعلى هذا الأصل يكون معنى البيت الثاني واضحا بيّنا فهو يقول: كنت أريد القتال والحرب لأشفى بالدم المهراق غليلها، وأرد عليها حياتها في شرف نسبتنا إلى العلوية، فالآن وقد ماتت وفاتت، لا حيلة لي إلا أن أسأل الله أن يبرد قبرها بما يدر عليها من ماء الغمام...

وعلى عادته أتى في القصيدة بإشارة عجيبة، هي من باب التفات القلب إلى ما يلج فيه من الرأي المضمر... يقول:

فوا أسفا ألّا أُكِبَّ مقبِّلا
لرأسك والصدر الَّذَيْ مُلئا حزما
وألّا ألاقي روحَكِ الطيبَ الذي
كأن ذكيَّ المسكِ كان له جسما

ثم استيقظت في قلبه تلك الثورة العجيبة التي أصبحت طابع شعر الرجل كله، فانفتل من معاني الحنان والرقة إلى معاني القسوة والعتو فقال:

ولـــــو لم تكـــــوني بنـــــتَ أكـــــرمِ والـــــدٍ
لكـــــان أبـــــاكِ الضـــــخمَ كونُـــــكِ لـــــي أُمّـــــا
لـــــئن لـــــذَّ يـــــوم الشـــــامتين بيومهـــــا
لقـــــد ولـــــدت مـــــني لآنفـــــهم رغمـــــا

ذكرته روح جدته بالثأر القديم الذي نسبه في قوله قبل ذلك: "هبيني أخذت الثأر فيك من العدى"، فصرخ صرخته هذه، كأني به يقول: أبعدوك ونفوك، فما يضر نفيهم روحا طيبا، ونفسا زكيّة!! ولا تأسي ولا تحزني، فإنك قد ولدتني، وكفاك شرفا أن تكوني لي أما، فإني مرغمٌ أنوفهم، وحاملهم على خطة الخسف حتى يعطوا المقادة وهم صاغرون.

فعلى هذا فسِّر قوله:

وإنـــــي لمـــــن قـــــوم كـــــأن نفوســـــهم
بهـــــا أنَـــــفٌ أن تســـــكن اللحـــــمَ والعظمـــــا

ثم فسر على هذا الأصل قوله أيضا، وقد جعل قوم يستعظمون ما أتى به في رثاء جدته:

يســـــتعظمون أُبيّاتـــــا نأمـــــتُ بهـــــا
لا تحسُـــــدُنَّ، علـــــى أن ينـــــأم، الأســـــدا
لـــــو أن ثَـــــمَّ قلوبـــــا يعقلـــــون بهـــــا
أنســـــاهم الـــــذعرُ ممـــــا تحتهـــــا الحســـــدا

وتدبر قوله: "لا تحسدن" ولو كان غير المتنبي –هذا الموتور صاحب الثأر عند هؤلاء القوم- لقال: "لا تعجبنّ" أو ما يقرب من ذلك"[57].

ثم يمضي شاكر إلى قول الشاعر:

ســـــأطلب حقـــــي بالقنـــــا ومشـــــايخٍ
كـــــأنهمُ مـــــن طـــــول مـــــا التثمـــــوا مُـــــرْدُ

فيكشف عن منهجه في تذوق الألفاظ، واستنباط الدلالات الموافقة لعمود الصورة التي رسمها للمتنبي من خلال شعره وبعض أخباره، فيقول:

"فقوله: (حقي)، لا يقع هذا الموقع من شعر إلا من أحد رجلين: رجل دعي طويل الباع واللسان في الدعوى والكذب، أو رجل صادق لا يكذب على نفسه ولا على الناس، وليس المتنبي بأولهما. إذن فقد كان له حق يطلبه بالحرب وهو الذي سماه "حظا" في رثاء جدته، وإنما خفف "الحق" في الرثاء وجعله "حظا" لما أشرنا إليه من قبل .ومثل هذا قوله لكافور:

فارْمِ بي حيث شئتَ مني فإني
أسَدُ القلب آدميٌّ الرُواءِ
وفؤادي من الملوك، وإن
كان لساني يُرى من الشعراء

فلا عجب بعدُ في فخر المتنبي وتعاليه وتعاظمه، فكل مفسَّر بيّن واضح العلة والمعنى على هذا الأصل، وكان عجبا عاجبا عند الناس أن تبلغ الحماقة بابن سقاء، أن يفخر مثل هذا الفخر، ويتعاظم على الملوك مثل هذا التعاظم"[58].

وقد كتب طه حسين، بُعيد تأليف شاكر لكتابه، دراسة عن المتنبي، فسطا على كثير من أفكار شاكر واستنباطاته، ولكنه كان على منهج غير منهجه، وذوق غير ذوقه، وغايته غير غايته؛ فقدم عن المتنبي صورة غير تلك الصورة الواضحة المتكاملة المتجانسة التي بناها محمود شاكر، بناء محكما، اعتمادا على منهجه في التذوق؛ إذ خلط ما أخذه عن شاكر بما أخذه عن المستشرقين من افتراءات خبيثة المرمى، كان أشنعها الطعن في نسب المتنبي، ورميه بالقرمطية، ووصم أخلاقه بالطمع والبخل والقسوة والغلظة والجفاء، دون أن يقيم على ذلك دليلا واضحا من شعره وأخباره، ودون أن يبذل الجهد العلمي الواجب، ويستوفي الشروط المنهجية اللازمة[59]، ودون أن يراعي ما يحمله نبضه الشعري من علامات على مزاجه وأخلاقه وحركة وجدانه؛ ذلك أن شعر المتنبي، كما قرأه شاكر، وكما يفترض أن يقرأه كل ذي ذوق نقدي نبيه، ومنهج علمي نزيه، في قراءة لغة الشعر، يكشف عن شخصية تتوزعها مشاعر إنسانية قوية في توثبها، قوية في تعاليها، قوية في حساسيتها، وقوية في رقتها كذلك. شخصية لا يستقيم البتة أن ينالها طعن في نسبها، أو غمز في أخلاقها الإنسانية. يقول شاكر:

"اقرأ ديوان الرجل كله، تجده تيّاها يتسامى بنفسه على كل ممدوح، ويتعالى على كل أهل عصره، ولا يفتأ يوسع الشعراء من سخريته وهو قد قطع أرزاقهم، وألوى بهم وبذكرهم،

وكلامه كلام الواثق الذي لا يداخله الشك، ولا يروّعه الكذب، ولا يرده الافتراء. فلو كان في نسب الرجل، إذ ذاك مطعن لطاعن، أوفي أصله تهمة لمتهم، لتردد في قوله تردد الحيران، ولاجتنب الفخر حيث يكثر الحسد والهمهمة والتلفيق والدس عند الأمراء ومن إليهم من رجال الدولة. ولو كان في نسب الرجل شيء، لسمعت عند كل موضع من فخره في شعره نادرة يتناقلها الأدباء، وغمزة قد غمزه بها أنداده وأعداؤه من الشعراء. ألم يسمع هؤلاء إلى قوله في فخره:

لا بقومي شرفت بل شرفوا بي=وبنفسي فخرت لا بجدودي

وبهم فخر كل من نطق الضاد=وعوذ الجاني وغوث الطريدِ

فهذا من أكبر الفخر، فما من قوم يفخر بهم "كل من نطق الضاد" غير أبناء علي رضي الله عنه وفاطمة بنت رسول الله ﷺ"[60].

تلك هي صورة المتنبي في قوة اعتداده بنفسه، وعنفوان توثبه وطموحه.. أما صورته في قوة مشاعره، ورقة حبه ورهافة إحساسه، فقد كشفت عن بعضها أبيات من قصيدته في رثاء جدته، وتكشف بقيتها قصيدته في رثاء محبوبته: "خولة" أخت سيف الدولة، التي نعجب كيف لم يتفطن الدارسون، قبل محمود شاكر، إلى دلالتها الواضحة[61] على حبه القوي العميق لها.. يقول المتنبي:

.....

.....

طـــوى الجزيـــرةَ حتـــى جـــاءني خـــبرٌ
فزعـــتُ منـــهُ بآمـــالي إلى الكـــذبِ
حتـــى إذا لم يـــدعْ لـــي صـــدقُه أمـــلا
شـــرقتُ بالـــدمع حتـــى كـــاد يشـــرَقُ بـــي
تعنّـــرتْ بـــك في الأفـــواه ألسنُهـــا
والبُـــرد في الطـــرْق والأقـــلامُ في الكتُـــب
كـــأن "خـــولةَ" لم تمـــلأ مواكـــبُها
ديـــارَ بكـــر، ولم تخلـــعْ، ولم تهَـــبِ
ولم تـــردّ حيـــاةً بـــعد توليـــةٍ
ولم تُغـــث داعـــيا بالويـــل والحـــرَبِ

أرى العـــــراق طويـــــلَ الليـــــل مُـــــذ نُعيـــــتْ
فكيـــــف ليـــــلُ فتـــــى الفتـــــيان في حلـــــبِ
يظـــــــن أن فـــــــؤادي غـــــــيرُ مـــــــلتهبٍ
وأن دمـــــــعَ جفـــــــوني غـــــــيرُ منسكـــــــب
بلـــــى، وحرمـــــةِ مـــــن كانـــــت مراعيـــــةً
لحرمـــــــة المجـــــــد والقُصّـــــــاد والأدب
ومـــــن مضـــــت غـــــير مـــــوروثٍ خلائقُهـــــا
وإن مضـــــت يـــــدُها موروثـــــةَ الـــــنَشب
وهمُّـــــها في العـــــلا والمجـــــد ناشـــــئة
وهـــــمّ أترابهـــــا في اللـــــهو واللـــــعب
يعْلمـــــن حـــــين تُحَيّـــــا حســـــن مبســـــمها
وليـــــــس يعـــــــلم إلا الله بالشـــــــنب

.....

.....

ولا ذكـــــرتُ جمـــــيلا مـــــن صنـــــائعها
إلا بكيـــــتُ، ولا حـــــبٌّ بـــــلا ســـــبب

يقول شاكر في مطلع ما عرضنا من القصيدة:

"والرأي عندنا أن هذين البيتين هما أول ما قاله أبو الطيب من القصيدة حين بلغه خبر موت خولة وهو بالكوفة، ففزع قلبه، واضطرب أمره، وانتشرت عليه عواطفه، ففي البيتين أثر قلبه الفزع المضطرب، وعليهما وسم من لوعته وحرقته.

وقد غلب أبا الطيب بيانه في هذين البيتين، فصرّح فيهما بكل ما يضمر لخولة من الحب. انظر كيف جعل الخبر يطوي الجزيرة كلها يقصده وحده دون غيره، وقد خصص ذلك بقوله "حتى جاءني"، وفي هذا من غلبة الحب على قلب أبي الطيب ما جعله يرى أن هذا الخبر بموتها –الذي سمعه وهو بالعراق، وكان قد علمه الناس ولاشك- لم يقطع أرض الجزيرة إلا ليبلغه هو، والحب دائما يخص ويضيّق بمثل ذلك، ولا يرى فيه الشركة، ولو تساوى الناس جميعا في المشاركة فيه أو العلم به. ثم إن أبا الطيب نسب الفزع الذي لحقه إلى آماله، إذ كانت آماله كلها في الحياة بعد حبه لخولة متعلقة بها وبحياته، فلما جاءه الخبر بموتها فزعت آماله

هذه أملا إلى الشك في الأمر الواقع، وإلى طلب الحيلة في رده وتكذيبه، عسى أن تجد لهل متعلقا تستمسك به. فلما أخفقت الآمال أملا أملا، وقطّعها الخبر الذي سمعه بالصدق واليقين، سقطت نفس الرجل ولم تستمسك على رجولتها وقوتها، وغرقت في دمعها حتى شرقت به. وهذه حالة في الحب القوي العنيف الذي يستولي على القلب، ولا يجعل للحياة بآمالها معنى إذا فقد من يحب، أو ساءه من أمره ما يسوءه. فهذا من أبي الطيب دليل على أن كلامه هذا ليس كلام شاعر يرثي أخت صديقه وأميره، وإنما هو كلام قلب محب مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه"[62].

لقد كانت دراسة محمود شاكر لشعر المتنبي دراسة جادة هادفة، استوفت شروط المنهج تحقيقا ومعرفة وذوقا، وقامت على أصول أقرب إلى العلمية، وإن جادل البعض في مدى صحتها، منها أن كل خطاب هو إبانة عن قلب صاحبه، وأن مهمة تحليل الخطاب هي الكشف عن الأسرار التي تتفتق عنها هذه الإبانة، جمالية كانت أم دلالية، وليس القراءة الحرة المنفلتة، التي تصور نفس صاحبها لا صاحب النص. بينما قامت دراسة طه حسين على غير ذلك، حتى إن صاحبها اعترف بأن قراءته للمتنبي لم تعتمد على مراجع[63]، وأنها كانت "في غير نظام ولا مواظبة"، وأنها "إن صورت شيئا فإنها تصور طغيان المرء على نفسه، ولعبه بوقته وعبثه بعقله.." وأنها "كلام يهذي به صاحبه هذيانا" [64]، وأن كتابه عن المتنبي يصوره هو "في بعض لحظات الحياة، أثناء الصيف الماضي، أكثر مما يصور المتنبي" [65]. ولا يكتفي بهذا التصور عن منهجه في القراءة، بل يزعم أن كل قراءة لا تعدو أن تكون من هذا القبيل، حين يقول –معرضا بقراءة شاكر- : "وإنه لمن الغرور أن يقرأ أحدنا شعر الشاعر أو نثر الناثر، حتى إذا امتلأت نفسه بما قرأ، أو بالعواطف والخواطر التي يثيرها فيها ما قرأ، فأملى هذا أو سجله في كتاب، ظن أنه صور الشاعر كما كان، أو درسه كما ينبغي أن يدرس، على حين أنه لم يصور إلا نفسه، ولم يعرض على الناس إلا ما اضطرب فيها من الخواطر والآراء"[66]. وهذا رأي مناقض لرأي له سابق في كتاب شاكر! [67].

في تحليل محمود شاكر لقصيدة ابن أخت تأبط شرا اللامية التي نسجت على بحر المديد أنموذج آخر مختلف لمنهجه في التذوق. لقد صار الخطاب قصيدة واحدة لا ديوانا، وصار الهدف هو الإصغاء إلى نبض الشعر والاستمتاع بنغماته، لا الإنصات إلى نبض الشاعر ومتابعة حركة وجدانه. لقد صار العمل هذه المرة هو تحليل البنية المتكاملة إلى عناصرها الجزئية لكشف أسرارها البنوية، وليس تأليف العناصر الجزئية –التي هي مجموع قصائد المتنبي- لتركيب صورة متكاملة متناسقة، كما حدث في دراسة شعر المتنبي.

غير أن المنهج بقي هو المنهج، بأصوله وشروطه؛ من تزود بالمعرفة اللغوية الواسعة الدقيقة، ومن تحقيق علمي تاريخي في صحة نسبة النص إلى صاحبه وصحة ترتيب أجزائه، لتبدأ، بعد ذلك، مواجهة النص وفق الخطوات التي يراها شاكر ضرورية في تحليل القصيدة، من تمثل للقصيدة جملة، ثم تمثل أجزائها تفصيلا، تمثلا صحيحا أو مقاربا، ثم الضبط المحكم المنبني على المعرفة والتذوق لمعاني الألفاظ ودلالات التراكيب.

في تحليله للقصيدة، أولى شاكر اهتماما بالغا بإيقاعها، لما له من صلة بالتجربة، ومن قدرة على اختزان نبضاتها، والدلالة على مضامينها وأسرارها، فأسهب في المهاد النظري العروضي الذي شمل الأوزان والدوائر، وأفاض في تحليل الخصائص النغمية لبحر المديد، وفي تحليل ظاهرة النغم الشعري عموما؛ فكان في ذلك مستقصيا أفقا وعمقا، متمكنا معرفة وذوقا، ومتأصلا عبارة واصطلاحا؛ يدل على ذلك قوله عقب تحليله لظاهرة النغم في النص:

"الآن فرغت من هذا الغناء "الفخم" وكنت مستطيعا أن أهزل باسم الغناء والنغم، فأستولج في كلامي ألفاظا للتغرير والإثارة، فأقول "السمفني" و"الهرمني" وكروبا وراء ذلك كثيرا!!! ولكني آثرت أن أدع الأمر حيث هو من القرب، والبعد أيضا، لأن حديث النغم كان يقتضي أن أعود إلى ما قلته في بناء الغناء العربي كله على ما هدانا إليه الخليل رحمه الله، وسماه "الأسباب والأوتاد". وأن أعود أيضا إلى ما استظهرته من أن الأوتاد وهي الثوابت التي لا يدخلها زحاف، لها في كل بحر منازل لا تفارقها، ومن حولها تدور الأسباب مزاحفة وغير مزاحفة، وأن أبين أيضا أن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم، بل هو أصل في تنوع النغم، يعطيه شيئا جديدا، ويكسبه معاني جمة، لا تكاد تحصر، وكل العمل في الغناء والترنيم هو لمهارة "زمن النفس" الذي يتولى القصيدة في إلحاق المعاني بالنغم، بنسب مضبوطة محكمة مقدرة، صادرة عن حركة الأسباب وزحفها على الأوتاد والتقائها بها، لا في البيت الواحد، بل في جملة الغناء من أول بيت إلى آخر بيت"[68].

وإذ يضيق المقام عن تقديم نماذج كثيرة من تحليله المتذوق لإيقاع هذه القصيدة، منصهرا بتشكيل صورها وبنائها اللغوي، فسأكتفي ببعض من تحليله لبيتي الشاعر في وصف خاله، والالتذاذ بذكر شمائله وخصاله، وهما:

شـــــامسٌ في القُـــــرِّ، حتـــــى إذا مـــــا
ذَكَـــــت الشـــــعرى، فبَـــــرد وظـــــلُّ
يـــــابسُ الجنـــــبينِ مـــــن غـــــير بـــــؤسٍ
ونَـــــدِيْ الكفـــــينِ، شـــــهمٌ، مُـــــدِلّ

يقول شاكر، بعد أن غاص في دلالات ألفاظ هذين البيتين:

"وتمام المقابلة بين "يابس الجنبين" و"ندي الكفين" زاد حركة التنغش في الصورة كلها، بيد أن شاعرنا لن يكف مقتصرا على ما أحدث من تنغش الحياة، فإنه قد عزم أن يجمع مهارته وسطوته إلى مهارة بحر المديد وسطوته فيجعل الصورة في الأبيات الثلاثة جميعا، تتحرك حية، مكتملة الحياة والحركة، فسكت سكتة لطيفة بعد أن انتهى إلى "وندي الكفين" فقطع ما كان فيه، وأعرض عن عطف صفة على صفة بشيء من حروف العطف، وانبعث يرمي على أنغام بحر المديد بلفظين طليقين موجزين، فاهتزت الصورة كلها حية بما دب فيها من حياة جديدة: "شهمٌ مُدِلٌ".. كان في هذين اللفظين: "شهم مدل" من وجيب الحركة ونبضها، ومن حثحثتها واندفاقها، ومن تلهبها ومضائها، قدر لا يدانيه شيء مما تدل عليه ألفاظ هذه الأبيات الثلاثة" [69]

فليتأمل القارئ ما صنع منهج شاكر في التذوق، من هذا الالتقاط البارع لدلالة ألوان من النظم، وما يكتنفها من ألوان الإيقاع، كالمقابلة، والفصل أو الوصل. وليتأمل بعدها تحليله البارع المتعمق لخصائص الحروف ودلالاتها في هذا البيت الذي جاء به الشاعر بعد البيتين السابقين، وجاء فيه بسبع حاءات في سبع كلمات متتابعات، دون أن يوقعه ذلك في تنافر الكلمات[70]:

ظـــــاعنٌ بـــــالحزمِ، حتـــــى إذا مـــــا

حـــــل.. حـــــل الحـــــزم حيـــــث يحـــــلُّ

وليتأمل، قبل ذلك وبعده، ما اشترطه شاكر، في صحة المنهج وعلميته، من شروط طالما التزمها العلماء والنقاد على امتداد الحضارة العربية الإسلامية، ثم تهاون في استيفائها والتزامها الجيل المعاصر من النقاد والباحثين، وما بنى عليه منهجه من أصول علمية، لا تتجاوز التاريخ والواقع والفطرة والبديهة، متابعة لكل خاطر ورد على ذهن ناقد أو مفكر غربي، دون تحقيق وتمحيص. وليتأمل، كذلك، كيف أن شاكرا واصل مسيرة النقد العربي، بالانطلاق في دراسة الخطاب من النص، دون الاستغناء عما يمكن أن تثيره أو تنيره أو تبوح به سياقاته الخارجية، واعتبر المعالجة اللغوية الذوقية هي الأقوم والأنجع، دون أن يلزم نفسه بالانتصار إلى منهج نصي دون آخر، ودون أن يهمل الاستعانة بما تقدمه العلوم العصرية والمناهج غير النصية من مبادئ ومعارف. وليتأمل تطبيقاته المختلفة لمنهجه في التذوق، وكيف أنجز بفضلها أهدافا تزيدنا إيمانا بدور النقد الأدبي الجاد في كشف الحقائق، وتهذيب الذوق، وإمتاع الحس الجمالي، وخدمة ثقافة الأمة. فهذه هي ملامح المنهج العربي الذي نحنّ

إليه، ونريده منبثقا من ثقافة الأمة، لا من خارجها، مواصلا لجهودها في العلم والمعرفة، لا منقطعا عنها، عاكفا على بناء الأسس الكفيلة باستثمار طاقات الأدب الجمالية والدلالية، بكل ما يتيسر من المناهج، لا على ملاحقة كل فكرة طرأت، وكل منهج جد، وإن ناقض الحق، وصادم المنطق أو الذوق، وعبر عن مزاج من صنعه، ومثل مرحلة في تاريخ بيئته، وإن تزيى بزي النظرية العلمية، وروِّج تحت شعار الثقافة العالمية.

الإحالات:

(1) ينظر في هذا الشأن: حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعرة، الكويت، عالم المعرفة(272)، 1422هـ- 2001م، ص116وما بعدها.

(2) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، جدة، دار المدني، 1407هـ- 1987م، ص 122.

(3) ينظر: قطب، سيد: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الشروق، د- ت، ص160 وما بعدها.

(4) يصف عبد العزيز المقالح سيد قطب بأنه: "ناقد موضوعي كبير وأحد المبدعين خسرهم الأدب وأضاعتهم السياسة". ويقول، بعد عرض تحليل نقدي له: "أسفي على الناقد الكبير الذي خسرناه في سيد قطب!!" ينظر: المقالح، عبد العزيز: عمالقة عند مطلع القرن، بيروت، دار الآداب، ط2، 1988م، ص93، 95.

(5) ينظر في شأن هذه الظاهرة: ابراهيم، عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999 م. وينظر: بومنجل، عبد الملك: جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، إربد- الأردن، عالم الكتب الحديث، 2009م، الجزء الأول، ص242- 253، 327- 334.

(6) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا (مقدمة كتابه: "المتنبي")، ص17.

(7) ينظر: القاعود، حلمي محمد: معارك محمود شاكر الأدبية، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الرابع، العدد السادس عشر، 1418هـ- 1997م، ص28 وما بعدها.

(8) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص7 وما بعدها.

(9) نفسه، ص11.

(10) نفسه، ص11.

(11) نفسه، ص12.

(12) نفسه، ص12.

(13) نفسه، ص19.

(14) نفسه، ص19.

(15) نفسه، ص14- 15.

(16) نفسه، ص16.

(17) نفسه، ص19- 20.

(18) نفسه، ص26.

(19) أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا (مقدمة كتاب: المتنبي)، ص6.

(20) نفسه، ص6.

(21) نفسه، ص22. وينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: أباطيل وأسمار، جدة، دار المدني، د- ت، ص24- 25.

(22)أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص24.

(23) نفسه، ص25.

(24) نفسه، ص27.

(25) نفسه، ص15.

(26) نفسه، ص27.

(27) نفسه، ص28.

(28) نفسه، ص31.

(29) أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص123.

(30) أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 34 وما بعدها.

(31) نفسه، ص155.

(32) نفسه، ص7 (هامش).

(33) نفسه، ص15.

(34)أبو فهر، محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، جدة، دار المدني، 1416هـ- 1996م، ص169.

(35) أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص48.

(36) نفسه، ص48.

(37) ينظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص15.

(38) أبو فهر، محمود محمد شاكر: الشعر الجاهلي (نص محاضرة ألقاها بجامعة الإمام بالرياض)، مجلة العرب، ج5و6، سنة10، 1976م، ص347.

(39) أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص19- 20.

(40) أبو فهر، محمود محمد شاكر: الشعر الجاهلي، مجلة العرب، ج5و6، سنة10، 1976م، ص333.

(41) أبو فهر، محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، ص203.

(42) أبو فهر، محمود محمد شاكر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص15.

(43) نفسه، ص15- 16.

(44) أبو فهر، محمود محمد شاكر: الشعر الجاهلي، مجلة العرب، ج5و6، سنة10، 1976م، ص348.

(47) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص76- 79.

(48) نفسه، ص 79- 123.

(49) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص37 وما بعدها.

(50) نفسه، ص137 وما بعدها.

(51) يلاحظ ما وضعه شاكر بين قوسين، من ألفاظ الشاعر وعباراته، في كتابه: المتنبي.

(52) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص48.

(53) نفسه، ص36. وينظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص23.

(54) فكرة "موت المؤلف" قال بها رولان بارت. ينظر: بارت، رولان: لذة النص، ترجمة: د. منذر عياشي، ، مركز الإنماء الحضاري، ط2002،2م، ص54.

(55) أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص171.

(56) يشكك عبد العزيز الدسوقي في صحة هذه الفرضية، ويراها مجرد قصة خيالية ليس لها مبرر منطقي ولا سند من الواقع، ليخلص إلى القول: "أعتقد أن إثبات الوقائع التاريخية لا يمكن أن يكون على هذا النحو ولا يخضع للفروض والتخيلات". ينظر: الدسوقي، عبد العزيز: في عالم المتنبي، القاهرة، دار الشروق،ط2، 1408هـ- 1988م، ص154- 162. ولا أرى الدسوقي

موفقا في هذا الاعتراض والتشكيك؛ فإن شاكرا لم يبن افتراضه على محض الخيال، بل استعان بمعطيات كثيرة مستنبطة من شعر الشاعر وروايات الرواة والمؤرخين. والافتراض شجاعة وحدس، ولا مانع من الالتجاء إليه في مثل هذه المشكلات.

(57) أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص173- 176.

(58) نفسه، ص177.

(59) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص99 وما بعدها. وينظر أيضا: "بيني وبين طه"، وهي مقالات لشاكر نشرت في صحيفة البلاغ، 1355هـ- 1937م، ثم نشرت ضمن كتابه "المتنبي"، ص397 وما بعدها.

(60) نفسه، ص160.

(61) مع ذلك يستغرب عبد العزيز الدسوقي اعتماد شاكر لهذه القصيدة دليلا على حب المتنبي لخولة، ويذهب إلى الاعتقاد أن شيئا واحدا استأثر بنفس المتنبي طوال حياته "هو المجد الطامح المعذب"، يقول في ذلك: "ولقد أسكت فيه هذا السعي الدائب لتحقيق أحلامه وطموحه كل هواتف نفسه وأشواق قلبه، فلم يحب امرأة غير جدته هذا الحب اللاهب.. ولم يحب أحدا غير نفسه". ينظر: في عالم المتنبي، ص159- 160. وهو رأي يحترم، ولكنه –في رأينا- أقل وجاهة وأضعف حجة من رأي شاكر.

(62) أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص340- 341.

(63) ينظر: حسين، طه: مع المتنبي، مصر، دار المعارف، 1986م، ص8.

(64) نفسه، ص10.

(65) نفسه، ص378.

(66) نفسه، ص378.

(67) ينظر: أبو فهر، محمود محمد شاكر: المتنبي، ص104.

(68): أبو فهر، محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، ص278.

(69) نفسه، ص183.

(70) نفسه، ص189.

أسلوب الاختيار في الدراسات الأسلوبية

أ/ سامية محصول
جامعة الجزائر -02- بوزريعة

مقدمة:

اختلف العلماء في تحديد الأسلوبية فهي عند بعضهم فرع من اللسانيات، وعند الآخرين فرع من علم النفس ويعدها بعضهم امتدادا للبلاغة وبعضهم يضمها إلى النقد الأدبي على أن الأسلوبية علم مستقل لها منظورها الخاص للنص الأدبي ولها مناهجها الخاصة لتحليل الظاهرة الأسلوبية وإجراءات خاصة وهي تستفيد من هذه العلوم بقدر ما يخدم مناهجها[1]، فالعلوم تكمل وتخدم بعضها البعض، وهناك عدة فروع تتجاذبها عدة علوم، من خلال تداخل المفاهيم والإجراءات المنهجية المتبعة فيها، أو من خلال المنطلقات والأهداف فيها أحيانا أخرى.

"ارتبط الأسلوب ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دي سوسير (1857- 1913) من خلال التفريق بين اللغة langue والكلام parole وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة، فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها"[2]، فالأسلوبية ولدت من ضلع اللسانيات، ذلك أن أمرها يعود في الدراسات الحديثة إلى شارل بالي، وهو تلميذ دي سوسير، " يرتبط تحديد الأسلوبية عند شارل بالي باللسانيات إذ أن الأسلوب عنده يتجلى في مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي"[3]، فالأسلوبية عنده هي: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي تعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية [4]، أو بمعنى آخر كيف توظف اللغة لرسم الحالة النفسية، تركيبات، دلالات...

وهكذا تكون الأسلوبية في صراعها الطويل بين أن تذوب في صميم اللسانيات أو أن تستقل الاستقلال الذاتي عنها قد راهنت على اختيارين يصعب التوفيق بينهما، وأول هذين الاختيارين أن تكسر الأسلوبية حدود الصرامة اللسانية التي قامت في ممارستها لدراسة الكلام البشري على الثنائية السوسيرية التقليدية (اللغة/ العبارة) ورمت بهذه الأخيرة خارج مشمولات البحث العلمي الدقيق لما تطلبته دراسة العبارة من بعد عن علمانية المنهج وذلك لارتباط هذه العبارة بذات متكلمة، "يجب أن يدرس نشاطها ضمن اختصاصات أخرى لا تمت للسانيات بصلة إلا ما تعلق

منها باللغة"[5]، ساعد ظهور الأسلوبية ذلك التطور الذي لحق بالدراسات اللغوية وما نشأ عنه من تمييز بين اللغة والكلام فهذه الدراسات لم تفرق بين الكلام العادي والفني[6]، وهو ما يحيلنا إلى التفريق الذي وظفه دي سوسير بين اللغة والكلام.

اللغة ومفهوم الأسلوبية:

واللغة والأسلوبية أمران متلازمان، يقول بنيدو كروتشي: "فالقوانين اللغوية الموجودة في لغة ما، ما هي إلا قوانين لغوية وأسلوبية في آن واحد"[7] ؛ فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الباهر الذي لا يهمه تأدية المعنى فحسب بل ينبغي توصيل المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب[8] وهو ما يحيلنا إلى القول القائل: "يطلق الأسلوب على ما قدر من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراعته فيما يكتب أو يتلفظ"[9]، "أسلوب نوع النص هو مجموع الأساليب المتضمنة لمجموعة من الحالات الأسلوبية بما فيها من صيغ عادية ثابتة اتفاقا في اللغة المكتوبة والمنطوقة [...] ومن حيث الربط الخاص بين بعض العناصر والوسائل الأسلوبية في اللغة المعينة في الجنس الأدبي" [10]، وأهم ما قدمته اللسانيات من وسائل عمل إلى الأسلوبية بناء على هذه التبعية المطلقة هو:

- "البحث في صوتية العبارة
- "البحث في تركيبية العبارة
- "البحث في دلالية العبارة"[11].

وهذا ما يتلخص في المستوى الدلالي، التركيبي، الصوتي في الدراسات الأسلوبية، " فالأسلوبية هي دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" [12]، " والأسلوبية على المستوى النحوي باختيار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الكلمة (ترتيب الكلمات، النفي، الإثبات...) ومستوى الوحدات العليا المتآلفة من جمل بسيطة إذ يتناول هذا المستوى ما تكون عليه اللغة من لغة مباشرة أو غير مباشرة"[13].

اختلفت النظريات اللسانية والأسلوبية بالنسبة إلى تعريف ووصف الأسلوب، أو الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية، فنجد أن فريمان d.c.freeman حدد الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط:

- الأسلوب بوصفه انزياحا عن القاعدة.
- الأسلوب بوصفه تكرارا للأنماط اللسانية.
- الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانيات النحوية. [14]

فعندما نقول الاستثمار في الإمكانيات النحوية فالمقصود هو أسلوب الاختيار في حيزه الضيق، وقدم ساندرس عدة تعاريف للأسلوبية بداية من تعريفcomte de buffon: "الأسلوب هو الشخص نفسه"[15]، le style est l homme même ، بيفون يرى "أن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى، وقد تنتقل من شخص إلى آخر، ويكتبها من هم أدنى مهارة فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل ولا يتغير"[16]، وهو قول نتحفظ عليه، فالمبتدئ أسلوب يختلف عن أسلوبه بعد خبرته وتمرسه وتراكمات تلحقه بعد ذلك، كما أن تغيير البيئة يستلزم تغيرا في الأسلوب، وهلم جرا. ورولان بارت يسير في هذا الاتجاه فيقول عن الأسلوب: "الأسلوب شيء الكاتب، وهو روعته وسجنه، إنه عزلته، فالأسلوب لا يبالي بالمجتمع، وهو شفاف تجاهه، ولكنه مسعى مغلق للشخص فإنه لا يكون بتاتا نتاج خيار أو تفكير في الأدب إنه الجانب الخصوصي في الطقوس"[17].

وأنهى ساندرس تعاريفه للأسلوب بتعريف سوفينسكي: "الأسلوب هو شكل من أشكال استعمال بدائل لغوية مناسبة، ومحددة استعمالا متواترا لأغراض تعبيرية محددة، إنه شكل من الاستعمال الموحد نسبيا، المتميز مقارنة بالنصوص الأخرى"[18]، أما التعاريف التي تتوسط هذا وذاك، فإنها تدور حول ثلاثة محاور هي:

- الأسلوب الذي يعبر عن الحالة النفسية والتعبيرية.
- الأسلوب الذي يشكل انزياحا.
- الأسلوب بوصفه اختيارا.

وفي الدراسات العربية للأسلوب فإن الدكتور سعد مصلوح يرى بأن الأسلوب هو إما: 1- اختيار (انتقاء)، 2- ردود أفعال، 3- مفارقة (انزياح- انحراف)، 4- إضافة، 5- تضمن[19]، والدكتور حسن ناظم يتطرق إلى الأسلوب من جهة أنه إما: 1- تضمن وإضافة، 2- انزياح، 3- إحصاء، 4- اختيار[20].

فمن المفاهيم السابقة يتجلى لنا أن أسلوب الاختيار وجه مهم من مفهوم الأسلوبية، فالاختيار له الحظ الوافر في كل المناهج الأسلوبية، لأنه حجر الزاوية في كل الأسلوبيات وإن اختلفت مناهجها وتعددت أقسامها، فالمؤلف ينسج نصه أو كلامه وفق اختياراته، فلرسم الصور يختار الدلالة، ومن ثم قد يحتاج إلى صورة من صور كثيرة فيختار إحداها، فيحتاج إلى مفردات فيختار منها، ثم يختار التراكيب... ووفقه يصدر المؤلف نصه، وعليه تطبق كل المناهج النقدية بما فيها الأسلوبية.

الاختيار والأسلوبية:

تنوعت مناهج الأسلوبية وتعددت مفاهيمها، "وشاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار choice فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع وما يرى أنه قادر على خدمة رؤيته وموقفه، وما يمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معينة عند المتلقي"[21]. ويرى بعض الباحثين أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار choice أو انتقاء sélection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن غرض معين[22]، وبشكل واضح فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في أي حقبة معينة، وأن ما يجعل الأساليب متميزة إنما هو اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها، وأن تعريف الأسلوب بموجب الاختيار إنما هو تعريف شائع[23]، فصاحب النص يعتمد حسن الاختيار من فكرة، موضوع، ألفاظ، تراكيب، دلالة، صور ليؤثر في المتلقي، فالمؤلف هدفه الأول هو التأثير في المتلقي، حتى يحس بما يريد، أو ما يصل معه أو من غيره إلى أهداف قد تكون محددة من طرف صاحب النص أو غير محددة وفق نظرية موت المؤلف..

وهذا ما يجعل كل مؤلف أو صاحب فكرة أو كلام يعتمد على اللغة، وما تحمل من ألفاظ ودلالات وصور ومفردات وتراكيب... "الأسلوب بوصفه الاختيار الذي يحدد كل نص- ضرورة- من بين عدد معين من الإمكانيات المتضمنة في اللغة"[24]، ومن جهة اللغة "فالأسلوب اختيار لقاموس لغوي أولا ثم اختيار للعلاقات بين عناصر القاموس ثانيا"[25]، ومن جهة التعابير "فإن الاختيار يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه بيد أنهما يختلفان في طرائق تأديته[26]، "والاختيار ليس متعلقا بالتعبير فقط ولكن بالتفكير"[27]، هذا القول يجعلنا نسبق فكرة الاختيار بين الألفاظ، التراكيب، الصور... بحسن الاختيار في التفكير، ما معناه حسن اختيار الفكرة، أو الموضوع المطروق، أو حسن التفكير في كل مراحل الإبداع أو التبليغ أو التواصل، وذكر الدكتور صلاح فضل أنواع الاختيارات من الجهة الأسلوبية وهي:

- اختيار غرضه التوصيل.
- اختيار موضوع الكلام.
- اختيار الشفرة اللسانية على مستوى تعدد اللغات واللهجات.
- اختيار نحوي على مستوى الأبنية اللسانية الخاضعة لقواعد نحوية.[28]

الدكتور صلاح فضل حدد الاختيار وفق أربع محددات الأول أن يكون الاختيار للتواصل أو التبليغ وهو مدار اللغة، ثانيا أن يختار الموضوع، وهو بمثابة الفكرة الرئيسة، وثالثا أن يختار اللغة المراد التبليغ بها، رابعا اختيارات نحوية تركيبية، والناظر المتأمل في الاختيار

الأول الذي وضعه الدكتور صلاح فضل وهو اختيار غرضه التواصل، هو اختيار بديهي مسلم به، فهو الأساس في كل عمليات التبليغ أو التواصل، وإنني نظرت في تسلسل إنتاج النصوص أو الأقوال فوجدتها تمر بعدة مراحل، ووفق كل مرحلة لا بد أن تقرن بحسن الاختيار، وهي:

أولا، اختيار الموضوع، أو الغرض... فأول فكرة تراود الإنسان هو موضوع التواصل، دعوة، إصلاح، وصف، هجاء، مدح، تصحيح، تأريخ، ... والاختيار قد يكون طوعيا، ولك الاختيار، أو يكون إلزاميا، بدوافع مختلفة.

ثانيا، اختيار الفكرة، المقصود باختيار الفكرة هو تضييق دائرة الموضوع، كأن تريد أن تمدح إنسانا كموضوع، وتحدد فكرة مدحه في نقاط معينة، وهلم جرا، شيء لا بد من ذكره هنا هو أن الفكرة قد تسبق الموضوع، فقد يحدد الإنسان فكرة معينة أولا ثم يجد نفسه في موضوع يشملها.

ثالثا، اختيار الشفرة اللسانية المناسبة، فقد تكون رمزا أو تلويحا أو إشارة أو لغة منطوقة أو لهجة... فهو اختيار مهم حتى يكون التواصل ناجحا، فاختيار الشفرة اللسانية المناسبة عنصر مهم في التواصل، فلو لم يفهمها المرسل إليه أو المتلقي فلا تواصل هناك، أمر مهم هنا وهو في بعض المرات تختار لغة مهيمنة على النص وقد تطعم بلهجات أو لغات أخرى، وهو ما نجده في روايات عند كتاب متميزين، كأن يجعلوا النص مزيجا من لغة فصيحة ولغة عامية، إدراكا منهم أنهم يخاطبون كل المستويات، أو لجمالية أخرى، وبخصوص المستويات، وجب اختيار اللغة المناسبة لكل مستوى، فلغة أدب الطفل ليست كمستوى لغة الجمهور الآخر بكل مستوياته، وتعدداته، وقس على هذا المثال.

رابعا، اختيار الدلالة أو الدلالات المناسبة، فهو المدار والمركز، وهنا وجب اختيار دلالات صغرى متمثلة في الجمل أو المفردات لتخدم الدلالة الكبرى أو الكلية للنص، حقيقة هناك مفردات أو تراكيب لها عدة دلالات متعددة، وهنا وجب توظيف السياق لتحديد الدلالة المقصودة المغلقة، أو فتح الدلالة على دلالات أخرى أو ما يعرف بالدلالة المفتوحة، بما معنى تعدد الدلالات للفظ والتراكيب وهنا وجب توظيف الجمالية فيها لا أن تترك هكذا فتؤخذ إلى غير مقصدها، أضف إلى ذلك أن مدار النص أو اللفظ أو التراكيب كله على الدلالة، فوجب اختيارها بعناية، حتى توضح المقصود وتقرب الهدف المنشود، وتؤثر في القارئ.

خامسا، اختيار الألفاظ والمفردات، فكل لفظ له دلالته، ولا يمكن أن يقترب لفظ من لفظ آخر من حيث الدلالة، وإن كان مرادفا له، فالمترادفات تشترك في الدلالة الكلية، ولكل منهما دلالة جزئية، فمثلا: مس، لمس، جس كل هذه الألفاظ تشترك في تحسس أمر ما أو وضع شيء على

آخر لتحسسه، ولكن لكل لفظ استعمال دلالي خاص وسياق يوضع فيه، والأمثلة كثيرة، فوجب اختيار الألفاظ بشكل دقيق، وفق ما تقتضيه علوم اللغة من بلاغة وفقه لغة وعروض، ووفق ما تقتضيه الدلالة في التركيب أو للنص، وما قلناه عن الألفاظ يشمل الحروف طبعا فلكل حرف جر أو عطف له معان مختلفة ومتعددة، وجب مراعاتها، والمتمكن على سبيل المثال يعرف متى يستعمل حرف الواو عطفا أو معية، فلكل دلالة خاصة به.

سادسا، اختيار التراكيب أو التعابير الدالة الموحية المؤثرة، وفق مبادئ علوم اللغة العربية (نحو وصرف، بلاغة، فقه اللغة، عروض...)، ووفق السياق العام للنص واتساقه وانسجامه، وبما يخدم الدلالة فيها وفي النص، والتركيب يعني رصف المفردات في تركيب مفهوم لا لبس فيه، إلا إن اقتضت الضرورة بالإبهام أوالتلميح... وهو جانب وجب مراعاته إلا لجمالية خاصة في النص.

سابعا، اختيار الوسائل، الوسائل هنا نقصد بها الصور البيانية، التشبيهات، الاستعارات، الكنايات، التلميح، الاقتباس، التضمين، الرمز، التورية، الاستشهادات من قرآن وحديث، وشعر وقصص... فهي تقوي الحجة وتزكي الرأي، وتساعد على الفهم والتخيل، فهي تساهم في إبراز الفكرة وتوضيح المعنى وتقريب المفاهيم، وما جمالية الأدب إلا وفق هذا، بل إن هذه الوسائل وحسن اختيارها كانت وما زالت معيارا نقديا بها يفهم الأدب ووفقها يصنف الشعراء والكتاب، وبها يمارس النقد.

ثامنا، اختيار العرض والمنهج، المقصود هنا مباشرة هو السياق العام للنص واتساقه وانسجامه بشكل عام وواضح، واتساق النص وانسجامه يغنينا عن الشرح الذي يطول لو فسرناه، ويكون مع حسن العرض أو الطرح، بترتيب الأفكار تسلسليا لا تنافر بينها، ويكون بحسن مدخل وحسن مخرج أو انتهاء، حتى إن العلماء الأوائل جعلوا حسن المدخل وحسن الخروج أو الانتهاء كباب من أبواب البلاغة، فقالوا في حسن المخرج أو الانتهاء أن يكون واضحا ومحددا قصيرا يحمل ما تريد قوله كفكرة رئيسة لأن حسن الانتهاء هو آخر ما يقع في الأذن.

وكون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لا يعني أن كل اختيار يقوم به المنشئ لا بد أن يكون أسلوبيا، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة:

أما **النوع الأول** فهو انتقاء نفعي مقامي pragmatic sélection ربما يؤثر فيه المنشئ كلمة (أو عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة – في رأيه – للحقيقة أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يضلل سامعه أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة[29]، أي اختيار المفردات والألفاظ الدالة، الموحية، الجزلة، المناسبة، والتراكيب حتى لا يكون هناك

إبهام أو غموض أو لبس، ولا تتعارض هذه المفردات والألفاظ والتراكيب مع ما يريده القارئ، وعلينا أن نضع في حسباننا أن القراء لهم مستويات ومراتب متعددة، وتوجهات مختلفة... والمؤلف الفذ المتمكن هو من يخاطب هذه الأصناف المختلفة ويرضي الجميع، وأن يجعل لنصه عدة أوجه، وكل واحد يختار الوجه الذي يحبه، من غير تعارض في النص أو تنافر، فهذا وجه من أوجه الجماليات في النص.

أما **النوع الثاني** فهو انتقاء نحوي grammatical sélection والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية، ونظم الجملة، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق توصيل ما يريد ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل والتقديم والتأخير والذكر والحذف...[30]، أي اختيار التراكيب المناسبة، والدالة، وتتفق مع مبادئ اللغة، وقواعدها ونظرياتها.

عندما نختار الألفاظ والتراكيب لا يعني هذا أن الأمر قد انتهى، فهناك عنصر مهم في الاختيار الأسلوبي، "فالسياق عنصر مهم في عملية الاختيار وأن السياق يجب أن يكون نسقا متكاملا بريئا من الخلل وقادرا على تأدية العملية الإبداعية التي يتوخى المبدع نقلها إلى القارئ ولا يستطيع المنشئ أيضا أن يحدث خللا في قواعد اللغة أو معجمها لأنه محكوم بقواعدها وأصولها"[31]، فالسياق هو ما يحيلنا مباشرة إلى الفكرة، وإن كان السياق يحمل الخلل فلا يمكن الوقوف على مرام المؤلف، وإن كان للقارئ أن يهمل دور المؤلف وفق نظرية القارئ، بما معناه أن النص لا يخدم القارئ وقد يوهم أفق انتظاره، فالاختيار الأسلوبي مرتبط كل الارتباط بالسياق.

غير أن الانتقاء أو الاختيار في الأسلوبية له حدود تجعله يدخل في الأسلوبية أو يكون خارجا عنها "فميز إينكفيست بين الانتماء الأسلوبي وغير الأسلوبي عند اختيار ما هو صحيح نحويا من بين الإمكانات المختلفة للغة بقوله: "يبدو أن الاختيار الأسلوبي هو اختيار بين وحدات تكاد تتساوى دلاليا، وأما غير الأسلوبي فقد يكون انتقاء بين دلالات متعددة"[32]، فعند الاختيار بين معان لها دلالات متعددة فهو اختيار غير أسلوبي، والعكس صحيح إن كان من بين دلالات تكاد تكون متساوية، وهنا تظهر الاعتباطية والقصدية في الاختيار والانتقاء، فساندريس أخرج الاختيار الاعتباطي من دائرة الأسلوبية فيقول: "إن الاختيار الأسلوبي لا يمكن أن يكون اختيارا كيفيا أو اعتباطيا إنما اختيار من دائرة محددة من إمكانيات التعبير اللغوية التي تناسب صياغة الفكرة المحددة"[33]، وتجدر الإشارة إلى أهمية ما بين الأسلوب اللغوي العفوي والأسلوب بشكل عام من العلاقة ولهذا يفرق ريفاتير بين الانتقاء

العفوي النسبي الذي يقوم به المتكلم العادي للغة وبين الانتقاء الهادف الذي تؤديه التعبيرية الأسلوبية فيصور بهذه المقابلة الازدواجية الصيغتين الأسلوبيتين تصويرا مفيدا[34]، وعند هذا نقف على ما قاله الدكتور فاتح علاق: "فليس كل اختيار يعد من الأسلوبية"[35]، ومما سبق يرتبط الاختيار(الانتقاء) بالأسلوبية بشروط:

- أن يكون غير عفوي أو اعتباطي، بل له مبرراته ومراميه.

- أن لا يكون من بين دلالات متعددة أي بينها فروق، بل من دلالات متقاربة، دلالات صغرى تخدم دلالة النص الكبرى، وأن تكون بحسن اختيار حتى لا يلتبس الأمر على القارئ، وإن كان الرمز والتلميح والتورية... من الأمور الغامضة التي قد تستعصي على القارئ، ولكن لها جمالياتها، فوجب توظيفها وفق جمالياتها، ووظيفتها.

- أن يرتبط بسياق مقامي نفعي.

- أن لا يتعارض الاختيار مع مقومات اللغة (صوتي، صرفي، تركيبي، دلالي، معجمي، بلاغي...) بل وفقها يكون الاختيار.

- أن لا يتعارض مع قيم جمهور القراء المختلفين المتعددين، فمن جماليات النص التوفيق بين جمهور القراء المتعدد، من غير نفاق ولا مداهنة، بل المؤلف الفذ هو من يجعل كل قارئ يتخيل نفسه أنه هو المخاطب.

- أن تكون الألفاظ مختارة بعناية تخدم الدلالة في العبارة والنص، وهو ما يقال أيضا عن التراكيب.

- أن يسبق كل هذا وذاك بحسن اختيار الفكرة والموضوع وحسن التفكير، والتفكير عبر كل المراحل، فقد يكون هناك تغيير لفظ بلفظ أو تركيب بتركيب... وهو ما وجدناه عند فطاحلة الشعراء، فهذا زهير بن أبي سلمى نظم قصائد عرفت بالحوليات، فقد كان ينظم القصائد في حول كامل، يراجع فيها اختياراته، فيعدلها وينقحها، ويغير... فهو ليس عيبا.

وإذا انتقلنا من تميز الفروق بين الأساليب إلى الحكم والتقويم فليس بنادر أن تجد مثل هذا القارئ ينفر من أسلوب ما، لأنه يتسم في رأيه بالجفاف أو الرتابة أو الصعوبة والتعقيد وينعطف إلى أسلوب آخر لأنه يتصف في ميزانه بالثراء والتنوع أو اليسر والتشويق وغير ذلك من الألقاب والأوصاف، وليس بنادر أيضا أن تجد اتفاقا في الحكم على بعض النصوص بين عدد كبير من القراء المتذوقين[36]، خاصة إذا علمنا بأن "نفس المدلول يتم التعبير عنه عن طريق عدد من الدوال في نفس الثقافة أو في ثقافات مختلفة، ونفس الدال يتوافق مع مدلولات مختلفة في نفس الثقافة أو في ثقافات مختلفة"[37].

ومما يقال هنا أن أسلوب الاختيار هو المهم في الدراسات الأسلوبية بل يمس كل الجوانب في الدراسات الأسلوبية بدءا من المؤلف والناقد الأسلوبي والقارئ وفق نظرية القراءة، وكل المناهج الأسلوبية المتعددة، وله مراحل يجب أن يمر بها لتحقيق التأثير في القارئ، وله شروط وجب احترامها فيه حتى يلحق الاختيار بمفهوم الأسلوبية ويخدم جوانبها، بل مدار الأدب والنقد هو الاختيار وأكبر دليل هو القصائد الحوليات، فنجد الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى يضع قصائده في حول كامل يصول ويجول بين جوانب التنقيح والتعديل والتغيير، ودافعه الأكيد أنه لم يوفق في لفظ أو تركيب أو رسم صورة فكان يعدل وينقح ويغير لفظا بلفظ أو تركيبا بتركيب... حتى يحسن اختياره، وتخرج قصيدته في حلة أدبية ولها من الدلالات ما يجعلها تؤثر في القارئ، ويحصل صاحبها على مراده المنشود.

وإن رعيت مراحل الاختيار والحسن فيها واحترمت شروط الاختيار، كان الأسلوب مقبولا مؤثرا له دلالته وجمالياته...

هوامش البحث:

(1) د. فاتح علاق، التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 18، نوفمبر 2008، ص 93- 94.

(2) د. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها –، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2003، ص9.

(3) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، - دراسة أسلوبية في " أنشودة المطر" للسياب- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 31.

(4) د.صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته- ، ص 17.

(5) Ferdinand de Saussure cours de linguistique générale. enag. alger. 2éd. 1994. p37

(6) ينظر، د. فاتح علاق، التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، ص 92.

(7) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص64.

(8) ريمون الطحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1972، ص 116- 117.

(9) Jean lerond d'Alembert. Mélanges de littérature et de philosophie. p 23

نقلا عن الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص56

(10) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 191- 192.

(11) Pierre Guiraud, La stylistique, Paris, PUF, 1979. p 80

(12) د.نـور الـدين السد ،الأسـلوبية وتحليـل الخطـاب، دار هومـة للنشـر والتوزيـع، بوزريعـة، الجزائر، ج1، ص 93

(13) د.صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته - ، ص 138.

(14) د.حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 43.

(15) comte de Buffon. Discours sur le style. P 13.

نقلا عن، نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندرس، ص 29.

(16) د. صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته - ، ص 84.

(17) Roland Barthes, le degré zéro de l écriture. P13.

(18) ب. سوفينسكي، أسلوبية اللغة الألمانية، ص 27، نقلا عن، نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندرس، ص 46.

(19) ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 37- 45.

(20) ينظر،د. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 40 وما بعدها.

(21) د. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها –،ص26.

(22) د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية،ص 37- 38.

(23) Katie Wales. A dictionary of stylistics.p436 .

(24) د.حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 54- 55.

(25) د. فاتح علاق، التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، ص 103.

(26) د.حسن ناظم، البنى الأسلوبية،ص 56.

(27) د.صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته - ،ص 105.

(28) ينظر د.صلاح فضل، علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته - ، ص 100- 103.

(29) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 38.

(30) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 39.

(31) د. موسى سامح ربابعة، الأسلوبية – مفاهيمها وتجلياتها –، ص32.

(32) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص 133.

(33) فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية،ص 133.

(34) ينظر ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ص 89، وكذلك، فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص 143.

(35) ينظر، د. فاتح علاق، التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، ص92 .

(36) د. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 25.

(37) مجموعة من الباحثين، في تغير المعنى ومعنى التغير،ترجمة د.عبد الحميد بورايو، مجلة اللغة والأدب ع 16 ديسمبر 2003، ص 202.

التحرير الصحفي بين لغة الأدب ولغة الإعلام

أ/ ساعد ساعد
المركز الجامعي عين تموشنت

مقدمـــــــة:

لا يـزال موضـوع الصـحافة والأدب يـثير النقـاش ويفـتح شـهية البـاحثين والدراسـيين للغـوص في العلاقة التي تربط بينهما "على الرغم من أن الصحافة هي مهنة البحث عن المتاعب، فإنها من بين المهن قاطبة تجتذب أصحاب المهن الأخرى، للدخول إلى بلاطها ولكل أسبابه ودوافعه. لكن أكثر الراغبين لهذه المهنة هم المبدعون في الأدب بالذات، ففي الحالتين؛ الأدب والصحافة يحملون الورق والقلم ويتعاملون مع الكلمة والفكرة، كقاسم مشترك في كتاباتهم وأعمالهم الأدبية، وفق ما يتطلبه كل مجال، ومع حساسية العلاقة وتعقيداتها بين الأدب والصحافة.

لقد كان ظهور الصحافة في العالم العربي حدثا مميزا وتغيرا مشهودا، تشكلت على إثره مرحلة جديدة من مراحل الفكر العربي وقوالبه اللفظية والأدبية، والصحافة من أبرز عناصر عصر النهضة العربية والتطور الذي أحدثته.. إذ كانت تضطلع بدور مهم وتؤدي رسالة كبيرة صار لها أصداؤها المترددة في مناحي الثقافة العربية جمعاء.. كما أنها تمت بسبب وثيق إلى عوامل النهضة الأخرى كالطباعة والترجمة التي هي أول ما بشرت بها الصحافة وفاجأت الجمهور حين كانت تترجم القصص الغربية وتنشرها فيتلقفها القراء العرب في شتى مشاربهم.[1]

ويذكر أحمد حسن الزيات في كتابه تاريخ الأدب العربي أن الصحافة العربية مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأول: وينعتها الأستاذ نجم بـ (المدرسة الصحفية الأولى): ويمثلها كتاب الصحف الرسميون.. وقد امتدت حتى الثورة العرابية.. ومن رواد هذه المدرسة (رفاعة الطهطاوي). ولم يكن هذا الطور قوي الأسلوب متين العبارة عذب الألفاظ- كما في الطور الثاني-، بل كان ذا أسلوب فج بدائي قريب من عصر الانحطاط، يزهو بالسجع والمحسنات البديعية والزخارف المتكلفة الممجوجة، وكانت الشؤون السياسية هي الموضوع الأساسي فيها.[2]

المرحلة الثانية: المدرسة الثانية ومنها بدأت مرحلة جديدة امتازت بالجنوح إلى التحلل من السجع والتقليل منه، وبذلك سعت إلى الاقتراب من الجمهور والعامة أكثر..[3]

المرحلة الثالثة: تأثرت بالنزعات الوطنية والإصلاحية.. وكان يديرها أحزاب سياسية مناهضة للاحتلال.. وبرز فيها الجانب السياسي ونال الحظوة فيها مما قلل من قيمة المقالة الأدبية.[4]

المرحلة الرابعة: وهي المدرسة الحديثة التي بدأت مع الحرب العالمية الأولى.. وقد طغى الشأن السياسي عليها.. ولا نغفل دور المجلات التي صدرت في ذلك العصر، كمجلة المقتطف والسياسة والرسالة والبلاغ، التي خلقت لها رسما في تطور النثر، ومن ذلك:

- تطويع اللغة وتهذيب أسلوب الكتابة بحيث يصبح أداة لنقل الأفكار الحديثة.[5]

وقد كانت الصحافة الأدبية والثقافة منها على الخصوص في المرحلة التي أعقبت الخمسينات من القرن العشرين عرفت مرحلة مهمة سميت بعصر الحداثة الذي أعقب عصر النهضة. حيث كانت الصحافة جزءا من المشهد والحراك الثقافي، "تغطي الحدث وتصنعه في الوقت نفسه. وكانت أيضا مساحة شاسعة للسجال الأدبي والثقافي بين التيارات المتصارعة والاتجاهات المتنافرة. ومثلما حصل ويحصل في العالم استطاعت هذه الصحافة أن تجذب أقلاما كبيرة ومهمة".

ويذكر فقهاء الأدب واللغة في تلك المرحلة أن "الأدب عرف كأساس من أسس الفن الصحفي في صورة مقال أدبي، أو في ذيوع الأسلوب الأدبي في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والفكرية حيث بدأت الكتابة الصحفية على أيدي كبار الأدباء والكتاب الذين حرصوا على اجتذاب جماهير القراء على اختلاف مستوياتهم الفكرية، ما أحدث أثرا كبيرا في تطوير أساليب الكتابة وفي تجاوز الألفاظ الجامدة والمحسنات المتكلفة والمفردات المهجورة والميل إلى استخدام الأسلوب الصحفي السهل والذي يعتمد على تطويع اللغة لملابسات العصر وفي صيغ الحوار تجلى لتاريخ العلاقة بين الصحافة والأدب منذ أن أسهمت الصحافة في نشر الأدب وفي الارتقاء بأساليبه.[6]

ففي مصر: نجد عدة أسماء بارزة كان لها حضور في الصحافة في تلك المرحلة منهم أدباء تولوا رئاسة تحرير الصحف المصرية حيث تولى لطفي السيد رئاسة تحرير صحيفة «الجريدة» ومحمد حسنين هيكل تولي «السياسة» الأسبوعية وعبد القادر حمزة «البلاغ» الأسبوعية وفكري أباظة تولى «المصور» وفي الستينيات شغل طه حسين رئاسة تحرير جريدة «الجمهورية» وقبلها رأس تحرير صحيفة «الكاتب المصري» من عام 1945م إلى عام 1948م كما كانت جريدة «الأهرام» تقوم بنشر قصائد الشاعر الكبير أحمد شوقي في صفحاتها الأولى. كذلك لقب الشاعر محمد عبدا لغني حسن بشاعر «الأهرام». كما ظل الأديب الكبير عباس العقاد يكتب مقالاته في جريدة «الأخبار» حتى آخر يوم في حياته... كما يجب الإشارة إلى بدايات الكاتب الكبير محمد حسنين هيكل ورغبته في الكتابة الأدبية وحلمه أن يكون كاتباً أو صحفياً في وقت كان التداخل بين الأدب والصحافة سمة أساسية في الصحافة.. ولم يكن فيه العمل الصحفي قد تبلور وظهر بالصورة التي عليها الآن.[7]

وفي الجزائر: نسجل أن جل الكتابات الصحفية في تلك المرحلة "مرحلة الاحتلال" تميل وبشكل كبير وملفت إلى الأساليب الفكرية وأنواع الرأي المباشر والمبطن ويمكن أن نستشف [8]هذا "من خلال تتبعنا لمقالات أبي اليقظان نقف على خصائص أسلوبه الفنية. فإذا كانت الكتابة الصحفية في زماننا هذا تجيء خلوا من البهرج والزينة وعطلا من التعبيرات الرائعة- بحكم التطور السريع الذي عرفته الكتابة الصحفية- فإن الأمر كان يختلف تماما بالنسبة للكتابة الصحفية في العشرينات والثلاثينات، عندما كانت هذه الكتابة فنا من الفنون الأدبية، لا تختلف في شيء عن النثر الفني يعتني بها أصحابها كلها ويولون للشكل من الجهد قدر ما يستحقه المضمون تماما. من هنا نفهم هذه العناية الشديدة التي كان يوليها لمقالاته ولا سيما الافتتاحيات منها، مما أضفى عليها مسحة أدبية واضحة".[9] خاصة وأن الكثير مما كتب في تلك المرحلة كان يأتي على شكل حلقات ومقالات طويلة يطغى عليها الأسلوب الخطابي بالخصوص.

"ونعني بالأسلوب الخطابي ما يغلب على طريقة التعبير عنده من توجه الكلام مباشرة إلى القارئ واستعمال لأدوات الخطاب كحروف النداء والاستفهام والتعجب والإنكار، وصب كل ذلك في صيغ بلاغية مثيرة يقصد بها غالبا إلى إثارة انتباه القراء والاستحواذ على عواطفهم، ومن ثم فإن أبرز الصيغ التي يقدم بها جمله تكون صيغا استفهامية تعتمد طريقة التساؤل يستدرج بها القارئ غالبا إلى متابعته ومسايرته وضمان استيعاب ما يريد إيصاله إليه من أفكار.[10]

وهو ما يعني بطريقة أو بأخرى مسعى لغرس القناعات والأفكار في ذهن القارئ (الشعب الجزائري) وتوجيهه لسلوك ما، وهذا هوا إحدى أهم سمات التعليق في العصر الحالي.[11]

ولجأ الصحفي أبو اليقظان إلى استعمال الأسلوب المباشر في كتابته ضد بني جلدته وضد المستعمر الفرنسي، حيث نقرأ أن أبا اليقظان كان في "جل مقالاته واضحا في أفكاره قاصدا في فقراته، مباشرا في طعناته فهو لا يحسن المداورة والمناورة، ولا يطمئن للكنايات والإشارات إلا فيما قل وندر، وإن هذه الصراحة لتدفع به حينا إلى نوع من التهور والجرأة ويعدها بعض أولئك الذين يتخذون من الصحافة سياسة من معايب الأسلوب الصحفي ولكن قد يغفر لأبي اليقظان هذا السلوك أنه داعية قبل أن يكون صحفيا، ومصلح قبل أن يكون دبلوماسيا. فأبو اليقظان لا يكتب- شأن بعض صحفيي اليوم- ليملأ فراغا تتطلبه منه أعمدة الجريدة أو تفرضه المهنة، ولا تشعر معه بهذا الفتور واللامبالاة التي تعترينا ونحن نتابع بعض هذا الكلام المفتعل الذي تمجه الجرائد المأجورة. وهذا التحمس الشديد يعود فيما نحسب إلى سببين رئيسين، عام وخاص، أما العام فمرجعه إلى أن أغلب الصحف الإصلاحية

في العشرينات والثلاثينات كانت صحف رأي ومبدإ قبل أن تكون صحف إعلام وخبز، وأنها كانت تتخذ من نفسها وسيلة تربية وتثقيف وتوعية، لا وسيلة تصفيق وتطبيل، وهنا يكمن السر بين الصدق والنفاق.[12]

أما الخاص فيعود إلى طبيعة نفسية ركب بها أبو اليقظان فغدت خلقا من أخلاقه وميزة من ميزاته، وهو هذه الحساسية التي تغلب على طبعه والعاطفية التي تغلب على بعض مواقفه، ولا سيما إذا كان الموضوع يمس المشاعر والأحاسيس أو يتعلق بالمقومات الروحية وهنا تتحول العبارات إلى شحنات من الثورة والغضب، تدل على انفعال حاد وتأثر بليغ.[13]

وهذه سمة عرفت بها الصحافة الجزائرية أثناء الاحتلال تعكس مقت الاستعباد بكافة أشكاله من خلال تعبيرات صحفية قوية وعنيفة في أغلب الحالات فمثلا في جريدة الحق* والتي لها أهمية خاصة، "فهي أول جريدة تصدر بالقطر الجزائري لمسلمين جزائريين وهم سليمان بنقى، وعمر السمار، وخليل قائد العيون. وراحت تكشف بأسلوب عنيف واضح دسائس اليهود المبيتة ضد المسلمين الجزائريين، فهي طالما نددت بالمرابين وكشفت حيلهم وطرقهم الملتوية التي يتخذونها أشراكا لاصطياد ما يملكه الأهالي من أرض وعقار.[14]

ولا أدل على صدق لهجتها من سعي اليهود المتكرر لكبت أنفاسها. فقد جاء في عددها الواحد والعشرين ما يلي: ...والذين يريدون إبطال جريدتنا هم جرائد (الكشير) أي محبو اليهود، حيث اكتشفنا دسائسهم السرية[15].

ونفس الأمر نجده في صحف العلامة الشيخ عبد الحميد بن باديس، حيث كانت جل الكتابات توجيهية، خطابية، انفعالية، وبمستوى فني عال.[16] فمثلا جريدة المنتقد* "دلت منذ البداية على خطتها الإصلاحية الجريئة بشعاراتها فهي "جريدة حرة وطنية تعمل لسعادة الأمة الجزائرية بمساعدة فرنسا الديمقراطية"، شعارها: "الحق فوق كل واحد، والوطن قبل كل شيء".[17]

"كما تعتبر المنتقد تحولا مهما في تاريخ الحركة الفكرية والأدبية في الجزائر لأنها تختلف كل الاختلاف عن الصحف التي سبقتها، سلاسة أسلوب، ومتانة لغة، وعمق أفكار، إذ استطاع ابن باديس أن يضم إليها خيرة الأقلام العربية آنئذ مثل مبارك الميلي والطيب العقبي، والفرقد"[18] "وأبي اليقظان، ومن الشعراء محمد العيد آل خليفة ومحمد الهادي السنوسي "شاعر المنتقد" وكذلك كان يوقع قصائده بها.

ولكن لهجتها الحارة وحملتها الصادقة ضد الخرافات والبدع أثارت حفيظة بعض الطرقيين عليها وساندهم في ذلك بعض رجال الدين الرسميين فأخذوا يسعون بالوشاية لدى

السلطات الفرنسية ضدها حتى عطلت بأمر حكومي بعد أن دامت أربعة أشهر (29- 10- 1925) أصدرت خلالها ثمانية عشر عددا، وكانت في بنيان النهضة ثمانية عشر سندا."[19]

وفي هذا يقول ابن باديس: "...ولكن آثار الذين اعتادوا التملق صدقها، وكبر على الذين تعودوا النفاق صراحتها، وهال الذين اعتادوا الجبن من الرؤساء أو اعتادوا الجمود من الأتباع صرامتها، أجمعت هذه الطوائف أمرها فأخذوا يسعون في الوشاية ضدها وحمل الحطب للمراجع العليا لحرقها حتى عطلت".[20]

وتميز الخطاب الإعلامي للشيخ عبد الحميد بن باديس بأسلوب مباشر وإيحائي في التعبير عن القناعات والمواقف التي تصب في خضم إشكالية هذه الدراسة. فالفكر الثوري على المستعمر الفرنسي لم يغادر ولا مرة ذهن الإمام في جل كتاباته وبصيغ وتعبيرات مختلفة، منها ما يعبر فيها عن تاريخ الجزائر كأمة إسلامية حرة أو من خلال رفضه القاطع التعاون مع فرنسا ووصفه الأمر بالعمل الشنيع... إلى دفاعه عن الجزائر المسلمة ولغة التهديد والوعيد التي كان يخاطب بها بعض المسؤولين الفرنسيين.[21]

وقد عبر قائلا- في مقال له تحت عنوان: « هل آن أوان اليأس من فرنسا » نشر بالشهاب في جمادى الآخرة 1356 هـ، جاء قوله- :« لقد أخذ اليأس بتلابيب الكثير منا، وهو يكاد يعم، ولا نتردد أنه قد آن أوانه ودقت ساعته » ثم قال: « واللّه لا تسلمنا المماطلة إلى الضجر الذي يقعدنا عن العمل، وإنما تدفعنا إلى اليأس الذي يدفعنا إلى المغامرة والتضحية ». ما هي المغامرة المصحوبة بالتضحية؟ أليست الثورة المسلحة التي تحقق الاستقلال؟ إن الثورة لا تكون إلا بالتضحية الغالية بالأنفس والأموال، والمغامر يقدم على مغامرته دون أن يحسب حسابا لربحه أو خسارته ويوازن بينهما.[22]

ومن خلال هذه المقدمة التاريخية البسيطة نلاحظ أن الصحافة لها ارتباط وثيق بالأدب بل إن التنوع الفني في طرائق الكتابة الصحفية والتحرير- كما يسميه بعض فقهاء الإعلام- هو وليد الأدب كما يشير بذلك فاروق خورشيد. وبالتالي هذا التنوع الذي أضفته الصحافة نما عند أهل الأدب أولا. ويمكن ن نستشف ذلك من خلال الأنواع الفنية. وقبل الحديث عن ماهية كل نوع صحفي يجدر بنا أن نتوقف عند الأنواع الصحفية، والخلاف الدائر في هذا الإطار، حيث نجد من يقسم الأنواع الصحفية إلى عدة طرق ومجموعات حسب الأشكال الفنية.

والأنواع الصحفية تعرف: "بأنها أشكال أو تعبيرات لها بنية داخلية متماسكة، وتتميز بطابع الثبات والاستمرارية، تعكس بشكل مباشر وواضح وسهل. وتسعى إلى تقديم وتحليل وتفسير الأحداث والظواهر والتطورات، مستهدفة بذلك إيصال رسالة محددة للقارئ لتخاطب

بها ذهنه ومشاعره قصد ترسيخ قناعة محددة لديه. ومن ثم تمكينه من أن يفهم الواقع على ضوء هذه القناعة، وبالتالي لأن يسلك سلوكا في المجتمع يتوافق مع هذه القناعة."[23]

وهناك من يدرج هذه الأنواع الصحفية كفنون في مجال التحرير الصحفي، وفي هذا الصدد يعرف فن التحرير الصحفي على أنه: "ركن رئيس للصحيفة وإخراجها، وهو الأساس في نجاحها ورواجها، فالصحيفة هي التحرير أولا، وكل نجاح تحققه إنما هو نتيجة جودة التحرير ونجاحه، وعلى أساس هذا النجاح والرواج يستطيع القائمون عليها أن يضعوا لها سياسة متقدمة متطورة في الإخراج والإدارة والتوزيع والإعلان".[24]

في حين تنظر إجلال خليفة، إلى **التحرير الصحفي** على أنه: "هو فن تحويل الأحداث والأفكار والخبرات والقضايا الإنسانية ومظاهر الكون والحياة إلى مادة صحفية مطبوعة ومفهومة سواء عند صاحب الثقافة العالية والذكاء الخارق، وصاحب الثقافة المتوسطة والذكاء العادي، وعند رجل الشارع الذي يقرأ ليفهم ويعرف، فالأساس في فن التحرير الصحفي هو الإفهام أولا، والتعرف بما يجري من حول القارئ في أرجاء الكرة الأرضية ثانيا، وهو جذب القارئ وتشويقه للقراءة ثالثا، ثم التأثير والإقناع والإرشاد والتوجيه رابعا.[25]

أما محمود أدهم فيرى أن **التحرير الصحفي**: "هو طريقة الكتابة الفنية التي تتيح للمحرر الصحفي، واستنادا إلى فكر متميز، ومن خلال قيامه بمسؤوليات وظيفته تسجيل الأحداث المهمة الحالية والمتجددة، ونقل الوقائع والتفصيلات والصور الظاهرة والخفية وتقديم المعلومات والبيانات المفيدة وتبنى الظواهر والأنشطة والمشكلات المختلفة والمؤثرة وعرض وتفسير ومناقشة الأقوال والتصريحات والأفكار والآراء، والاتجاهات والمواقف والقضايا والحلول ذات الجدارة والنفع، وتناول ما يستحق من تطوراتها ونتائجها المتاحة والمتابعة، وانطلاقا من صالح الفرد تعبيرا دقيقا موضوعيا في أغلب الأحوال في عبارات قصيرة ومتماسكة وبواسطة لغة صحيحة سهلة وواضحة وجذابة في شكل عمل فني صحفي، يمثل رسالة إعلامية موجهة إلى القراء تكون صالحة للطبع والنشر والتوزيع في الوقت المناسب على صفحة أو صفحات جريدة أو مجلة."[26]

وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك في ضبط مصطلح **التحرير الصحفي**، فهذا فاروق أبو زيد يعتبر أن اصطلاح **فن الكتابة الصحفية** أكثر تحديدا من اصطلاح **فن التحرير الصحفي**

"بدليل أن الباحثين في الفن الإذاعي والفن التليفزيوني عندما أرادوا استخدام مصطلح يشير إلى الكتابة الإذاعية والكتابة التليفزيونية استخدموا اصطلاح "فن الكتابة الإذاعية للإشارة إلى كتابة الإذاعية"... واصطلاح "فن الكتابة التليفزيونية" للإشارة إلى الكتابة التليفزيونية... ولم يستخدم أي منهم اصطلاح فن التحرير الإذاعي أو فن التحرير التليفزيوني...

والأمر نفسه حدث في بقية المجالات التي تتعلق بالكتابة فهناك فن الكتابة الأدبية وفن الكتابة المسرحية وفن الكتابة السينمائية... ولم نر أحدا استخدم اصطلاح فن التحرير الأدبي أو فن التحرير المسرحي أو فن التحرير السينمائي...[27].

ولدى بحثه عن الكلمة الإنجليزية التي تستخدم للإشارة إلى الكتابة الصحفية وجد أنها « Writing » وترجمتها العربية كما جاءت في جميع القواميس: كتابة... تأليف... صناعة الكتابة أو التأليف.[28]

أما كلمة "تحرير" فهي ترجمة للكلمة الإنجليزية « Edit »، ومعناها يعد كتابات الآخرين للنشر... والمحرر « Editor »، وهو يعد كتابات الآخرين للنشر... وهي تطلق أيضا على رئيس التحرير في الصحيفة.

وهذا يعني أن عملية الإعداد تنفصل عن عملية الكتابة، فكتابة الحديث أو التحقيق أو التقرير أو المقال شيء، وإعداده للنشر في الصحيفة شيء آخر فعملية **الكتابة الصحفية** يقوم بها كاتب الحديث أو التحقيق أو التقرير أو المقال، أما عملية الإعداد للنشر فيقوم بها رئيس التحرير أو مدير التحرير أو قسم المراجعة بالصحيفة أو ما يسمى في الصحافة بالمطبخ الصحفي.

ويؤكد هذا المعنى ما يذكره **المعجم الوسيط** في التفرقة بين كلمتي حرر وكتب، فحرر الكتاب وغيره أي أصلحه وجود فيه وحرر الرمي أي أحكمه، وحرر العبد أي أعتقه ويقال حرر رقبته، وحرر الولد أي أفرد لطاعة الله وخدمة المسجد، قال تعالى في سورة آل عمران على لسان امرأة عمران: (رب إني نذرت لك ما في بطني محررا).[29]

وجاء في لسان العرب لابن منظور: قوله تحرير الكتابة: إقامة حروفها وإصلاح السقط وتحرير الحساب: إثباته مستويا لا غلط فيه ولا سقط ولامحو.[30]

ويذكر المعجم الوسيط أن كتب الكتاب تعنى خطه وفي هذا قال الشاعر أبو النجم:

أقبلت من عند زياد كالخرف \ تخط رجلاي بخط مختلف \ تكتبان في الطريق لام وألف[31]

وأن الكاتب هو من يتعاطى صناعة النثر وأن الكتابة تعنى صناعة الكاتب، وأن كلمة المكاتب تعنى مراسل الصحيفة.

لذلك يبدو الاصطلاح الأقرب في اللغة العربية عند فاروق أبو زيد هو: "**فن الكتابة الصحفية**" إذ أنه يتميز عن "**فن التحرير الصحفي**" بأنه أكثر تحديدا ووضوحا[32]

عكس ما جاء في اللغة الفرنسية، حيث يعتبر مصطلح فن التحرير الصحفي أقرب من الكتابة الصحفية، وهو المصطلح الذي انتشر كثيرا في دول المغرب العربي على الخصوص،

حيث نجد أن كلمة **محرر تعني في الفرنسية** Rédacteur(n.m) **ومحرّر**: هو الشخص الذي يتولى بنفسه صياغة الأخبار.

rédacteur d'articles. rédacteur aux actualités: تعني كاتب المقالات أو كتابة الخطب

. و في حين تعنيrédacteur publicitaire تحرير الإعلانات.

أما المحرر هو: rédacteur (presse، rad ،(tété والصحفي المتخصص الذي يقوم في قاعة التحرير بتصفح البرقيات الواردة من مختلف وكالات الأنباء وتحرير الأخبار وكتابة المقالات.

أما المصحح فيختلف عن المحرر وRédacteur-Correcteur (presse، rad ،(tété **تعني مراجع**:

وهو الصحفي المتمكن من الكتابة الصحفية الذي يتولى مراجعة مختلف المادة الإعلامية (المقالات، الأخبار، التعليقات... الخ) وتصحيحها.[33] في حين تعنيQualité d'auteur (sc، (comm **مهنة التأليف**[34]

وزاد الإعلامي عبد العزيز شرف للموضوع أكثر وجها حينما نظر لمصطلح الكتابة الصحفية على أنه جزء من عملية التحرير الصحفي. ففي نظره كلمة التحرير تختلف عن المعنى اللغوي الذي يجانس بينها وبين الكتابة، فكتابة الخبر هي إفراغه في القالب الكتابي ونقله من باب الفكرة إلى باب التدوين على الورق وفقا لأساليب الصياغة الحديثة، أما التحرير فيعني مراجعة الخبر مع إمكانية إعادة كتابته ووضع العناوين الملائمة وإعداده للنشر.[35]

وتوجد أكثر من طريقة لتصنيف الأنواع الصحفية، وسنكتفي، في هذا المقام، بعرض أهمها:

الطريقة الأولى: تصنف الأنواع الصحفية على أساس الطريقة العملية التي تنجز بها وتنقسم إلى ما يلي:

- **الأنواع التي تعالج الأخبار** "الخام" وتضم مجمل الأنواع التي تنتج من خلال إعادة صياغة برقيات وكالات الأنباء التي تأخذ خبرا بسيطا أو مركبا أو تقدم عرضا موجزا وعاما كتبته الصحف.[36]

- **الأنواع الصحفية التي تقوم على السرد:** وهي التي تحكي عن ما سمع أو شوهد مثل التقرير الصحفي، الأنباء العامة التي تدور حول الحوادث المتنوعة والخفية، أو تلك التي تسلط الضوء على شخصية أو على وضع كالبورتري والمقال التاريخي والربورتاج.

- **الأنواع الصحفية التي تقوم على الدراسة** وهي تكمل الأنواع الأولى بمعنى أنها تضيف الشرح والتفسير، مثل المقال التحليلي، التحقيق الصحفي.

- **الكتابات الخارجية:** ويقصد بها الأنواع التي تأتي خارج قاعة التحرير أو تلك التي يمحى فيها الصحافي ويترك الكلمة للآخرين: البيان الصحفي ومنبر الآراء وبريد القراء.

- **الأنواع الصحفية التي تقوم على التعليق،** مثل الافتتاحية والعمود الصحفي، المقال النقدي.[37]

الطريقة الثانية: تصنف المنتوج الصحفي كالتالي:

- **الإنتاج القائم على (الحدث المنقول)** ويخص عملية نقل الأحداث والأقوال التي تسري في الفضاء العمومي، وتملك نوعا من الأهمية من جراء انتقائها وتوزيعها عبر وسائل الاتصال الجماهيري.

- **الإنتاج القائم على التعليق** على الأحداث، يقترح تصورا مبنيا على تفسير ما لحدث، لا يكتفي بإظهار ما جرى أو تخيل طبيعته، إنه يسلط الأضواء على ما يرى في الحدث، والمتستر فيه الذي يعد عاملا محركا لأحداث العالم.

- **الإنتاج القائم على إثارة الحدث**، لا تكتفي وسائل الاتصال الجماهيري بنقل ما جرى من أحداث وأفكار متداولة في القضاء العمومي، لأنها تشارك الإنتاج، وبطريقة أكثر حيوية، في الحوار الاجتماعي فتبرز الحديث المتنوع والمتعارض، فالمواجهة بين الآراء في وسائل الاتصال الجماهيري تصبح بدورها حدثا بارزا.[38]

- **أما الطريقة الثالثة:** فهي الأكثر اعتمادا من طرف الإعلاميين والتي تصنف الأنواع الصحفية وفق الصيغة التالية:

1- **الأنواع الإخبارية:** وهي الأنواع التي تنطلق من أحداث ملموسة قصد إعلام الناس مثل (الخبر، التقرير الصحفي...).

2- **الأنواع الفكرية:** وهي كل المواد الصحفية التي تسعى أساسا إلى تأطير الجمهور وتوجيهه وغرس مجموعة من القناعات والمواقف في ذهنه (المقال والتعليق).

3- **الأنواع التعبيرية:** وهي المواد الصحفية التي تبرز حالات خاصة أو أشخاصا معينين فتسلط عليهم الأضواء، وتصفهم في تفاعلهم مع الوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه، مثل الربورتاج والبورتري « Le portrait ».

4- **الأنواع الاستقصائية:** وهي المواد الصحيفة التي تقدم مادة دسمة، وتستهدف البحث والتحليل والتقصي لتقدم الحلول أو تبرز التصورات للمشاكل والظواهر، مثل التحقيق الصحفي.[39]

وهناك من يربط الأنواع الصحفية واختلافها بتقسيمها إلى مجموعات:

المجموعة الأولى: الأنواع الإخبارية (الأنواع التقريرية).

تضم هذه المجموعة ثلاثة أنواع صحفية هي:

- الخبر
- التقرير
- الربورتاج.[40]

"إن الأنواع الإخبارية السالفة الذكر نستخدمها عندما نريد أن ننقل الواقع أو المجرى كما جرى، إلى الناس أو إلى الجمهور المتلقي، أو عندما نريد أن ننقل إليه معلومات معينة حول شخص أو واقعة أو حادثة من غير أن نصدر عليها حكما أو ندخل عليها شرحا أو تفسيرا أو تحليلا، أي من غير أن يتدخل الصحفي بآرائه في الموضوع، وهنا لا يستطيع الصحفي أن يستعمل أبدا أنواع الرأي أو الأنواع الإبداعية أو الاستقصائية، لأن هذه الأنواع الأخيرة ليس بمقدورها القيام بالدور الذي تقوم به الأنواع الإخبارية." [41]

المجموعة الثانية: أنواع الرأي (الأنواع الفكرية).

تضم هذه المجموعة بدورها أربعة أنواع صحفية هي:

1- المقال والمقال الافتتاحي.
2- التعليق.
3- العمود.
4- المقابلة الصحيفة.[42]

"إن أنواع الرأي السابق ذكرها يستخدمها الصحفي إذا أراد أن يعبر عن رأي تجاه الواقع، أو تفسير الواقع وشرحه للجمهور المتلقي، وفي هذه الحالة لا يستطيع بأي شكل من الأشكال أن يستخدم أي نوع من الأنواع الإخبارية، أو الإبداعية".[43]

المجموعة الثالثة: الأنواع الاستقصائية:

"يمثل هذه المجموعة نوع صحفي واحد، إنه التحقيق الصحفي[44]، إن الأنواع الاستقصائية لا نستخدمها لنقل الأخبار والمعلومات، ولا نستخدمها للتعبير عن آرائنا كصحفيين، إنما نستخدمها عندما نريد أن نحقق في قضية معينة، لنكشف أسبابها ونعرف خفاياها وارتباطاتها"[45]

المجموعة الرابعة: الأنواع الإبداعية (التعبيرية):

ويمثل هذه المجموعة ثلاثة أنواع صحفية هي:

1- البورتريه أو الصورة الصحفية.

2- الصورة الفوتوغرافية.

3- الرسم الصحفي (الرسم والكاركاتور).[46]

خلاصة:

1- إن اعتماد الأنواع الصحفية من جانب أن هناك نوعا مختصا في معالجة الأخبار "الخام" أي معالجة البرقيات وما تأتي به وكالة الأنباء، هذا النوع من الناحية العملية بدأ يتجاوزه الواقع. إذ أن نسبة 98 % أو أكثر من الأخبار التي تأتي بها الجرائد والمؤسسات الإعلامية بشكل عام هي أخبار لتغطيات صحفية ميدانية قام بها صحفيون، وأصبح اعتماد المؤسسات الإعلامية والجرائد على الخصوص على البرقيات ووكالات الأنباء يعتبر عجزا فيها، سواء في القدرة البشرية على تغطية كامل الأحداث أو عدم مواكبة التطورات، اللهم بعض الأخبار الرسمية التي تعتمد بعض الدول على أولوية تقديمها للوكالة الوطنية الرسمية ومع ذلك لم يصبح لها قيمة أمام تنوع المصادر واختلافها في الوقت الذي أصبحت فيه المعلومة = المال، وفي أي مستوى كان.

2) نجانب الحقيقة لو قلنا إن "الكتابات الخارجية" القادمة من خارج قاعات التحرير على أنها نوع صحفي، فبريد القراء ومنبر الآراء هي كتابات لموطنين وحتى مثقفين وأناس عاديين في الغالب ليس أهل اختصاص.

والنوع الصحفي فيما أعتقد له خصائص ومميزات في الأسلوب والتعبير واللغة وفي بنيته من العنوان إلى المقدمة إلى العرض إلى الخاتمة.

وإذا كان الإشكال الذي طرح هو عدم التزام أهل أسرة الإعلام بفنيات التحرير الصحفي وحياد البعض عن أهم الأدبيات التحريرية المعروفة لعدم الاختصاص أو جهلا. فكيف تنتظر من أناس عاديين الالتزام بنوع صحفي لم تشر إليه أي دراسة أكاديمية عربية أو غربية اللهم بعض التوجيهات من هيئات التحرير التي تطالب بعدم الطعن في الأشخاص والمؤسسات والكتابة بأسلوب واضح وبلغة سليمة.

3) يدرج البعض من الأكاديميين الروبورتاج الصحفي ضمن الأنواع الإخبارية وهذا الإدراج في اعتقادنا يحمل بعض الصواب وبعض الخطإ.

فأما الصواب هو قيام الروبورتاج على الحدث الآني، وتقاطعه مع التقرير الصحفي في بعض الخصائص الفنية كالوصف والسرد. والتركيز على الفاعلين في الحدث بما في ذلك الزمان والمكان، وربما هذا الذي جعل الكثير من وسائل الإعلام خاصة في المغرب العربي (الجزائر- تونس- المغرب) تنظر إلى الروبورتاج وكأنه تقرير ليس إلا. وفي نظرنا أن الربورتاج الصحفي فيه من النوع الإخباري والنوع التعبيري على حد سواء، ولا يمكن إدراجه كلية في الصيغ الإخبارية وذلك للاعتبارات التالية:

- لأن الروبورتاج يركز على جمالية اللغة والأسلوب فهو يأخذ جانبا من الكتابة الأدبية.

- لأن الروبورتاج يعبر فيه الصحفي عن ذاتيته وميوله وانطباعاته الشخصية، وهو ما يتناقض حول مقولة "الأخبار مقدسة".

- الوقت: يأخذ الربورتاج في كل وسائل الإعلام المختلفة وقتا لإنجازه ففي الجزائر مثلا يأخذ الربورتاج أسبوعا كاملا وقد يزيد عن ذلك حسب موضوعه فأين هنا الآنية والحداثة.

- يلاحظ في الربورتاجات التي تبثها وسائل الإعلام الأجنبية والفرنسية والأمريكية على الخصوص ميلها إلى البعد الثقافي، فهي أقرب إلى الفيلم، الأمر الذي يجعل حياتها في البث أطول وهو ما نسميه نحن الربورتاج الموضوعاتي، الذي لا يهم فيه عامل الزمن في البث أو إعادة البث.

4) من جانب آخر يمكن اعتماد المقابلة أو الحوار الصحفي ضمن الأنواع الإخبارية رغم احتوائها على الرأي وإبرازه بشكل مباشر، وذلك لارتباط المقابلة الصحفية بالحدث. وقد وقفت على هذا من خلال تجربتي البسيطة في الصحافة المكتوبة، فقد أجريت حوارا سنة 2000 مع الوزير الأسبق كريم عبادة والذي كان يومها ناطقا رسميا باسم جبهة التحرير الوطني حول "من يقتل من؟" والذي كان حديث العام والخاص في وسائل الإعلام الغربية والفرنسية بالخصوص، فبقدر ما عبر الشخص المحاور عن آرائه بقدر ما كانت المقابلة ارتباطا وثيقا بالحدث، ونفس الأمر تكرر في حوار أجريته مع السيد عبد الله جاب الله المرشح للرئاسيات سنة 1998 فبقدر ما عبر عن برنامجه السياسي بقدر ما كان موضوع الحوار مرتبطا بالانتخابات الرئاسية بالجزائر، وكان هذا التساؤل دائما يراودني كيف يمكن أن نضع المقابلة الصحفية في أنواع الرأي دون أن ننسى طبيعة الموضوع أو النقطة الرئيسة التي لأجلها تم الحوار.

وتكون المقابلة الصحفية ترتبط بالرأي بما لا يتقاطع مع الحدث والتطورات الحاصلة، كالحوار الذي أجريته مع سعيد سعدي سنة 1999 حول بعض القضايا الفكرية والسياسية والأحداث السابقة.

ولا بد في هذا السياق أن نشير إلى نقطة مهمة في إجراء الحوارات والمقابلات الصحفية عموما. ففي كثير من المرات يلاحظ القارئ والمختص على حد سواء مقدمة من الصحفي تسبق نص المقابلة. يعبر فيه الصحفي عن أجواء المقابلة... وهناك من يشكر ويمدح الشخصية المحاورة وهو ما يعتبر توجيها من الصحفي نفسه، بل هناك من يستعمل تعابير أسلوبية رنانة. وهذا في نظرنا بعيد عن العلمية والحيادية، اللهم إذا كانت المؤسسات الإعلامية حزبية تستوجب استعمال أساليب الميل والتوجيه والتشويق لإغراء القارئ للمتابعة.

5) يصبح البورتري بعيدا عن خصائصه الفنية لما يرتبط بالحدث خاصة في الجرائد الخاصة فتعيين رئيس الجمهورية لشخصية ما في رئاسة الوزراء يجعل المؤسسات الإعلامية تختلف في المعالجة الإعلامية، فالجرائد الخاصة أو التي تسمي نفسها مستقلة تميل إلى وضع سيرة ذاتية أو بورتري علمي فيما تتجه المؤسسات الإعلامية الأخرى المحسوبة على الرئيس ورئيس وزرائه إلى البورتري لتقدم هذه الشخصية كأنها نموذج في المجتمع.

6) التعليق الصحفي بقدر ما هو فكري ويرتبط بأنواع الرأي له علاقة وطيدة بالحدث، فهو يمثل رد فعل المؤسسة الإعلامية حول الأحداث وتطوراتها، بل يمثل كذلك موقف الصحفي من بعض الأحداث في غموضها، لذلك يسمي البعض هذا بالتعليق اليومي.

وانطلاقا مما سبق يمكن أن نصنف الأنواع الصحفية إلى ما يلي:

1- **أنواع ترتبط بالحدث**: ونجد هنا كل الأنواع الصحفية التي يمكن للصحفي والمحرر استعمالها في تغطية وإبراز الحدث للجمهور، ونجد (الخبر، التقرير، الربورتاج الآني، البورتري العلمي (سيرة ذاتية)) المقابلة الصحفية، الكاريكاتير نظرا لأنه أصبح يرتبط في جل المؤسسات الإعلامية بالحدث اليومي، وحتى العمود الصحفي، حيث وبالنظر إلى صغر مساحته وإصداره اليومي يلجأ الكتاب إلى استغلال مساحة العمود وربطها بالحدث مع المحافظة على الخصائص الفنية المعروفة ويسميه البعض مقالة اليوميات، وكذلك المقال الصحفي، حيث تستكتب بعض الجرائد شخصيات مهمة حول الأحداث الجارية: كمقال خالد مشعل في جريدة التايمز أثناء الحرب على غزة 2009 إلى جانب المقابلة الصحفية المرتبطة بالحدث أو كما نسميها "مقابلة الحدث".

2- **أنواع ترتبط بالموضوع**: حيث البعد الزمني في جانب الآنية غير مطروح، ويرجع تحديد الموضوع هنا إلى رئاسة التحرير أو الصحفي أو الكاتب بعينه أو الشخصية المعبر عن رأيها في موضوع ما. ونجد هنا مقابلة صحفية مفتوحة، ربورتاج موضوعاتيا، عمودا صحفيا، كاريكاتير عاما، تحقيقا صحفيا إيجابيا أو سلبيا بورتري (ترجمة سيرة)، المقال المتخصص.

وهناك أنواع أخرى **ترتبط بأسلوب الصياغة** ونجد هنا أربعة أنواع:

1- أنواع الصياغة الخبرية: ونجد (الخبر، التقرير، الربورتاج الآني، البورتري العلمي (سيرة ذاتية) مقابلة الحدث.

2- أنواع الصياغة العلمية: القائمة على معالجة ودراسة مشكل أو قضية كالتحقيق الصحفي، المقال التاريخي.

3- أنواع الصياغة التعبيرية: حيث الربورتاج الموضوعاتي، والبورتري ترجمة سيرة ذاتية، والكاريكاتير.

4- أنواع صياغة الرأي: كالمقابلة الصحفية، المقال النقدي، المقال الافتتاحي، العمود الصحفي، والتعليق.

الهوامش:

(1) انظر أحمد حسن الزيات تاريخ الأدب العربي ، عالم الكتاب، القاهرة، مصر ص 315

(2) انظر محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة. ص65

(3)مرجع سابق: فن المقالة ص66

(4) مرجع سابق: ص67

(5) مرجع سابق ص68

(6)صالح البضاني: مخطوط حول تطور الأدب وعلاقته بالفنون الصحفية 2005

(7)مصدر سابق

(8) ساعد ساعد: التعليق الصحفي في الصحافة المكتوبة الجزائرية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر، الطبعة الأولى 2009 ص 71

(9)بن صالح ناصر محمد: أبو اليقظان وجهاد الكلمة، منشورات ألفا، قصر المعارض الجزائر2006، ص140.ط3

(10)مرجع سابق، ص 142

(11)ساعد ساعد، مرجع سابق ص 72

(12)مرجع سابق، ص 136

(13)مرجع سابق، ص137

* صدرت هذه الجريدة في عنابه في 30 جويلية 1894 باللغة الفرنسية أول الأمر وكانت تظهر في كل أسبوع مرة، حتى إذا بلغت عددها الخامس عشر توقفت عن الصدور بدسيسة من يهود الجزائر مدة ثمانية أشهر. ثم صدر العدد السادس عشر منها محررا باللغتين العربية والفرنسية وذلك في 14 جانفي (1894) حاملا هذا التعريف "جريدة فرانسوية عربية، سياسية، أدبية، في شؤون العرب الجزائريين.

14)بن صالح ناصر محمد: الصحف العربية الجزائرية من 1947الى 1954، ألفا ديزاين، الجزائر 2006، ص25، ط2

(15)مرجع سابق، ص25،

(16)ساعد ساعد، مرجع سابق ص 75

* المنتقد – قسنطينة- (1925) صدرت جريدة المنتقد الأسبوعية بمدينة قسنطينة في الثاني من جويلية 1925 وقد أسسها ورأس تحريرها زعيم الحركة الإصلاحية في الجزائر ابن باديس وأسند إدارتها للسيد بوشمال أحمد.

(17)الصحف العربية الجزائرية، مرجع سابق، ص 58

(18)مرجع سابق، ص60

(19)مرجع سابق، ص 60

(20)مرجع سابق، ص61

(21) ساعد ساعد: الخطاب الثوري في الصحافة الجزائرية أثناء الاحتلال، دراسة قدمت لمؤتمر الإعلام والمجتمع جامعة بسكرة 2010

(22) يحي أبو زكرياء: عبد الحميد بن باديس صانع الثورتين ثورة الهوية وثورة البندقية والمقاومة، مقال بدون تاريخ أو سنة ومكان النشر

(23)نصر الدين لعياضي: اقترابات نظرية من الأنواع الصحفية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص 8

(24)سعيد ربيع عبد الجواد: فن الخبر الصحفي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2005، مصر ص15

(25)مرجع سابق، نفس الصفحة

(26)مرجع سابق، ص16

(27)فاروق أبو زيد: الكتابة الصحفية، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1990،ص4

(28)مرجع سابق، ص9

(29)مرجع سابق، ص9

(30)ابن منظور: لسان العرب. دار الحديث القاهرة، طبعة مراجعة ومصححة.2003.المجلد الثاني كلمة حرر ص392

(31)مرجع سابق، المجلد السابع، كلمة كتب، ص587

(32)فاروق أبو زيد، مرجع سابق، ص10

(33)محمود ابراقن: قاموس المبرق. منشورات المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر سنة 2005. ص.586

(34)مرجع سابق ص 566

(35)عبد العزيز شرف: الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، دار قباء للطباعة والتوزيع والنشر، القاهره2000ص 11/10

(36)لعياضي نصر الدين، مرجع سابق، ص 8

(37)مرجع سابق، ص 8

(38)مرجع سابق، ص 10

(39)مرجع سابق، ص 10

(40)لعقاب محمد: الصحفي الناجح، دار هومة بوزريعة، الجزائر، ط1، 2004، ص49

(41)مرجع سابق، ص50

(42) مرجع سابق، ص49

(43)مرجع سابق، ص 51

(44)مرجع سابق، ص49

(45)مرجع سابق، ص51

(46)مرجع سابق، ص50

مرجعية تفسير الأحلام في المعتقد الشعبي

أ/ ملوكي جميلة
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

إنّ المتتبع لمسيرة الحضارة الإنسانية منذ بزوغها وحتى الآن يجد أنّ الاهتمامات الأولى للإنسان قد اتجهت نحو محاولة فهم ما يدور في عقله من مظاهر عجيبة وخارقة. ولعلّ أقدم هذه الظواهر العقلية التي ارتبطت به على مرّ العصور هي ظاهرة الأحلام التي يعيشها كل إنسان أثناء نومه بغض النظر عن جنسه وسنّه أو مستواه ومعتقده.

فالجميع يحلم حتى أولئك الذين يعتقدون أنّهم لا يحلمون، والفرق بين من يحلم والذي يعتقد أنّه لا يحلم هو أن الأوّل يتذكر أحلامه، بينما لا يستطيع الثاني أن يتذكر شيئا منها.

وفي معظم الأحيان نتذكر أحلامنا، لكن نعجز عن فهمها وتقديم أي تفسير لها، ومع ذلك نتصرف وكأنّما ليست ثمة ما يدعو للعجب، ولو أنّ أحلامنا كانت كناية عن تخيلات ورؤى طريفة فحسب لكان بوسعنا أن نتعامل معها ببساطة. ولكن الأمر ليس كذلك، إذ أنّ هناك الكثير من الأحلام التي تجعلنا نستيقظ وملؤنا الامتنان لهذه اليقظة التي خلصتنا من شرها، فنخاطب أنفسنا قائلين عندئذ ما هذا إلاّ حلم. أو يعيش المرء منا حلما فيه لذة أثناء اليقظة ويتمنى حينها لو لم يستيقظ من نومه لمتعة حلمه.

إنّ هذه الأحلام بأنواعها كانت موجودة عند الإنسان منذ القدم، وكان دوما يسعى لمحاولة فهمها وتقديم تفسير لها حسب ما وفرته له بيئته الطبيعية والاجتماعية والثقافية.

ولا يزال إلى يومنا هذا يهتمّ بها حتى أصبحت تشكل مدار اهتمامه في الدراسات العلمية الحديثة. وقد تباينت هذه الاهتمامات فاحتلت الأحلام مكانة هامة في الدين وأولاها الأنبياء صلوات الله عليهم حقها، وكان منهم المعبرون أمثال سيدنا إبراهيم وسيدنا يوسف وسيدنا محمدﷺ.

أمّا العلم الحديث فقد اعتبر الأحلام مادة غنية لعلم النفس وخاصة عن طريق رواده، حيث أولاها فرويد بالغ اهتمامه في مجال التحليل النفسي ومثله يانغ الذي أخصها بكثير من التحليل في المجال السيكولوجي وسار في نفس الاتجاه أذكر الذي ركز على دورها في حياة الفرد الشخصية وعلاقتها بالبيئة الاجتماعية.

أمّا من واقعنا المعيشي وحياتنا اليومية فتحظى الأحلام باهتمام واسع، سيما في الثقافة المحلية وما نلاحظه على الفرد الجزائري عموما ومدى إقباله على التساؤل عن معانيها وفك رموزها، سواء عن طريق ثقافته الخاصة أو باللجوء لمفسرين مختصين في ذلك.

لكن إذا كان التفسير الديني في الإسلام للأحلام يعتمد على المرجعية الدينية المتمثلة في القرآن والسنة والعلم بأصول التعبير، والتفسير العلمي الحديث يعتمد على التحليل النفسي عن طريق الغوص في أعماق النفس البشرية واللاشعور لإدراك معاني رموز الأحلام.

فما هي المرجعية التي تعتمد عليها الثقافة الشعبية لفك مضمون أحلامها وتأويل رموزها؟ وهل هناك تداخل بين المرجعيات الثلاث في تفسيرها للأحلام؟ (أي بين التأويل الديني والتحليل العلمي والتفسير الشعبي للأحلام).

فالفضاء الثقافي الإسلامي أعطى أهمية كبيرة للأحلام نظرا لورودها في القرآن الكريم الذي يعتبر الكتاب المقدس عند المسلمين، وذكرها في الأحاديث النبوية الشريفة التي تناولت أقوال النبيّ ﷺ وأفعاله واعتماد طائفة من المسلمين على هذه النصوص لتأسيس علم قائم بذاته، الذي أسموه بعلم الرؤيا.

ولو تمعنّا في القرآن الكريم لوجدنا أنّ الأحلام ذكرت بمسميات متنوعة وفي مواضع مختلفة. ففي سورة الأنفال ذكرت باسم المنام في قوله تعالى: ﴿ إِذْ يُرِيكَهُمُ ٱللَّهُ فِى مَنَامِكَ قَلِيلًا ﴾[1].

وقد ورد في تفسير ابن كثير أنّ المنام مصرّح به في الآية ولا يحتاج إلى تأويل: "قال مجاهد أراهم الله في منامه قليلا، وأخبر النبيّ وأصحابه بذلك فكان تثبيتا لهم "[2].

كما ذكرت في سورة الصافات عندما أمر الله سبحانه سيدنا إبراهيم بذبح ابنه في منامه فجاء على لسان سيدنا إبراهيم في قوله تعالى:﴿ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ﴾[3]. يقول ابن عباس عن النبيّ ﷺعندما سُئل عن هذه الآية "رؤيا الأنبياء في المنام وحي"[4].

أمّا في سورة سيدنا يوسف فقد جاء تأويل الرؤيا في قوله تعالى: ﴿ وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّوا۟ لَهُۥ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَٰٓأَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَىَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّى حَقًّا ۖ ﴾[5].

وفي هذا إشارة إلى أنّ الأحلام بمسمياتها المختلفة قابلة للتأويل والتعبير، وقد اتخذ بعض العلماء من التأويل علما وأسسوا له وسموّه "بعلم تعبير الرؤيا"، يقول ابن خلدون: "هذا العلم هو من العلوم الشرعية وهو حادث في الملة عندما صارت العلوم صنائع وكتب الناس فيها، وأمّا الرؤيا والتعبير لها فقد كان موجودا في السلف كما هو في الخلف وربما كان موجودا في

الملوك والأمم من قبل إلاّ أنّه لم يصل إلينا للاكتفاء فيه بكلام معبر من أهل الإسلام وإلاّ الرؤيا موجودة في صنف البشر على الإطلاق ولا بدّ من تعبيرها"[6].

ولاشكّ أنّ الباحث في التراث الإسلامي يجد الكثير من العلماء المعبرين الذين اقتحموا هذا الميدان، فمنهم من ترك مؤلفات ومنهم من كان معبرا دون أن يتكلف عناء التأليف ومنهم من أخذها من النبيّ ﷺ مما ورد عنه في الصحاح أقوالا وأفعالا.

فعن عائشة رضي الله عنها قالت: "أوّل ما بُدئ به رسول الله من الوحي الرؤيا الصادقة في النوم، فكان لا يرى رؤيا إلاّ جاءت كفلق الصبح"[7].

كما روي عنه كذلك أنّه: "كان يسأل أصحابه كل يوم هل رأى أحد منكم البارحة رؤيا ؟ فيقصونها عليه فيعبرها لهم..."[8].

فقد كان عليه الصلاة والسلام يعطي أهمية كبيرة للرؤيا ويعمل على تصديقها وتأويلها. إلاّ أنّ التفسير الديني وحده غير كاف للإحاطة بكل الأحلام تعبيرا وتأويلا، إذ لا يمكن أن نجد في القرآن والسنّة كل ما يفي بغرض التفسير، وهذا باعتراف علماء التعبير أنفسهم "...والمنام الواحد يختلف باختلاف لغتين... ويختلف باختلاف الأديان... ويختلف باختلاف الأزمان... ويختلف باختلاف الصنائع... وبالجملة فإنّ مباحث هذا العلم كثيرة وأصوله ومتعلقات توجيهاته غير محصورة"[9].

لذلك جاءت جهود كثيرة تهتمّ بدراسة الأحلام وتفسيرها ودورها في حلّ مشكلات نفسية كبيرة، وقد حاولت نظريات علم النفس خاصة مع جهود علمائها الأوائل (فرويد، يانغ، أدلر...) من وضع وإقامة نظرة واقعية موضوعية قابلة للدراسة العلمية "يرى فرويد أننا نحمل جميعا في دواخلنا مثل هذه الرغبات اللاعقلانية (اللاشعورية) التي كبتناها بناء على وطأة المقتضيات المجتمعية لكننا لا نقوى على التخلص منها تماما، فعندما تخف رقابة الوعي خلال النوم، تدُبّ الحياة في تلك الرغبات وتأخذ بالإفصاح عن نفسها في أحلامنا"[10].

توصل فرويد من خلال نظرية التحليل النفسي إلى وضع منهج خاص يتبعه في تفسير الحلم وتحليله معتمدا في ذلك على قوى اللاشعور. فالأحلام بالنسبة إليه هي عبارة عن نصوص مكتوبة بكتابة مصورة يمكن قراءتها بالنظر إلى محتواها الظاهري الذي يعبر عن الرغبات والأفكار المكبوتة (أي المحتوى الباطني).

أمّا "يانغ" وهو من زملاء "فرويد" فقد اختار طريقته الخاصة به في تفسير الأحلام. فهو يعتمد على الفحوى العام للحلم الذي اعتبره أكثر أهمية من التفاصيل الدقيقة، كما أنّ الحلم بالنسبة إليه يمثل رغبات الماضي لكن أكثر من ذلك اتجاها إلى المستقبل، فالحلم

وظيفته تقوم على تعيين غايات وأهداف إذ يعتقد أنّ: "النفس كائن انتقالي لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة تقدّم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره، كما تقدّم لنا من جهة أخرى في اللوحة نفسها معالم المستقبل نظرا لأنّ النفس تبدع بحد ذاتها مستقبلها الخاص"[11]. فالأحلام لا تذهب من خاطر حاضر الإنسان إلى ماضيه فقط بل يمكنها أن تطلّ الفرد على الحاضر والمستقبل، وقد انطلق "يانغ" في تفسير ذلك من أحلامه الخاصة.

فقد رأى خلال خريف 1913 أنّ محيطا من الدم ينحدر من جبال الألب ليُغرق كل الحضارة الغربية، ثمّ في ربيع 1914 جاءته سلسلة من الأحلام أنّ جليد القطب الشمالي يهبط على أوروبا فيجمدها، وبعد أشهر قليلة من هذه الأحلام هبّت واندفعت عواصف الحرب العالمية الأولى. لذلك يعتقد "يانغ" أنّ "الأحلام كثيرا ما توحي بما قد يحدث وما يخبؤه القدر للإنسان من أقدار وإمكانيات وأحداث"[12].

وعلى هذا النحو قسّم الأحلام إلى قسمين: فقسم منها يعود إلى الماضي، أمّا القسم الثاني فيتجه نحو المستقبل.

"مثلما يتعلّق الأمر بأفكارنا عندما نكون في حالة شعور، فأحلامنا تجرنا نحو ما سيقع أو سيجري"[13].

ومن جهة أخرى يرى "أدلر" (وهو من مدرسة علم النفس الفردي) أنّ الحلم هو محاولة لحل مشاكل الحياة، فالأحلام بالنسبة إليه لا تتناقض مع الحياة العادية وهي تكملة للجهاد الذي نبذله من أجل تحقيق الغاية التي نريد الوصول إليها.

"الحلم تكملة للجهد الذي نبذله في حل المعضلات التي تعرض لنا، ييسر تلك المشاكل ويزيد فيها تسهيلا وتيسيرا حتى يصل إلى حل، يؤيد الأسلوب الذي اتخذه المرء في حياته من قبل وهو يصل بذلك إلى الحل"[14].

وهذا يعني أن الواحد منّا إذا عاش أياما مزدحمة بالمشاكل فإنّها تلاحقه حتى في النوم.

أمّا في ثقافتنا الشعبية فقد اتجه التفكير الشعبي إلى أنّ ما يراه الإنسان في نومه من صور وأحداث والتي تعرف بالأحلام هي عبارة عن رسائل ورموز قابلة للتأويل والقراءة، والتي بإمكانها أن تكشف عن الكثير من الأمور الغيبية وما تخبئه الأقدار للفرد.

وعلى هذا الأساس فإنّ الأحلام في ثقافتنا الشعبية ترتبط بالمستقبل، أكثر منها بالماضي والحاضر، وهذا ما يجعل اهتمام الكثير من الناس بها على اعتبار أنّها منفذ لهم للاطلاع على ما ينتظرهم من خير أو شر.

ولأنّ الإنسان بطبعه فضولي فهو يحاول اختراق حُجُب الغيب لمعرفة مستقبله رغم اقتناعه أن الغيب علمه عند الله، لكنّه وجد في الأحلام طريقا لذلك.

وما هو ملاحظ في المعتقد الشعبي لا سيما عند كبيري السنّ سواء الرجال أم النساء أنّ الحلم حافظ ولا يزال يحافظ على وظيفته القديمة المتمثلة في الاتصال بالغيب، إذ أنّه الخزان الذي يستقي منه الرموز والتمثلات الثقافية لحضارته ومعتقده.

وبذلك يمكن القول إنّ الحلم ما زال يحافظ على وظائفه الاجتماعية والدينية، أمّا التفكير الشعبي للأحلام عند الفئة المثقفة فقد اتجه نحو اعتبار الحلم عنصرا جامعا لعمليات متعدّدة في مجالات مختلفة، فالحلم في نظرها هو مزيج بين شعور نفسي وانفعالات وتأثر بالواقع الاجتماعي والثقافي وتجسيد لآمال وانشغالات من نواح مختلفة.

كما يعتبرها البعض عبارة عن وعاء تصبّ فيه كل الأحداث التي تدور في حياتنا والتي تترك في نفوسنا أثرا، كالشعور بعدم الرضا تجاه أشخاص معينين أو قضايا ما، أو مخاوفنا من أمور معينة أو طموحاتنا نحو المستقبل.

إنّ التفكير الشعبي في عموميته سواء عند الفئة المثقفة أو سواها يعير كبير اهتمامه نحو ما يجول في الأحلام من أحداث وصور ومشاهد ورموز ويربطها ارتباطا وثيقا بالبيئة المحيطة به، أكانت طبيعية، اجتماعية أو ثقافية، لذلك نجد من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالتفسير الشعبي أن يكون المفسر الشعبي قادرا على الإحاطة بالحالة النفسية لصاحب الحلم وأن يكون تفسيره من الواقع الاجتماعي وحسب الثقافة المحلية للأفراد، ويجب أن لا يتناقض مع الممارسات التي تعود إلى العادات والتقاليد المأخوذة من مجتمعنا التي تلتقي في كثير من أجزائها بالتفسيرات الدينية.

ولو أخذنا هذه الرؤيا للأحلام عند التفكير الشعبي لوجدناها غير بعيدة عن التحليل العلمي والتأويل الديني للأحلام.

فالاتجاهات الثلاثة اصطلحت على أنّ "الحلم عبارة عن مجموعة من الرموز، وأنّ الرمز في حدّ ذاته قابل للتأويل والتفسير"[15].

ففي الوقت الذي نجد فيه الاتجاه الديني يبحث عن معنى هذه الرموز في القرآن والسنة... نجد المحلل النفسي يبحث عنها في اللاشعور الفردي أو الجمعي.

ومن جهته المفسر الشعبي يحاول البحث عن تفسيرها وفق دلالتها الشعبية ومعتقده.

أمّا الاختلاف الموجود بين الاتجاهات الثلاثة فهو في طريقة تعبير الرمز ومدلولاته، فهو يختلف من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر ومن دين إلى دين وذلك وفق التناقض الموجود في المجتمع.

".يختلف تأويل كل طائفة من أهل الكفر والإسلام باختلاف الطبائع والبلدان كالذي يرى في بلاد الحرّ ثلجا أو جليدا أو بردا فإنه يدل على الغلاء والقحط، ثمّ إن رأى هذا الرائي في بلد من بلاد البرد فإنّ ذلك لهم خصب وسعة، والطين والوحل لأهل الهند مال ولغيرهم محنة وبلية..."[16].

أمّا من حيث الدلالات فنجد الكثير منها يستعمل استعمالا مشتركا منذ القدم كعلاقة السن بالحياة ونزعه بالموت، وعلاقة الحياة بالميلاد، وغيرها من الدلالات المشتركة.

كما أنّ الاتجاهات الثلاثة تعتمد في تفسير الأحلام على صاحب الحلم نفسه وما يحيط به من انشغالات، سواء كانت نفسية أم اجتماعية أو طبيعية، لكن بدرجات متفاوتة، ونفس الشيء بالنسبة للاعتقاد في تأثير الأحلام، فهو موجود على المستويات الثلاثة لكن بنسب مختلفة.

بحيث إنّ التأويل الديني والتفسير الشعبي يتفقان في الدلالات التنبؤية المستقبلية للأحلام في حين التفسير العلمي لا يرجح ذلك لأنّه يعتمد على ما هو كائن وليس ما سوف يكون.

وفي نهاية هذه المقارنة سوف نتناول حلما بالدراسة وفق الأبعاد الثلاثة (الديني، العلمي والشعبي) لنلاحظ تصور كل تفسير وهو كالتالي:

شاب يبلغ من العمر 34 سنة غير متزوج يقول: "رأيت نفسي في عرس صديق لي بحيث ذهبت أنا وأصدقائي لنشاركه فرحه واشترينا له هدية ثمينة، فوجدنا مدعوين كثرا تشاركه هذه الفرحة وبقينا معهم حتّى الصباح، وعندما أردنا أن نودعه منعنا وطلب منا أن نبقى معه أكثر وفجأة لم يبق أحد من المدعوين، ولكنّنا أصررنا على الذهاب لنتركه يرتاح ويستقبل زوجته، وبعدها انصرفنا".

فإذا أردنا أن نحلل هذا الحلم وفق البعد الديني بالاعتماد على كتاب تفسير الأحلام الكبير لابن سيرين فإنّ أهمّ الرموز الواردة فيه هي الفرح أو العرس، الأصدقاء والهدية الثمينة، الوداع والوحدة.

- وترمز مراسيم الفرح والأعراس إذا لم تُر العروس معه إلى مصيبة وموت صاحبه والهدية تدل على الموت للمريض والسفر للمسافر.

أمّا الوحدة فهي انفراد الشخص لوحده سواء بنفسه أم ماله أم رأيه.

وإذا حاولنا أن نجمع هذه الرموز بهدف إعطائها معنى في الحلم، فإنّها تدل في هذا المنام على أنّ هذا الشخص أي صاحب العرس مقبل على مصيبة، وهذه المصيبة تركت أثرا بالغا في

نفوس من يحبونه وخاصة أصدقاءه، حيث لم يستطيعوا تقديم أي مساعدة له لما أصابه سوى مشاركتهم له بمشاعرهم.

أمّا لو أردنا تحليل هذا الحلم تحليلا نفسيا فلا بدّ من الإشارة إلى مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية الّتي تقف وراء صاحب الحلم والذي أدلى لنا أثناء روايته لنا للحلم أنّ هذا الشخص (أي صاحب العرس) رجل متزوج وبنّاء كان يرمم في إحدى المساجد بالمنطقة فسقط من أعلى "الشافود" (وهي مصطبة من الخشب يقف فوقها البنّاء للوصول إلى الأماكن العالية) على صدره، وعندما نقل إلى المستشفى بقي هناك بضعة أيام لكنه توفي بسبب نزيف الدم على مستوى الرئتين.

فإذا حاولنا تحليل هذا الحلم وربطه بالتفاصيل الّتي ذكرت لنا على اعتبار أنّ التحليل النفسي يربط بين أحداث الحلم وتفاصيل الواقع المعيش، فإنّه يمكن تقييم رموز هذا الحلم إلى قسمين[17]: فالأوّل منه يدل على مجموعة من الرموز التي تدل على السعادة والسرور وتعني في علم النفس والتحليل النفسي على محاولة تحقيق الرغبة والحياة والمشاريع و...

أمّا القسم الثاني وهو مجموعة من الإشارات الّتي تدل على حالة المعاناة النفسية الّتي صاحبت الشخص بعد مغادرة أصدقائه من جهة والتي تعني معاني هذه الرموز والإشارات وفق القاموس النفسي إلى حالة المعاناة النفسية والصراع من أجل البقاء ورفض فكرة الموت، ومن جهة أخرى إلى الفراغ العاطفي الذي تركه في نفوس أصدقائه وبتعبير آخر هي عبارة عن مشاعر لاشعورية مكبوتة تدل على رفض وعدم تقبل فقدان الآخر للأبد.

أمّا لو أردنا تفسير هذا الحلم وفق البعد الشعبي والذي أخذناه إلى مجموعة من المفسرين الشعبيين المعتمدين فإنّ اتجاهاتهم جميعا تصب نحو احتواء هذا الحلم على ثلاثة رموز أساسية وهي: - الفرح والعرس ومراسيمه. - المدعوين وصفتهم. - الوداع وكيفيته.

وقد اعتمد المفسرون الشعبيون في تأويل هذا الحلم على عكس الأحداث بحيث إنّ الزفاف ومراسيمه تدل على الموت، والمدعوين من أصدقاء وغيرهم ممّن شاركوا هذا الرجل فرحه هم الذين حضروا موته وشيعوا جنازته.

والوداع مع عدم الرغبة يدل على الشخص عندما ترك لوحده. كما يدل هذا الحلم عند المفسرين إلى أنّ هذا الرجل كان إنسانا طيبا يحمل مكانة مرموقة بين الناس، بحيث وفاته وطريقة ذلك تركت أثرا كبيرا في نفوسهم.

إذن وبعد أن حللنا هذا الحلم وفق الأبعاد الثلاثة أي الديني والنفسي والشعبي نخلص إلى أن: التفسيرات الثلاثة وعلى اختلافها تلتقي في بعض النقاط خاصة فيما يخص التفسير الديني

والشعبي بحيث نجد تشابها كبيرا في تحليل الرموز كالعرس يدل على الموت والوحدة أو الوداع تدل على الفراق، ومثل ذلك في التحليل النفسي بحيث إنّ معاني الرموز الّتي أشرنا إليها تحمل دلالات متقاربة وقد تكون نفسها ولكن بطريقة معكوسة. وأنّ التفسير الشعبي للأحلام في أحيان كثيرة يغترف مادته من المدونة العلمية والمرجعيات الدينية.

المراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- ابن كثير إسماعيل أبو الفدا: "تفسير ابن كثير"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1981.

2- ابن كثير إسماعيل أبو الفدا: "تفسير ابن كثير"، الجزء السادس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1990.

3- ابن خلدون: "المقدمة"، دار مكتبة الهلال، بيروت، سنة 1991.

4- ابن حجر العسقلاني: "فتح الباري بشرح صحيح البخاري"، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 1998.

5- محمد بن سيرين: "تفسير الأحلام الكبير"، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1998.

6- عبد الغني النابلسي: "تعطير الأنام في تعبير الأحلام"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 2002.

7- إيريك فروم: "اللغة المناسبة – مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير"، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سنة 1995.

8- د. فريد إبراهيم الدر: "علم الأحلام منافعها ومحتوياتها ونظرياتها"، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2000.

9- أمين الصغير: "قاموس الأحلام من منور علم النفس والتحليل النفسي"، دار آثار للنشر، بيروت، (د.ط)، سنة 1994.

10- إسحاق رمزي: "علم النفس الفردي"، دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة 1981.

11- علي كمال: "أبواب العقل الموصدة – باب النوم وباب الأحلام"، دار السيد للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، سنة 1990.

هوامش البحث:

[1] سورة الأنفال، الآية 43.

[2] ابن كثير أبو الفدا إسماعيل، تفسير ابن كثير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 1981، ص316.

[3] سورة الصافات، الآية 102.

[4] ابن كثير أبو الفدا إسماعيل، تفسير ابن كثير، الجزء السادس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 1990، ص16.

[5] سورة يوسف، الآية 100.

[6] ابن خلدون، المقدمة، دار مكتبة الهلال، بيروت، سنة 1991، ص 299.

[7] ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 1998، ص 21.

[8] محمد بن سيرين، تفسير الأحلام الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1998، ص 18.

[9] عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، سنة 2002، ص 380، 381.

[10] إريك فروم، اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، سنة 1995، ص 53.

[11] نفس المرجع السابق، ص 87.

[12] د. فريد إبراهيم، علم الأحلام، منافعها ومحتوياتها ونظرياتها، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2000، ص 181.

[13] أمين الصغير، قاموس الأحلام، منظور علم النفس والتحليل النفسي، دار الآثار للنشر، بيروت، (ب.ط)، سنة 1994، ص 11.

[14] د. إسحاق رمزي، علم النفس الفردي، دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة 1981، ص 48.

[15] د. علي كمال، أبواب العقل الموصدة، باب النوم وباب الأحلام، دار السيد للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الثانية، سنة 1990، ص 579.

[16] عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، مرجع سابق ذكره، ص 5، 6.

(17) تفكيك رموز هذا الحلم أخذت من قاموس تفسير لأحلام من منظور علم النفس والتحليل النفسي (مرجع سابق).

مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات العلمية

64، 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 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

تصدر أربع مرات في السنة

الاسم واللقب أو المؤسسة.....

العنوان.....

الاشتراك في الدوريات:

- ☐ دراســـات أدبيــة
- ☐ دراســـات إستراتيجية
- ☐ دراســـات إسلامية
- ☐ دراســـات قانونية
- ☐ دراسات اقتصادية
- ☐ دراسات اجتماعية
- ☐ دراســـات 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