المجلد 02
العدد 02
جوان 2021

الإبراهيمي
للآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية دولية محكّمة تصدر عن جامعة برج بوعريريج - الجزائر

ر د م د 2710-7949
ر ت م د إ 893x-2716
الإيداع القانوني: جانفي 2020

مجلة الإبراهيمي
للآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية

تصدر عن جامعة برج بوعريريج - الجزائر

(المجلد 02 - العدد: 02 - جوان 2021)

ردمد: 7949 - 2710 :ISSN

ترقيم إ: 2716 - 893X :EISSN

الإيداع القانوني: جانفي 2020

مدير المجلة

أ.د/ عبدالحق بوبترة

مدير الجامعة

رئيس التحرير

د. عبدالله بن صفية

هيئة التحرير

أ.د/ رحيم حسين .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

أ.د/ ضياء غني العبودي .... جامعة ذي قار (العراق)

أ.د/ محمد جواد البدراني .... جامعة البصرة (العراق)

أ.د/ ناصر بركة .... جامعة المسيلة (الجزائر)

أ.د/ علاء الدين أحمد الغرايبة .... جامعة الزيتونة الأردنية

د. إسماعيل ميهوبي .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د. عبدالكريم هجرس .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د. علي عبد الأمير الخميس .... جامعة بابل (العراق)

د. مراد تواتي .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د. مصطفى أحمد قنبر .... كلية المجتمع (قطر)

د. عبدالمالك بكاي .... جامعة سطيف (الجزائر)

د. سليم حمدان .... جامعة الوادي (الجزائر)

أ. بوبكر ملياني .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

أ. سومية ديرم .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

جميع المراسلات والأبحاث توجّه إلى السيد:

رئيس تحرير مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج – الجزائر

الهاتف: 00213(0)661604837

00213(0)799280165

البريد الإلكتروني: elibrahimi.lh@gmail.com

صفحة المجلة في البوابة الجزائرية للمجلات العلمية

www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/634

مجلة "الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية"

مجلة علمية دولية محكّمة نصف سنوية

تصدر عن جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج - الجزائر

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د/ علاء الدين أحمد الغرايبة ... جامعة الزيتونة الأردنية (الأردن)

أ.د/ أحمد مسعودان .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

أ.د/ صالح هويدي ناصر .... معهد التراث – الشارقة (إ . ع . م)

أ.د/ تامر محمد عبدالعزيز .... جامعة المنيا (مصر)

أ.د/ رشيد زرواتي .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

أ.د/ مصطفى الغرافي .... جامعة مكناس (المغرب)

أ.د/ إبراهيم مصطفى الحمد .... جامعة تكريت (العراق)

أ.د/ محمد جواد البدراني .... جامعة البصرة (العراق)

أ.د/ مصطفى عطية جمعة .. الجامعة الإسلامية – مينسوتا (و.م.أ)

أ.د/ الجودي صاطوري .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

أ.د/ رحمن غركّان عبادي .... جامعة القادسية (العراق)

أ. د/ محمد بكادي .... جامعة تمنراست (الجزائر)

أ.د/ شفيقة العلوي .... م. ع. أ بوزريعة (الجزائر)

د/ محمد جبر جميل .... جامعة المدينة العالمية – القاهرة (مصر)

د/ ميلود زنكري .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ زينب رضا حمودي الجويد .... جامعة بابل (العراق)

د/ كمال فرشة .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ زينب حسين كاظم المحنا ... جامعة القادسية (العراق)

د/ بوبكر الصديق صابري ... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ علي عبدالأمير الخميس .... جامعة بابل (العراق)

د/ نسيمة عميروش .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ صادق محمد وجيه الدين .... جامعة إب (اليمن)

د/ مبروك دريدي .... جامعة سطيف (الجزائر)

د/ جمانة بشير أبورمان ... جامعة البلقاء التطبيقية (الأردن)

د/ الحاج بلقاسم .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ عدنان مهنديس .... جامعة فاس (المغرب)

د/ مراد قفي .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ يوسف العايب .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ سماح بن خروف .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ محمد مدور .... جامعة غرداية (الجزائر)

د/ محمد بن علي .... جامعة غليزان (الجزائر)

د/ عبدالحميد بودرواز .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ ياسين بغورة .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ غنية بوضياف .... جامعة بسكرة (الجزائر)

د/ زهرالدين رحماني .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ فايزة لولو .... جامعة سوق أهراس (الجزائر)

د/ عبدالسميع موفق .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ فاطمة صغير .... جامعة تلمسان (الجزائر)

د/ عبدالمجيد قديدح .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ زوينة بن فرج .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ موسى بن منصور .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ موسى لعور .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ محمد يزيد سالم .... جامعة باتنة (الجزائر)

د/ حسان الأعرج .... جامعة الدار البيضاء (المغرب)

د/ علي دغمان .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ حليمة عواج .... جامعة باتنة (الجزائر)

د/ أم السعود براهيمي .... جامعة الجلفة (الجزائر)

د/ سفيان لوصيف .... جامعة سطيف (الجزائر)

د/ أحمد بقار .... جامعة ورقلة (الجزائر)

د/ إبراهيم زلافي .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ الحسين بركات .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ يوسف بديدة .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ نصيرة بلبول .... جامعة الجلفة (الجزائر)

د/ سفيان بن صفية .... جامعة سطيف (الجزائر)

د/ كمال بن مارس .... جامعة قالمة (الجزائر)

د/ خميسي بولعراس .... جامعة سطيف (الجزائر)

د/ خليل عبدالكريم .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ لخضر رفاف .... جامعة برج بوعريريج (الجزائر)

د/ سعد مردف .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ غزلان هاشمي .... جامعة سوق أهراس (الجزائر)

د/ حبيبة عبدلي .... جامعة خنشلة (الجزائر)

د/ كمال بن عمر .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ محمد الصديق معوش .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ عمرو وهدان ..... جامعة طيبة (السعودية)

د/ عبدالله اطبيقة ..... جامعة سرت (ليبيا)

د/ دليلة مصباح حامد مصباح .... جامعة سرت (ليبيا)

د/ مصطفى ولد يوسف .... جامعة البويرة (الجزائر)

د/ الطيب بوازيد .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ عبدالسلام عابي .... جامعة باتنة (الجزائر)

د/ كريم مبروكي .... جامعة الجلفة (الجزائر)

د/ محمود محمد عبد الراضي ... جامعة القاهرة (مصر)

د/ نوال أقطي .... جامعة بسكرة (الجزائر)

د/ محمد بن لخضر .... جامعة الجلفة (الجزائر)

د/ زهيرة دبيح .... جامعة المدية (الجزائر)

د/ صالح غيلوس .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ رابح أولادضياف .... جامعة قالمة (الجزائر)

د/ عادل بوديار .... جامعة تبسة (الجزائر)

د/ فتحي بحة .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ بشير بوقاعدة .... جامعة سطيف (الجزائر)

د/ بن الدين بخولة .... المركز الجامعي – آفلو (الجزائر)

د/ سهيلة بن عمر .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ مراد تواتي .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ عبدالقادر خليف .... جامعة تبسة (الجزائر)

د/ عبد الرحيم البار .... جامعة جيجل (الجزائر)

د/ زهور شتوح .... جامعة باتنة (الجزائر)

د/ وليد شريط .... جامعة البليدة (الجزائر)

د/ ربيع كيفوش .... جامعة جيجل (الجزائر)

د/ لزهر كرشو .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ محمد مكي .... جامعة المدية (الجزائر)

د/ محمد بن يحي .... جامعة الوادي (الجزائر)

د/ آمال كبير .... جامعة تبسة (الجزائر)

د/ عدي عدنان العوادي .... جامعة القادسية (العراق)

د/ أحمد عليوي صاحب .... كلية الإمام الكاظم (العراق)

د/ محمد سنوسي .... جامعة المسيلة (الجزائر)

د/ سرمد جاسم محمد الخزرجي ... جامعة تكريت (العراق)

د/ عبدالكريم أحمد مغاوري.. ج المدينة العالمية (ماليزيا)

د/ سليمة محفوظي .... جامعة سوق أهراس (الجزائر)

د/ عباس يداللهي فارساني .. ج شهيد تشمران أهواز (إيران)

شروط النشر في المجلة

تستقبل مجلة "**الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية**" كلّ البحوث والدراسات العلمية المندرجة ضمن دائرة اهتماماتها (الأدبية والإنسانية والاجتماعية)، وستسعى إلى نشر منجزات الباحثين من داخل الجزائر وخارجها باللّغات الثلاث (العربية الإنجليزية، الفرنسية) إذا استوفت الشروط الآتية:

- أن تتسم الأعمال المقدّمة بالجدّة والموضوعية والقيمة العلمية.
- أن تكون المادة العلمية المقدمة أصيلة، لم يسبق نشرها، ولم ترسل للنشر إلى جهة أخرى.
- يجب كتابة البحث بلغة سليمة ودقيقة، مع الالتزام بالأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بإثبات مصادر المعلومات، وتوثيق الاقتباسات.
- أن لا يتجاوز عدد صفحات البحث (25) صفحة بما في ذلك قائمة المصادر والمراجع.
- يصفّف البحث وفق برنامج (Microsoft Word) بخط (Traditional Arabic) حجم 15 للمتن و12 للهوامش، وبالنسبة للغة الأجنبية (Times New Roman) حجم 14 للمتن و11 للهوامش، على أن تدرج الهوامش في آخر المقال.
- تخصّص الصفحة الأولى لـ: عنوان البحث (وترجمته باللغة الإنجليزية)، واسم الباحث ودرجته العلمية والمؤسسة التي ينتمي إليها إضافة إلى رقم الهاتف والبريد الإلكتروني.
- يرفق البحث بملخصين للمقال (في حدود نصف صفحة على الأكثر)؛ الأوّل بلغة المقال (عربية / إنجليزية/ فرنسية)، والثاني: [باللغة الإنجليزية بالنسبة للأعمال المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية. باللغة العربية إذا كانت لغة المقال إنجليزية].
- يتبع الملخصان بالكلمات المفتاحية (*keywords*) والتي لا تتعدّى سبع (07) كلمات ترتب بحسب وظيفيتها في المقال، وينبغي أن تشملها الترجمة في الملخص الثاني.
- تخضع البحوث المقدمة إلى المجلة للتحكيم العلمي السري بحسب الأصول المتعارف عليها علميا، وقرارات المحكّمين نهائية غير قابلة للطعن.

الأعمال المنشورة لا تعبر إلا عن آراء أصحابها

فهرس المحتويات

افتتاحية العدد	09
تفسير المصطلح القرآني بالقرآن وأثره في تحديد الدلالة الدينية للمصطلح أ.د/ محمد مدور ..... جامعة غرداية (الجزائر)	26 - 10
معاهدة يافا (626 هـ/ 1229م) من وجهة نظر الإيرل رتشارد د. سعد خليل الشعيبات ..... جامعة مؤتة (الأردن)	58 - 27
طرق التجارة ومسالكها بالمشرق الإسلامي وأهميتها في حركة التجارة العالمية أواخر العصر الوسيط د. رابح أولادضياف ..... جامعة 8 ماي 1945 - قالمة (الجزائر)	87 - 59
المشكلات السلوكية للتلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي (دراسة وصفية بمدارس محلية عطبرة) أ. م/ مالك يوسف مالك بخيت ... جامعة أم درمان الإسلامية – الخرطوم (السودان) أ م/ الصادق آدم وادي ..... جامعة أم درمان الإسلامية – الخرطوم (السودان) الأستاذة/ سلافة يحي الأمين محمد مركز لجين لذوى الاحتياجات الخاصة – الخرطوم (السودان)	108 - 88
التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية من طريق القرآن الكريم لصغار المتعلمين د. فتحي بحة ..... جامعة الوادي (الجزائر)	124 - 109
التعليم والتنمية المحلية: دراسة ميدانية بأكنول المركز إسماعيل بن محمد بن عبد الله نويرة طالب باحث بجامعة سيدي محمد بن عبد الله - تازة (المغرب) د. نادية سلمان نصيف جاسم - الجامعة العراقية (العراق) د. ماجدة حمد أبوبكر حسن اسويب ..... جامعة بنغازي (ليبيا)	147 - 125

تَجلِيَّات الإصلاح البيداغوجي من خلال الأنشطة التعليمية مادة اللغة العربية للطور المتوسط نموذجاً د. حبيب حساني ..... جامعة ابن خلدون - تيارت (الجزائر)	160 - 148
المصطلح اللساني وإشكالية التوحيد والتداول علم المعجم وصناعة المعجم نموذجا ط.د/ يوسف أمرير ..... جامعة محمد الخامس - الرباط (المغرب)	175 - 161
إشكاليّة تّلقي المصطلح البنيوي لدى النّقاد العرب د. خديجة حدّاد ..... جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم (الجزائر)	184 - 176
الإبداع فعل مقاومة؛ ذاكرة الجزائر في ثلاثية أحلام مستغانمي د. سعيدة تومي ..... جامعة العقيد آكلي محند أولحاج – البويرة (الجزائر)	199 -185
الخِطَابُ النَّقْدِيُّ ومَفْهُومُ التَّجْرِيبِ: إِيقَاعُ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) نَمُوذَجًا د. كَمَال مُحَمَّد عَبْدِ البَر ..... كلّية دار العلوم- جامعة القاهرة (مصر)	242 - 200
التناص القرآني في ديوان "من أين أبدأ" لنبيلة الخطيب أ.د/ حكيمة بوقرومة ..... جامعة محمد بوضياف – المسيلة (الجزائر)	265 - 243
النسق المضمر وفعاليته التأويلية في نظرية النقد الثقافي قراءة في تجربة عبد الله الغذامي ط.د/ سالم بن سليليح ..... جامعة الجزائر2 (الجزائر)	282 -266
السّردُ الموسوعيُّ في التّراثِ النُّثريّ العربيّ الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التّوحيدي أنموذجاً د. كريم الطيبي ..... الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين – تطوان (المغرب)	295 - 283
الفضاء الرقمي في المتن السردي **قراءة في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج ورواية "شات" الرقمية لمحمد سناجلة** د. أمال بوكرت ..... جامعة البليدة 2 (الجزائر)	319 - 296

بنية اللغة المجازية في قصيدة "أنشودة المطر" د. خليل بالقط ..... جامعة الوادي (الجزائر)	340 - 320
بين التناص والسرقة الأدبية: مقاربة في نماذج نصية معاصرة أ.م.د. حسين علي جبار القاصد .... كلّية الآداب - الجامعة المستنصرية (العراق)	357 - 341
عوامل نشأة الرواية الجزائرية الحديثة د. فؤاد علجي..... جامعة أحمد دراية - أدرار (الجزائر)	370 - 358
قصيدة النثر في ميزان التحولات النقدية العربية د. شهرزاد بناني ..... جامعة الجزائر2 - أبو القاسم سعد الله (الجزائر)	382 - 371
نظرات جديدة في قراءة البديع في شعر أبي العلاء المعري د. عاصم زاهي مفلح العطروز ..... الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا (و م أ)	426 - 383
مُعارضة ابن عبد ربّه لشُعراء المشرق الباحثة: فدوى ذباح ... جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة (الجزائر)	440 - 427
TRINITY OF DIVINITY: GOD, HUMAN SOUL, AND NATURE IN SELECTED POEMS BY EMILY DICKINSON Dr.Wafa Nouari Pr.Aboubou Hachemi University of 20 Aout 1955 Skikda (Algeria)	457 - 441

افتتاحية العدد

تعدّ مجلة "الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية" بإصداراتها المتتابعة والمنتظمة لبنة علمية تسهم بها جامعة برج بوعريريج في التعريف بالأسماء الأكاديمية ذات النتاج المعرفي الجادّ، وهي بما قدّمته وما تقدّمه لمجتمع القراءة تسير بخطى ثابتة نحو تحقيق أهدافها العلمية المعلنة منذ تأسيسها.

وبين يدي اليوم العدد الثاني من المجلد الثاني، وهو منجز يضمّ توليفة من المنجزات العلمية الأصيلة والرّصينة، لباحثين من مختلف الجامعات الوطنية والدّولية وباللغتين العربية والإنجليزية، وهي أعمال جادّة من شأنها أن تثري المكتبة وتفيد الباحثين المهتمين بمجالات الاختصاص المختلفة التي تنتمي إليها هذه المنجزات، والتي أذكر منها (التّاريخ، علم النفس، العلوم الإسلامية، الدّراسات الأدبية، الدّراسات اللغوية ...)، وبهذه المناسبة لا يفوتني أن أسجي فائض امتناني إلى كلّ من أسهم في إصدار هذا العدد وإخراجه بهذه الحلّة.

إنّ مجلة "الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية" الصّادرة عن جامعة برج بوعريريج تثمّن ما يصلها من أبحاث علمية، وتسعى إلى نشرها حين تتوافر الشّروط العلمية المطلوبة، وبهذا الصّدد، أجدّد دعوتي إلى كلّ الباحثين الأكاديميين الرّاغبين في نشر أعمالهم للمشاركة في إصدار الأعداد المقبلة، وذلك بتوسّل حساب المجلة في البوابة الجزائرية للمجلّات العلمية ASJP:

www.asjp.cerist.dz/revues/634

أ.د/ عبدالحق بوبترة

مدير الجامعة

تفسير المصطلح القرآني بالقرآن وأثره في تحديد الدلالة الدينية للمصطلح

Interpretation of the Qur'anic Term with the Qur'an and its Effect on Determining the Religious Connotation of the term

أ.د/ محمد مدور

جامعة غرداية (الجزائر)

meddour.medj@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/29 **تاريخ القبول: 2021/05/28**

ملخص:

المصطلح القرآني يمثل مفردة معجمية في نسيج النص القرآني، واستعمال القرآن للمصطلح يحمله دلالة قرآنية ويحمله دلالات ومعان دينية، ويتميز ببعض الخصوصيات.

تتناول هذه الدراسة الموسومة بتفسير المصطلح القرآني بالقرآن وأثره في تحديد الدلالة الدينية للمصطلح، كيفية تفسير المصطلح القرآني بواسطة القرآن والغرض من ذلك إبراز أهمية تفسير القرآن بالقرآن وتوسيعه لينفتح على المستوى الإفرادي والاصطلاحي وتنطلق الدراسة من إشكالية: هل يحمل المصطلح القرآني دلالة واحدة في جميع السياقات القرآنية؟ وما هي طرق معالجة تعدد دلالات المصطلح الواحد؟

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهمية منهج تفسير القرآن بالقرآن في تحديد دلالة المفردة من داخل القرآن نفسه من خلال تحليل عينات ونماذج من المصطلحات القرآنية.

الكلمات المفتاحية: المصطلح، القرآن، الدلالة، التفسير، السياق.

Abstract:

The Qur'anic term represents a lexical term in the fabric of the Qur'an text. The Qur'an's use of the term carries a Qur'anic connotation and carries religious connotations and is characterized by some specifics.This study, tagged with the interpretation of the

Qur'anic term in the Qur'an, and its effect on determining the religious connotation of the term, deals with how the Qur'anic term is interpreted by the Qur'an and the purpose of that is to highlight the importance of interpreting the Qur'an with the Qur'an and expand it to open up on the individual and idiomatic level.The study starts from a a research question: Does the Qur'anic term have one connotation in all Qur'anic contexts, and what are the ways of treating the multiple connotations of one term? This study aims to highlight the importance of the approach of interpretation of the Qur'an with the Qur'an in determining the significance of the singular from within the Qur'an itself by analyzing samples and samples of Qur'anic terms.

Keywords: the term, the Qur'an, connotation, interpretation, context.

مدخل:

القرآن الكريم كتاب أوحى الله به لهداية الناس وإرشادهم إلى صراط مستقيم بلسان عربي مبين. وهو خطاب متميّز في كلّ المستويات اللسانية الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية وهو متفرد في ألفاظه ومصطلحاته واختياراته المعجمية لما تتسم به من خصوصية بنائية ودلالية ومفهومية وأبعاد معرفية وكونية.

ووقوفا على حقل المصطلح القرآني، نتناول في هذه الدراسة استعانة بالدرس المصطلحي الحديث دلالة هذا المصطلح، في ضوء منهج تفسير القرآن بالقرآن، وهي مقاربة تعالج دلالة المصطلح القرآني من خلال النصوص القرآنية ذاتها، والأساليب النحوية بتحليل عينات متنوعة منه. وتنطلق هذه الدراسة من مدى فعالية تفسير المصطلح القرآني بواسطة القرآن، من خلال سياقات وروده وقضاياه ومصاحباته المعجمية ومشتقاته وسائر علاقاته.

- **خصوصية المصطلح القرآني:**

إنّ حاجة الدرس القرآني إلى الدرس المصطلحي تعكس في حقيقة الأمر حاجة الأمة إلى فهم القرآن الكريم بهذا المنهج، خاصة بعد أن تزاحمت المناهج اليوم على الأمة وكثرت المفاهيم الغربية، والمصطلحات المقلوبة نحتاج أكثر إلى تصحيح الفهم، انطلاقا من تصحيح المفاهيم والمصطلحات، وإحلالها في الفكر والواقع على صورتها المأمولة. إذا كان المصطلح

عامة هو اللفظ الدال على مفهوم خاص في مجال علمي معين، فإنّه بإضافته إلى القرآن الكريم يدلّ على ألفاظ الوحي، التي تعبر عن مفاهيم خاصة ضمن تصورات الوحي عامة إنّ اللغة في القرآن الكريم هي غير اللغة في الكلام العربي، ليس على مستوى الجذور والأصول، وليست مجرد أصوات لغوية عربية، وليست مقيدة برموزها ودلالاتها التي جرى بها الاستعمال العربي، بل هي كلمات ودلالات تحمل في طياتها صفات الألوهية وروح الوحي، فصارت بذلك ألفاظها مصابيح نورانية ومعانيها دلالات روحانية، ومن ثمّ فإنّ المصطلح القرآني في دلالته وآثاره له أبعاد واسعة تزيد عن دلالات وآثار الألفاظ والتراكيب اللغوية العادية.

- **منهج تفسير القرآن بالقرآن:**

تتعدّد أشكال وطرق التفسير، ولعلّ أبرزها تفسير القرآن بالقرآن، وهو أصل تفسيري أصيل، بل هو أكثر أصول التفسير أهمية وخطورة، من حيث فائدته في تحصيل معاني القرآن الكريم، ولذلك عدّ عند العلماء أصح الطرق الموصلة إلى فهم القرآن وتفسيره، لأنّ لا أحد أعلم بمعنى كلام الله منه جل وعلا، وهذا المنهج ينقسم إلى أنواع منها:

- تفسير الآية بنظائرها.
- النص على بيان الآية للآية بتخصيص عموم أو تفسير مجمل أو تقييد مطلق.
- جمع الآيات المتشابهة في موضوع ما، سواء بمفهوم التشابه اللفظي عند المتقدمين أو بمفهوم التشابه الموضوعي المعروف عند المتأخرين بالتفسير الموضوعي.
- جمع موارد اللفظ في القرآن الكريم على طريقة أصحاب الوجوه والنظائر.

ولكن يتبادر هنا سؤال متعلق بهذا المنهج ودرجة صحته، فالظاهر أنّ ذلك راجع إلى اجتهاد المفسر، وقدرته على ربط الآية بما يوضحها من القرآن، ومدى تصور المفسر لحقيقة المفهوم، ودليل ذلك أنّ تفسير الآية بنظائرها مثلا، قد لا يوصل بالضرورة إلى الفهم السليم للنص. وهناك طريقتان لتفسير المصطلح القرآني هما:

1- تفسير اللفظ بمقتضى دلالة لغوية أو عرفية.

2- تفسير اللفظ بمقتضى الدلالة الاصطلاحية القرآنية المستقاة من سياق الاستعمال القرآني، وهذا النوع الثاني هو المنحى الذي تسير فيه هذه الدراسة إضافة إلى اعتماد المبدأ السانكروني التزامني.

- **علم المصطلح بين المصطلحية واللسانيات:**

ينتسب علم صناعة المصطلح إلى اللسانيات التطبيقية و"تهتم اللسانيات بدراسة الكلمة اللغوية ابتداء من الدال نحو المدلول، أما علم المصطلح فيهتم بدراسة مصطلح علمي أو تقني ما، من المدلول إلى الدال، فالمدلول يعرف بالمفهوم والدال يعرف بالتسمية"[1].

إنّ المصطلح القرآني مطبوع بطابع النسقية والنظام الذي يطبع القرآن الكريم كلّه، فلا تكاد تنظر في مصطلح إلا وتجد نفسك مشدودا إلى مصطلحات أخرى تتعالق معه، وإلى ضمائم لم يمتد عبرها إلى دلالات جديدة، وكما كان فهم بعض القرآن الكريم في عرف السلف متوقفا على فهم بعضه الآخر كذلك هي مصطلحاته تتمايز بأضدادها وتتحدّد خصائصها المفهومية من خلال مواقعها من غيرها من المصطلحات، والكشف عن هذه العلائق والضمائم والخصائص والمواقع إنما يتمّ بالدرس المصطلحي[2].

إنّ منهجية دراسة المصطلح داخل النص القرآني توفر أكبر قدر من الموضوعية والعلمية في تفسير دلالات المصطلح، فهي لا تعزل المصطلح عن سياقه وهذا يمنح الدارس قدرا مهما من التجرد عن الآراء المسبقة، وتمر هذه المنهجية بثلاث مراحل:

1- الانطلاق من المصطلح عن طريق الإحصاء والاستقراء الذي يعصم الدارس من الوقوع في الانتقائية والعفوية.

2- تحليل النصوص حيث يتمّ استثمار كلّ معطيات تحليل النصوص وفي مقدمة ذلك علوم اللغة من صرف ونحو وبلاغة ومعجم، وسائر ما يعين على معرفة أوضاع النصوص المقالية والتداولية. وفي هذه المرحلة ينبغي التعرف على دلالة المصطلح

العرفية قبل الاستعمال القرآني لملاحظة التطور الدلالي الحاصل بالاستعمال، ومن ثم يمكن حصر السمات المكونة للمفهوم.

3- وضع التعريف ومعرفة حدوده ولوازمه، والتعلم به حق العلم وهو زبدة جهد الدارس، ومن ثم تكون المصطلحات مفاتيح النصوص، فتفهم المصطلحات كما أنزلها الله عز وجل دون أن تحمل دلالات حدثت بعد النزول.

- **اللغة والتفسير:**

إنّ ضرورة العناية بكتب اللغة العربية نابعة من كون اللغة هي أهم مورد يستمدّ منه علم تفسير كلام الله، وبما أنّ القرآن نزل باللسان العربي فإنّ علم المفردات والمصطلحات من أجل العلوم، التي ينبغي العناية بها وقد وعى السلف أهمية العناية بهذا الحقل المعرفي فألفوا فيه مختلف أنواع التأليف، سواء الواضح منه أو المشكل أو الغريب، وذلك حرصا منهم على حفظه بشكل أسهم في حفظ الذكر الحكيم، كما أقبلوا على اللغة جمعا ودراسة وتفهما حتى قال الثعالبي عن اللغة العربية: "والإقبال على تفهمها من الديانة إذ هي آداة العلم"[(3)]، ولقد اعتبر العلم باللغة من الأدوات الضرورية للمفسر، قال الزركشي في البرهان: "ومعرفة هذا الفن للمفسر ضروري وإلا فلا يحل له الإقدام على كتاب الله تعالى، قال يحي ابن نظلة المديني: سمعت أنس ابن مالك يقول: لا أوتى برجل يفسر كتاب الله غير عالم بلغة العرب إلا جعلته نكالا، وقال مجاهد: لا يحلّ لأحد يؤمن بالله واليوم الآخر أن يتكلم في كتاب الله إذا لم يكن عالما بلغات العرب"[(4)].

- **منهج الدراسة المصطلحية:**

تقوم دراسة المصطلح في هذا البحث على تناول المصطلح القرآني والبحث في معانيه ودلالاته من خلال السياقات القرآنية التي ورد فيها، أو التي تمت الإشارة إليه فيها واختيار عينات من المصطلحات القرآنية، وفهم دلالاتها في ضوء منهج تفسير القرآن بالقرآن، كما أمكن الاستفادة من إسهامات الدكتور الشاهد البوشيخي في وضع اللبنات لمنهج الدراسة المصطلحية.

- **ترسيخ مبدأ تفسير القرآن بالقرآن وتوسيع تطبيقه:**

ومن القواعد المعتبرة عند العلماء في فهم القرآن الكريم وبيانه تفسير القرآن بالقرآن، أو بسورة أدق تفسير بعض القرآن ببعض وعطف بعضه على بعض وربط بعضه ببعض، وهذه القاعدة تتجلى أكثر بالدرس المصطلحي الذي يكشف عن العلاقات والضمائم وسائر ما يجلي العطف والترابط مع عدم الاكتفاء باستيعاب الأصل العربي ومحتواه المعجمي.

اللفظ القرآني لفظ لغوي، وكثيرا ما كان تفسير المفردة كافيا للدلالة على معاني الآيات، كما نجد ذلك في التفسير المروي عن النبي (صلى الله عليه وسلم) والتفسير المأثور عن الصحابة رضوان الله عليهم، ويكفي لنمثل لذلك بتفسير الرسول (صلى الله عليه وسلم) للفظ الظلم في قوله تعالى: ﴿**ولم يلبسوا إيمانهم بظلم**﴾[الأنعام 82]، بظلم = بالشرك كيف أزال ببيانه ذاك الإشكال الذي حصل للصحابة في فهم الآية. وقد يرد في القرآن شرح بسيط للمفردة مثل (القاسطون) فقد أشارت الآية إلى معنى جزئي هو قوله ﴿**فكانوا لجهنم حطبا**﴾ وقد تحدث الراغب الأصفهاني في مقدمة كتابه (المفردات) عن أهمية الألفاظ في تحصيل معاني القرآن، كما تحدث عن اعتماد الفقهاء في أحكامهم على الألفاظ القرآنية قال: "إنّ أول ما يحتاج أن يشتغل به من علوم القرآن العلوم اللفظية، ومن العلوم اللفظية تحقيق الألفاظ المفردة، فتحصيل معاني مفردات ألفاظ القرآن في كونه من أوائل المعاون لمن يريد أن يدرك معانيه ... فألفاظ القرآن هي لب كلام العرب و زبدته، وواسطته وكرائمه وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم"[5].

- **تحليل عينات من المصطلح القرآني:**

نورد فيما يلي تحليل عينات عشوائية لبعض المصطلحات القرآنية وفق المنهج المذكور للإبانة عن طرق تحصيل دلالات المصطلح القرآني بالقرآن.

1- التفسير بالمؤشرات النحوية:

يفسر النص القرآني المصطلحات القرآنية بعدة طرق ومنها استعمال صيغة: (وما أدراك) فإذا جاءت هذه الصيغة فمعناها أنها تفسر ما قبلها، بشرط أن يكون الفعل بصيغة

الماضي (وما أدراك)، أما إذا جاءت بصيغة المضارع فإنه لا يفسرها ﴿**وما يدريك لعل الساعة تكون قريبا**﴾ و﴿**وما يدريك لعله يزكى**﴾. أما في الماضي فقد ورد في عدة مواضع من القرآن مثل: قوله تعالى: ﴿**وما أدراك ما سجين كتاب مرقوم**﴾ فقد شرح هذه الكلمة (سجين) بالقرآن، فقد وضح الإمام البيضاوي ذلك في تبيان معنى السجين، وهو الكتاب الجامع لأعمال الفجرة، ثم جاءت جملة ﴿**وما أدراك ما سجين**﴾ لتفسر ما قبلها فقال تعالى: ﴿**كتاب مرقوم**﴾ أي مسطور بيِّن الكتابة أو مُعَلَّم، يُعلم من رآه أنه لا خير فيه، كتاب مطروح تحت الأرضين، في مكان وحش.

وقوله تعالى: ﴿**العقبة وما أدراك ما العقبة فك رقبة**﴾ وقد شرح السياق القرآني كلمة العقبة بقوله: (**فك رقبة**)، وقد ذكر الإمام البيضاوي أن لهذه الكلمة معنى أصلي وهو الطريق في الجبل استعارها بما فسرها به من الفك والإطعام، أما قوله (**وما أدراك ما العقبة**): (فهي اعتراض معناه إنك لم تدرك كنه صعوبتها وثوابها)، وقوله تعالى: ﴿**الحطمة وما أدراك ما الحطمة نار الله الموقدة**﴾ فقد فسر السياق القرآني كلمة الحطمة بـ (**نار الله الموقدة**)، نار الله تفسير لها، والحطمة إذن هي النار التي من شأنها أن تحطم كل ما يطرح فيها[6].

2- تفسير المصطلح القرآني بالمصاحبات المعجمية:

يلتمس منهج التفسير بالمصاحبة جذوره المعرفية في التراث التفسيري، من تفسير القرآن بالقرآن الذي يعدّ من أقدم طرائق التفسير، ومنهج التفسير بالمصاحبة هو منهج تحليلي لآيات القرآن الكريم، يعمل بطريقة اعتمدها القرآن نفسه، وله مبادئ تعطيه المنهجية المعرفية في التفسير، وسنقف في إجراء هذا المنهج على مصطلح (الساعة)[7].

إنّ المفردة القرآنية هي جزء من النظام القرآني، فهي متسقة مع بقية التراكيب، ومن ثم فإنّ القرآن مبين لذاته، وأن أتقن مصدر لتبيين القرآن هو القرآن نفسه، كما قال علي ابن أبي طالب: "ينطق بعضه ببعض، ويشهد بعضه على بعض"[8]. ويؤكد هذا الإمام السيوطي(ت 911هـ) بقوله: "من أراد تفسير الكتاب العزيز طلبه أولا من القرآن، فما أُجمل منه في مكان فقد فسر في موضع آخر"[9]. وهذا يقتضي أنّ المعنى ينبثق من داخل النص

ولا يفرض عليه من الخارج، ولإجراء منهج المصاحبة المعجمية نتناول مصطلح (الساعة) فقد ورد في القرآن 49 مرة معرفة و8 مرات نكرة، وتبين من خلال متابعة السياقات ورصد مصاحبات (الساعة)، أنّ هناك سؤالا متكررا عن الساعة، ويأتي الجواب بإرجاع العلم إلى الله، فالمصاحبة القرآنية هي علم الساعة، قد جاءت مركبا إضافيا، ولفظ العلم جاء مضافا للكلمات التالية: (علم الكتاب – علم الله – علم الغيب – علم اليقين) وأكد القرآن أن الساعة آتية لا ريب فيها، وأخبر عن اقترابها قال تعالى: ﴿**وإن الساعة لآتية فاصفح الصفح الجميل**﴾[الحجر85]، وقال تعالى أيضا: ﴿**اقتربت الساعة وانشق القمر**﴾[القمر 1]، وفعل (اقترب)، والصفة (قريب)، لهما مصاحبات عدة ومنها: (أجلهم – حسابهم – الوعد الحق – نصر الله – الصبح – فتح ... إلخ) وهذه المصاحبة من نمط المصاحبات الحرة لأنها تقبل جدوليا التبادل الحر، ولكن هذا الاستبدال ليس مطلق الحرية، فاستبدال مفردة بأخرى لا يمكنها أن يتم إلا إذا كانت المفردتان تنتميان إلى الحقل الدلالي التصوري نفسه، ومن مصاحبات (الساعة) نجد لفظة (بغتة) في ستة موارد، ومنها قوله تعالى: ﴿**حتى إذا جاءتهم الساعة بغتة**﴾[الأنعام 31].

وقد جاءت مفردة بغتة حالا للساعة في ستة موارد لذا يمكن أن تعدّ هذه المصاحبة من نمط المصاحبات الوطيدة نظرا لقوة الاستدعاء إذ تكون درجة التوقع فيها عالية؛ فإذا سمع شخص (جاءتهم ... بغتة) يتوقع على الفور مفردة (الساعة). وإنّ القرآن يجعل (الساعة) قسيما لمفردة (العذاب) في أربعة سياقات باستعمال الأداة أو وكأنه يخير بينهما ومنه قوله تعالى: ﴿**حتى إذا رأوا ما يوعدون إما العذاب وإما الساعة**﴾[مريم 75] وهذه من نمط المصاحبات المقيدة لتلازم عناصرها وعدم قبولها للاستبدال بعنصر آخر. وتحدث النص القرآني عن التكذيب والمماراة والظن في ستة موارد فمورد التكذيب في قوله تعالى: ﴿**بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذب بالساعة سعيرا**﴾[الفرقان11]، ومن موارد المماراة قوله تعالى: ﴿**وإنه لعلم للساعة فلا تمترن بها**﴾[الزخرف 61]، ومما جاء مقترنا بالظن قوله تعالى: ﴿**قلتم ما ندري ما الساعة إن نظن إلا ظنا**﴾[الجاثية32] .

وتمثل شبكة المصاحبات والعلاقات المفردة القرآنية مجالا لتحقق التعالق بين معاني الكلمات ذات السياق الواحد، هذه التعالقات تمثل مقاربة لتفسير دلالة المصطلح المراد دراسته.

ويرى المفسرون أنّ مفردة الساعة تعني يوم القيامة، ومنهم الألوسي والزمخشري والقرطبي والبغوي وأبو حيان الأندلسي وغيرهم، "وتركيب (يوم القيامة) ورد في القرآن 70 مرة، وبعد تدبر هذه الآيات كلّها بتتبع سياقاتها ورصد مصاحبات (يوم القيامة) ومقارنتها مع دراسة مفردة (الساعة) في النص القرآني نخلص إلى ملاحظ عدة يمكن إجمالها فيما يلي:

1- تقترن مفردة (الساعة) مع الفعلين (جاء وآتى) في القرآن الكريم، في حين لا يرد هذين الفعلين متصاحبين مع (يوم القيامة).

2- تكرر السؤال عن (الساعة) في القرآن الكريم، وقابله إرجاع (علم الساعة) إلى الله في حين هناك سؤال واحد عن (يوم القيامة)، ولم يقابله إرجاع علمهما إلى الله.

3- ليس من مصاحبات (يوم القيامة) مفردة (بغتة)، غير أنها وردت مصاحبة لمفردة (الساعة) في (6) ستة موارد.

4- لا يصرح النص القرآني باقتراب يوم القيامة، في حين ورد التصريح باقتراب الساعة في (3) موارد.

5- لا يصرح النص القرآني بالتكذيب أو المماراة أو الظن بـ(يوم القيامة)، في حين وردت آيات صريحة في هذا الشأن مصاحبة لمفردة (الساعة)"[10].

ومن هذه الملاحظة نستنتج أنّ مصطلح (الساعة) لا تعني يوم القيامة كاملا، بل قد تكون من مقدماته، لذا فهي يوم آخر له أشراطه التي تميزه من غيره من أيام الله عز وجل إذ يحتاج إلى مزيد تدبر وإنعام نظر لمعرفته والوقوف على أسراره[11].

3- مصطلح المتشابه:

القرآن منه محكم ومتشابه ومن هنا تتأكد أهمية البحث في المصطلحات، ومعنى الآيات المتشابهات باعتبارها ضميمة، وصفة وردت في مقابل الآيات المحكمات في النظم القرآني، مما قد يجلي دلالة المصطلح ويحدد طبيعة التعالق بين الإحكام والتشابه، وتدور مادة (ش ب ه) على أصل واحد هو تشابه الشيء وتشاكله لونا ووضعا، والمشتبه ما تشابه منه مراد المتكلم على السامع لاحتماله وجوها مختلفة، وبهذا يكون التشابه قد استعمل في الأشياء المحسوسة وفي معاني الألفاظ[12].

يقول تعالى: ﴿**اللّه نزّل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني** ...﴾[الزمر23]، وحيث ورد التشابه واصفا لمصطلح آيات اتجه معناه إلى عدم التواطؤ بين المعاني والألفاظ مما يحدث التباسا في فهم المراد من اللفظ، والمعنى أنّ في القرآن آيات متشابهات تشابها كليا حقيقيا فلا يمكن أن يعلمها إلا الله ولا يحاول أن يعرف حقيقتها إلا الذين في قلوبهم زيغ وانحراف وفي القرآن آيات متشابهات تشابها جزئيا إضافيا – وهو الأكثر– وهو الذي يعلمه الراسخون في العلم برده إلى المحكمات.

ونستدل على معنى مصطلح المتشابه بوصف القرآن للمتتبعين للتشابهات بالزائغين عن الحق، المنحرفين في الفهم في مقابل الثابتين عن الحق الراسخين في العلم، إضافة إلى دلالة صيغة الفعل (يتبعون) في قوله تعالى: ﴿**فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله**﴾ دالة على التكلف في المتابعة والإصرار على تجدد الفعل وتكراره بما تفيد صيغة المضارعة ويؤكده ما يلحق (بزيغ) القلوب من سيء الأحوال في الأنفس وزلل الأفعال، وذلك هو المقصود باتباع المتشابه، وهكذا نخلص إلى أن اتباع المتشابه قولا وعملا يؤدي إلى الفتنة بين الناس والاعتقادات الفاسدة لذلك ارتبط ذكره بمن زاغت قلوبهم، ونأى الراسخون في العلم بأنفسهم عن الخوض في مشكلاته[13].

4- مصطلح (التأويل): ومن أمثلة تفسير المصطلح بالقرآن، نجد دلالة مصطلح (التأويل) فقد جاء هذا المصطلح في عدة آيات بمعان متقاربة منها: قوله تعالى: ﴿**ذلك خير وأحسن**

تأويلا﴾[النساء 58]. فقد اختلف المفسرون في معنى التأويل في الآية، فذهب بعضهم إلى أنّ معناه العاقبة، وهو المعنى نفسه الوارد في قوله تعالى: ﴿**ولما يأتيهم تأويله**﴾[يونس 39] ومعناه ما يؤول إليه الأمر، وأنّ الراجح في الآيتين أنّ التأويل فيهما بمعنى العاقبة والتحقق لا بمعنى البيان والتفسير. ويؤكد هذا المعنى تفسير معنى التأويل في قوله عز وجل: ﴿**وما يعلم تأويله إلا الله**﴾[آل عمران7]، بأنّه من قبيل التحقق الفعلي والعاقبة، وما يقع من غيوب لا يعلمها إلا الله، والمعنى الذي يقويه سياق الاستعمال القرآني ودلالة مصطلح التأويل في القرآن عموما[14].

5– مصطلح (العزيمة) العزيمة مصطلح قرآني يحمل دلالات خاصة أشار إليها القرآن في كثير من الآيات نذكر منها: (دلالة الصبر، الرشد، الصواب، الثبات، استقرار النية، التصميم على العمل، المضاء في التنفيذ، قوة الاحتمال، ضبط النفس، العفو). وتدلّ مادة العزيمة في اللغة على القوة والسرعة والإقدام، فالعزيم هو الجري الشديد، والعزم هو الجد وفي لغة هذيل العزم هو الصبر، ومنه قوله تعالى:﴿**فاصبر كما صبر أولوا العزم من الرسل**﴾[الأحقاف35].

والعزيمة: عقد القلب على الشيء تريد أن تفعله وهو توطين النفس على هذا الفعل لاعتقاد أنّ الواجب بأن تفعله، ولذلك يقال في لغة القرآن هذا من (عزم الأمور)، أي من محكمات الأمور. التي ظهر رشدها وصوابها، ووجب على العاقل أن يعزم عليها ويقوم بها وضدّ العزيمة هو التردد والاضطراب في الرأي، ولذلك يقال: ما لفلان عزيمة. فهو لا يثبت على شيء لتردده وتلونه، وقد خاطب الله تعالى النبي بقوله: ﴿**وشاورهم في الأمر فإذا عزمت فتوكل على الله**﴾[آل عمران 159]، فهنا أمره الله تعالى أن يشاور قومه لاختيار اتجاه محدد فإذا أدت الشورى عملها جاء عقبها العزم، والمضاء في التنفيذ، مع التوكل على الله دون تردد أو تأرجح[15]، ولمعرفة دلالات هذا المصطلح في القرآن وكيف أسهمت الآيات الأخرى في توضيحه، نتطرق إلى دور المصاحبات المعجمية لمصطلح العزيمة في سياقات الورود المختلفة، نجد ارتباطه بمعنى الصبر والتقوى، قال تعالى: ﴿**لتبلون في أموالكم وأنفسكم ولتسمعن من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم ومن الذين أشركوا أذى كثيرا وإن تصبروا وتتقوا فإن**

﴿**ذلك من عزم الأمور**﴾[آل عمران 186] يقول الدكتور الشرباصي: في معنى الآية: "أي تتعرضون للابتلاء والاختبار في أموالكم بالبذل أو النقص، وفي أنفسكم بالمرض أو الجراح أو التعب وستسمعون كلاما شديدا مؤذيا من أهل الكتاب ومن المشركين، وإن تتحملوا هذا الابتلاء بصبر وقوة وعزيمة وتتقوا المعصية أو الضعف فإن ذلك من الأمور التي يجب أن تعزموا عليها وتصدقوا فيها"[(16)]. فدلالة المصطلح هنا تدور حول التحمل وضبط النفس عند دواعي الغضب مما يدلّ على قوة الشخصية وثبات الإرادة، والاتصاف بالصبر والتقوى ومن دلالات هذا المصطلح أيضا أن فضيلة العزيمة تصحب فضيلتي العفو والغفران، يقول تعالى: ﴿**ولمن صبر وغفر إنّ ذلك لمن عزم الأمور**﴾[الشورى43]، وليس من العسير علينا أن نفهم أنّ فضيلة العزيمة تطوى بين جناحيها مجموعة فضائل ولعله مما يشير إلى ذلك قوله تعالى: ﴿**يا بنيّ أقم الصلاة وأمر بالمعروف وانهَ عن المنكر واصبر على ما أصابك إنّ ذلك من عزم الأمور**﴾[لقمان17]، لقد ذكرت الآية هنا الصلاة وفيها عبادة الله بالإخلاص والمحافظة عليها تحتاج إلى عزيمة، وذكرت الأمر بالمعروف ولابد للآمر الصادق بالمعروف من التزام المعروف أولا، وهذا يحتاج إلى عزيمة، كما أن القيام بالأمر بالمعروف يحتاج إلى تحريمه والقيام بالنهي عن المنكر يحتاج إلى صبر واحتمال وعزيمة، والصبر يحتاج إلى عزيمة، هذه الفضائل تتجلّى فيها العزيمة الراشدة، ولذلك ختمت الآية بقوله تعالى: ﴿**إنّ ذلك من عزم الأمور**﴾، ثم أشار القرآن إلى وسوسة الشيطان للإنسان فحال بينه وبين قوة العزم، حين أكل آدم من الشجرة قال تعالى: ﴿**ولقد عهدنا إلى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما**﴾[طه 115]؛ أي لم نجد له صبرا أو عزيمة، فلم يحترز عن الغفلة فأنساه الشيطان عهده فأكل من الشجرة[(17)].

6– مصطلح (الحياة): وهو مصطلح مرتبط بالحياة، روح كلّ شيء، والروح من أمر الله. الحياة صفة لمن هداه الله، وأدّى وظيفته التي خلق لأجلها ولكلّ مخلوق غاب عنا أو حضر وصفة كمال لله، والقرآن جامع لصفات الحياة كلها قال تعالى: ﴿**أومن كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا**﴾[الأنعام 122]. بهذا يحيا الإنسان بالقرآن قلبا وقالبا وعملا. إنّ مصطلح الحياة يتبوأ مكانة مهمة ضمن مجموع المفاهيم الكلية التي تؤدي إلى مصطلح الحياة، ومن

هذه المفاهيم الكبرى: الإسلام والذكر والصلاة والنسك والهداية والشهادة والروح والشريعة والنشور والآخرة والكفر والموت والهلاك والقتل والعمر والمستقر والدار والعيش[18].

الصفات الحاكمة: وهي الصفات التي تفيد حكما على المصطلح سواء جاءت واصفة للمصطلح، أو جاء المصطلح واصفا لها كالنعوت أو العيوب، وقد جاء لفظ الحياة موصوفا بنعت واحد في القرآن، اقترن بلفظه وهو (الطيب) في قوله تعالى: (**حياة طيبة**) ، فقد وردت صفة الطيب مقرونة بالحياة، وحياة طيبة؛ أي زكية طاهرة، قال تعالى: ﴿**من عمل صالحا من ذكر أوأنثى وهو مؤمن فلنحيينه حياة طيبة**﴾[النحل 97] وصفة (الطيب) كثير في القرآن، فقد وصف بها: الحياة والتحية والبلدة والكلمة والحلال ... إلخ، وتنكير (حياة طيبة) للتعظيم وللدلالة على عدم محدودية مقدار هذه الحياة الطيبة ونوعها، وكذلك للدلالة على تعدد في مراتب الحياة، لأنّ العمل الصالح يتفاوت فيعطي الله عباده المومنين ويحييهم حياة طيبة على حسب همتهم ومسارعتهم في الخيرات، وتسهم مرادفات المصطلح في توضيح دلالته، فمن مرادفات الحياة نجد كلمة (الحيوان) في قوله تعالى: ﴿**وإنّ الدار الآخرة لهي الحيوان لو كانوا يعلمون**﴾[العنكبوت 64]؛ أي هي الحياة الحقيقية الخالدة التي لا موت فيها[19]. وإلى جانب المرادف نجد الأضداد مثل الموت والنشور والهلاك، ومن الضمائم الملازمة للحياة التي تفرض نفسها هي: (الحياة الدنيا) لأن ورودها في القرآن حاضر بشكل كبير ومن ثم فإنّ دلالته موضحة ومكملة لمعنى الحياة، مثل: (الحياة الدنيا)، قال الشيخ الطاهر ابن عاشور: "فإطلاق اسم الحياة الدنيا على مدة حياة الأفراد ووصفها بالدنيا بمعنى القريبة أي الحاضرة غير المنتظرة كنى عن الحضور بالقرب، والوصف للاحتراز عن الحياة الآخرة"[20]. ومعنى الحياة في قوله تعالى: ﴿**استجيبوا لله وللرسول إذا دعاكم لما يحييكم**﴾؛ أي استجيبوا إذا دعاكم لكلّ حقّ وصواب يكون فيه لكم الحياة الطيبة الدائمة، وإنّ الرسول يدعو الناس إلى الحياة بكلّ معنى من معاني الحياة يقول سيد قطب: "يدعوهم إلى عقيدة تحيي القلوب والعقول وتطلقها من أوهام الجهل والخرافة، ومن رق التقليد وجمود التقاليد ويدعوهم إلى شريعة تحيي الأفراد والجماعات، وتهيء للجميع حياة كريمة متكافلة عادلة"[21]، وقد صنف

الدكتور الشرباصي مصطلح (الحياة) ضمن موسوعته (أخلاق القرآن) ويوضح ذلك بقوله: "المقصود بالحياة ليس مجرد الحياة الحسية التي هي ضدّ الموت، إذ قد يراد بالحياة معنى مجازيا على التشبيه لإصلاح النفوس بالحياة، والعربي يقول عن الرجل صاحب الهمة ورقة الخلق أنه حي القلب، وهذا المعنى هو المراد في هذا المجال"[22]. ومن صفات (الحياة الدنيا) التي أشارت إليها الآيات هي: متاع الغرور واللعب واللهو والزينة والتفاخر والتكاثر في الأموال والأولاد، وذلك في سياق التحقير لمكانتهما، ومن العلاقات في (الحياة الدنيا) أنها عطفت عليها لفظتان هما: (الآخرة) في قوله تعالى: ﴿**لهم البشرى في الحياة الدنيا وفي الآخرة**﴾[يونس 64] ولفظة (زينة) في قوله تعالى: ﴿**من كان يريد الحياة الدنيا وزينتها نوف إليهم أعمالهم فيها**﴾[هود 15] وضمائم (الحياة الدنيا) كلّها ضمائم إضافة، وقد أضيف إلى الحياة الدنيا ألفاظ: (متاع وزينة وزهرة وعرض).

متاع: ﴿**ذلك متاع الحياة الدنيا**﴾[آل عمران14]

زينة: ﴿**ولا تعد عيناك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا**﴾[الكهف28]

زهرة: ﴿**ولا تمدنّ عينيك إلى ما متّعنا به أزواجا منهم زهرة الحياة الدنيا**﴾[طه]

عرض: ﴿**ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء إن أردن تحصنا لتبتغوا عرض الحياة الدنيا**﴾[النور33]

7– مصطلح (الاتباع): وهو من المصطلحات القرآنية المحورية، لما فيه من معنى الانقياد والخضوع والطاعة لله، أو لمن أمرنا الله باتباعه. فالاتباع لغة: اتبعه سار وراءه، والاتباع المعنوي هو الاقتداء والامتثال، وهو أكثر ما جاء في القرآن، ويقال تبعه أي قفا أثره[23]. فالملاحظ أنّ (الاتباع) تفسره الآيات الواردة فيه، وما يصحبها من مؤشرات لغوية وما يتصل بالسياق من سوابق ولواحق، ومصاحبات معجمية وضمائم نحوية ومؤشرات سياقية وقرائن نحوية، فاتضح بهذا أنّ الاتباع نوعان محمود ومذموم.

فالاتباع المحمود هو اتباع الله والرسل والوحي والصراط المستقيم والنور والرضوان، فهذا اتباع مأمور به، اتباع هدى الله والتزام صراطه المستقيم، قال تعالى: ﴿**فمن تبع هداي فلا خوف عليهم و لا هم يحزنون**﴾[البقرة 38] أي اقتدي برسلي واحتذي أدلتي، قال الحواريون في

قوله: ﴿**ربنا آمنا بما أنزلت واتبعنا الرسول فاكتبنا مع الشاهدين**﴾[آل عمران 53]، أي جعل ما يرضى الله إماما له. وقال أيضا: ﴿**إنّ أولى الناس بإبراهيم للذين اتبعوه وهذا النبي والذين آمنو معه والله ولي المومنين**﴾[الأعراف 157] الرسول متبع في قوله تعالى: ﴿**اتبع ما أوحى إليك من ربك لا إله إلا هو وأعرض عن المشركين**﴾[الأنعام 106]، الحثّ على الاتباع في قوله تعالى: ﴿**وأنّ هذا صراطي مستقيما فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله** ...﴾ [الأنعام 153] أي اتبعوه وحده.

أمّا الاتباع المذموم فهو اتباع الهوى ، واتباع السبل المتفرقة واتباع المشركين، فهذا اتباع منهي عنه بصيغ النهي والمنع، كقوله تعالى: ﴿**يا داوود إنا جعلناك خليفة في الأرض فاحكم بين الناس بالحق ولاتتبع الهوى فيضلك عن سبيل الله**﴾[ص26] وقوله أيضا: ﴿**ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله**﴾[الأنعام153]، ويدلّ على ذلك ما يترتّب على هذا الفعل من جزاء في قوله: (فيضلك عن سبيله) و(فتفرق بكم عن سبيله) .

خاتمة

تناولت هذه الدراسة كيفية تفسير المصطلح القرآني، والكشف عن دلالاته من خلال النصوص القرآنية ذاتها، فإنّ القرآن يفسر بعضه بعضا، وقد قامت الدراسة بتحليل مجموعة من المصطلحات القرآنية مثل: العزيمة والساعة والآية والكتاب والحياة والاتباع والمتشابه ... وذلك بالعودة إلى السياقات القرآنية التي يرد فيها ذلك المصطلح، أو تشير إليه، والبحث عن دلالاته، من خلال المؤشرات اللغوية والمصاحبات المعجمية، والترادف والأضداد والضمائم والإضافة والعطف، وسائر السياقات القبلية والبعدية المتصلة بالمصطلح وتتظافر هذه العناصر لتشكل المعنى المفترض، ومن خلال هذه الإجراءات توصلنا إلى مجموعة نتائج نوردها فيما يلي:

1- منهج تفسير القرآن بالقرآن هو الأصل في التفسير.

2- القرآن الكريم يفسر بعضه بعضا، ويرتبط بعضه ببعض.

3- تسهم العناصر اللغوية في توضيح الدلالات التي يتضمنها المصطلح من سوابق ولواحق وضمائم.

4- التفسير بالمصاحبة المعجمية منهج معاصر له جذور معرفية في التراث.

5- يكتسب المصطلح دلالته داخل أسرته المفهومية، المكونة من مصطلحات التي تشاركه في نفس المجال الدلالي.

6- المصطلحات المفاتيح لها علاقة وطيدة مع باقي المصطلحات ذات الفروع والجذور.

الهوامش والإحالات

(1)- لعبيدي بوعبد الله، مدخل إلى علم المصطلح والمصطلحية، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2012م ص 78.

(2)- مرجع الكتروني، القرآن الكريم والدرس المصطلحي . almultaka .org .يو 16 – 02 – 2020 الساعة: 40 : 23.

(3)- أبي منصور بن إسماعيل الثعالبي، فقه اللغة، تح: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت ط1 / 1999م، ص 29 .

(4)- الزركشي، البرهان في علوم القران، تح: محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت. ص1 / 292.

(5)- الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان داوودي، دار القلم دمشق، ط3 2002 م، ص 54

(6)- ينظر: ناصر الدين ابن عمر الشيرازي البيضاوي، تفسير البيضاوي أنوار التنزيل وأسرار التأويل، دار الرشيد. دمشق، ط1 / 2000. ج 3 / 510 و535 و568.

(7)- لواء عبد المحسن عطية، المصاحبة المعجمية، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1 / 2018 م ص 169.

(8)- الشريف الرضي، نهج البلاغة، الخطبة 133، مطبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ص 251.

(9)- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، عالم الكتب، بيروت، ص 174/4.

(10)- لواء عبد المحسن، المصاحبات المعجمية، مرجع سابق، ص 179.

(11)- ينظر: لواء عبد المحسن، المرجع نفسه، ص 181.

[12]– ينظر: أمحمد الينبعي، مفهوم الآية في القرآن الكريم، مؤسسة البحوث والدراسات العلمية (مبدع) فاس، المغرب، ط2014/1، ص 152.

[13]– ينظر : أمحمد الينبعي، المرجع نفسه، ص 156 .

[14]– فريدة زمرد، آفاق تطوير الدرس المصطلحي للقرآن الكريم مفهوما ومنهجا، دراسات مصطلحية مجلة تصدر بالتعاون بين مؤسسة البحوث والدراسات العلمية ومعهد الدراسات المصطلحية المغرب، عدد مزدوج 2015 – 2016، ص 35.

[15]– ينظر: الدكتور أحمد الشرباصي، موسوعة أخلاق القرآن، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان ، ط1 1981م، 4/ 11.

[16]– أحمد الشرباصي، المرجع نفسه، ص 15/4.

[17]– ينظر: أحمد الشرباصي، المرجع نفسه، 17/4.

[18]– ينظر: محمد الأحمدي، مفهوم الحياة في القرآن والحديث، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة ط2011/1م، ص138.

[19]– ينظر: محمد الأحمدي، المرجع نفسه، ص 138.

[20]– الطاهر ابن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر والتوزيع. 15 / 330.

[21]– سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، ط11 / 1985.

[22]– الشرباصي، المرجع السابق، 4 / 113.

[23]– ينظر: الشرباصي، مرجع سابق، 5 / 138.

معاهدة يافا (626هـ / 1229م) من وجهة نظر الإيرل رتشارد

The Treaty of Jaffa (626 ah/1229A.D) from Earl Richard's Point of View

د. سعد خليل الشعيبات
جامعة مؤتة (الأردن)
Saad20090310@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/14 **تاريخ القبول: 2021/05/09**

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الوصول لأقرب صورة تاريخية تحدّد طبيعة وجود الإيرل رتشارد الإنجليزي ضمن قوات الحملة الصليبية السادسة والأعمال التي قام بها، وترتكز مشكلة البحث على قيام الإيرل رتشارد بإرسال رسالة إلى أوروبا ادعى فيها توقيعه لمعاهدة يافا مع السلطان الكامل وهذا على خلاف ما تورده جميع المصادر التاريخية التي تؤكد أنّ معاهدة يافا قد جرى توقيعها من قبل الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل، وكان من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث أنّ رسالة الإيرل رتشارد جاءت كرد فعل لحرمان فريدرك الثاني من قبل البابا.

الكلمات المفتاحية: الصليبيون، الإيرل رتشارد، معاهدة يافا.

Abstract:

This research aims to reach the closest historical picture defining the nature of the English Earl Richard's presence among the forces of the Sixth Crusade and the deeds he carried out. The research problem is based on the Earl Richard 's letter sent to Europe claiming to have signed the Jaffa Treaty with Sultan Alkamel, and this is contrary to what is reported by historical sources that the Jaffa Treaty was signed by Emperor Frederick II and Sultan Alkamel, and one of the most important findings of the research is that the letter of the Earl Richard came in response to the excommunication of Frederick II by the Pope.

keywords: Crusaders, Earl Richard, Treaty of Jaffa.

مقدمة

تتناول الدراسة تحليل جزء من الرسالة التي أرسلها الإيرل رتشارد الإنجليزي إلى أوروبا وهو الجزء الذي بيّن فيه رتشارد تسلسل الأحداث التي أدّت في نهايتها إلى توقيعه معاهدة يافا مع السلطان الكامل، وذلك أثناء تواجد الإيرل رتشارد في بيت المقدس ضمن قوات الحملة الصليبية السادسة، وتكمن مشكلة البحث في ادّعاء الإيرل رتشارد في رسالته إبرامه معاهدة يافا مع السلطان الكامل الأيوبي، وإبرام الإمبراطور فريدرك الثاني معاهدته قبل الإيرل رتشارد مع الملك الناصر داود ملك الكرك، وهذا على عكس ما تورده المصادر التاريخية التي تؤكد أنّ توقيع معاهدة يافا عام 626هـ/ 1229م قد جرى بين الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل، ولم ترد هذه الرسالة إلّا في كتاب "التاريخ الكبير" للمؤرخ متّى الباريسي، لذلك كان لزاماً التعريف بهذا الكتاب وبمؤرخه.

لقد توفي متّى الباريسي عام 671هـ/ 1273م والذي يبدو من اسمه أنّه من مواليد باريس أو ممن درسوا فترة كبيرة فيها[1]، وأورد هذا الكتاب معلومات عن تاريخ انجلترا وفرنسا وعموم أوروبا خلال فترة الحروب الصليبية حيث تناول الكتاب أحداث الفترة 632– 671هـ/ 1235– 1273م أي أنّه أكمل بقية الأحداث التي حصلت في أوروبا وتوقف عندها تاريخ ويندوفر في كتابه "ورود التاريخ" علماً أنّ متّى قد اختصر هذا الكتاب في كتاب آخر سماه "التاريخ الصغير"[2].

ولا يتضح أنّ متّى الباريسي قد سجل أحداثه بناءً على شهادته المباشرة، حيث يوجد تشابه كبير بينه وبين روجر أف ويندوفر صاحب كتاب ورود التاريخ، لذلك يُعتقد أنّ متّى الباريسي قد استعان به في بعض الأحيان أو حصل على جزء من كتاب ويندوفر واستخدمه للتأكد من بعض المعلومات أو زيادة الإحاطة بها، بالإضافة إلى أخذه العديد من المعلومات من مصادر غربية مختلفة[3].

وعلى الرغم من أنّ المؤلف راهب ورجل دين في دير القديس ألبان إلا أنّ أسلوبه لا يميل كثيراً إلى أسلوب المؤرخين من رجال الدين في عصره[4]، حيث لا نشاهد دقة في تأريخ

الأحداث لديه فهو يقدّم أحداث الحملة الصليبية السابعة خلال الفترة من 1239–1240 عشرة سنين عن تاريخها الصحيح وهو 1249–1250م، ثم يعود ويورد حوادث عن الحملة السابعة وفق تأريخها الصحيح[5]، وبذلك يظهر خلط في المعلومات لدى متّى الباريسي بسبب اعتماده على مصادر متنوعة وغير مدققة بشكل جيد، بالإضافة إلى عدم دقه الروايات التي كانت تصله.

ويميل المؤلف في كتاباته إلى الإمبراطور الألماني فريدرك الثاني Friedrich II (1194– 1250م) على الرغم من أنّه كان محروماً كنسياً من قبل البابا غريغوري التاسع Gregory IX (1145– 1241م) ويبدو أنّ مرد ذلك قناعات متّى الشخصية بالإمبراطور أو أنّ الكاتب قد اعتمد على مصادر رومانية في تدوينه لهذا الكتاب[6].

وقد جاءت معظم أحداث كتاب متّى الباريسي عن تاريخ ملوك إنجلترا وفرنسا ورجال الدين وصراع الإمبراطور فريدرك مع البابوية[7]، ودور الملوك ورجال الدين في تحقيق التمويل الذي كان يطلب من قبل الصليبيين في الشرق، ودور بعض الجزر والمدن الأوروبية المميزة في تمويل الصليبيين في الشرق[8]، وذكر بعض الحوادث التي تمثل دخول المغول إلى القسم الشرقي من القارة الأوروبية[9].

وفيما يخصّ رسالة الإيرل رتشارد التي أوردها متّى الباريسي في كتابه فقد وردت في الصفحات 453– 461 وقد تناول البحث جزءا من هذه الرسالة والتي تناولت تفاصيل معاهدة يافا التي أبرمها الإيرل رتشارد على حدّ قوله، وذلك من خلال ذكر نص الرسالة بشكل مقطّع على حسب المواضيع التي تتناولها وكما أوردها المترجم سُهيل زكّار في كتاب التاريخ الكبير لمتّى باريس.

ثم قام الباحث بالتعليق على موضوعاتها وذلك بمقارنتها بالمصادر التاريخية الأجنبية والعربية، وقد أورد الباحث النص الأصلي للرسالة وميزه من خلال وضع خطّ تحت مفرداته ولم تتم أيّ زيادة عليه باستثناء ملاحظات الباحث التي ذكرت بين قوسيين مزدوجين (( )) داخل نص الرسالة، وقد تمّ تحليل النص ومقارنته بالمصادر العربية والأجنبية للوقوف على الحقيقة التاريخية.

وقد شُقّ على الباحث تعريف جميع أسماء الأماكن التي وردت في نص الرسالة بسبب إيرادها من قبل المترجم باللغة الإنجليزية، على الرغم من أنّ اللغة اللاتينية هي اللغة التي كتب بها هذا الكتاب، وهذا راجع إلى كون المترجم قد ترجم الكتاب عن الإنجليزية وترك المصطلحات التي لم يفهما كما هي، الأمر الذي أضاع بعض المفردات التي تدلّ على أسماء المدن والبلدات مما جعل أمر تحديد بعضها فيما بعد صعباً، لأنّ المترجم الإنجليزي الذي ترجمها عن اللاتينية قد كتبها وفق لفظه لها بالإنجليزية.

وقد خلصت الدراسة إلى نتائج دلّت في مجملها على أنّ الإمبراطور فريدرك الثاني لم يكن على علم بهذه الرسالة، وأنّ ادعاء الإيرل رتشارد جاء كردة فعل للحرمان الكنسي الذي كان واقعاً على الإمبراطور فريدرك الثاني من قبل البابا.

- **معاهدة يافا من وجهة نظر الإيرل رتشارد:**

> **"من رتشارد إيرل كورنوول وكونت بواتو إلى النبلاء، وإلى المبجلين والسادة المحبوبين في المسيح ب. دي ريفر** B. Rivers**، وإيرل أوف ديفون** Devon**، وراعي دير بيوليو** Beaulieu **وروبرت الكاهن، صحة وكلّ الرغبات الطيبة، مع عواطف مخلصة: إنّه بالنسبة للشدة العظيمة والأسى الذي تعيشه الأرض المقدسة، وبشأن المشكلة الصعبة المتعلقة بإعادتها وتخليصها منذ الفاجعة عند غزة ...**

يبدأ رتشارد رسالته بتحديد الأشخاص الذين يوجهون هذه الرسالة إلى الغرب وهم شخصان الإيرل رتشارد من كورنوول وهي مقاطعة ساحلية في جنوب غرب إنجلترا إلى الغرب من نهر تامار وديفون[10]، وهي تشير إلى أنّ الإيرل رتشارد إنجليزي، والشخص الثاني هو فرنسي وهو كونت بواتو وتعتبر مدينة بواتو مركز مقاطعة بواتيه في الجزء الغربي من فرنسا على خليج بسكي[11]، ويوجه رتشارد رسالته إلى إيرل ديفون وتقع مدينة ديفون وهي مركز مقاطعة دارتمور في جنوب غرب إنجلترا ودارتمور هي مقاطعة مطلة على القناة الإنجليزية من الجنوب وعلى قناة برستول من الشمال وحدودها الغربية مع مقاطعة

كورنوول[12]، وإلى راعي دير مدينة بيوليو وتقع مدينة بيوليو في الجزء الشمالي الغربي من فرنسا جنوب مدينة لومان وشمال مدينة بواتيه[13]، وإلى شخص يسمى دي ريفر وروبرت الكاهن اللذان يبدوان من أسمائهما أنهما إنجليزيان، ويحدد الإيرل رتشارد أنّ الأرض المقدسة تعيش فاجعة منذ وقعتها عند غزة، وقد كانت آخر وقعة عند غزة بين المسلمين وجيش الحملة الصليبية الثالثة وذلك في عام 587هـ/ 1192م[14]، وبذلك الوصف فإنّ الإيرل رتشارد لا يرى أيّ إنجاز قد تحقق منذ الحملة الصليبية الثالثة التي كانت إنجليزية بشكل واضح.

لقد وصل رجال عقلاء ومجربين وعارفين بالصدق إلى قرب هذه المواضع، ووصلت أخبار من بعيد، إنما يمكن لرسالتنا الحالية أن تكشف سرنا، وبما أن الطريق مفتوح إليكم، فإنها قد تعطي الفرصة لتفاسير خبيثة، لذلك فإنّ كثيراً من الأشياء سوف يجري إيضاحها فيها هي الآن نائمة، والكذب يغطي قعر قلبنا. فمنذ الوقت الذي ابتعد فيه الملوك والممالك عن القدس، ولأنّها كانت مقسمة وهي بأيدي متملكين ظالمين وغير عادلين، لقد شعرنا بحزن كبير ولا يمكننا ان نلتزم الصمت ((توقف الباحث عن نقل النص لعدم وجود علاقة بينه وبين موضوع البحث)).

وبسبب هذا الوضع، وجدنا عندما وصلنا أولاً إلى هنا، أنّ النبلاء الذين يمكن أن يقدموا العون لنا، قد شرعوا بالمغادرة ...

عندما عاد الإمبراطور فريدرك الثاني إلى أوروبا كتب رسالة إلى هنري الثالث ملك إنجلترا يحدثه فيها عن الإنجازات التي حققها والتي من جملتها استعادة بيت المقدس[15] ويبدو أنّ رتشارد قد تلقى أوامر من بعض اللوردات وهم الذين وجه لهم رتشارد رسالته (ريفر Rivers، وإيرل أوف ديفون Devon، وراعي دير بيوليو Beaulieu وروبرت الكاهن) أو من هنري الثالث حليف البابا القوي بعد ذلك تقضي بأن ينسب هذا العمل لنفسه كونه إنجليزي وهذا ما يقصده بقوله "وصلت أخبار من بعيد"، أو أن مراسلات البابا مع الصليبيين في الشرق والتي تحُضّهم على عدم التعاون مع الإمبراطور فريدرك الثاني الذي

اتهمه البابا بالخروج على القانون وأنه عدو المسيحية قد بلغت الإيرل رتشارد أو أن الإيرل رتشارد عندما نقل رسالة الإمبراطور للبابا بعد عودتهما إلى أوروبا قد تلقى أوامر من البابا تقضي بأن ينسب هذا العمل لنفسه من خلال كتابة هذه الرسالة[16]، وقد خبأ الإيرل هذه الرسالة ولم يطلع عليها الإمبراطور عندما استقبله في أوروبا بعد عودته من الشرق[17] كما تدل عبارة "والكذب يغطي قعر قلبنا" أنّ رتشارد يؤكد على إمكانية كذبه في هذا الرسالة، ثم يبدأ رتشارد بعد ذلك بتأكيد أنه عند وصوله إلى عكا وجد ملك نافار وهو فريدرك الثاني ومرافقيه قد غادروا عكا وهم الذين انعقدت عليهم أمال رتشارد ومرافقيه في مساعدتهم في حربهم التي خرجوا من أجلها وهي تحرير الأرض المقدسة.

وبدا أنّ إنقاذ ((هنا قطع في النص ويكمل النص في الصفحة 455)) تجعل الجراحات من دون وسائل علاجهم، والأسف من دون وسائل المواساة، لأننا عندما كنا متوقعين لدى وصولنا إلى هنا، القيام بالتعاون مع بقية الصليبيين، ببذل قصارى جهدنا، حسبما هو مفروض علينا بموجب عهدنا، بالانتقام للاهانات التي لحقت بالصليب من قبل أعداء ذلك الصليب، وبمهاجمة أراضيهم، واحتلالها بعد ذلك، وإعادتها بعد ذلك إلى وضع صالح.

لقد اتسم الموقف الصليبي في أوروبا وفي الشرق برفض كبير لهذه الاتفاقية[18]، وانحصرت أعداد المؤيدين في الألمان والقبارصة أتباع الإمبراطور[19]، وتؤكد عملية إرسال الإمبراطور فريدرك الثاني للإيرل رتشارد بعد عودتهما إلى أوروبا برسالة للبابا تقضي بتعهده بتنفيذ التزاماته تجاه الكنيسة أنّ موقف البابا كان لا يزال رافضاً لإجراءات الإمبراطور في الأرض المقدسة[20]، لذلك علل رتشارد سبب قدومه إلى الأرض المقدسة بأنه لخوض حرب ضد المسلمين والاستيلاء على القدس وإعادتها إلى الصليبيين الصالحين.

رأينا ملك نافار، الذي كان آنذاك مقدم الجيش ورئيسه، وكونت بريتاني وجدناهما على الرغم من أنهما كانا على علم مسبق بموعد وصولنا قبل خمسة عشر يوماً من وصولنا إلى عكا، قد غادرا مع حشد كبير جداً ...

بدأ الإمبراطور فريدرك الثاني رحلته إلى الشرق من ميناء برنديزي[21] يوم الأربعاء 23 رجب 625هـ/ 28 حزيران 1228م وكان معه مجموعة من الأمراء ورجال الدين وأربعون سفينة[22]، وستمائة فارس[23]، وقد سبقتها قوات أخرى أرسلها الإمبراطور قوامها ثمانمائة فارس وعشرة الآف من المشاة[24]، ولكن عندما غادر الإمبراطور قبرص إلى عكا لم يكن معه قوات تذكر[25]، وحتى القوات التي كانت برفقة الإمبراطور فريدرك الثاني عند تحوله في الأرض المقدسة لم تزد عن خمسمائة فارس وهي قوات قليلة[26]، وعاد الإمبراطور فريدرك الثاني من عكا إلى أوروبا في جمادى الثانية 626هـ/ أيار 1229م[27].

ويحدّد رتشارد أنّه رأى ملك نافار وهو فريدرك الثاني يغادر عكا وبرفقته قائد الجيش وكونت بريتاني علماً أنّه قد وصل خبر قدوم رتشارد وجيشه لهم قبل خمس عشرة يوم من تاريخ مغادرتهم وهذا يدلّ على أنّ فريدرك الثاني لم يكن بحاجة للقوة العسكرية التي مع رتشارد لأنه قد وقّع الاتفاق، وقد جاء وصف رتشارد لضخامة جيش فريدرك إمّا من أجل التقليل من قيمة اتفاقه الذي أبرمه وأنه لم يكن في حاجة إلى إبرامه، أو أنّ رتشارد قد كان برفقة القوات الصليبية التي تجمعت في برنديزي عندما أعلن الإمبراطور عزمه على الانطلاق في الحملة الصليبية السادسة حيث لم تجد هذه القوات سفنا لنقلها بسبب ضخامة عددها[28]، ومن المؤكد أنها وصلت عكا بعد وصول فريدرك الثاني لها.

وقبل أن يغادرا، وفي سبيل أن يبدو أنهما قد عملا شيئاً ما، عقدا نوعاً من أنواع الهدنة مع الناصر، صاحب الكرك ...

يؤكد رتشارد أنّ ملك نافار وهو فريدرك الثاني قد عقد هدنة ولكن هذه الهدنة أبرمت مع الملك الناصر داود صاحب الكرك، وهذا مخالف للمصادر التاريخية التي تؤكد أنّ الملك الناصر داود ووالده المعظم عيسى قد وقفا ضدّ أيّ هدنة مع الصليبيين[29]، وكانت عملية

التجسس التي نفذها الرهبان والنساء تنقل كامل المعلومات للمعظّم عيسى وابنه الناصر داود عن السفارات القائمة بين السلطان الكامل وفريدرك الثاني[30]، ويبدو أنّ رتشارد حاول في رسالته التقليل من قيمة العمل الذي عمله فريدرك الثاني من خلال إبرامه الاتفاق مع الملك الناصر داود بينما أبرم هو الاتفاق مع السلطان الكامل، أو ربما اعتقد رتشارد ذلك لوقوع القدس تحت سيطرة الناصر داود ابن المعظم عيسى الذي كان يحكم دمشق وتؤكد المصادر التاريخية أنّ الناصر داود قد نقل دار حكمه من دمشق إلى الكرك بعد أن قام عمه السلطان الكامل بإعادة توزيع المدن على أمراء البيت الأيوبي حيث أعطى دمشق التي كانت للمعظّم عيسى وابنه الناصر داود للملك الأشرف وجعل الكرك وما يتبعها للناصر داود[31].

وكان هذا الإجراء قد تمّ بعد تسليم السلطان الكامل القدس لفريدرك الثاني حيث تؤكد المصادر التاريخية وجود الناصر داود في دار حكمه دمشق عند بلوغه خبر تسليم القدس[32]، ومن الممكن أن الإيرل رتشارد قد قدم بعد مغادرة فريدرك الثاني للأرض المقدسة حيث كانت الكرك دار حكم الناصر داود.

ولقد تبادل الإمبراطور فريدرك الثاني الرسل مع المعظم عيسى من أجل إدخاله في الاتفاقية المنوي إبرامها مع السلطان الكامل ولكن المعظم عيسى رفض ذلك الاتفاق[33] ولم يوقع ابنه الناصر داود أيّ اتفاق مع فريدرك الثاني أو أيّ أحد من الصليبيين وربما ادعى رتشارد مخاطبته للناصر من أجل التمهيد لمخاطبة السلطان الكامل وإبرام الهدنة معه كما سوف يخبرنا في رسالة بعد قليل.

وتمّ الاتفاق بموجب ذلك بوجوب تخلّيه عن جميع الأسرى الذين أسروا عند غزة، الذين كانوا مسجونين لديه، أو تحت سلطانة، وذلك مع بعض الأراضي المشموله بشرط الهدنة.

لقد اختلفت المصادر العربية والأجنبية على شروط الهدنة بين الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل والتي رجّح الباحثون أنها نصّت على أن يسلّم الكامل القدس لفريدرك

بشرط أن تبقى خراب، ولا يجدد أسوارها بالإضافة إلى الناصرة وبيت لحم ومدينة اللد والمنطقة الواقعة بين الناصرة وعكا والسهول التابعة لها[34]، وتبنين[35]، وأن يعقد سلام لمدة عشرة سنوات اعتباراً من 28 ربيع الأول 626هـ/ 24/ شباط 1229م[36]، وأن يطلق الملك الكامل ما عنده من الأسرى الصليبيين[37]، وتشير المصادر أنّ الأسرى الذين تمّ تبادلهم في معاهدة يافا عام 626هـ/ 1229م هم أسرى كانوا في سجون الطرفين وغالبهم من بقايا أسرى الحملة الصليبية الخامسة عند دمياط التي انتهت عام 618هـ/ 1221م[38]، ومن الممكن أن رتشارد قد قصد بجملة أسرى غزة هؤلاء الأسرى وذلك لعدم معرفة رتشارد بمواقع المدن المصرية وما جاورها.

كما اتفق الطرفان على عدم وصول إمدادات صليبية إلى أنطاكية وطرابلس[39]، وأن يكون كلّ ماهو داخل الحرم من الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى بأيدي المسلمين ولا يدخله الصليبيون إلّا للزيارة فقط مع أحقية إقامة شعائر الإسلام من صلاة وآذان[40]، وأن تكون جميع القرى التابعة لبيت المقدس للمسلمين، ويأتي الحجاج المسيحيون إلى الأماكن المقدسة ليؤدوا عباداتهم بالقدر الذي يسمح لهم به، مع منعهم من حمل السلاح أو السكنى داخل المدينة ووجوب الرحيل عنها بعد انتهاء الطقوس[41]، ويتمّ استثناء القرى التي تقع على طريق الحج الصليبي بين عكا والقدس وذلك حتى لا يقاتلهم أحد من المسلمين عند مرورهم منها[42]، كما تعهد فريدرك الثاني بعدم القيام بأيّ هجوم على مصر أو حتى المساعدة فيه[43]، كما لا يسمح للمسلمين بسكنى المدينة المقدسة بل يبقوا خارجها[44]، ويؤكد فيليب أنّ الاتفاقية كانت شخصية وسرية بين فريدرك والكامل ولم يعلم بتفاصيلها من الطرفين إلّا العدد القليل[45].

وكضمانة على ذلك أعطى ابنه وإخوانه رهائن، وأثبت شرطاً هو مهلة أربعين يوماً من أجل تنفيذ شروط الهدنة، والذي حدث أنه قبل انقضاء تلك المدة، غادر الملك المذكور والكونت، دون الاهتمام بالموعد المتفق عليه، أو بشروط الهدنة.

بعد أن تم الاتفاق بين السلطان الكامل وفريدرك الثاني أقسم كلّ منهما على أن يتموا الاتفاق المبرم[46]، حيث اعتبرت فترة المعاهدة وهي عشر سنوات بالتقويم الميلادي وعشر سنوات وأربعين يوما بالتقويم الهجري اعتباراً من يوم السبت 28 ربيع الأول 626هـ/ 24 شباط 1229م وحتى يوم الأربعاء 17 رجب 636هـ/ 23 شباط 1239م[47]، ثم استأذن الإمبراطور فريدرك السلطان الكامل في الذهاب إلى القدس حيث أرسل معه القاضي شمس الدين[48] قاضي نابلس وكلفه بملازمة فريدرك الثاني[49]، حيث عقد فريدرك مجلسا صغيرا للبحث في شؤون حماية القدس ثم زار المسجد الأقصى ورأى به قسيساً بيده الإنجيل يهم بالدخول إلى المسجد الأقصى فطرده وقال "نحن مماليك السلطان الملك الكامل وعبيده وإنما تصدّق عليّ وعليكم بهذه الكنائس على سبيل الأنعام منه"[50]، وقد أقام فريدرك ليلتين في القدس ثم غادرها إلى يافا[51] ثم إلى عكا ثم إلى أوروبا في جمادى الثانية 626هـ/ أيار 1229م[52]، ولم يتم تبادل الرهائن بين الطرفين كما لم تحدد مهلة الأربعين يوماً لتنفيذ الاتفاق، علماً أنّ الإمبراطور قد غادر بعد ثلاثة أشهر من سريان المعاهدة، ويبدو أنّ الإيرل رتشارد وضع شرط الرهائن ومهلة الأربعين يوماً لإبطال هذا الاتفاق حيث قال رتشارد أنّ فريدرك قد غادر قبل تمام الموعد مما يجعل الاتفاق باطلا.

وخلال تلك المدة، وبالتحديد عشية عيد القديس ديونيسيوس Dionysius، وصلنا إلى عكا،

يذكر ابن الاثير أن هناك قوات صليبية أخرى وصلت بعد فترة قصيرة من وصول فريدرك الثاني ويحدد وصول هذه القوات في عام 625هـ/ 1228م[53]، وموعد عيد القديس ديونيسيوس في 9 تشرين أول من كلّ عام، وبما أنّ الإنجليز والفرنسيين في الحملة السادسة كانوا معارضين لسياسة الإمبراطور فريدرك الثاني[54]، فمن الممكن أن يكون الإيرل رتشارد من ضمن هذه القوات التي يبدو أنها كانت ترى في الإمبراطور فريدرك الثاني شخصية لا تستحق مجد استعادة القدس، بسبب قلة الإمدادات والأمراض التي أصابت هذه القوات في برنديزي[55]، وبسبب الحرمان الكنسي الذي كان واقعا على الإمبراطور، الأمر الذي جعلة يتوّج نفسه بنفسه في القدس عندما رفض رجال الدين تتويجه[56].

كما كنا قد أخبرناكم من قبل، وقمنا على الفور، بناء على نصيحة عامة من الجميع، فبعثنا إلى الناصر المذكور، نسأله عما إذا كان سيستطيع مراعات الهدنة معنا، وهي الهدنة التي عملها مع الملك المذكور، وتلقينا جواباً منه، بأنه على استعداد لفعل ذلك إذا كان ممكناً، وذلك بسبب احترامه لملك نافار المذكور، مع أنّه سوف يربح قليلاً منها، وعلى هذا قمنا بناء على نصيحة النبلاء بانتظار استكمال الموعد المتفق عليه، لنرى النتيجة، وعند انتهاء الموعد، تلقينا رسالة أخرى منه، بأنه لا يستطيع بأيّ شكل من الأشكال الالتزام بالاتفاقية المتقدمة الذكر.

إذا كان المعظّم عيسى رافضاً لفكرة الدخول في الاتفاقية مع فريدرك الثاني كما بيّنا هذا سابقاً، فإنّه من المؤكد أن ابنه الناصر داود قد رفض ذلك خاصةً بعد حالة التصالح التي سادت البيت الأيوبي التي أدت إلى تنازل الناصر داود عن دمشق وقبوله بحكم الكرك ولكن هذا لا ينفي أن الإيرل رتشارد قد تبادل الرسل مع الناصر داود على الرغم من أن المصادر التاريخية لا تشير إلى ذلك.

وعند سماعنا بهذا، قمنا بموافقة من الجميع، بحمل ((هنا الانتقال إلى صفحة 456)) المتقدمة الذكر، وعند سماعنا بهذا، قمنا بموافقة من الجميع، بحمل ((تكرار في الجملة الأخيرة في بداية الصفحة 456)) أنفسنا إلى يافا، لنتولى، مع جميع الحيطة الممكنة، تحسين أوضاع الأرض المقدسة، التي تدهورت كثيراً للأسباب المتقدمة الذكر.

لقد قامت قوات فريدرك الثاني بتحصين صيدا[57]، وقيسارية[58]، ويافا[59] في محاولة منه لحث السلطان الكامل للقبول بالاتفاق[60]، ومن الممكن أن يكون رتشارد من ضمن هذه القوات أو عرف عن عملية إعادة التحصين فنسبها لقواته أو أنّ عملية التحصين التي قام بها الإيرل رتشارد كانت عقب التحصينات التي قام بها الإمبراطور فريدرك الثاني.

وقدم إلينا إلى هذا المكان رجل صاحب رتبة وسلطة، من قبل سلطان مصر، وأخبرنا بأنّ مولاه كان راغباً بالدخول في هدنة معنا، إذا أردنا ذلك، وبعد سماع ما تولى عرضه علينا وفهمنا تماماً لذلك، وإثر طلبنا بكلّ إخلاص نعمة الرب، قمنا بناء على نصيحة دوق بيرغندي، والكونت وولتر دي بريين، ومقدم الاسبتارية، والنبلاء الآخرين، لا بل في الحقيقة الجزء الرئيسي من الجيش، بالموافقة على شروط الهدنة المتقدم ذكرها.

عند البحث في السفارات التي قامت بين السلطان الكامل والإمبراطور فريدرك الثاني نجد أنّها بدأت عندما بعث السلطان الكامل الأمير فخر الدين شيخ الشيوخ[61] إلى صقلية والتي حملت قضية السلطان الكامل مع أخيه المعظم عيسى لعرضها على الإمبراطور فريدرك الثاني من أجل إقناع الإمبراطور للقدوم إلى عكا والوقوف مع السلطان ضدّ التحالف الذي قام به أخيه المعظم عيسى مقابل منح الإمبراطور بيت المقدس وبعض فتوحات صلاح الدين[62]، ولكن بعد أن مات المعظم عيسى وتمّ التصالح داخل البيت الأيوبي بدأ السلطان الكامل في محاولات عدة لتخلص من هذا الاتفاق، حيث كثرت السفارات بينه وبين الإمبراطور فريدرك الثاني الذي طالب بضرورة تنفيذ الاتفاق حفظاً لماء وجهه في أوروبا[63] الأمر الذي يوضح أنّ الملك الكامل بالكاد قبل الاتفاق مع الإمبراطور فريدرك الثاني.

وهذا لا ينفي وجود اتصال بين السلطان الكامل وبعض الصليبيين الذين كانوا معارضين لفريدرك الثاني بل إنّ بعضهم قد طلب من الملك الكامل مساعدتهم في القبض على الإمبراطور فريدرك الثاني[64]، ومن الممكن أن يكون رتشارد من ضمنهم.

ولكن تصريح الإيرل رتشارد بوجود اتصال بينه وبين السلطان الكامل راجع إلى محاولته لرفع من قدره ومقامه خاصةً أنّه ادعى بأنّ السلطان الكامل من أرسل له برسول يطلب منه توقيع الاتفاق وهذا كان حال السلطان عندما أرسل من قبل لفريدرك الثاني في صقلية، كما أنّ موافقة الإيرل رتشارد ومرافقيه وهم دوق برغندي والكونت وولتر دي بريين ومقدم الإسبتارية والعديد من النبلاء وقسم كبير من الجيش على هذا الاتفاق كانت مباشرة

ومن دون استخدام السفراء للحصول على مكاسب أكثر للصليبيين، وإذا كانت بنود الاتفاقية في أغلبها نفس بنود الاتفاقية المعقودة بين فريدرك الثاني والناصر داود كما يدعي رتشارد فكيف للسلطان أن يبرمها مع رتشارد، حيث أنّ إبرامها مع رتشارد يدلّ على علم السلطان بها ويؤكد موافقته عليها.

مع أنها بدت عند وصولنا قضية صعبة الإنجاز، علماً بأنها هدنة تستحق الثناء، وتقدم منافع إلى الأرض المقدسة.

إن سبب تعليل رتشارد صعوبة قبول الاتفاق عند وصوله راجع إلى الآمال التي كان يعقدها على جيش الإمبراطور فريدرك الثاني الكبير والتي أشار إليها في بداية رسالته، وأنّ قبوله للاتفاق جاء لأنه يقدّم منفعة للصليبيين في الأرض المقدسة وهي المنفعة التي لم يدركها غالب الأمراء الصليبيين عندما وقعها الإمبراطور فريدرك الثاني بحسب رأي الإيرل رتشارد.

لأنها مصدر للبهجة، والأمان للناس الفقراء، والمسافرين، ومفيده ومقبولة من قبل الطبقة الوسطى من السكان، وصالحة ومشرفة للأغنياء ولرجال الدين. كما أنه لم يظهر لنا لدى نظرنا إلى الأوضاع المتدهورة للأحداث المحيطة، أننا لا يمكننا آنذاك أن نستخدم أنفسنا بشكل نافع أكثر من العمل على تخليص الأسرى التعساء من الأسر، لأنه كان هناك نقص بالرجال والأشياء (مع أننا وحدنا بقينا ومعنا مال من حولنا) وكان من الممكن الإفادة من أيام الهدنة، بتقوية وتحصين المدن والقلاع التي أصبحت مدمرة، في وجه المسلمين وضدهم.

لقد رفض الكثير من الصليبيين اتفاقية الإمبراطور فريدرك والسلطان الكامل وعبروا عن استيائهم وغضبهم بعدة طرق فبعضهم قال "إنّ كرامة المسيحية كانت تقتضي أن تؤخذ القدس من المسلمين بحدّ السيف لا عن طريق الاستجداء والاستعطاف كما فعل فريدرك الثاني"[(65)]، وفي اليوم الثاني لتتويج فريدرك نفسه كملك على القدس وصل إلى القدس رئيس أساقفة قيسارية ليفرض عليها الحضر مما دفع فريدرك الثاني إلى ترك القدس

واعتبار ما حصل إهانة حيث توجه إلى عكا التي وجدها مليئة بالحقد والكراهية ولم يقبل البارونات فيها ما فعله الإمبراطور فريدرك الثاني من توقيع للاتفاقية دون موافقتهم ورضاهم حتى أنه وقعت صدامات بين حرس الإمبراطور فريدرك وبعض العسكر المحليين لذلك قام فريدرك بعقد مجلس ليشرح موقفه حيث واجه الغضب والرفض حين قال النبلاء أنه لا قيمة لعمل يحققه إمبراطور محروم من الكنيسة ومطرود من رحمتها[66]، وقد ألقى الناس أمعاء الحيوانات وروثها على موكب الإمبراطور فريدرك الثاني عند شروعه بمغادرة عكا[67].

ويعلل رتشارد سبب موافقة الجميع على هدنته مع السلطان الكامل أنها تحقق الأمان للفقير والمسافر ويستفيد منها الأغنياء ورجال الدين وتخلص الأسرى من أسرهم، وهي تساعد في إصلاح المدن والحصون في الأرض المقدسة ريثما يحين الوقت للقيام بعمل عسكري بواسطتها، وقد ذكر رتشارد ذلك ليعطي شرعية وقبول لهذه الاتفاقية التي كانت مرفوضة في حال عقدها فريدرك الثاني من قبل الكثير من الصليبيين في الأرض المقدسة وفي أوروبا، كما يمكن اعتبار هذا الرفض أحد الأسباب التي دفعت رتشارد لإعلان أنّه هو ومن معه من الجيش قد وقعوا الاتفاق وذلك في محاولة منه لإضفاء الشرعية والقبول لها.

> **وقد رأينا من الموائم أن نذكر أسماء الأماكن والمناطق التي أعطيت إلينا، بموجب شروط الهدنة مع أنّ ذلك قد يكون متعباً لكم، ونحن نفعل ذلك خشية أن يقوم بعضهم بموجب تفسير شرير، فيعزو أعمالنا المجيدة إلى غيرنا، أو أن يقوم بفساد وتآمر بتشويه سماتهم، لأنّ هناك بعضاً – مع أنهم قلة– قد رفضوا الموافقة على شروط الهدنة.**

يذكر رتشارد كما سوف نتطرق بعد قليل المدن والبلدات التي خضعت بموجب الاتفاق للصليبيين بشكل مفصل وهذا دلالة على أنه كان موجودا في الأرض المقدسة فترة توقيع الاتفاق وأنه على علم بالمواقع الجغرافية لجميع البلدات والقرى في مملكة بيت المقدس أو لديه مستشارين من الصليبيين، وربما أنّه كان من ضمن القوات التي كانت تسير مع الإمبراطور فريدرك والتي تنقلت بين يافا وصيدا وعكا والقدس ومرت بالعديد من المدن

والبلدات ويعلل رتشارد سبب ذكره لهذه البلدات والقرى بأنّه لا يُريد أن ينسب هذا العمل وهو عقد الاتفاق إلى غيره وهو يقصد هنا الإمبراطور فريدرك ولكنه يُزيل الشكوك حول مقصده من خلال لفت انتباه القارئ في رسالته بأنّ هناك بعض مرافقين له كانوا يرفضوا هذا الاتفاق وبالتالي فإنّ رتشارد يخاف أن ينسبوا هذا العمل لأنفسهم.

وهذه الشروط هي كما يلي: إن الأراضي التي أعطيت بناء على شروط الهدنة مع الإيرل رتشارد ((هنا الانتقال الى صفحة 457))

هنا يؤكد رتشارد أنّ هذا الاتفاق قد وقع معه من قبل السلطان الكامل حيث يلاحظ القارئ في نص الرسالة إدخال رتشارد صفة الأنا على هذا العمل الذي نسبه في أول الرسالة لدوق بيرغندي والكونت وولتر دي بيرين ومقدم الإسبتارية وعدد من النبلاء ويؤكد هنا نسب هذا العمل لشخص الإيرل رتشارد.

هي هذه: المنطقة الجبلية لبيروت، مع الأراضي والأجزاء المفصولة العائدة لها، وجميع منطقة السعيد Said **مع متعلقاتها، وقلاع: الشقيف والقرين، والقلعة الجديدة مع متعلقاتهن، واللقية** Lekayt **واسكندرون ولبوة** Lebet**، وبشيت** Becheet **(؟) واللدّ مع متعلقاتهن، وأراضي كل من الجبال والسهول.**

كانت منطقة بيروت في تلك الفترة خاضعة للصليبيين وكان يحكمها جون الذي كان على تنافس كبير مع وكلاء الإمبراطور فريدرك الثاني[68]، وبعض هذه المناطق والقلاع التي ذكرت في الرسالة لم يتم ضبطها في المصادر والمراجع التاريخية وهي مناطق في الجزء الغربي من بلاد الشام وبعضها يتبع للصليبيين قبل معاهدة يافا.

ومن المناطق التي ذكرها الإيرل رتشارد منطقة السعيد نسبة إلى السعدية وهي أرض بها ماء في بلاد بني كلاب أي بلاد الشام[69]، والشقيف هي شقيف أرنون وهي قلعة حصينة جدّا في كهف من الجبل قرب بانياس من أرض دمشق بينها وبين الساحل[70] والقرين قلعة مونتفورت الصليبية التي تقع في وادي القرن الذي هو ملتقى واديان قادمان من

قرية البُقيعة وبيت جن وهذا الوادي هو الحد الجنوبي لجبل عامل وقلعة قرين بنيت عام 1228م من قبل قوات تنظيم التوتون الألمانية[71]، والقلعة الجديدة هي القلعة التي بناها التوتون والتي تسمى جدّين Judyn وهي جنوب غرب قرية ترشيحا الواقعة شمال شرق عكا وعلى بعد 28كم منها[72]، واللقية Lekayt التي يرجح الباحث أنها بيت لقيا Betligge التي تقع في الغرب من رام الله وهي من أعمال القدس[73]، وإسكندرون أو الإسكندرونه وهي مدينة في شرقي أنطاكية على ساحل بحر الشام وبينها وبين بغراس أربعة فراسخ، وبينها وبين أنطاكية ثمانية فراسخ[74]، ولبوة والمقصود لبونة وهي اسم سامي معناه بياض وهو اسم تل من تلال جبل عامل[75].

وبشيت من قرى فلسطين بظاهر الرملة[76]، واللد وهي قرية قرب بيت المقدس من نواحي فلسطين[77]، وتقع في الجنوب الشرقي من يافا وعلى مسافة 13 ميل منها[78]، واللد من المدن التي سيطر عليها الصليبيون بموجب معاهدة يافا[79]، وجاء الإيرل رتشارد على ذكر العديد من المدن الصليبية في الاتفاقية التي أبرمها من أجل حصر المدن الصليبية في الشرق بعد المعاهدة أو من أجل أن تُعطى معاهدته قيمة أكبر من معاهدة فريدرك الثاني.

وقد تخلوا أيضاً عن أراضي بلدة تورون مع متعلقاتها، وطابار Tabar **(؟) ومتعلقاتها، وقلعة** Benaer**، وقلاع** Amabel**، وراما** Rama**، و**Amost **وكذلك قلعة** Hybile**، الواقعة فيما وراء النهر باتجاه الشرق، مع جميع متعلقاتهم.**

تسمى تورون أو تبنين أو قلعة الحصن، وهي مقابل صور وعلى بعد سبعة عشر ميلاً إلى الجنوب الشرقي من بانياس[80]، وطابار Tabar جبل ويسمى طابور ويقع في إقليم الجليل وبنيت على سفحه الغربي قرية دبّورية ويبعد هذا الجبل أربعة أميال إلى الشرق من الناصرة[81]، وراما Rama أو رامة من قرى بيت المقدس[82] وهي على بعد ميلين من بيت لحم[83]، وAmost هي عاموص وهي بليدة قرب بيت لحم من نواحي بيت المقدس[84] وHybile هي حبلة من قرى عسقلان[85].

كما استسلمت قلعتا صفد والناصرة وكذلك جبل الطور، واللجون وAschalis، وقلعة بيت جبرين مع متعلقاتهم، ومع جميع القرى العائدة إلى بيت اسبتارية القدس يوحنا، وكذلك ما هو معروف أنه عائد إليهم أي المتعلقات بالقدس وببيت لحم، وكذلك جميع الأراضي القائمة على الطريق التي تقود من القدس إلى بيت لحم، ومن القدس إلى لدّ راما ومن اللد إلى يافا، مع جميع القرى التي توجب أن تكون في أيدي الصليبيين.

تقع الناصرة في قلب الجليل الأدنى على جبل ارتفاعه 400م عن سطح البحر[86] ويقع جبل الطور أو جبل الزيتون شرقي القدس ويعتقد أنّ المسيح قد صعد إلى السماء من هذا الجبل[87]، وقرية اللّجون بين حيفا وجنين وتبعد عن جنين 18كم وأراضيها جزء من أراضي قرية أم الفحم[88]، وقلعة بيت جبرين هي القلعة التي تشرف على الطريق بين غزة وعسقلان من ناحية الخليل وقد بناها الصليبيون خلال الفترة 1131– 1144م[89]، ولد راما أو راما أو رامة من قرى بيت المقدس[90] وهي الممر الذي يربط يافا الساحلية بالقدس وعرفت براماثا[91] أو الرملة التي تقع بين يافا والقدس، وربما قصد بيافا قرية يافة الواقعة على الطريق من عكا إلى القدس والتي تتبع الناصرة[92].

وجرى أيضاً تسليم مدينة القدس إلى الصليبيين، ومثل ذلك بيت لحم أيضاً، وجميع الأراضي التي من حول القدس وجميع القرى، التي جرت تسميتها في شروط الهدنة، وهي القديس لعازر، بيت عنيا، بيت صيدا وWissewurch وDerphat، وبيت عاموس Bethamus، وBechele، وبيتك Bethic، وعنون Anon، وكوكبي Kokabi، وبيرسامول Bersamul وBebrit، وKikai، وبيت أمي Bethuame، وBebe، وKipsa، وBethit، وحوريب Horeb، وAthacana، وClepsta، وTolma، وArgahoga، وBertapsa، وBethsaphau، وTabli، وSorobooz ((هنا الانتقال إلى صفحة 458)) وجميع متعلقاتهم والأرض المسماة في تقسيمات القدس، وما هو معتمد على الطريق الذي هو هناك.

سُلمت مدينة القدس للصليبيين حيث أرسل السلطان الكامل من نادى بالناس للخروج من القدس[93]، ولكن لم تسلم القرى المحيطة بالقدس سوى القرى الواقعة على طريق الحج الصليبي بين عكا والقدس[94]، وقد استثنت العديد من المصادر العربية القرى المحيطة بمدينة القدس وأبقتها بأيدي المسلمين[95]، مع الخليل ونابلس والغور وطبريا أيضاً[96]، وجعلت الحكم في القرى المحيطة بالقدس لوالي مسلم يقيم في مدينة البيرة[97].

والقديس لعازر وبيت عنيا هي العيزرية وهي على بعد ميل واحد من جبل الزيتون وسميت بهذ الاسم لأنّ الله أنقذ فيها القديس لعازر[98]، وذكرت في العهد الجديد باسم بيت عنيا[99]، وDerphat والمقصود بها دلفيت ووردت عند فيتلوس باسم دفقة وهو اسم عبري معناه سوق المواشي وذكر بعض العلماء أنّه ربما كان مكانها اليوم سرابية الخادم بالقرب من وادي المغارة[100]، وبيت عاموس Bethamus هي بيت أم الميس Beittelamus ويبدو أنّ المترجم قد أسقط حرف L منها وهي قرية في الغرب من القدس[101]، وكوكبي Kokabi هي كوكبا من قرى غزة[102]، وبيرسامول Bersamul هي بيسيمون من قرى قضاء صفد[103]، وKikai هي كوتيا من قرى غزة[104]، وبيت أمي Bethuame يرجح الباحث أنها بيتونيا المعروفة عند الصليبيين Bituimen التي تقع في رام الله بمحاذاة قرية عين قينيا ودير إيزيع[105]، وBethit هي بيتيت من قرى البيرة في لواء رام الله وعلى بعد 3كم من البيرة[106]، وعنون Anon هي بيت عانون من قرى الخليل[107]، وحوريب Horeb يرجح الباحث أنها وادي الخليل الذي كان يسمى Hebron والذي يبعد مسافة ميل عن القدس[108] وAthacana هي قطنّة في الشمال الغربي من القدس بين قريتي أبوغوس وبيت عنان[109] وClepsta هي قرية ليفتا الواقعة على بعد 2 ميل شمال غرب القدس[110] وBertapsa هي بيت إكسا وتقع في الشمال الغربي من القدس[111]، وBethsaphau بيت صفافا من قرى بيت جالا في القدس وبها قلعة صليبية[112]، وSorobooz يرجحها الباحث على أنها قرية أبو غوش التي تبعد عن القدس 13كم والمعروفة بقرية العنب التي تحوي على كنيسة صليبية[113].

حسبما هو موجود ومشرح في الهدنة الكبرى. وجميع هذه المناطق والقلاع الموجودة فيها، التي تقدّم ذكرها، مسموح للصليبيين القيام بتحصينها أثناء الهدنة، إذا ما رغبوا، ولسوف تجري إعادة النبلاء الأسرى أيضاً مع جميع الأسرى والفرنسيين فهؤلاء سوف يجري إطلاق سراحهم من على الجانبيين.

يبدو أنّ رتشارد قد أشار إلى هدنة الإمبراطور فريدرك الثاني والملك الكامل بشكل غير مقصود عند قوله "الهدنة الكبرى" ومن المستبعد أن يصف رتشارد هدنة فريدرك الثاني والملك الناصر بالهدنة الكبرى، وقد سُمح في الاتفاقية بين الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل بتحصين وترميم المدن التي استولى عليها الإمبراطور أثناء فترة المفاوضات كصيدا وقيسارية[114]، بينما ذكر الإمبراطور فريدرك الثاني في رسالته التي وجهها إلى الملك هنري الثالث بأنّه يحقّ للصليبيين إعادة بناء التحصينات للقدس وقيسارية وعكا واللد وصيدا وقلعة القديسة مريم[115]، مما يؤكد إطلاع رتشارد على هذه الرسالة واعتماد ما ذكر بها عند إعداده لرسالته، كما تمّ في الاتفاقية تبادل الأسرى بين الجانبين الإسلامي والصليبي بما فيهم بقايا الأسرى من الحملة الصليبية الخامسة عند دمياط[116].

وفور الفراغ من إعداد الهدنة المتقدمة الذكر، أخذنا طريقنا إلى عسقلان، ولكي لا تمر الأيام من دون عمل، قمنا بناء على نصيحة جميع مقدمي الصليبيين بالشروع بتحصين قلعة كبيرة هناك.

لقد قام الإمبراطور فريدرك الثاني وقواته بإعادة تحصين مدينة عسقلان[117]، وكان هذا الإجراء كمحاولة من الإمبراطور للضغط على السلطان الكامل لقبول الاتفاق لأنّ نص الاتفاق اشترط عدم القيام ببناء أي تحصينات على الأسوار والأبراج والخنادق في المدن الخاضعة للصليبيين إلّا التي كانت تخضع للصليبين من قبل أو ما قام به فريدرك الثاني من إصلاحات قبل توقيع الاتفاقية[118].

وارسلنا من ذلك المكان، رسلاً إلى سلطان مصر، لإقناعه باقسام يمين بالتعهد بمراعات الهدنة المذكورة، إذا مارغب بفعل ذلك، ولكي يرسل في الوقت ذاته الأسرى الذين تقدم ذكرهم.

إنّ قيام رتشارد بإرسال رسل إلى السلطان الكامل يؤكد تردد السلطان في قبول الاتفاقية معه وهذا مخالف لمبادرة السلطان بالطلب من رتشارد توقيع الاتفاقية معه في بداية رسالته، أمّا طلبه حلف الإيمان بين الطرفين فراجع لعلم رتشارد بقسم الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل على تنفيذ الاتفاق بينهم.

وقد جرت عملية تبادل الأسرى بين الطرفين قبل مغادرة الإمبراطور فريدرك الثاني للأرض المقدسة، حيث اعتمدت مدة المعاهدة وهي عشرة سنوات اعتباراً من 28 ربيع الأول 626هـ/ 24 شباط 1229م[119]، وقد غادر الإمبراطور فريدرك الثاني عكا إلى أوروبا في جمادى الثانية 626هـ/ أيار 1229م[120]، أي بعد ثلاث أشهر من توقيع المعاهدة وهي فترة كافية لتبادل الأسرى بين الطرفين.

ولقد قام لسبب لا نعرفه بحبس رسلنا لديه، دون إعطاء أيّ جواب، من عيد القديس أندرو حتى يوم الخميس بعد عيد تطهير مريم العذراء (2– شباط).

من خلال مقارنة التاريخ الذي يحدده الإيرل رتشارد وهو من عيد القديس أندرو الذي يصادف 1 محرم 626هـ/ 30 تشرين ثاني 1228م وحتى يوم الخميس بعد تطهير مريم العذراء الذي يصادف 6 ربيع الأول 626هـ/ 2 شباط 1229 مع تاريخ سريان الاتفاق بين الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل وهو من 28 ربيع الأول 626هـ/ 24 شباط 1229م وتاريخ مغادرة الإمبراطور فريدرك الثاني للأرض المقدسة وهو جمادى الثانية 626هـ أيار 1229م يتبين ما يلي:

1. عملية تبادل الرسل بين الإيرل رتشارد والسلطان تمت أثناء وجود الإمبراطور فريدرك الثاني في الأرض المقدسة مما يعطي احتمال أن يكون الإيرل رتشارد من ضمن القوات

الصليبية التي راسلت السلطان الكامل وطلبت منه مساعدتها في القبض على الإمبراطور فريدرك الثاني وقد أشرنا إليها سابقاً.

2. إنّ سرية السفارات بين الإمبراطور فريدرك الثاني والسلطان الكامل واطلاع الإيرل رتشارد عليها من خلال المعلومات الدقيقة التي ذكرها في رسالته تدلّ على علاقة قوية بين الإيرل رتشارد والإمبراطور فريدرك الثاني، ويؤكد ذلك الاستقبال الكبير الذي حظي به الإيرل رتشارد من قبل الإمبراطور فريدرك الثاني عند عودته لأوروبا[121]، أو أنه كان هناك رجل للإيرل رتشارد ملاصق للإمبراطور فريدرك الثاني والذي يقوم بنقل كلّ التفاصيل للإيرل رتشارد.

3. إنّ عملية حبس الرسل في تلك الفترة التي أشار إليها الإيرل رتشارد قد أُشير إليها في المصادر التاريخية على أساس أنها رسل الإمبراطور فريدرك الثاني التي يماطل بها السلطان الكامل من أجل عدم توقيع الاتفاق[122].

> **غير أنّه خلال هذا الوقت، حسبما وجدنا في رسائله قام بناء على نصيحة أعيانه، فأقسم بالمحافظة على الهدنة المذكورة، ولقد بقينا خلال هذا الوقت كله في عسقلان مواظبين على نيتنا في بناء القلعة المتقدّمة الذكر، حيث تقدّم العمل فيها كثيراً، وذلك بفضل الرب، إلى حدّ أنّه في الوقت الذي نرسل فيه هذه العروض، قد جرى تزينها، وقد أحيطت كلياً بسور مزدوج، وبأسوار عالية وشرفات، مع أربع أحجار مربعة وأعمدة منحوتة من الرخام، وكلّ شيء عائد إلى قلعة، ما عدا خندق من حولها، سوف ينتهي بمشيئة الرب، من دون إحباط، خلال شهر من عيد الفصح.**

لقد قام الإمبراطور فريدرك الثاني وقواته بإعادة تحصين مدينة عسقلان أثناء وجوده في الأرض المقدسة حيث أعادوا بناء قلعتها وأبراجها وحفروا خنادق دفاعية بطول بوابات المدينة من أجل تأمين عملياتهم العسكرية[123]، ويؤكد الإيرل رتشارد أنّ توقيعه للاتفاق مع

السلطان الكامل قد جرى أثناء وجوده في عسقلان مما يشير إلى أن الإيرل رتشارد كان يعمل ضمن القوات التي يقودها الإمبراطور فريدرك الثاني، وتؤكد عبارة "ما عدا خندق من حولها، سوف ينتهي بمشيئة الرب" إلى تمام الاتفاق قبل مغادرة هذه القوات لعسقلان التي لم ينته العمل في آخر خندق بها عند كتابة رسالة الإيرل رتشارد.

وهذا لم يعمل لسبب جيد، هو بما أننا لم نكن متأكدين بأنّ الهدنة سوف تثبت، رأينا أنه من الأفضل شغل وقتنا في البناء وفي تحصين هذه القلعة، حتى إذا ما خرقت الهدنة بموجب أي ((هنا ينتقل النص إلى صفحة 459)) حادث، يمكننا أن نمتلك في التخوم وعند المدخل نفسه لأراضيهم، هذا المكان، الذي كان من قبل تحت حكمهم، ويكون لنا مكاناً حصيناً للالتجاء إليه، إذا ما دعتنا الضرورة إلى التراجع هناك وكذلك الذين سوف يبقون هناك، لن يكون لديهم مسوغ للخوف من نتيجة الحصار، لأنّه صحيح أنّ المحاصرين يمكنهم أن يقطعوا جميع المساعدات، والمؤن ويحولوا دون وصولها إليهم، مع ذلك يمكن لجميع الحاجات الضرورية أن تصل إليهم بالبحر، وفي أيام السلم أيضاً نحن نعتقد أنّ هذه القلعة لن تكون من دون فوائدها، بما أنها المفتاح والملجأ في البر والبحر لمملكة القدس، وهي ستكون في الوقت نفسه تخريب وتدمير لمصر وللمناطق الجنوبية من البلاد.

يبين الإيرل رتشارد أنّ عملية الاصلاح لقلعة عسقلان وأبراجها التي تمت من قبل القوات الصليبية، والتي ساهم فيها، تمت لعدم تأكد الإيرل رتشارد من تثبيت المعاهدة مع السلطان الكامل ولكي تكون قاعدة يشن منها الصليبيون في مملكة بيت المقدس عملياتهم العسكرية ضدّ مصر.

وقمنا بعد هذا في يوم عيد القديس جرجس، بعدما جرى الحلف على مراعاة السلام من الجهتين، وبعدما جرى تثبيت الهدنة، فاستقبلنا –وفقاً لشروط الهدنة– جميع الأسرى الصليبيين، الذين كنا نتوقع وصولهم

وننتظرهم منذ وقت طويل، وبعد إكمال جميع هذه المسائل، قمنا بتوديع الأرض المقدسة بسلام، وفي يوم عيد العثور على الصليب المقدس، أقلعنا من عكا للعودة إلى الوطن، ((انتهى نقل النص لعدم وجود أيّ علاقة له بموضوع البحث))

يحدد الإيرل رتشارد يوم عيد القديس جرجس الذي يصادف 27 جماد الأول 626هـ 23 نيسان 1229م موعدا لتبادل الأسرى وتثبيت الهدنة بينه وبين السلطان الكامل، كما يحدد يوم العثور على الصليب المقدس الذي يصادف 23 شوال 626هـ/ 14 أيلول 1229م موعداً لمغادرته من عكا إلى أوروبا وهذا يبين لنا ما يلي:

1. إن عملية تبادل الأسرى قد تمت أثناء وجود الإمبراطور فريدرك الثاني في الأرض المقدسة حيث أثبتت المصادر أنّ فريدرك الثاني قد غادر عكا في جمادى الثانية 626هـ أيار 1229م وهذا منافٍ لادعاء الإيرل رتشارد بأنّ الإمبراطور فريدرك قد غادر قبل عملية تبادل الأسرى.
2. إن توقيع الإيرل رتشارد للاتفاق مع السلطان الكامل – في حال حدوثه– قد تم قبل مغادرة الإمبراطور فريدرك الثاني للأرض المقدسة وهذا يدل على عدم معرفة الإمبراطور فريدرك الثاني بهذا الاتفاق أو عدم وجود هذا الاتفاق خاصةً أن الملك الكامل بالكاد وقع اتفاقاً مع الإمبراطور فريدك الثاني، ولو أنّ أيّ اتفاق قد أبرم بين السلطان الكامل وأي أمير صليبي آخر في تلك الفترة فسوف يعلم به الإمبراطور فريدرك الثاني من خلال السلطان الكامل الذي لا توجد له أي منفعة من توقيع اتفاق مع أي قائد صليبي دون وضع هذا الاتفاق في عهدة الإمبراطور أو دون تحقيق مصلحة للسلطان من هذا الاتفاق.
3. إنّ مغادرة الإيرل رتشارد للأرض المقدسة قد تمت بعد مغادرة الإمبراطور فريدرك الثاني للأرض المقدسة بثلاث أشهر مما يثير الشك حول وصول توجيهات بابوية أو أوامر من بعض زعماء أوروبا –الكارهين للإمبراطور فريدرك الثاني– إلى الإيرل رتشارد تقضي بتحويل النصر الألماني المتمثل بالسيطرة على القدس إلى شخص إنجليزي غير محروم من الكنيسة وهو الإيرل رتشارد.

خاتمة:

إن تحليل القسم الذي يتحدث عن معاهدة يافا في رسالة الإيرل رتشارد التي أرسلها إلى أوروبا والتي أوردها متى باريس في كتابة التاريخ الكبير ومقارنتها بالمصادر العربية والأجنبية التي تناولت معاهدة يافا يقود إلى عدة نتائج وهي:

1. إنّ إدراج متى الباريسي لهذه الرسالة في كتابة راجع إلى عدم تدقيقه في معظم المصادر التي استخدمها في كتابه أو بسبب ميله إلى القوات الإنجليزية والفرنسية التي شاركت في الحملة الصليبية السادسة وواجهت مصاعب كبيرة.
2. إن الإيرل رتشارد فارس إنجليزي كان من ضمن القوات الإنجليزية والفرنسية التي تأخرت في برنديزي لعدم توفر السفن لنقلها إلى الشرق.
3. وجود اتصال بين الإيرل رتشارد وبين بعض القيادات الكبيرة العلمانية والدينية في أوروبا في فترة توقيع معاهدة يافا أو بعد عودته إلى أوروبا قد ساهم في كتابة هذه الرسالة.
4. إنّ ذكر رتشارد التحصينات للمدن وأسماء العديد من المناطق والقرى في رسالته باعتبارها داخلة ضمن المعاهدة يدلّ إمّا على اطلاعه على الرسالة التي أرسلها الإمبراطور فريدرك الثاني إلى الملك الإنجليزي هنري الثالث والتي احتوت على بعض أسماء هذه المناطق أو بسبب رغبة رتشارد في منح معاهدته قبولا أكثر في أوروبا.
5. إنّ ادعاء الإيرل رتشارد بقيامه بتوقيع الاتفاق أثناء وجوده في عسقلان أمر مستبعد وذلك لأنّ رتشارد كان من ضمن قوات الإمبراطور التي تقوم بعملية التحصين في عسقلان، ولو تمت عملية تبادل الرسل مع السلطان الكامل لعلم بها الإمبراطور فريدرك الثاني.
6. لقد جاء وصف الإيرل رتشارد لضخامة قوات فريدرك الثاني وتوقيعه للمعاهدة مع الناصر داود بهدف التقليل من هذا العمل الذي لم يكن الإمبراطور مجبرا على فعله.
7. إنّ مغادرة الإمبراطور فريدرك الثاني للأرض المقدسة كانت بعد ثلاثة أشهر من سريان توقيع الاتفاق بينه وبين السلطان الكامل.

8. إنّ عملية تحصين يافا وعسقلان وبعض الحصون قد تمت بعلم من الإمبراطور فريدرك الثاني وبمشاركة بعض القوات الإنجليزية والفرنسية وذلك قبل توقيع المعاهدة.
9. لقد وقّع السلطان الكامل المعاهدة مع الإمبراطور فريدرك الثاني بعد مماطلات كثيرة وسفارات متعددة مما يدلّ على صعوبة أن يوقع السلطان مع غيره من الفرسان الصليبيين ولو حدث هذا لدخل هذا الاتفاق في عهدة الإمبراطور الذي حاز على تاج مملكة بيت المقدس.
10. إنّ عملية الخلط في أسماء المدن والحصون والقرى التي ذكرت في رسالة الإيرل رتشارد تؤكد عدم معرفته الكبيرة بجغرافية مملكة بيت المقدس واستعانته ببعض الصليبيين المحليين.
11. إنّ ورود بعض العبارات في رسالة الإيرل رتشارد تدلّ على احتمالية التدليس والكذب التي كان يخاف منها، ويلفَت انتباه القارئ إلى أنّ الإيرل رتشارد كان يخاف من أن يُدلّس عليه كما دَلّسَ هو على الإمبراطور فريدرك الثاني.
12. إنّ الاستقبال الذي حظي به الإيرل رتشارد بعد عودته إلى أوروبا من قبل الإمبراطور فريدرك الثاني وتكليفه من قبل الإمبراطور فريدرك الثاني بحمل رسالة سلام للبابا تؤكد على قوة العلاقة التي كانت تربط الإمبراطور فريدرك والإيرل رتشارد.
13. إنه من المستبعد تماماً أن يكون الإمبراطور فريدرك الثاني قد علم بادعاءات رتشارد المتمثلة بتوقيعه معاهدة يافا مع السلطان الكامل بعد مغادرة الإمبراطور فريدرك للأرض المقدسة، وهذا واضح من خلال قوة علاقة الإمبراطور مع الإيرل رتشارد.

الإحالات والهوامش

(1)– باريس، متّى: **التاريخ الكبير**، ترجمة: سهيل زكّار، المجلد40، دمشق: الموسوعة الشامية في تاريخ الحروب الصليبية، 2001م، ص5، 589.

(2)– التاريخ الكبير، ص5، 7، 38، 370، 375.

(3)– ويندوفر، روجر أوف: **ورود التاريخ**، ترجمة: سهيل زكّار، المجلد 39، دمشق: الموسوعة الشامية في تاريخ الحروب الصليبية، 2000م، ص6، 7. ص7؛ التاريخ الكبير، ص6، 7.

(4)– التاريخ الكبير، ص5.

(5)– التاريخ الكبير، ص38، 390، 402– 404، 988، 1057، 1068، 1087، 1091– 1093.

(6)– التاريخ الكبير، ص34، 39، 58، 108، 137، 161، 201، 214، 220، 238- 243، 326 334، 435- 439، 582، 1048، 1130، 1180.

(7)– التاريخ الكبير، ص16-18، 27، 34، 53، 61- 64، 99، 288، 355،376، 505، 522، 565 678، 770، 872.

(8)– التاريخ الكبير، ص285، 299، 373، 383، 483، 573، 606- 608، 618، 658، 739 757، 808، 816، 857، 871، 892، 899، 966، 1102، 1009، 1012، 1057، 1058 1064، 1102، 1132- 1135، 1146- 1152.

(9)– التاريخ الكبير، ص388- 390، 422، 586، 617، 709- 713، 881، 962، 968، 1024 1073.

(10)– نصر، محمد سيد وآخرون: **أطلس العالم**، بيروت: مكتبة لبنان، د. ت، ص83.

(11)– أطلس العالم، ص84.

(12)– أطلس العالم، ص83.

(13)– أطلس العالم، ص84.

(14)– أبو شامة، أبو القاسم شهاب الدين المقدسي الدمشقي: **الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية**، تح: إبراهيم الزيبق،ج4، ط1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1997م، ص 304، 305.

(15)– ورود التاريخ، ص892، 893.

(16)– نوفار، فيليب دي: **حروب فريدرك الثاني ضد الإيبيليين**، ترجمة: سهيل زكّار، المجلد34، دمشق: الموسوعة الشامية في تاريخ الحروب الصليبية، 1998م، ص43.

(17)– التاريخ الكبير، ص462.

(18)– رنسيمان، ستيفن: **تاريخ الحروب الصليبية**، ترجمة: السيد الباز العريني،ج3، ط 2، بيروت: دار الثقافة، 1980م، ص332؛ باركر، أرنست: **الحروب الصليبية**، ترجمة: السيد الباز العريني، ط2 بيروت: دار النهضة، 1976م، ص146.

(19)– Kantonrowicz. Ernst: **Frederick The Second (1194- 1250),** translated: Lorimer, E.O, London, 1931, p187.

(20)– التاريخ الكبير، ص462.

(21)– برنديزي مدينة في الجنوب الشرقي من إيطاليا، تشرف على مضيق ميسا ملتقى البحر المتوسط مع البحر الادرياتيكي، وهي جنوب مدينة باري، أطلس العالم، ص79؛

Janathan Riley- Smith:**The Atlas of The Crusaders**, London: First Published, 1991, p94, 95.

(22)– حروب فريدرك الثاني ضد الإيبيليين، ص38.

(23)-Frederick The Second (1194- 1250), p176

(24)– ورود التاريخ، ص 878؛ حروب فريدرك الثاني ضد الإيبيليين، ص36.

(25)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص 38.

(26)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص38؛ غوانمة، يوسف حسن درويش: **إمارة الكرك الأيّوبيّة**، الكرك: منشورات بلدية الكرك، 1980م، ص219.

(27)– المقريزي، أحمد بن علي: **السلوك بذكر الأمم والملوك**، تحقيق: مصطفى زيادة،ج 1، القسم 1 1957م، ص354؛ إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص222.

(28)– ورود التاريخ، ص855، 866؛ حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص35؛ ابن واصل، جمال الدين محمد: **مفرج الكروب في أخبار بني أيوب**، تحقيق: حسنين محمد ربيع وآخرون، ج4 القاهرة: مطبعة دار الكتب، 1977م، ص234.

(29)– ابن العديم، كمال الدين عمر بن أحمد: **زبدة الحلب من تاريخ حلب**، تحقيق: سامي الدهان ج3، دمشق: المعهد الفرنسي للدراسات العربية. د. ت، ص209؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص207؛ ابن آيبك الدواداري، أبوبكر بن عبدالله: **كنز الدرر وجامع الغرر**، تحقيق: سعيد عاشور، ج7، ط1، القاهرة: مطبعة إحياء الكتب العربية، 1972، ص248.

(30)– ابن الجوزي، شمس الدين أبو المظفر المعروف بـ سبط ابن الجوزي: **مرآة الزمان في تواريخ الأعيان** تحقيق وتعليق: محمد بركات وآخرون، ج8، ط1، دمشق: دار الرسالة العالمية، 2013م ص 646– 648؛ إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص214.

(31)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص256، 257.

(32)– مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، ج8، ص 432؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص246

(33)– مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، ج8، ص643، 652؛ كنز الدرر وجامع الغرر، ج7، ص293 ابن كثير، أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير البصري الدمشقي: **البداية والنهاية**، ج13، دار الفكر، 1986م، ص137؛ الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد: **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام حوادث (621– 630)**، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، ط1، بيروت: دار التاب العربي، 1998م، ص24.

Wiegler. Paul: **The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop**, p133.

(34)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص141؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص353 شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267.

(35)– الكامل في التاريخ، ج12، ص315.

(36)– الكامل في التاريخ، ج12، ص199؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص231.

(37)– سبط ابن الجوزي، مرآة، ج8، ق2، ص 654؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص 355.

(38)– السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354.

The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop, p136, 137.

(39)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص 241.

(40)– النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق: مجموعة من الأساتذة، ج29، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتب 1983م، ص151؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354.

(41)– ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم الجزري: **الكامل في التاريخ**، ج4، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1987م، ص481؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص241، 242 أبو الفداء، إسماعيل بن علي: **المختصر في أخبار البشر**، علق عليه: محمود أيوب، ج3، بيروت: دار الكتب العلمية، 1997م، ص141.

(42)– الحنبلي، مجير الدين: **الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل**، عمان: مكتبة المحتسب، 1973 ص406.

(43)– إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص222.

(44)– ورود التاريخ، ص893؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص343.

(45)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص45.

(46)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص243.

(47)– الكامل في التاريخ، ج10، ص 481؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354؛ الحنبلي أحمد بن إبراهيم: **شفاء القلوب في مناقب بني أيوب**، تحقيق: مديحة الشرقاوي، ط1، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، 1996م، ص268، بينما حدد ويندوفر بداية المعاهدة 18 شباط 1229م ورود التاريخ، ص893.

(48)– القاضي شمس الدين، سالم بن يوسف بن صاعد القرشي، كان مشهوراً وكبير القدر عند ملوك بني أيوب، وقد عمل أولاده وأحفاده من بعده في قضاء نابلس، الحسيني، محمد بن علي: **ذيل تذكرة الحفاظ**، تحقيق: حسام الدين المقدسي، ج1، بيروت: دار الفكر، د. ت، ص85.

(49)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص244.

(50)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص244؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص231.

(51)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص48؛ مرآة الزمان في تواريخ الأعيان، ج8، ص257؛ كنز الدرر وجامع الغرر، ج7، ص294؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354.

The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop,p141.

(52)– السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354؛ إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص222.

(53)– الكامل في التاريخ، ج10، ص430.

(54)–The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop, p135.

(55)– ورود التاريخ، ص855، 866؛ حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص35؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص234؛

The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop, p133.

(56)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص 244؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص231.

(57)– الكامل في التاريخ، ج10، ص430؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص235، المختصر في أخبار البشر، ج3، ص 148؛ المقريزي، السلوك ج1، ص351؛ الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل، ج1، ص358.

(58)– الكامل في التاريخ، ج10، ص432؛ ورود التاريخ، ص878، 892.

(59)– ورود التاريخ، ص878، 892.

Stevenson. W. B: **The crusade in the east Abriefhstory of the wars of islam with the iatins in syria during the twelfth and thirteenth centuries**, combridge university press, 1968, p309.

(60)– ورود التاريخ، ص879؛ إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص221.

(61)– الأمير (فخر الدين) يوسف بن محمد بن عمر بن علي بن محمد بن حمويه الجويني الصاحب المظفر من أسرة أصلها من بلدة جوين بنيسابور، كان فاضلاً أديباً وقوراً على خلق، ذا مكانة عند أمراء بني أيوب، قتل على يد الداوية عام 647هـ/ 1250م، السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص344 البداية والنهاية، ج13، ص178.

(62)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص206؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص345 شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267.

(63)– ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس ج1، بيروت: دار الثقافة 1968م، ص91،186؛ الذهبي، تاريخ الإسلامي 621– 630، ص30. Frederick The Second(1194- 1250), p185؛ Wiegler,The infidel Emperor, p135, 136 ؛Stevenson. W.B, The crusaders, p310.

(64)– تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام حوادث (621– 630)، ص30؛ تاريخ الحروب الصليبية ج3، ص330.

(65)– تاريخ الحروب الصليبية، ج3، ص 338.

(66)– تاريخ الحروب الصليبية، ج3، ص 339.

(67)– الحروب الصليبية، ص 115.

(68)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص 51.

(69)– الحموي، ياقوت، شهاب الدين أبو عبدالله الرومي: **معجم البلدان**، ج3، ط2، بيروت: دار صادر 1995م، ص221.

(70)– معجم البلدان، ج3، ص356.

(71)– الدباغ، مصطفى مراد: **بلادنا فلسطين**،ج1، قسم1، كفر قرع: دار الهدى، 1991، ص31، 32

(72)– بلادنا فلسطين،ج1، ق1، ص149.

(73)– بلادنا فلسطين،ج8، ق2، ص378.

(74)– معجم البلدان، ج1، ص182.

(75)– بلادنا فلسطين،ج1، ق1، ص148.

(76)– معجم البلدان، ج1، ص429؛ بلادنا فلسطين،ج1، ق1، ص287.

(77)– معجم البلدان، ج5، ص10.

(78)– بلادنا فلسطين،ج4، ق1، ص465، 466.

(79)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص46.

(80)– الفيتري، يعقوب: **تاريخ بيت المقدس**، تر: سعيد البيشاوي، عمان: دار الشروق،1998م، ص35

(81)– بلادنا فلسطين،ج1، ق1، ص48.

(82)– معجم البلدان، ج3، ص18.

(83)– مجموعة من الرحالة المجهولين: **وصف الأرض المقدسة**، ترجمة وتعليق: جلال حسني عبد الحميد سلامة، ط1، رام الله: دار الشيماء للنشر والتوزيع، 2013م، ص108.

(84)– معجم البلدان، ج4، ص71.

(85)– معجم البلدان، ص34.

(86)– بلادنا فلسطين،ج7، ق2، ص465، 466.

(87)– بلادنا فلسطين،ج8، ق2، ص15.

(88)– بلادنا فلسطين،ج1، ق1، ص212؛ ج3، ق2، ص172، 173.

(89)– بلادنا فلسطين،ج4، ق2، ص300.

(90)– معجم البلدان، ج3، ص18.

(91)– بلادنا فلسطين،ج4، ق1، ص371.

(92)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص168.

(93)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص343.

(94)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص241؛ شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267 السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص353.

(95)– زبدة الحلب من تاريخ حلب،ج3، ص205؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص241 شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص353 المختصر في أخبار البشر، ج2، ص240.

(96)– الكامل في التاريخ، ج10، ص481.

(97)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص241؛ شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267 السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص353؛ المختصر في أخبار البشر، ج2، ص240.

(98)– وصف الأرض المقدسة، ص53.

(99)– بلادنا فلسطين،ج8، ص142، 143.

(100)– وصف الأرض المقدسة، ص75، حاشية 149.

(101)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2، ص137.

(102)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص310.

(103)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص158.

(104)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص310.

(105)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2 ص370، 371.

(106)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2 ص240– 243، 349، 350.

(107)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص266.

(108)– وصف الأرض المقدسة، ص45، 65، 71.

(109)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2، ص107.

(110)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2، ص102، 103.

(111)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2، ص104.

(112)– بلادنا فلسطين، ج1، ق1، ص251، 252؛ ج8، ق2، ص172.

(113)– بلادنا فلسطين، ج8، ق2، ص112.

(114)– حروب فريدرك الثاني ضدّ الإيبيليين، ص46؛ شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267.

(115)– ورود التاريخ، ص892– 893.

(116)– السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354.

The Infidel Emperor and his struggles Against The Pop, p136- 137.

(117)– رشق، كفاح باسم: **مدينة عسقلان منذ القرن الرابع الهجري وحتى نهاية القرن السادس الهجري (الحادي عشر– إلى الثاني عشر الميلادي)**، عمان: رسالة ماجستير غير منشورة في الجامعة الأردنية، 2013م، ص131.

(118)– مفرج الكروب في أخبار بني أيوب،ج4، ص241؛ شفاء القلوب في مناقب بني أيوب، ص267 السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص353؛ المختصر في أخبار البشر، ج2، ص240.

(119)– الكامل في التاريخ، ج12، ص199؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص231.

(120)– السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص354؛ إمارة الكرك الأيّوبيّة، ص222.

(121)– التاريخ الكبير، ص 461– 464.

(122)– الكامل في التاريخ، ج4، ص481؛ زبدة الحلب من تاريخ حلب، ج3، ص144؛ مفرج الكروب في أخبار بني أيوب، ج4، ص227، 230، 241؛ السلوك بذكر الأمم والملوك، ج1، ص227 230، 351؛ المختصر في أخبار البشر، ج2، ص238؛ تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام حوادث (621– 630)، 621– 630، ص26، 30.

(123)– مدينة عسقلان منذ القرن الرابع الهجري وحتى نهاية القرن السادس الهجري، ص131.

طرق التجارة ومسالكها بالمشرق الإسلامي وأهميتها في حركة التجارة العالمية أواخر العصر الوسيط

Trade Routes and their Crossings in the Islamic East And its Importance in the Global trade Movement in the Late Medieval Era

د.رابح أولادضياف
جامعة 8 ماي 1945 – قالمة (الجزائر)
rabah8662@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/03/29 **تاريخ القبول: 2021/04/12**

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن واقع الوضع الاقتصادي للبلاد الإسلامية في المشرق الإسلامي أواخر العصر الوسيط من خلال الحديث عن مسالك التجارة العالمية بين الشرق والغرب قبيل وصول البرتغاليين إلى الشرق، سواء على مستوى الطرق الداخلية أم الموانئ التجارية، والدور الذي كانت تلعبه طرق التجارة التي تمر بالبلاد الإسلامية من حيث الأهمية الاقتصادية إقليميا وعالميا، وتداعيات الصراع الاقتصادي بعد اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح.

ومن النتائج المتوصل إليها الأزمات الاقتصادية المزرية في منطقة المشرق الإسلامي المترتبة عن تلك التهديدات البرتغالية إثر تحول أغلب نشاطات التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وما نجم عن ذلك من آثار اقتصادية وخيمة أدت إلى كساد الحركة التجارية بالمنطقة في الموانئ الإسلامية وتدهور الحياة الاجتماعية وإفلاس الخزينة المالية وغيرها من التداعيات.

الكلمات المفتاحية: التجارة، الطرق، المشرق، الأزمات، الموانئ.

Abstract:

This study aims to research the reality of the economic situation of the Islamic countries in the Islamic East in the late Middle Ages by talking about global trade routes between the East and the West prior to the arrival of the Portuguese to the East, whether at the level of internal roads or commercial ports, and the role that trade routes that

passed Islamic countries in terms of regional and global economic importance, and the repercussions of the economic conflict after the Portuguese discovered the Cape of Good Hope road. Among the findings are the miserable economic crises in the Islamic Mashreq region resulting from these Portuguese threats following the transformation of most global trade activities to the Cape of Good Hope, and the resulting dire economic effects that led to the depletion of commercial traffic in the region in Islamic ports, deterioration of social life, bankruptcy of the financial treasury and others. Of the fallout.

Keywords: Trading, Roads, Orient, Crises, Ports.

مقدمـة:

إنّ حالة الصراع العسكري والسياسي بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي، التي ميزت القرون الوسطى لم تؤد إلى انقطاع العلاقات التجارية بين الجانبين، لأنّ الاقتصاد العالمي كان يرتكز على شبكة من الطرق البحرية والبرية موزعة بين العالمين بصفة يكمل بعضها البعض، إلا أنّ حالة العداء بسبب الحروب الصليبية الأولى في المشرق جعلت الأوروبيين بمنأى عن تجارة الشرق، فصعب من مهمة حصولهم على منتجات هذه التجارة وجعلهم يتحاشون الطرق التجارية البرية أو البحرية عبر الأراضي الإسلامية، والاعتماد على الطرق البرية التي تربط بين أوروبا وفارس والهند، مرورا بالأراضي البيزنطية المحاذية لها، إلا أنّ هذا الطريق البري أصبح غير آمن ومحفوفا بكثير من المخاطر، بعد أن سيطر المغول على آسيا الصغرى وبلاد فارس.

وبذلك أصبح استعمال الطرق التجارية التي تمر عبر الأراضي المملوكية خيارا حتميا للأوربيين عبر الموانئ الإسلامية في البحر الأحمر والأبيض المتوسط، الأمر الذي دفع الأوروبيين إلى البحث عن وسائل تحرير هذه التجارة من أيدي المسلمين فكان السبيل إلى ذلك هو ضرورة إيجاد طريق بحري يوصل إلى مصادر التجارة في الشرق ويربطها مباشرة بأوروبا، وهو ما توجت به حركة الكشوف الجغرافية عندما اجتاز البرتغاليون رأس الرجاء الصالح ووصلوا إلى الهند، وكان ذلك حدثا تاريخيا بارزا غيّر مسار العلاقات الدينية والسياسية والاقتصادية بين الشرق والغرب، وكشف عن أسلوب جديد من أساليب الصراع بينهما أمّا هذه المرحلة فقد كان الاحتكار الاقتصادي من أبرز سماتها كما سيأتي بيانه.

ومما تقدّم عرضه يجعلنا نسأل هل كان صراع القوى الأوروبية مع قوى المشرق الإسلامي في بداية العصر الحديث بدافع التعصب الديني النابع من الحقد الصليبي من أجل الحرب ضدّ المسلمين والحدّ من انتشار الإسلام وتحقيق رغبة الكنيسة في نشر الديانة المسيحية، أم كان بسبب تحول ميزان القوة من البر إلى البحر والاعتماد على أسلوب الاحتكار الاقتصادي كأسلوب جديد من أساليب الصراع بين العالمين الإسلامي والمسيحي؟.

لذلك تهدف هذه الدراسة إلى بيان أهمية طرق التجارة البرية والمائية التي تمر بأقاليم المشرق الإسلامي ثم إلى أوروبا وخلفية الصراع بين العالم الشرقي والغربي.

1– مسالك التجارة العالمية بين الشرق والغرب قبل وصول البرتغاليين إلى الشرق:

كانت التجارة العالمية بين الشرق والغرب قبل اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح تمر عبر طرق برية وبحرية انطلاقا من موانئ شحنها في الموانئ الشرقية إلى غاية وصولها إلى الموانئ الأوروبية، حيث يتم توزيعها على مستهلكيها في أوروبا، فتعددت هذه الطرق برا وبحرا، وكانت الطرق البحرية مسالكها كالآتي:

فقد كان الطريق الأول نقطة بدايته من الصين إلى الهند، ثم إلى الموانئ الإسلامية في الخليج العربي حيث تبدأ فروعه من البصرة ثم بغداد ثم يتفرع في اتجاهين نحو الشمال إلى ديار بكر، ونحو الغرب إلى دمشق، ومن دمشق إلى الموانئ المملوكية الواقعة على سواحل البحر الأبيض المتوسط الشرقية (صور وصيدا وبيروت) تسير بمحاذاة الشريط الساحلي إلى غزة ثم يعبر الصحراء إلى مدينة القاهرة كما أن هذا المسلك يتجه أيضا من دمشق شمالا إلى حلب ثم آسيا الصغرى ومنها إلى القسطنطينية[1].

أما الطريق الثاني فهو طريق بحري أيضا يمتد من أقصى الشرق عبر المحيط الهندي إلى البحر الأحمر ومن البحر الأحمر يتفرع إلى طريقين الأول يتوغل في الصحراء ويصل عبر النيل إلى القاهرة أو الإسكندرية والطريق الثاني يمتد عبر سيناء إلى دمشق، ثم الموانئ المتوسطية الشرقية، إلا أنّ المسافة الطويلة التي تقطعها السفن، بالإضافة إلى عوائق التيارات

البحرية، والعواصف الهوائية السائدة معظم أيام السنة، وكذلك الشعاب المرجانية في البحر الأحمر، تصعب بصفة مستمرة عبور هذا المسلك، إلا أنّ تقدم فن الملاحة الإسلامية والاعتماد على السفن الكبيرة قد ذلّل من هذه الصعوبات، وصار هذا المسلك شريان الاقتصاد المملوكي في بداية نشأة الدولة، بعد أن فقد الطريق البري عبر آسيا الصغرى أهميته نتيجة التهديدات المتزايدة التي صار يقوم بها المغول في تلك الفترة[2].

ويمتد الطريق الثالث وهو طريق بحري من الصين والهند إلى هرمز في الخليج العربي أو إلى عدن وجدة عبر البحر الأحمر، إلا أنّ هذا المسلك لم يكن آمنا بسبب أعمال القرصنة المستمرة على سواحل البحرين وقطر والخليج العربي، والهند والسند من قبل قبائل الميد والكرج[3]، هذا فضلا عن صعوبة الملاحة فيه.

أمّا الطريق الرابع فكان بريا ينطلق من آسيا وعبر الهند وجبالها إلى بخارى ثم يتفرع إلى فرعين: يتجه الأول منها إلى بحر قزوين وبلاد البلغار، والثاني إلى البحر الأسود وموانئه خصوصا القسطنطينية، ومنها إلى أوروبا، إلا أنّ هذا المسلك كان محفوفا بالمخاطر بسبب الحروب التي كانت قائمة بين العثمانيين والبيزنطيين والدول الأوروبية، بالإضافة إلى الصراعات المستمرة بين الإمارات التركمانية وجيرانها[4].

1-1- الطرق التجارية الداخلية:

فتتوزع على الأراضي المملوكية ومناطق نفوذها، وعلى البلاد المجاورة للثغور المملوكية وكانت الطرق الرئيسية لهذه الشبكة الطريق الذي يتجه نحو الغرب محاذاة الساحل إلى المحيط الأطلسي الذي يربط الشرق بالأندلس، والطريق الثاني يمتد نحو الجنوب عبر الواحات الداخلية إلى السودان الغربي، والطريق الثالث يمتد بمحاذاة النيل إلى قوص ثم أصوان، وبلاد النوبة.

وهناك طريق آخر كانت تنقل عبره البضائع القادمة عبر البحر الأحمر وهو يمر عبر النيل إلى عيذاب، ثم إلى قوص، ثم إلى القاهرة ثم إلى رشيد والإسكندرية على البحر المتوسط[5].

وإلى جانب هذه الطرق عبر الأحمر والنيل، فقد كان لمكة دور مهم في استقبال القوافل التجارية القادمة من الحبشة والنوبة، ثم تنقل إما إلى الإسكندرية أو إلى دمشق أو حلب وقد كانت القوافل المحملة بالبهارات ترد إلى دمشق عبر طريق مكة وهرمز، كما كانت حلب مقصدا للتجار الفرس، وهكذا زخرت أسواق بلاد الشام بمختلف السلع الهندية والفارسية، والصمغ والسجاد، والأقمشة التي كانت تعرف طريقها إلى الموانئ المتوسطية، ثم إلى أوروبا(6).

وبفضل هذه الشبكة من الطرق التجارية العالمية ومحطاتها البحرية على المتوسط والأحمر التي كانت بمثابة محطات عالمية للتجارة، جعلت مصر والمناطق المجاورة لها تشهد حالة من الرخاء الاقتصادي بفضل عوائد هذه التجارة التي تمر عبر أراضيها.

1-2- الموانئ التجارية الإسلامية:

تعدّ الموانئ التجارية في المحيط الهندي والبحر الأحمر والأبيض المتوسط الروافد الرئيسية في الطرق التجارية بين الشرق والغرب، وقد حازت الأقاليم الإسلامية على هذا الامتياز الاستراتيجي في حركة التجارة العالمية، وأهمها دولة المماليك، ومن أجل ذلك كان المماليك أكثر المتضررين من تحويل مسار التجارة الشرقية إلى رأس الرجاء الصالح، وأهم الموانئ التي نشطت بها حركة التجارة بين الشرق والغرب هي:

ميناء القاهرة الذي يقع على النيل، وكان يستقبل السلع التي ترد من الإسكندرية ودمياط، وبفضله احتوت أسواق القاهرة مختلف السلع المحلية والأجنبية من الشرق والغرب فقد كانت ترد إليها الأقمشة الإيطالية والأوروبية، والسلع الفارسية، وبفضل هذا النشاط التجاري غدت أسواق القاهرة مستودعا لمختلف السلع التجارية العالمية، وقد شدد المماليك المراقبة على الأجانب في القدوم إلى أسواق القاهرة عبر النيل أو عبر البر مخافة اتصالهم بملوك الحبشة، والتحالف معهم ضدّ السلطنة، أو مزاحمتهم في تجارة الصين والهند، فكانت القاهرة نقطة ارتكاز الجهاز العسكري والإداري المملوكي من أجل التحكم في تجارة البحرين الأحمر والمتوسط(7).

أما ميناء الإسكندرية فقد شهد هو الآخر حالة من الرخاء والنشاط التجاري، شبيهة بحالة موانئ الهند والصين والقسطنطينية على البحر الأسود.

وقد اشتملت الإسكندرية على أشهر أسواق البهارات في العالم، وكانت تأتيها من آسيا، كما كانت تأتيها الأخشاب والأقمشة من أوروبا والسجاد من فارس والذهب من السودان، فكانت الإسكندرية نقطة ارتكاز التبادل التجاري العالمي، حيث تستقبل مختلف السفن التجارية من أوروبا والسفن العربية والمغربية، حيث تتم الإجراءات الجمركية على السلع، وقد أعطى المماليك تسهيلات جمركية للتجار المسلمين مقارنة بالأوروبيين[8].

أمّا ميناء بيروت فقد كان من أشهر الموانئ التي شهدت إقبالا منتظما من قبل الأوروبيين مقارنة بالإسكندرية والقاهرة، بسبب بعدها عن أعين السلطة المركزية المملوكية في القاهرة، فقد كانت بيروت مركز استقبال التجار القادمين من دمشق وحلب وحماة وبعلبك والمحملين بمختلف عروض التجارة المشرقية، فكانت بيروت من أشهر الموانئ المملوكية على المتوسط والمرفأ الرئيسي لبلاد الشام[9].

كما يعدّ ميناء طرابلس من أشهر الموانئ التي أقيمت بها الوكالات التجارية الأجنبية التابعة للبنادقة والجنويين والقطلونيين، فكان ميناء طرابلس مقصد مختلف التجار والقاصدين من المدن الشامية[10].

كما أنّ ميناء دمياط الواقع على النيل كان يعدّ مخرجا للتجارة المملوكية المصرية إلى المتوسط، وكان يستقبل القوافل التجارية القادمة عبر البر ومنه إلى موانئ البحر الأحمر كونه ميناء بحريا ونهريا لوقوعه على النيل[11] ،كما شهد هذا الميناء إقبالا من قبل التجار البنادقة وجالية القديس يوحنا القبارصة والتجار الفرنسيين، فعرف نشاطا كبيرا في تجارة النسيج والسكر.

أمّا ميناء هرمز فكان المحطة الرئيسية البحرية لبلاد السند والهند، كما شهد إقبالا من قبل التجار العرب القادمين من بلاد الشام، والتجار الفرس والأرمن، كما عرفت به تجارة الملح رواجا كبيرا فنشطت به حركة التجارة بسبب التسهيلات الجمركية[12].

فاشتملت أسواق هرمز على مختلف أنواع السلع من البهارات والتوابل، والأخشاب اللؤلؤ، والأسلحة والخيول العربية والأنسجة وغيرها من مختلف السلع من الشرق والغرب.

كما كان ميناءا مصوع وسواكن بالسودان على البحر الأحمر محل توريد بضائع الحبشة إلى القاهرة بحرا عبر النيل والبحر الأحمر، وبرا عبر النوبة، وأهم السلع الواردة إليهما العسل والشمع وغيرها[13].

أمّا ميناء قاليقوط في الهند فقد كان معقل التجار العرب والفرس، واستطاع العرب السيطرة على هذا الميناء لحيازتهم على مصادر الأحجار الكريمة واللؤلؤ والبهارات والحرير وخشب الصباغ، وغيرها من البضائع، فكان السوق الرئيسي لهم في الهند، كما شهد رواجا كبيرا لمختلف السلع الأوروبية القادمة من الموانئ المملوكية، ومن مكة وجدة وهرمز، كما عرف نشاطا واسعا في تبادل السلع، إذ كانت السفن التي ترد إليه تعود منه محملة بمختلف السلع كالنحاس والفضة والزعفران وماء الورد وغيرها، كما شهدت الشواطئ الساحلية المجاورة له نشاطا كبيرا أسهمت فيه السفن العربية التي تجوب المنطقة بحثا عن اللؤلؤ والعقاقير الطبية[14].

وقد كان ميناء (ديو) في الهند مركزا تجاريا لمختلف السلع القادمة من الأراضي المملوكية، مثل الذهب والفضة والأسلحة والزجاج والأحجار الكريمة، والأنسجة القادمة من بلاد فارس، والبهار والخشب والحرير القادمة من الصين والهند، فكانت ديو سوقا رائجة لمختلف الجاليات العربية[15].

كما تميز ميناء (سيلان) بتجارة الأعشاب الطبية، والأحجار الكريمة والقرفة التي كان أغلب المتاجرين فيها من العرب والهنود والفرس[16].

وقد شهدت تبريز أيضا نشاطا تجاريا بينها وبين حلب والقسطنطينية، وكانت مركز التجار الغربيين، إلا أنّها فقدت أهميتها بسبب النزاعات بين العثمانيين والمغول في البحر الأسود، وأشهر تجارتها الحرير واللؤلؤ التي تنقل إليها من هرمز، وجوز الطيب والقرفة التي تأتيها من الصين[17].

هذا عن أهم الموانئ العالمية التي تمر عبرها التجارة العالمية بين الشرق والغرب، إلى جانب موانئ أخرى مثل مكة التي كانت تصلها السلع الأوروبية من بلاد الشام، والسلع الهندية من عدن، فكانت السلع تأتيها من مختلف الأقاليم مثل الذهب والحرير والأحجار الكريمة والأقمشة.

وكذلك عيذاب التي تستقبل التجار القادمين من النوبة والحبشة واليمن، وقوص الواقعة على الشاطئ الشرقي للنيل التي تعد من أهم المراكز الجمركية المملوكية[18].

2- الأهمية الاقتصادية لطرق التجارة العالمية في البلاد الإسلامية:

لقد شهدت طرق التجارة العالمية الرابطة بين الشرق والغرب رواجا كبيرا، مما جعل الأقاليم الجغرافية التي تمر عبرها في آسيا وشرق أفريقيا وسواحل البحر المتوسط ومصر ذات أهمية إستراتيجية بالغة على المستويين السياسي والاقتصادي، كما جعل القوى المسيطرة على هذا الموقع الاستراتيجي تعرف حالة الرخاء الاقتصادي، ومن أشهر هذه القوى التي برزت على الصعيد العالمي هي دولة المماليك، التي حازت على معظم المناطق الإستراتيجية والمحطات الكبرى لهذه التجارة في مصر والشام، حيث توزع في أسواقها على مستهلكيها ومن أشهر عروض هذه التجارة، تجارة التوابل التي احتلت الصدارة في مختلف السلع الشرقية مثل القرفة وجوز الطيب والفلفل وغيرها من التوابل إلى جانب البخور والعطور، ومختلف العقاقير واللبن والأقمشة الحريرية والسجاد والأحجار الكريمة والعاج والأخشاب، وقد أقبل الأوروبيون على مختلف هذه السلع بإلحاح كبير، والتي كانت تعد موادا أساسية تستعمل في مختلف أنواع الأطعمة والأدوية، والأثاث المنزلي وتزيين الكنائس ومواد الزينة للنساء الأوروبيات وغيرها من الأغراض[19].

وقبل تحويل هذه التجارة عن مسالكها التقليدية بعد الكشوف الجغرافية البرتغالية كانت تسلك عدة طرق برية وبحرية انطلاقا من مصادر شحنها شرقا في المحيط الهندي إلى مراكز استقبالها وتوزيعها في الأسواق الأوروبية، إلا أنها اعتمدت في معظم نشاطاتها على طريقين رئيسيين: **الأول:** عبر البحر الأحمر ثم إلى القاهرة عبر السويس، وإلى الإسكندرية

إما برا أو عبر النيل. **والمسلك الثاني**: عبر الخليج العربي ونهر الفرات إلى حلب ثم إلى الموانئ الواقعة شرقي البحر الأبيض المتوسط إلى موانئ مصر والشام، حيث يستقبلها التجار الأجانب مثل البنادقة والجنويين، وغيرهم من الذين يحملونها بدورهم إلى الأسواق الأوروبية.

وبذلك استحوذ المماليك على معظم مسالك هذه التجارة التي تمر بمناطق نفوذهم الأمر الذي جعل الأوروبيين يتنافسون في إقامة علاقات تجارية مع دولة المماليك، وكان في مقدمتهم البندقية وجنوة وأراغونة، كما اهتمت هذه الدول في علاقتها بدولة المماليك إلى جانب مصالحها الاقتصادية برعاية شؤون جالياتها المسيحية الكاثوليكية المتواجدة على الأراضي المملوكية[20].

وهذا ما جعل المماليك يحوزون في مناطق نفوذهم على أشهر المدن والموانئ التجارية ذات الطابع العالمي، خلال فترة قيام حكمهم قبل اكتشاف الطريق البحري عبر رأس الرجاء الصالح، فقد كانت مدينة القاهرة قبلة لمختلف التجار المسلمين والأوروبيين الوافدين إليها، فاحتلت القاهرة مكانة تجارية عالمية بارزة بين المدن الإسلامية التي أدّت دورا كبيرا في حركة هذه التجارة، كما كانت القاهرة مركزا وسطا لتوزيع السلع الشرقية إلى أوروبا، وتوزيع السلع الأوروبية إلى الشرق، الأمر الذي جعل الاتفاقيات الأوروبية التجارية مع المماليك أن تكون القاهرة مركزا للتبادل التجاري بين الشرق والغرب[21].

فاحتضن ميناء القاهرة الوكالات والمحلات التجارية وأماكن لتخزين السلع[22]، وقد اهتمت الإدارة المملوكية بصفة خاصة في تحصيل النفقات الجمركية بالقاهرة قياسا بالنشاط التجاري بها إذا ما استثنينا ميناء الإسكندرية الذي لم يقل أهمية عن ميناء القاهرة، وذلك لقرب المسافة بميناء الإسكندرية الواقع على المتوسط، وبين ميناء القاهرة على النيل، ونظرا لقرب الإسكندرية فقد شهدت إقبالا متزايدا من قبل الأجانب الأوروبيين ممن التجار أو الحجاج القادمين إلى الأماكن المقدسة في فلسطين، فأقام بالإسكندرية كثير من القناصل والسفراء الأوروبيين، كما أقيمت لهم كثير من الفنادق في الأحياء المخصصة لهم، لذا كانت الإسكندرية من أكبر المدن التجارية بمصر حيث شهدت نشاطا اقتصاديا واسعا لا يقل أهمية

عن المدن التجارية الأوروبية المتوسطية مثل البندقية وجنوة ومرسيليا، لا سيما في النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي، حيث كانت الإسكندرية من أكبر المدن التجارية المصرية التي تدرّ على الخزانة المملوكية أموالا طائلة من عوائد الجمركة على حركة التجارة بها[23].

وإلى جانب القاهرة والإسكندرية فقد كانت مدينة رشيد أيضا ذات طابع تجاري وعسكري، فإلى جانب طابعها التجاري فقد كانت ترسو بها البحرية المملوكية، مما جعل المماليك يشددون على السفن الأجنبية في دخول هذه المدينة، إلا بعض التسهيلات التي قدمت للسفن التجارية التابعة للبندقية ذات الطابع المتميز في علاقتها مع السلطنة المملوكية اقتصاديا [24] .

ومن أشهر الموانئ المملوكية المتوسطية أيضا ميناء دمياط المزدوج نهرا وبحرا، الذي كانت تسوّق منه السلع والبضائع من مصر إلى المدن والسواحل الشرقية للمتوسط والأناضول وكريت وقبرص، كما يربط بين القوافل البرية إلى الموانئ الواقعة على البحر الأحمر ، ونظرا لأهمية دمياط التجارية فقد شهدت إقبالا متزايدا من قبل التجار الأجانب من جنوة والبندقية و فلورنسا واليونان[25] .

أمّا أشهر الموانئ المملوكية على البحر الأحمر ميناء السويس كان ممرا للتجارة المملوكية بمصر مع بلاد الحجاز واليمن ، حيث يستقبل ميناء السويس مختلف البضائع والسلع التي تورد من جدة إلى عدن فتحمل من السويس عن طريق القوافل البرية إلى القاهرة ثم إلى الإسكندرية عبر النيل، إلا أنّ ميناء السويس فقد أهميته التجارية بعد أن ظهر البرتغاليون في المياه الشرقية بالمحيط الهندي، فأصبح ميناء حربيا للبحرية المملوكية[26] وحلّ محله ميناء الطور والقصير، حيث أصبح هذا الأخير يستقبل البضائع التجارية الأسيوية القادمة إلى الجزيرة العربية، وظلّ ميناء القصير إلى جانب السويس والطور يؤدّي دورا مهما في حركة التجارة المملوكية خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين.

وإلى جانب الموانئ المملوكية المتوسطية، والموانئ الواقعة على البحر الأحمر فقد برزت أيضا القوافل التجارية الإفريقية القادمة إلى مصر التي نشّطت حركة التجارة المملوكية

وتزويدها بمختلف السلع الإفريقية مثل العاج والصمغ والتمر الهندي والرقيق والجلود من داخل إفريقيا، وأشهرها قوافل دارفور وسنار القادمة إلى أسوان أحد موانئ النيل، ثم إلى القاهرة عبر أسيوط[27]، كما أنّ تجارة مصر مع أفريقيا الداخلية قد زودتها بمختلف الفنون الصناعية المعدنية مثل النحاس، والصناعات النسيجية، والزجاج، وإلى جانب العلاقات التجارية الإفريقية مع المماليك فقد نشطت القوافل المغربية القادمة من المغرب العربي على الشريط الساحلي للحج أو التجارة حركة التجارة بين المغرب والمشرق من خلال حركة التبادل التجاري بينهما بفضل هذه القوافل، لما تحمله من مختلف السلع ذهابا وإيابا في مواسم الحج، فيسوّقون ما يحملونه من البضائع المغربية في المدن والقرى المصرية والحجاز وبلاد الشام ثمّ يتزودون بمختلف البضائع المشرقية من الحجاز والشام ومختلف السلع الهندية التي يجدونها بهذه الأقاليم.

وإلى جانب الطريق الساحلي الذي تسلكه قوافل الحج المغربية فهناك طريق آخر تسلكه قوافل فزان المغربية التي تتجه عبر الصحراء الغربية مرورا عبر الواحات إلى أسيوط ثم منها إلى القاهرة[28].

لقد أدّى المغاربة دورا فعّالا في حركة التجارة العالمية في العصور الوسطى، إلا أنّ التفكك السياسي والفتن والثورات الداخلية والتحرش الأجنبي قد حجب دور المغاربة في حركة التجارة العالمية، كما أنه أدّى إلى هجرة كثير من المغاربة إلى أقاليم المشرق الإسلامي فأسهموا مساهمة متميزة في حركة التجارة بالمشرق، وقد استقطب الازدهار الاقتصادي في مصر في عهد المماليك كثير من التجار، حيث يذكر ابن خلدون عن النزوح الذي شهدته بلاد المغرب نحو مصر من أجل المشاركة في الرخاء الاقتصادي الذي عرفته مصر إبان القرن الخامس عشر قبل الاحتكار البرتغالي ما نصه: (حتى أنّ كثيرا من الفقراء بالمغرب ينزعون من الثقلة إلى مصر لذلك، ولما يبلغهم من أن شأن الرفاه بمصر أعظم من غيرها)[29].

فكان للمغاربة دور كبير في حركة التجارة بمصر لما نقلوه معهم من مختلف الحرف والزراعة وغيرها من الأنشطة التجارية والمهنية، كما كان المغاربة وسطاء تجاريين عن طريق

عمليات الاستيراد والتصدير بين الموانئ المصرية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط مثل رشيد ودمياط، أو الموانئ الواقعة على البحر الأحمر مثل السويس والقصير، فكان المغاربة من رواد حركة التجارة بين الموانئ الإسلامية والأوروبية[30].

وإلى جانب المغاربة ومشاركتهم في التجارة العالمية في منطقة المشرق الإسلامي، فقد أدّت الجاليات الأجنبية الأوروبية دورا متميزا في حركة التجارة على موانئ المتوسط وعلى رأسهم البنادقة والجنويين والفلورنسيين، وكذلك تجار أنكونا وبالرمو ونابولي الإيطاليين وغيرها من الجاليات الأجنبية، فقد كانت لها فنادق خاصة بهم، لا سيما بمدينة الإسكندرية ونظرا لمكانة المشاركة الأجنبية في تجارة مصر، أعطت السلطة المملوكية امتيازات إضافية لهذه الجاليات بأن تتخذ لها كنائس بفنادقها، وكذلك رخصت لكلّ جالية قساوستها[31].

واستمرت هذه الامتيازات إلى غاية العهد العثماني، فقد كانت للجاليات الكبرى أكبر الكنائس، فقد كان للبنادقة كنيسة القديس (مشيل)، وللجنوبيين كنيسة القديسة (ماريا‌ك)، ولأهل بيزا كنيسة القديس (نيقولا)[32] .

وقد كان التجار البنادقة والجنوبيين من أكبر المتعاملين التجاريين الأوروبيين، فقد كانت سفنهم تحوز على معظم التجارة الشرقية، حيث تقوم بتسويقها إلى الأسواق الأوروبية حيث يقبل عليها مختلف التجار الأوروبيين مثل الألمان والإنجليز وغيرهم، فتباع السلع الشرقية في أسواق المزاد العلني، ثم توزع في أنحاء أوروبا على تجار التجزئة لتباع للمستهلكين[33].

ونظرا لأهمية البندقية وجنوة ودورهما المتميز باشتراكهما في التجارة الشرقية مع المماليك فكانت من أكبر المتضررين من تحويل طريق التجارة العالمية من طرف البرتغاليين إلى رأس الرجاء الصالح وحرمت البندقية من عوائدها وأرباحها الخيالية من تجارة الشرق، حيث عرفت البندقية قبل ذلك برخائها الاقتصادي من خلال حيازتها على أكبر سهم من هذه التجارة و"ظلّت البندقية مملكة الذهب في العالم المسيحي[34] لفترة طويلة من الزمن قبل اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح لذا كان البنادقة والجنوبيين من أكبر المنشغلين بإعادة التجارة الشرقية إلى طريقها التقليدي بعد الكشف البرتغالي، كما سعت

البندقية إلى الحفاظ على امتيازاتها التجارية في حوض البحر الأبيض المتوسط بعد سقوط السلطنة المملوكية على أيدي العثمانيين(35).

وليس أدلّ على انتعاش الحياة الاقتصادية لجمهورية البندقية ورخائها من عوائدها التجارية أنّ عملة البندقية كانت متداولة في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر الميلاديين في مصر.

وأمام هذه الحركة التجارية الواسعة بين الشرق والغرب، وما شهدته الموانئ الإسلامية على المتوسط والأحمر، فقد حقّق التجار المسلمين الذين كانوا روادا لها وعلى رأسهم المماليك رخاء اقتصاديا طيلة قرون من الزمن في المشرق الإسلامي، فقد شهدت مصر المملوكية حياة الثراء والبذخ وتشييد القصور والقلاع، وكثير من المعالم الحضارية، كالمساجد والمدارس، وإبداع الصناعات والحرف والفنون وازدهار الحياة الاجتماعية في تلك الفترة من عوائد التجارة العالمية، التي كانت المدن المملوكية كلّ منها يشكل عاصمة لهذه التجارة، لذا نجد بمجرد ما إن فقد المماليك هذا الامتياز الاستراتيجي سرعان ما تدهورت السلطنة المملوكية، وكانت أول الأقاليم الإسلامية انهيارا إثر تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح، وانهيار الاقتصاد المملوكي، فانهارت على إثره الحياة السياسية والاجتماعية وساءت أحوالها الداخلية، فساء النظام الداخلي للسلطنة، فلجأ آخر السلاطين المماليك إلى أساليب التعسف والمغالاة في الضرائب، والتلاعب بالعملة من أجل تدارك الوضع كما سيأتي بيانه.

3- تحول طريق التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح وآثره على المشرق الإسلامي:

إنّ العبور الذي قام به البرتغاليون لرأس الرجاء الصالح في صائفة 1498م عمل على تغيير الوضع الاقتصادي في المشرق الإسلامي، بعد أن وصل البرتغاليون إلى الهند، عبر الطريق البحري الجديد، وتحويلهم الحجم الأكبر من التجارة العالمية التي شهدها المشرق الإسلامي عن طريقها التقليدي عبر مصر والشام والبحر الأبيض المتوسط، كان له الأثر البالغ في الحياة الاقتصادية للمنطقة.

فاستطاع الأوروبيون تحقيق حلمهم في السيطرة على هذه التجارة، والحدّ من المعاناة الاقتصادية الأوروبية، بسبب ارتفاع أسعار السلع الشرقية من جراء الضرائب الجمركية الباهظة التي تتعرض لها هذه السلع في مناطق عبورها إلى مناطق استهلاكها في أوروبا، وقد غالى المماليك في فرض هذه الضرائب، لأنه كان بحوزتهم أغلب شبكة طرق هذه التجارة برا وبحرا، فقد كانت هذه الضرائب تفوق أغلب الأحيان الأسعار الحقيقية للسلع، لما تتعرض له من مضاعفات جمركية إلى جانب نفقات نقلها.

فقد كان المماليك يفرضون رسوما جمركية على السلع القادمة إلى السويس من مناطق إنتاجها عند تفريغها من السفن، ثم تفرض عليها رسوم جمركية أخرى عند شحنها في الإسكندرية وكثيرا ما كانت هذه الرسوم تساوي سدس قيمة السلع، بالإضافة إلى نفقات نقلها، ورغم أنّ المماليك قد اشتطوا في فرض هذه الرسوم إلا أنها لم تقلل من أرباح التجار الأوروبيين العاملين بهذه التجارة وتوريدها إلى أوروبا من تحقيق أرباح طائلة[36].

ولم تكن الرسوم الجمركية وحدها هي التي ترهق التجار والمستهلكين الأوروبيين فإنّ احتكار السلاطين المماليك لبعض أنواع السلع، ومضاعفتهم لرسوم الجمركة قد زاد في تكلفة السلع، فقد اتبع بعض السلاطين سياسة احتكار تجارة التوابل، مثل السلطان برسباي الذي أصدر مرسوما في عام 1428م يقضي بمنع شراء التوابل من غير مخازن السلطان، الأمر الذي أدى إلى ارتفاع أسعار تجارة التوابل، وأصناف أخرى مثل الحرير الذي كانت تجارته تعرف رواجا كبيرا، ومن آثار هذا الاحتكار أن أصبح التجار الأوروبيين يحصلون على القنطار الواحد من الفلفل الأسود بسعر يصل أحيانا إلى 130 دينارا بسبب سياسة الاحتكار التي اتبعها السلاطين المماليك، وقد كان القنطار منه قبل ذلك بسعر 50 دينارا في القاهرة، و80 دينارا في الإسكندرية[37].

لذلك كثيرا ما احتج الأوروبيون على السياسة الاحتكارية التي اتبعها السلاطين المماليك تجاه التجارة الشرقية، وكان أول احتجاج سنة 1432م من طرف التجار القطلانيين، كما احتج تجار قشتالة وأرغونة وهددوا بقطع تجارتهم مع المماليك، غير أنّ

السلاطين المماليك لم يكترثوا بهذه الاحتجاجات، إلا بعض الإجراءات التي قاموا بها من أجل تهدئة الوضع مع الاستمرار في سياسة الاحتكار، وقد حاول بعضهم التخفيف من حدة الاحتكار مثل السلطان جمجق، لكن ظلّت هذه السياسة سائدة بعده، مما دعا بعض التجار الأوروبيين إلى الانتقام من السياسة الاحتكارية التي اتبعها السلاطين المماليك فقد قاموا سنة 1475م بعمليات قرصنة ضدّ تجار السلطان قايتباي وأسرهم، فرد السلطان قايتباي على ذلك بأسر جميع التجار الأجانب في الإسكندرية[38].

وظلّت سياسة المغالاة في جباية الضرائب على التجارة الشرقية مستمرة من قبل السلاطين المماليك حتى بلغت نسبتها قيمة السلعة 100% بعد أن كانت 10%، وتزامن ذلك مع وصول البرتغاليين إلى الهند عبر طريق رأس الرجاء الصالح سنة 1498م في عهد السلطان قانصوه الغوري، مما أدّى إلى تراجع حركة التجارة عبر طريقها التقليدي، وزيادة المغالاة في نسبة الرسوم الجمركية بجميع الموانئ المملوكية في جدة والإسكندرية ودمياط من أجل تغطية النفقات التي تحتاجها الخزينة السلطانية بعد امتناع التجار الأوروبيين عن التعامل مع الموانئ المملوكية في مصر والشام في تلك الفترة[39].

وأمام هذه المعطيات تغيرت السياسة المملوكية تجاه التجار الأجانب بالمدن التجارية المملوكية، مما حمل الأوروبيين على ضرورة السعي إلى اكتشاف طريق جديد لا يمر عبر شبكة الطرق التجارية التقليدية، فتمكن البرتغاليون من الوصول إلى قاليقوط في الهند سنة 1498م فعملوا على تحويل طريق التجارة الشرقية من مصادرها في المحيط الهندي إلى رأس الرجاء الصالح، بحيث لم تعد الطرق التقليدية عبر مصر محورا رئيسيا لهذه التجارة كما كانت عليه من قبل، فأبعدت مصر والبندقية عن وساطتهما في حركة التجارة التي كانت سببا في ارتفاع أسعار العروض التجارية في الأسواق الأوروبية.

وبعد اكتشاف البرتغاليين للطريق التجاري الجديد عبر رأس الرجاء الصالح قاموا بتعزيزات عسكرية لتشديد الرقابة على حركة التجارة في المحيط الهندي، حيث أقام المستكشف (دي جاما) مدة ثلاث سنوات يراقب تحركات السفن التجارية ومهاجمتها حيث قام أثناء

عودته في سبتمبر 1499م إلى لشبونة بمهاجمة إحدى السفن التجارية العربية واستولى على حمولتها وأقام حامية عسكرية تتكون من خمس سفن حربية على بوابة البحر الأحمر سنة 1502م أثناء عودته إلى الهند مرة أخرى، وذلك لقطع الطريق على السفن التجارية التي تمر عبر البحر الأحمر إلى الموانئ الداخلية، وكذلك لمنع مختلف السفن التجارية التي تجوب مياه المحيط الهندي إلا بتصريح من الحامية البرتغالية المرابطة على مدخل البحر الأحمر.

واشتد خطر البرتغاليين في المنطقة ولحق بها ضرر كبير، ولم يكتف البرتغاليون بتشديد الخناق على حركة التجارة فحسب بل هدّدوا أمن المنطقة برمتها، حيث يذكر ابن اياس أنه في سنة 1505م تمكن الجواسيس البرتغاليين من التسلل إلى مكة نفسها[40].

واشتط البرتغاليون في مهاجمة السفن والمراكز التجارية الإسلامية في مياه الخليج العربي والبحر الأحمر والمحيط الهندي من أجل تثبيت أقدامهم في المنطقة وتشديد الخناق على حركة التجارة بها[41].

وتمكّن البرتغاليون من ترسيخ أقدامهم باستيلائهم على جزيرة سقطرى سنة 1506م وملقا سنة 1511م في الجهة الجنوبية الشرقية من آسيا، وبذلك تمكن البرتغاليون باستيلائهم على جزيرة سقطرى من التحكم في الطريق البحري الذي يربط بين مصر والهند وذلك كون الجزيرة تقع في القرن الإفريقي، حيث تمكنهم من مراقبة السفن التي تمر عبر مدخل خليج عدن إلى البحر الأحمر، كما أنهم استطاعوا أن يغلقوا الطريق المؤدي إلى الخليج العربي وذلك باستيلائهم على هرمز[42].

وبعد أن تمكن البرتغاليون من السيطرة على الطرق التجارية التقليدية وتحويل التجارة منها إلى رأس الرجاء الصالح، أدّى إلى انخفاض أسعار السلع الشرقية في الأسواق الأوروبية إلى نصف سعرها مقارنة بسعرها عندما كانت تنقل عبر طريقها التقليدي، حيث كان سعر قنطار الفلفل مثلا في ميناء قاليقوط بين 2,5 و3 بندقيا ويباع بعد وصوله إلى الإسكندرية بـ 80 بندقيا فصار سعره بعد الكشف الجغرافي يباع في لشبونة بسعر يتراوح بين 30 و40 بندقيا، هذا فضلا عن توفره في لشبونة يغني المستهلك الأوروبي عن مشقة الحصول عليه[43].

وبعد أن تمكن البرتغاليون من تحويل التجارة الشرقية إلى رأس الرجاء الصالح، أدّى ذلك إلى حدوث ضرر كبير بحركة التجارة في المحيط الهندي والبحر الأحمر والأبيض المتوسط، الأمر الذي أدّى إلى انهيار اقتصاد الأقاليم الإسلامية طيلة القرن السادس عشر ومن مظاهر التدهور والانهيار:

3-1- إفلاس النظام النقدي وتدهور الحياة الاجتماعية:

لقد كان لاكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح من قبل البرتغاليين، ووصولهم إلى الهند عام 1498م انعكاسات اقتصادية هامة، إلى جانب الآثار السياسية والاجتماعية والإستراتيجية، خاصة أثناء القرن السادس عشر، مما أدّى إلى تغيير الجغرافية السياسية في منطقة المشرق الإسلامي، وعلى رأسها مناطق نفوذ المماليك في مصر والشام والحجاز التي شهدت فترة من الازدهار الاقتصادي ردحا من الزمن أيام سيطرتها على طريق التجارة العالمية المارة بأراضيها، لعدة عوامل أهلتها لذلك وعلى رأسها الاستقرار السياسي الذي شهدته المنطقة، بالإضافة إلى القوة العسكرية التي اكتسبتها من قوتها الاقتصادية.

فكان تحول التجارة العالمية من قبل البرتغاليين إلى رأس الرجاء الصالح سببا مباشرا في إنهاك القدرات الاقتصادية لهذه المنطقة وإضعاف نشاطها التجاري وحرمانها من العوائد الجمركية التي كانت تجبيها من عوائد هذه التجارة بعد أن تمكن البرتغاليون من الوصول إلى مصادر التجارة الشرقية في قاليقوط عام 1498م، فتحول نشاط التجارة الشرقية من المحيط الهندي إلى الطريق الجديد، وأصبح البرتغاليون يتحكمون في مصادر هذه التجارة، فعملوا على إنهاء الوساطة المصرية والبندقية التي كانت سببا في ارتفاع أسعار هذه التجارة عند وصولها إلى الأسواق الأوروبية، ولم تعد مصر المحور الذي تجتمع فيه التجارة الشرقية فشهدت الأسواق الأوروبية إثر هذا التحول انتعاشا اقتصاديا كبيرا بأن انخفضت الأسعار وأصبح سعر القنطار الواحد من الفلفل يتراوح بين 20 و30 بندقيا، وكان سعره قبل هذا التحول في الأسواق الأوروبية 80 بندقيا، بعد أن يباع في مناطق إنتاجه ويشحن في ميناء قاليقوط بـ 2,5 أو 3 بندقيا أي بنسبة تخفيض حوالي 50 %، كما أصبح المستهلك الأوروبي

يتحصل على السلع الأوروبية من أسواق لشبونة وإنجلترا، والأراضي المنخفضة بعد أن تكفلت السفن البرتغالية بنقلها إلى مناطق استهلاكها، وظلّت الأسواق الأوروبية تنعم بخيرات التجارة الشرقية عبر طريقها الجديد طيلة قرنين من الزمن، أي حتى نهاية القرن الثامن عشر إثر تغير موازين القوة الدولية في البحار والمحيطات، وظهور منافسين أقوياء من الدول الأوروبية للبرتغال مثل الإنجليز والهولنديين[44].

فكان لتحول التجارة العالمية عن طريقها التقليدي إلى الطريق الجديد كبير الأثر في تدهور اقتصاديات منطقة المشرق الإسلامي، لا سيما مصر والشام والحجاز ابتداء من الربع الأول من القرن السادس عشر، وقد حاول آخر السلاطين المماليك السلطان قانصوه الغوري تدارك الوضع وإعادة الاعتبار الاستراتيجي للمنطقة والحفاظ على دورها في حركة التجارة العالمية، فحاول مواجهة الخطر البرتغالي، فأرسل حملته البحرية الأولى لمواجهة البرتغاليين في ديو عام 1509م، إلا أنّه مني بهزيمة كانت نذيرا بذهاب هيبة المماليك التاريخية في المنطقة، فعمل السلطان الغوري جاهدا من أجل ضرب القرصنة البرتغالية في البحر الأحمر وتحصين الموانئ المملوكية تجاههم، إلا أنّ هذه التدابير لم تكن ناجعة أمام تفاقم الوضع الداخلي للمملكة، وتزايد الخطر البرتغالي في المنطقة. ومن الجهود التي قام بها الغوري حيث يذكر ابن اياس ما نصه: (إنّ الإفرنج[45] قد زاد تشويشهم على التجار في البحر الملح[46]، وصاروا يخطفون البضائع من المراكب، وقد ملكوا كمران وهي من بعض جهات الهند[47]، وقد تكامل من مراكب الفرنج بالبحر نحو عشرين مركبا، وكثرت الإشاعات بسفر السلطان إلى السويس)[48].

كما يذكر ابن إياس عن حالة الانهيار والتدهور الذي أصاب الموانئ المملوكية عقب الوجود البرتغالي في المنطقة في حوادث سنة 920هـ/1514م (وكان في تلك الأيام ديوان المفرد، وديوان الدولة وديوان الخاص في غاية الانشحات والتعطيل، فإن بندر الإسكندرية خراب، ولم تدخل إليه القطائع[49] في السنة الخالية، وبندر جدة خراب بسبب تعبث الفرنج على التجار في بحر الهند، فلم تدخل المراكب بالبضائع إلى بندر جدة نحوا من ست سنين وكذلك من جهة دمياط)[50].

فمن آثار تحول التجارة العالمية عن مسلكها التقليدي إلى الطريق الجديد وتدهور اقتصاد دولة المماليك، أن شحّت المصادر المالية لخزانة الدولة التي اعتمدت أساسا على عوائد التجارة، فقد لجأ السلاطين إلى سياسة التحاليل من أجل الحصول على الأموال عن طريق مصادرة أموال الناس وممتلكاتهم الخاصة، ومنافسة أرباب الأعمال والتجار في أرزاقهم من أجل تعويض العجز المالي للخزينة السلطانية، حيث يذكر ابن إياس في حوادث سنة 919هـ/1513م عن ما قام به الغوري من تحاليل فقال (يشتري القمح ويرسله إلى الشام فإنه كان بها غلاء عظيم، حتى قيل وصل فيها كلّ أردب قمح سبعة أشرفية، فكان يشتري القمح من مصر ويرسله إلى البلاد الشامية، فانشحطت القاهرة من الخبز والدقيق بسبب ذلك، وكادت أن تكون غلوة مع وجود القمح الجديد)[51].

وكان الغوري يسعى إلى هذا الأسلوب من أجل استغلال فارق الثمن في القمح بين مصر والشام، فكان من آثار ذلك أن ساءت الحياة الاجتماعية في مصر والشام، كما اشتط الغوري في فرض الضرائب على كبار رجال الدولة، ومصادرة أموالهم وممتلكاتهم الخاصة، حيث يذكر ابن اياس عن ذلك في حوادث سنة 907هـ/1501م عندما عجز عن دفع نفقات الجند ولجوئه إلى سياسة المصادرة من أجل تسديد هذه النفقات، فيذكر أنه (ظلّ يصبرهم نحوا من أربعة أشهر حتى جمع الأموال من المصادرات)[52].

وعندما اشتدّت حاجة السلطان الغوري لتجهيز حملة عسكرية ضدّ البرتغاليين لبناء أسطول السويس سنة 919هـ/1513م، أمر الجند بجمع الخشب من أشجار ممتلكات الناس الخاصة، حيث يذكر ابن إياس ذلك في حوادث هذه السنة (صاروا يقطعون أشجار الناس من الغيطان غصبا باليد، ويرسلونه إلى السويس لأجل عمارة المراكب هناك)[53].

ومن أبرز مظاهر الضائقة المالية التي حلت بخزينة السلطنة أن لجأ السلطان إلى تجميد مرتبات الموظفين والإنقاص منها، والاستيلاء على الأوقاف الشرعية، حيث يخبر ابن اياس عن ذلك في حوادث سنة 914هـ/1508م أنّ السلطان الغوري (تعرض للرزق الاحباسية والأوقاف...فحصل للناس الضرر الشامل... وكانت حادثة مهولة لم يسمع بمثلها)[54].

كما يخبر ابن إياس عن نفسه أنه من الذين شملتهم المصادرات فقال (وأنا من جملة من وقع له ذلك)[55]، وظلّ ابن إياس يرفع تظلمه للسلطان الغوري فتمكن من استمالته وأعاد له إقطاعه في السنة التالية 915هـ/1509م.

وقد اشتط السلاطين المماليك في التحاليل من أجل تغطية العجز المالي للخزينة إلى حدّ التلاعب بالعملة، مما زاد الوضع الاقتصادي سوءا وتدهورا، مما أحدث عدم الاستقرار في السوق، كما لجأ السلاطين المماليك إلى إجبار التجار على شراء البضائع من الخزائن السلطانية بأثمان باهظة، مما يضطرهم إلى بيعها بأثمان منخفضة عن ثمن الشراء، فيكلهم ذلك خسارة أثمان باهظة مما زاد الوضع الاقتصادي تأزما، وزعزعة الحياة التجارية في الأسواق، ويذكر ابن إياس مخبرا عن ذلك في تأريخه لحوادث سنة 917هـ/1511م أنّ السلطان الغوري (أرم على التجار قاطبة شاشات وأرز وأثوابا صوفا، وأرم على السوق زيتا وعسلا وزبيبا وأصناف بضائع يخسرون فيها الثلث، وصاروا يستحثون في سرعة عن الثمن لأجل النفقة، فغلقت الأسواق بسبب ذلك وأقامت مغلوقة أياما)[56].

كما لجأ الغوري إلى جمع خراج الأرض من المقطعين من المزارعين وتحصيلها قبل أوانها فتضجر كثير من الفلاحين من ذلك فتركوا أراضيهم، فذكر ابن إياس ذلك في حوادث سنة 922هـ/1516م بقوله: (وأخلوا البلاد، وتركوا زروعهم في الأراضي ورحلوا، وخرب بعض البلاد في هذه الحركة...)[57].

ومما زاد في تردي الأوضاع الاقتصادية من جراء شحة الحركة التجارية بسلطنة المماليك عقب تحولها إلى رأس الرجاء الصالح في عهد السلطان الغوري زيادة الضريبة على تجار الأسواق الشهرية التي زادت على الألفي دينار، وقد تعرض التجار الأجانب لنفس الإجراء وهم التجار الوافدين على الموانئ المملوكية في مصر والحجاز مما جعلهم ينقطعون عن المتاجرة مع هذه الموانئ، والتحول إلى الطريق الجديد، مما جعل المدن التجارية مثل الإسكندرية ودمياط وجدة وغيرها تعيش حالة من الكساد بسبب عدم دخول السفن التجارية من الموانئ الشرقية، واشتدت الأزمة الاقتصادية على مصر في عام 1514م، وظلّت

الأزمة على هذا الحال مدة ست سنوات، فامتنع التجار الفرنجة والمغاربة من دخول الثغر وميناء جدة وعز وجود الشاشات من مصر، كما انقطعت السلع القادمة من أوروبا[58].

حيث يذكر ابن إياس عن الكساد الذي حلّ بمدينة الإسكندرية في حوادث سنة 920هـ/1514م أنها كانت (في غاية الخراب بسبب ظلم النائب وجور القباض، فإنهم صاروا يأخذون من التجارة العشر عشرة أمثال فامتنع تجار الفرنج والمغاربة من الدخول إلى الثغر فتلاشى أمر المدينة وآل أمرها إلى الخراب...)[59].

وقد شهدت جدة حالة من الكساد التجاري لا يقل سوءا عن الإسكندرية بسبب التعسف الذي اتبعه حسين نائب جدة من قبل الغوري في فرض الضرائب على تجار الهند مما أدى إلى عزوف التجار الأجانب عن الدخول إليها، حيث يذكر ابن إياس في حوادث سنة 922هـ/1516م أنّ حسين نائب جدة يأخذ العشر من تجار الهند المثل عشرة أمثال فامتنع التجار من دخول بندر جدة، وآل أمره إلى الخراب)[60].

ومما تقدّم بيانه يتضح جليا مدى تأثير تحول التجارة العالمية عن طريقها التقليدي إلى رأس الرجاء الصالح، عقب وصول البرتغاليين إلى الهند عبر هذا الطريق الذي كان سببا مباشرا في تدهور اقتصاديات البلاد الإسلامية طيلة فترة الوجود البرتغالي بالمنطقة إبان القرن السادس عشر.

3-2- ركود التجارة في الموانئ الإسلامية:

وبعد تدهور اقتصاديات البلاد الإسلامية وتدهور الحياة السياسية بها، تدهورت علاقاتها التجارية مع الدول الأوروبية التي كانت تتمتع بامتيازات اقتصادية مع دولة المماليك بوابة التجارة الشرقية، وكان البنادقة والجنويين في طليعة هذه الدول، فلما أحس البنادقة بخطورة تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح بعد اجتياز البرتغاليين هذا الطريق ووصولهم إلى الهند سنة 1498م، وفقدانهم لامتيازاتهم الاقتصادية التي أقاموها مع دولة المماليك، فقد عمل البنادقة على تحسيس المماليك في مصر وملوك الهند عن طريق

سفراء الهند في لشبونة بخطورة الوضع، كما حاولوا من جانبهم إقناع ملوك الهند أن البرتغاليين غير قادرين على نقل السلع الشرقية دون مساهمة البنادقة.

كما حثّ البنادقة المماليك عن طريق البعثات الدبلوماسية المتكررة إلى بلاط المماليك في عهد السلطان الغوري من أجل حمل ملوك الهند على قطع علاقاتهم التجارية مع البرتغاليين، وغلق موانئهم أمام السفن البرتغالية، كما انتقد البنادقة سياسة المماليك المتبعة في الأسواق التجارية المملوكية، فأرسلت البندقية سنة 1503م سفيرها "باندو سانوتو" إلى السلطان الغوري فطلب منه التخفيض من الأسعار التي تباع بها التوابل في الإسكندرية من أجل منافسة خصومهم في الأسواق الأوروبية، الذين أصبحوا يتحصلون على السلع الشرقية بأثمان أقل من ثمن سلع الأسواق المملوكية، بعد أن أصبحت تسوق إليهم هذه السلع عبر رأس الرجاء الصالح(61).

أرسلت البندقية سفارة أخرى سنة 1504م إلى السلطان الغوري تدعوه إلى أن يغرق الأسواق بالتوابل حتى تستطيع منافسة البرتغاليين، كما ألحت عليه باستخدام نفوذه من أجل قطع علاقة البرتغاليين بملوك الهند، إلا أنّ هذه المحاولات التي قام بها البنادقة من أجل إقامة تحالف مع المماليك لإعادة الاعتبار للطريق التقليدي قد باءت بالفشل، فالوضع الداخلي الذي آلت إليه السلطنة كان عائقا أمام أيّ إصلاحات يقوم بها السلطان الغوري، رغم المحاولات التي قام بها، ورغم التهديدات التي وجهها الغوري إلى بعض الدول الأوروبية للضغط على البرتغال لقطع علاقاتها مع الهند، وهددها باتخاذ إجراءات عنيفة ضدّ الرعايا المسيحيين بالقدس، وغلق الأماكن المقدسة، وحمل هذه التهديدات الراهب الإسباني "مورو mouro" فالتقى هذا الراهب في روما بالبابا يوليوس الثاني سنة 1504م الذي التزم بحمل البرتغال على إيقاف حملاتها إلى الهند، كما بلّغ الراهب تهديدات الغوري إلى كل من إسبانيا والبرتغال إلا أنهم لم يكترثوا لهذه التهديدات، كما أرسل الغوري سفيره الترجمان تغري بردي في أفريل 1506م إلى أوروبا، واستغرقت هذه الرحلة ثمانية عشرة شهرا زار فيها قبرص ورودس ثم مدينة البندقية، دون أن تكلل هذه السفارة بشيء كسابقاتها.

كما اقترحت البندقية على السلطان الغوري من أجل تدارك الوضع أن يشقّ قناة في السويس، إلا أنّ هذا المشروع ظلّ دون تنفيذ لأنّ أوضاع الدولة المالية والاقتصادية لم تكن لتطيق مثل هذا المشروع.

ولما يئست البندقية من قدرة المماليك على التحكم في الوضع، وإقامة إصلاحات اقتصادية ناجعة لاستدراك الأمر من أجل التغلب على البرتغاليين وإعادة الاعتبار لطريق التجارة التقليدي، الأمر الذي دعاها إلى البحث عن حليف استراتيجي بديل عن المماليك فلجأت البندقية إلى إعادة التعاون مع الصفويين، مما أدى إلى تدهور العلاقات بين البندقية بين والمماليك، ومما زاد في توتر هذه العلاقات أن الغوري كشف مخطط البنادقة مع الصفويين عندما قبض الغوري على بعض البنادقة معهم خطابا من الشاه إسماعيل الصفوي يستحثّ البندقية على القيام بهجوم على سواحل مصر الشمالية، في حين يقوم الصفويون بمهاجمتها برا، فقام الغوري باستنطاق سفير البندقية وبعض رعاياها في طرابلس والإسكندرية وقبض على جميع الرعايا المسيحيين في القدس، وقام بغلق كنيسة القيامة وصادر ما فيها كما ألقى القبض على سفيره الأسباني "تغري بردي" الذي كشف أنّه كان يراسل الدول الأوروبية بتقارير عن ضعف القدرات الحربية المملوكية في السواحل المصرية، فألقي عليه القبض في مارس 1511م[62].

وكان تدهور العلاقة بين البندقية والمماليك قد زاد في تشديد الخناق على المماليك وزاد في عزلتهم التجارية وتدهور اقتصاد الدولة، إلا أنّ أزمة الرعايا المسيحيين قد استقطبت الرأي العام الأوروبي بالاحتجاج عن ما نال رعاياهم من قبل السلطة المملوكية، فقدمت إلى مصر في مارس 1512م بعثة فرنسية من أجل إعادة العلاقات التجارية مع مصر، والسماح للحجاج المسيحيين بزيارة الأماكن المقدسة، ثم تلتها بعثة أخرى من البندقية في ماي 1512م بصحبة بعض القطع من الأسطول التجاري البندقي إلى الإسكندرية، وتوجت هذه البعثة بإطلاق سراح المسجونين وتجديد أواصر الصداقة بين البندقية والمماليك الحلفاء التقليديين، وعقد الغوري مع هذه البعثة صفقة تجارية تقضي بأن تزود البندقية المماليك بالأسلحة والأخشاب ومعدات حربية لمواجهة البرتغاليين[63].

إلا أنّ محاولات الغوري والإجراءات التي قام بها لم تنقذ السلطنة من الانهيار الاقتصادي وضياع العوائد المالية التي كانت تجنيها من عملية الجمركة في الموانئ التابعة لها، وتوفير الحماية الكافية للمنطقة وحفظ الأمن فيها، لا سيما أقاليم الحجاز الواقعة على سواحل البحر الأحمر، بالإضافة إلى المسؤوليات الضخمة الملقاة على عاتق المماليك الذين كان عليهم الحدّ من المنافسة البرتغالية في السواحل الهندية وعجز القوى الإسلامية المحلية عن مقاومة الوجود البرتغالي في المنطقة، وظلّ الخناق البرتغالي يشتدّ على المماليك بعد سقوط جزيرة سقطرى سنة 1506م وهرمز سنة 1508م، ولم تستطع القدرات العسكرية المملوكية أن تحقق انتصارا حاسما وفعالا في مياه الهند أمام البرتغاليين إلا بعض الانتصارات الجزئية قبل هزيمة "ديو" في خريف 1508م، فتحطمت فيها صفوة القوة الفعلية للأسطول المملوكي فأصبح للبرتغاليين قدم راسخة في المنطقة، مما جعل ميزان القوة يختل لصالح البرتغاليين في غياب قوة عسكرية إسلامية قادرة على ردع البرتغاليين وإعادة الاعتبار للطريق التجاري التقليدي بالموانئ الإسلامية.

وأمام ذلك كلّه بات من الضروري على العثمانيين القيام بهذه المسؤولية والإسراع للتدخل في المشرق الإسلامي، لاستدراك الوضع وحماية الظهير الإسلامي الاستراتيجي للدولة في المنطقة، فتم ذلك بدخول السلطان سليم الأول إلى مصر سنة 923هـ/1517م وضمّ مناطق النفوذ المملوكي للدولة العثمانية، ومواجهة البرتغاليين في البحر الأحمر والمحيط الهندي(64).

وعندما سيطر العثمانيون على مصر وبعد دخولهم إلى القاهرة في 03 محرم 923هـ الموافق لـ 26 جانفي 1517، وقف العثمانيون على حقيقة الوضع المتردي في المشرق، وما أصاب المنطقة من تدهور اقتصادي من جراء تحول التجارة العالمية إلى رأس الرجاء الصالح من قبل البرتغاليين، فعمل العثمانيون على إعادة الاعتبار للطريق التقليدي في البحر الأحمر والخليج العربي، فأولى السلطان سليم الأول أهمية كبيرة لإقامة علاقات تجارية قوية مع البندقية من أجل تنشيط التجارة عبر طريقها التقليدي، وتسويقها إلى الأسواق الأوروبية من

طرف البنادقة، من أجل عقد السلطان سليم الأول معاهدة تجارية مع البندقية من اثنين وثلاثين بندا عقب السيطرة على مصر وكان ذلك يوم 22 محرم 923هـ، الموافق لـ14 فيفري 1517م أي بعد تسعة عشر يوما من السيطرة على مصر، وتقضي هذه المعاهدة بإقامة علاقات تجارية مع البندقية تقرر امتيازات تجارية لصالح البندقية، من أجل فك العزلة التجارية عن الأقاليم الشرقية[65].

ومضمون هذه الامتيازات تأمين البنادقة على ممتلكاتهم ومتاجرهم وحرية التجار البنادقة في البيع والشراء دون قيد أو شرط، لاسيما في مدينة الإسكندرية، وقد حرص العثمانيون من خلال هذه الاتفاقية على تشجيع البندقية على تكثيف نشاطها التجاري والاقتصادي مع مصر، من أجل إعادة التجارة إلى سابق عهدها قبل تحويلها إلى رأس الرجاء الصالح، وقد أثمرت نتائج هذه الاتفاقية بأن أنشأت روح التنافس بين الدول الأوروبية من أجل إبرام اتفاقيات من أجل الحصول على امتيازات كالتي حصلت عليها البندقية، فتلتها معاهدات أخرى أبدى فيها العثمانيون مرونة أكبر من سابقتها مثل معاهدة السلطان سليمان القانوني مع ملك فرنسا فرانسوا الأول سنة 1528م، ثم وطّدت بأخرى سنة 1535م تقضي بإعطاء امتيازات لرعايا الدولتين بحرية التنقل والتجارة، واستطاع العثمانيون من خلال سياسة الانفتاح التي اتبعوها مع بعض الدول الأوروبية من إعادة روح الانتعاش للتجارة العالمية في البحر الأبيض المتوسط والبحر الأحمر طيلة القرن السادس عشر الميلادي.

خاتمـة:

كان لاكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح ووصولهم إلى الهند انعكاسات اقتصادية هامة على البلاد الإسلامية مما أدّى إلى انهيار قدراتها الاقتصادية وإضعاف نشاطها التجاري، وحرمانها من العوائد الجمركية التي كانت تجنيها من عوائد التجارة المارة بأراضيها، وتحول نشاط التجارة العالمية من المحيط الهندي إلى الطريق الجديد عبر رأس الرجاء الصالح .

وأصبح البرتغاليون يتحكمون في مصادر هذه التجارة، وانهوا الوساطة المملوكية والبندقية فيها التي كانت سببا في ارتفاع أسعار هذه التجارة وصولها إلى الأسواق الأوروبية ولم تعد الأقاليم الإسلامية المحور الرئيسي الذي تتجمع فيه التجارة الشرقية، فشهدت الأسواق الأوروبية انتعاشا اقتصاديا كبيرا بعد أن انخفضت الأسعار، كما أصبح المستهلك الأوروبي يتحصل على السلع الشرقية من أسواق لشبونة وإنجلترا والأراضي المنخفضة بعد أن تكفلت السفن البرتغالية بنقلها إلى أماكن استهلاكها.

وظلّت الأسواق الأوروبية تنعم بخيرات التجارة الشرقية عبر طريقها الجديد طيلة قرنين من الزمن إلى غاية نهاية القرن الثامن عشر، إثر تغير موازين القوة الدولية في البحار والمحيطات وظهور منافسين أقوياء من الدول الأوروبية للبرتغاليين مثل الإنجليز والهولنديين.

وعلى خلاف ما شهدته الأسواق الأوروبية من انتعاش ورواج البضائع الشرقية بها فقد أدّى ذلك إلى إفلاس النظام المالي للممالك البلاد الإسلامية، وركود التجارة بموانئها على المحيط الهندي والبحر الأحمر.

الهوامش والإحالات

(1)– نعيم فهمي زكي: طرق التجارة الدولية ومحطاتها بين الشرق والغرب، أواخر العصور الوسطى القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص 118.

(2)– سعيد عبد الفتاح عاشور: بحوث ودراسات في تاريخ العصور الوسطى، دار الأحدب البحري بيروت، 1977م، ص 246-247.

(3)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق ص 73، 74.

(4)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق ص 154.

(5)– اليوزبكي توفيق سلطان: تاريخ تجارة مصر البحرية في العصر المملوكي.جامعة الموصل للطباعة والنشر دمشق 1975، ص ص 74 – 76.

(6)– أنطوان خليل ضومط: الدولة المملوكية، التاريخ السياسي والاقتصادي والعسكري، دار الحداثة بيروت 1982، ص 185.

(7)– نفسه، ص 188 – 189.

(8)– نفسه، ص 190.

(9)– نفسه، ص 190–191.

(10)– نفسه، ص 192.

(11)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص 132.

(12)– اليوزبكي توفيق سلطان: المرجع السابق، ص 68.

(13)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص 143.

(14)– المرجع السابق، ص 169، 170.

(15)– نفسه، ص 174.

(16)– نعيم فهمي زكي: المرجع نفسه، ص 174– 175.

(17)– أنطوان خليل ضومط: المرجع السابق، ص198.

(18)– أنطوان خليل ضومط: المرجع نفسه، ص195.

(19)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص192.

(20)– قاسم عبده قاسم: أهل الذمة في مصر العصور الوسطى، دار المعارف ط2، 1979، ص8.

(21)– Heyd,W.: op . cit . t2, P435.

(22)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص 129.

(23)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص 130.

(24)– جيرار (ب.س): الحياة الاقتصادية في مصر في القرن الثامن عشر، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الخانجي، القاهرة 1978، ج4، ص 210.

(25)– ابن إياس: المصدر السابق، ج3، ص 92.

(26)– Hammer,T: op . cit, p301.

(27)– صلاح أحمد هريدي علي: دور الصعيد في مصر العثمانية (923هـ /1517م – 1978م). دار المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ص 278.

(28)– عبد الرحيم عبد الرحمان عبد الرحيم: العلاقات الإقتصادية والاجتماعية بين الولايات العربية إبان العصر العثماني (1517م – 1798م)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت العدد 09، المجلد الثالث، 1983، ص14–15.

(29)– ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد: المقدمة لكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، ص 362.

(30)– عبد الرحيم عبد الرحمان عبد الرحيم: المغاربة في العصر العثماني (1517–1798)، المجلة التاريخية المغربية، تونس 1982، ص 85.

(31)– إبراهيم علي طرخان : مصر في عصر المماليك الجراكسة. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1960 ص283.

(32)– Hedy,W : op.cit,t II, P 433.

(33)– عبد العزيز محمد الشناوي: المرجع السابق، ص107.

(34)- Braudel (Fernand) :la Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II, paris 1949, p254.

(35)– شارل ديل : البندقية جمهورية أرسطوقراطية. ترجمة عزت عبد الكريم وتوفيق اسكندر، القاهرة 1948، ص141–142.

(36)– عبد العزيز محمد الشناوي: المرجع السابق ج1، ص 110.

(37)– wiet, G: L'Egypte arabe, histoire de la nation Egyptienne, T.V, paris 1934.pp574,576.

(38)– ابن إياس: المصدر السابق، ج2، ص 162.

(39)– ابن اياس: المصدر السابق، ج3، ص 60.

(40)– ابن إياس: المصدر السابق، ج4، ص191.

(41)– السيد مصطفى سالم: المرجع السابق، ص51.

(42)– عبد العزيز محمد الشناوي: الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة 1983،ج1، ص 699.

(43)– إبراهيم عي طرفان: المرجع السابق، ص 293.

(44)– إبراهيم عي طرفان: المرجع السابق، ص 293.

(45)– يقصد البرتغاليين.

(46)– البحر الأحمر.

(47)– والصحيح أنها جزيرة قمران المواجهة للساحل اليمني المطل على البحر الأحمر، شمالي الحديدة.

(48)– ابن إياس: المصدر السابق،ج4، ص 359.

(49)– القطائع: السفن.

(50)– نفسه ج4، ص 359.

(51)– نفسه، ج4، ص 302.

(52)– نفسه، ج4، ص 19.

(53)– نفسه، ج4، ص152.

(54)– نفسه، ج4، ص150.

(55)– نفسه، ج4، ص 150.

(56)– نفسه، ج4، ص 242.

(57)– نفسه، ج5، ص31–32.

(58)– الشاطر بصيلي عبد الجليل: (الصراع بين الدولة العثمانية وحكومة البرتغال في المحيط الهندي وشرقي إفريقيا والبحر الأحمر)، مجلة الدراسات التاريخية المصرية، عدد 12، المجلد12، سنة 1964–1965، ص 132.

(59)– ابن إياس: المصدر السابق، ج4، 424.

(60)– ابن إياس: المصدر السابق، ج5، 83.

(61)– نعيم فهمي زكي: المرجع السابق، ص 378.

(62)- Charles, Roux,F: au tour d'une route, l'Angleterre, L'isthme et le canal de suez T.I, Pris 1901, p45.

(63)– إبراهيم علي طرحان: المرجع السابق، ص 297.

(64)– إبراهيم علي طرحان: المرجع السابق، ص 298.

(65)- Combe Etienne: précis de l 'histoire d'Egypte Tome3, L'Egypte Ottoman de la conquêt par selimI 1517 à l'arrivée de bonaparte, 1798, P06.

المشكلات السلوكية للتلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي
(دراسة وصفية بمدارس محلية عطبرة)

Low Achieving Students'Behavior Problems
A Descriptiive Study of Atbara Local Schools

أ.م/ مالك يوسف مالك بخيت
جامعة أم درمان الإسلامية – الخرطوم (السودان)
malik2082015@gmail.com

أ م/ الصادق آدم وادي
جامعة أم درمان الإسلامية – الخرطوم (السودان)

الأستاذة/ سلافة يحي الأمين محمد
مركز لجين لذوى الاحتياجات الخاصة – الخرطوم (السودان)

تاريخ الإرسال: 2021/06/02 **تاريخ القبول: 2021/06/11**

ملخص:

هدفت الدراسة معرفة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة، ولتحقيق أهداف الدراسة اتبع الباحثون المنهج الوصفي التحليلي وتمّ اختيار العينة بالطريقة القصدية، وبلغ حجمها (200) تلميذا وتلميذة، وتم استخدام مقياس المشكلات السلوكية من إعداد عطاف على، ولتحليل البيانات تم استخدام الأساليب الإحصائية التالية: اختبار (ت) للعينة الواحدة، واختبار مان ويتني، واختبار (ف) لتحليل التباين الآحادي، وتوصلت الدراسة للنتائج التالية: تتسم المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بالانخفاض، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائية في المشكلات السلوكية تبعاً لمتغير النوع لصالح الذكور، كما توجد فروق ذات دلالة إحصائية في المشكلات السلوكية لدى التلاميذ تبعاً لمتغير المستوى الصفي لصالح الصف السابع وعدم وجود فروق ذات دلالة إحصائية في المشكلات السلوكية تبعاً لمتغير المستوى التعليمي للأب.

الكلمات المفتاحية: المشكلات السلوكية، منخفضي التحصيل الدراسي.

Abstract:

This study aims to know the behavior problems of low achieving student in Atbara schools. The researchers adopted the descriptive and propulsive methods to select the sample (200) from the population under study. The researchers used behavior problem scale (researcher preparing). For data analyses researchers used SPSS in test of T test for one sample and man WTNY test F test for vairones the study findings as following: the behavior problems in low achieving students was decreasing. And there are statistical deferent significant in behavior problems in low achieving degree student due to gender- for males- and level class for seventh class. There are no statistical deferent significant in behavior problems in low achieving students due to father level of education.

keywords*:* behavior problems, low achieving students.

تمهيد:

تعتبر المشكلات السلوكية في المدرسة من أخطر المشكلات التي تواجه أفراد العملية التربوية من آباء ومعلمين ومدربين ومرشدين، فالعنف الموجه ضدّ المعلمين والطلاب المتمثل في السرقة والغش وإتلاف الممتلكات يمكن أن يهدد العملية التربوية بمجملها، وكذلك المشكلات التي لها الأثر المباشر على العملية التعليمة وتتمثل في عدم الانتباه والسلوك الصفي غير المناسب، وعدم استجابة الطالب لأوامر المعلم (كمبال،2012).

فوعي الأسرة والمدرسة وإدراكها لطبيعة التلاميذ ومراحلهم، ومراعاة حاجاتهم النفسية والاجتماعية واتباع أسلوب التوجيه والإرشاد والتوعية والتحاور معهم يساعدهم في تحديد اتجاهاتهم السلوكية وإدراكهم للمسئولية الاجتماعية التي تكسبهم الثقة بالنفس في تعلّم السلوك المرغوب والابتعاد عن السلوك الذي لا يتفق مع ضوابط المجتمع (عثمان،2017).

ويرى الباحثون أنّ شريحة التلاميذ إذا لم تجد الرعاية الصحية والنفسية المناسبة من الأسرة والمدرسة والمجتمع سوف تكون عرضة للمشكلات السلوكية والنفسية.

*** مشكلة الدراسة:**

لا تقتصر وظيفة المعلم على تقديم المعارف والمعلومات لتلاميذه بل من الضروري أن يكون على علم بمشكلات التلاميذ وبالتالي يسهل عليه التعامل معهم وعلاج مشكلاتهم وتنميتهم من جميع الجوانب الروحية والنفسية والعقلية والاجتماعية ولاشكّ أنّ المشكلة السلوكية هي انحراف عن السلوك السوي وهي تزداد إذا تركت دون بحث، ومن خلال ملاحظة الباحثين لسلوكيات التلاميذ بالمدارس هنالك مؤشرات لوجود اضطرابات سلوكية لديهم، لذلك تمت صياغة مشكلة البحث بالسؤال الرئيسي التالي:

ما هي المشكلات السلوكية للتلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمدارس محلية عطبرة؟ والذي تتفرع منه الأسئلة التالية:

1. ماهي السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي؟
2. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير النوع؟
3. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الراسي تعزى لمتغير المستوى الصفي؟
4. هل هناك فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير مستوى تعليم الأب؟

*** أهمية الدراسة:**

تتمثل أهمية الدراسة في الآتي:

1. قلة البحوث والدراسات التي تناولت المشكلات السلوكية لمنخفضي التحصيل الدراسي بحسب علم الباحثين.
2. قد تصبح هذه الدراسة مرجعا يستفيد منه الباحثون في مجال العلوم الاجتماعية.
3. تعتبر هذه الدراسة إضافة إلى قسم علم النفس بصفة خاصة والمكتبات والجامعات بصفة عامة.

4. تفيد في الوقوف على التحصيل الدراسي ودوره في ظهور المشكلات السلوكية وكيفية تشخيصها لإيجاد حلول عملية لها.
5. الاستفادة من نتائج هذه الدراسة وتطبيقها على أرض الواقع في معالجة المشكلات السلوكية وسط التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي.
6. التأكيد على مسئولية الآباء والأمهات في رعاية التلاميذ في تلك المرحلة الحساسة في عملية نموهم وتنشئتهم بطرق سليمة ومحاولة عملية إلى الوصول إلى أفضل أساليب المعاملة الوالدية.

*** أهداف الدراسة:**

1. التعرف على السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي.
2. الكشف عن الفروق الإحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير النوع والمستوى الصفي ومستوى تعليم الأب.

*** فروض الدراسة:**

1. تتسم السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بالارتفاع.
2. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير النوع.
3. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير المستوى الصفي.
4. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير مستوى تعليم الأب.

*** حدود الدراسة:**

- الحدود المكانية: ولاية نهر النيل محلية عطبرة.
- الحدود الزمانية: العام الدراسي 2019 - 2020.

*** مصطلحات الدراسة:**

– المشكلات السلوكية اصطلاحاً:

هي مجموعة من الأفعال متكررة الحدوث بشكل متميز بالشدة، تتجاوز الحدّ المقبول للسلوك المتعارف عليه، وتبدو في شكل أعراض قابلة للملاحظة من جانب المحيطين بالطفل خلال النشاط اليوم (الشيحلي، 2005م).

– المشكلات السلوكية إجرائياً:

هي مجموع الدرجات التي تحصل عليها التلميذ بمرحلة الأساس في مقياس المشكلات السلوكية المستخدم في الدراسة الحالية.

– التحصيل الدراسي:

هو درجة الاكتساب التي يحققها الطالب أو يحصّل عليها في مادة دراسية ومجال تعليمي، ويقاس باختبار مدى تحصيل التلميذ واكتسابه للمعرفة (خالد، 1990م).

– التحصيل الدراسي إجرائياً:

وهو المجموع العام لدرجات الطلبة في جميع المواد الدراسية التي تحصلوا عليها في اختبارات صعبة معدة من قبل أساتذة، سواء أكانت هذه الاختبارات للتقوية أو تحريرية أو كليهما معا (الطاهر، 1990م).

– مرحلة الأساس:

المرحلة التي توفر قدرا من التعليم الضروري من المعارف والقدرات الذهنية والتربوية والروحية والقيمية والمهارات التي ينبغي أن ينالها ويتمكن منها لمواصلة تعليمه إن أراد ذلك.

– محلية عطبرة:

عطبرة مدينة تقع في ولاية نهر النيل بالسودان على ارتفاع (350) متر فوق سطح البحر، وتبعد عن العاصمة الخرطوم بحوالي (310) كيلومتر (193.5) ميل، وعن مدينة الدامر حاضرة الولاية بحوالي (10) كيلومتر (6.2 ميل) وعن ميناء بورتسودان في الشرق (611) كيلومتر، وجنوباً عن وادي حلفا بحوالي (474) كيلومتر.

*** الإطار النظري والدراسات السابقة**

أولاً: المشكلات السلوكية

هي انحراف عن السلوك السوي بحسب معايير الجماعة الذي تسلكه الفئات ذات الفئة العمرية الواحدة، والتي تنصب آثارها إما داخل الفرد (كالانسحاب) أو خارجه كإيقاع الأذى بالآخرين مثل العدوان (عبد الحميد، 1994م).

والمشكلة عبارة عن زيادة أو نقصان في المجالات المعرفية، الانفعالية، والسلوكية، مقارنة هذا النقص أو الزيادة بمستوى مقبول أصلاً (القطامي والقطامي، 2002م).

فيما يلي مجموعة من التعريفات للمشكلات السلوكية التي تتبناها مثقال (2000م) وهي:

1. التعريف الاجتماعي: هو السلوك المضطرب غير المقبول اجتماعياً، ومتكرر الحدوث من الراشدين الأسوياء في المحيط الذي ينتمي إليه الفرد.
2. التعريف النفسي: يعتمد على ملاحظة سلوك الفرد في تفسير طبيعة ونوعية السلوك. مثل العدوان، الكذب، العناد، الخوف، الانسحاب الاجتماعي، والخروج عن قواعد العرف الاجتماعي.
3. التعريف التربوي: هو التركيز على السلوك والأداء الدراسي لمعرفة تأثير الخبرات الاجتماعية والتربوية وعلاقتها الوثيقة بالمشكلات السلوكية.

*** أعراض المشكلات السلوكية:**

لخص مثقال (2000م) أعراض المشكلات السلوكية تتمثل في الآتي:

1. عدم القدرة على التحكم الذي يرتبط بالعوامل العقلية، الحسية، العصبية، أو بالصحة العامة وإنما يرتبط بالمشكلات السلوكية.

2. عدم القدرة على بناء علاقات شخصية ومعرفية مع الأقران والمدرسين والاحتفاظ بهذه العلاقات.
3. أنماط غير ملائمة أو غير ناتجة من السلوك والمشاعر في الظروف العادية.
4. مزاج عام من الشعور بعدم السعادة، الحزن، والاكتئاب.
5. ميل لظهور أعراض جسمية مثل النطق، الكلام، الألم في الجسم، ومخاوف مرتبطة بالمشاكل الشخصية أو المدرسية.

ويرى الباحثون أنّ جميع الأعراض تمثلت في الطفل الذي يتصف بسلوك غير جيد في التعامل ولا يجد القبول في البيئة التي يتعايش معها.

*** مفهوم التحصيل الدراسي:**

أهتم التربويون بدراسة التحصيل الدراسي، كونه يعدّ مؤثراً على قياس المستوى الذي وصل إليه الطالب ومدى اكتسابه للمعلومات والمهارات المختلفة من المواد التي درسها في المناهج، كما يعتبر التحصيل الدراسي مستوى محور من الإنجاز، أو براعة في العمل المدرسي يقاس من قبل المعلمين أو الاختبارات المقررة (العيسوي، 2006م).

وقد ذكر العيسوي (2003م) بأنّ المصطلح الذي يستخدم للإشارة إلى القدرة على أداء متطلبات النجاح المدرسي هو مجموع الدرجات التي يحصل عليها التلميذ في نهاية العام الدراسي، أو نهاية الفصل الأول أو الثاني، وذلك بعد تجاوز الاختبارات والامتحانات بنجاح.

*** النتائج السلبية لضعف التحصيل الدراسي:**

ذكر نبيل (2016) أنّ النتائج السلبية لضعف التحصيل الدراسي في الآتي:

1. زيادة نسبة الرسوب، وهو ما يترتب عليه إهدار للموارد المالية وللجهد البشري ويعتبر الرسوب أحد الأسباب التي تؤدي إلى إهدار في التعليم أي زيادة الإنفاق على العلمية التعليمية وفي المقابل انخفاض النتائج الإيجابية.

2. ظاهرة التسرب من المدارس، ويترتب على هذه الظاهرة ترك الطالب المدرسة في أيّ مرحلة من مراحل التعليم.
3. من أخطر النتائج المترتبة على ضعف التحصيل الدراسي الآثار النفسية، والتي تظهر عند التلميذ الذي يعاني من ضعف في مستوى التحصيل، حيث تبرز هذه الآثار في شكل شعور بالفشل والإحباط واليأس، وكذلك الشعور بالقلق وبالنقص وضعف الثقة بالنفس.
4. ارتفاع نسبة الأمية والتي بدورها تترتب عليها كثير من السلبيات في كافة الأصعدة، فكلّ النظم والأنشطة والبرامج التنموية بمختلف أنواعها وأشكالها تتوقف على مدى الوعي والتقدّم العلمي، فإذا حدث خلل في هذه العناصر فإن هذا يعني وبدون شك تعطل عجلة التقدم والتطور في المجتمع.

ثانياً: الدراسات السابقة:

1. دراسة محمد الحسن (2015م):

عنوان الدراسة: المشكلات السلوكية لدى تلاميذ مرحلة التعليم الأساسي بولاية الخرطوم وعلاقتها بالتحصيل الدراسي وبعض المتغيرات.

هدفت الدراسة إلى الكشف عن المشكلات السلوكية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي وبعض المتغيرات الأخرى لدى تلاميذ مرحلة الأساس بولاية الخرطوم، واعتُمد في المنجز المنهج الوصفي الارتباطي، وتمثَل مجتمع الدراسة في تلاميذ وتلميذات مرحلة الأساس بولاية الخرطوم، وبلغ حجم العينة (400) تلميذ وتلميذة (233) من الذكور و(157) من الإناث اختيروا بطريقة عشوائية، وتمثلت أدوات الدراسة في مقياس المشكلات السلوكية من تصميم المنجِز، أهم نتائج الدراسة: إنّ المشكلات السلوكية لتلاميذ مرحلة الأساس تنخفض من جميع الأبعاد ماعدا بعض مشكلات النشاط الزائد.

2. دراسة ميرغني (2012م):

عنوان الدراسة: المشكلات السلوكية والنفسية والمدرسية وعلاقتها ببعض المتغيرات الديمغرافية.

هدفت الدراسة لمعرفة المشكلات السلوكية والنفسية والمدرسية وعلاقتها ببعض المتغيرات الديمغرافية (النوع، المستوى الدراسي، السكن، المستوى التعليمي للوالدين)، لدى طلاب المرحلة الابتدائية بمحلية شرق النيل بولاية الخرطوم، وتمثلت عينة البحث في (360) طالبا وطالبة بالمرحلة الابتدائية بمحلية شرق النيل بولاية الخرطوم، تم اختيارهم بالطريقة العشوائية الطبقية المتساوية وحيث تمّ تصنيفها إلى طبقات متساوية وفقاً لمتغيري النوع والسكن. واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي الارتباطي وتمثلت أدوات البحث في استمارة البيانات الأولية ومقياس المشكلات السلوكية والنفسية والمدرسية من إعداد عفاف محمد أحمد، أهم نتائج الدراسة: وجود علاقة ارتباطية موجبة بين المستوى التعليمي للأب والمشكلات المدرسية والمشكلات السلوكية.

3. دراسة الزهار (2002م):

عنوان الدراسة: المشكلات السلوكية المميزة لتلاميذ المدارس الابتدائية والمتفوقين والمتأخرين دراسياً في محافظات غزة كما يدركها المعلمون والمعلمات.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرّف على المشكلات السلوكية المميزة لتلاميذ المدارس الابتدائية للمتأخرين دراسياً في محافظات غزة وكذلك الفروق تبعاً لعامل الجنس والمرحلة الدراسية، تمثلت عينة هذه الدراسة في (586) معلما و(215) معلمة من (19) مدرسة من مختلف المناطق و(64) تلميذاً متفوقاً و(17) تلميذاً متأخراً أكاديمياً، واستخدمت الباحثة المنهج الوصفي. أهم نتائج الدراسة: وجود مشكلات مرتفعة لدى التلاميذ الذين اشتركوا في البحث، هنالك فروق ذات دلالة بين التلاميذ المتفوقين دراسياً على مستوى الصف الدراسي.

ثالثاً: منهج وإجراءات الدراسة

منهج الدراسة: اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي المسحي.

مجتمع الدراسة: تمثل مجتمع الدراسة في التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة، الحلقة الثالثة الصفين (السابع والثامن) بمدارس مرحلة الأساس، لذا حرص الباحثون على حصر العينة في تلك الفئة بمستوياتها الحكومية.

جدول رقم (1) يوضح مجتمع العينة

اسم المدرسة	نوع المدرسة
مدرسة عباس بولاد الأساسية بنات	حكومية
مدرسة المزاد جنوب الأساسية بنات	حكومية
مدرسة الدرديري الأساسية بنين	حكومية
مدرسة الشرقية الأساسية بنين	حكومية
مدرسة نسيبة بنت كعب الأساسية بنات	حكومية
مدرسة الشهيد محمد صالح الأساسية بنين	حكومية

عينة الدراسة:

تعرف بطريقة التجمع أو مسح أو تعدد المراحل في هذه الطريقة يتمّ اختيار مجموعات وليس أفراد، ويتمّ الاختيار عشوائياً لمناطق أو تجمعات مثل المدارس ويشترط أن يكون لأفراد التجمع أو يتصف بنفس الخصائص، وحيث بلغ حجم عينة الدراسة (112) ذكور و(88) إناث، تمّ اختيارهم بالطريقة العشوائية القصدية والتي عرفها أبو علام (2014م) بأنها هي طريقه التجمع أو المسح.

جدول رقم (2) يوضح خصائص متغيرات العينة

النوع	العدد	النسبة المئوية
ذكر	112	%56
أنثى	88	%44
المجموع	200	%100
المستوى الصفي	العدد	النسبة المئوية
سابع	100	%50
ثامن	100	%50
المجموع	200	%100
مستوى تعليم الأب	العدد	النسبة المئوية
أمي	3	%1.5
أساس	41	%20.5
ثانوي	104	%52.0
جامعي	52	%26.0
المجموع	200	%100

*** أدوات الدراسة**

مقياس المشكلات السلوكية للتلاميذ المتأخرين دراسياً:

وضع هذا المقياس عطاف علي ويقيس هذا الاختبار (6) أبعاد، ومجموع عدد بنوده (60) بنداً وهي النشاط الزائد والسلوك اللااجتماعي، العادات القريبة، واللازمات العصبية سلوك التمرد في المدرسة، السلوك العدواني، السلوك الانسحابي، يشتمل على أربعة عبارات

للإجابة على بنود المقياس وهي: تنطبق عليه بدرجة كبيرة، تنطبق عليه، تنطبق عليه لحد ما، تنطبق عليه بدرجة ضعيفة جداً، ثم تمت صياغته من قبل الباحثين بعدد (45) فقرة ليتناسب مع البيئة السودانية وعينة الدراسة، وتم عرض المقياس على عدد من المحكمين المختصين في مجال علم النفس.

*** الصدق والثبات لمقياس المشكلات السلوكية:**

لمعرفة الخصائص السيكومترية لفقرات المقياس قام الباحثون بتطبيق صورته المعدلة بتوجيهات المحكمين والمكونة من (36) فقرة مقسمة على أربعة أبعاد على عينة أولية حجمها (15) تلميذا وتلميذه، تم اختيارهم بطريقة عشوائية بسيطة من مجتمع الدراسة الحالية، وبعد تصحيح الاستجابات قام الباحثون برصد الدرجات وإدخالها في الحاسب الآلي ومن ثم تمّ الآتي:

1– الصدق العاملي:

لمعرفة الصدق العاملي لفقرات مقياس المشكلات السلوكية عند تطبيقه بمجتمع الدراسة الحالية، تمّ إجراء التحليل العاملي الكشفي التوكيدي لجميع الفقرات بالصورة المعدلة بتوجيهات المحكمين والبالغ عددها (36) فقرة، فبينت نتائج هذا الإجراء أنّ تشبع معظم الفقرات ماعدا الفقرات(12، 17، 21) وأصبح المقياس يتكون من (33) فقرة والتي سوف تمثل الصورة النهائية للمقياس.

2– صدق الاتساق الداخلي للفقرات:

لمعرفة صدق اتساق الفقرات مع الدرجة الكلية بمقياس المشكلات السلوكية في صورته المعدلة بتوجيهات المحكمين والمكونة من (36) فقرة مقسمة على أربعة أبعاد مع الدرجة الكلية للمقياس، والجدول التالي يوضح نتائج هذا الإجراء.

جدول رقم (3) يوضح نتيجة معامل ارتباط بيرسون بين درجات كلّ فقرة مع الدرجة الكلّية للمقياس

رقم البند	معامل الارتباط	رقم البند	معامل الارتباط	رقم البند	معامل الارتباط	رقم البند	معامل الارتباط
1	0.261	10	0.232	19	0.250	28	0.478
2	0.351	11	0.228	20	0.514	29	0.708
3	0.647	12	-0.108	21	0.142	30	0.767
4	0.567	13	0.198	22	0.584	31	0.710
5	0.488	14	0.177	23	0.338	32	0.677
6	0.495	15	0.261	24	0.436	33	0.812
7	0.449	16	0.165	25	0.538	34	0.331
8	0.590	17	0.049	26	0.464	35	0.708
9	0.729	18	0.384	27	0.588	36	0.735

من الجدول رقم (3) أعلاه يلاحظ الباحثون أنّ معامل الارتباط بين درجات كلّ بند والدرجة الكلّية للمقياس، واتضح من هذا الإجراء أنّ معظم العبارات موجبة والبعض منها ضعيفة وأخرى سالبة وهي تتمثل في البنود (12، 17، 21) لذا قاموا بحذفها من المقياس ليصبح في صورته النهائية مكونا من (33) عبارة.

3– معامل الثبات:

لمعرفة نسبة الثبات للدرجة الكلية لمقياس، مقسمة على أربعة أبعاد في صورته النهائية بمجتمع الدراسة الحالي قام الباحثون بتطبيق معادلة ألفاكرونباخ على بيانات العينة الاستطلاعية، فبينت نتائج هذا الإجراء النتائج المعروضة في الجدول التالي:

جدول رقم (4) يوضح نتائج معاملات الثبات للأبعاد الفرعية والدرجة الكلية بمقياس مقسمة على أربعة أبعاد

المقياس	عدد العبارات المتبقي	الخصائص السيكومترية		
		ألفاكرونباخ (الثبات) قبل الحذف	ألفاكرونباخ (الثبات) بعد الحذف	الصدق الذاتي
المشكلات السلوكية	33	0.91	0.91	0.95

الأساليب الإحصائية:

1. اختبار (ت) للعينة الواحدة لمعرفة السمة.
2. اختبار مان ويتني لمعرفة الفروق حسب النوع.
3. اختبار (ف) لتحليل التباين الأحادي
4. معامل ألفا كرونباخ لمعرفة الثبات.
5. معامل ارتباط بيرسون لمعرفة العاقة الارتباطية بين المتغيرات.
6. النسب المئوية والتكرارات لمعرفة خصائص العينة.

*** عرض ومناقشة النتائج:**

– عرض ومناقشة الفرض الأول: والذي نصه، تتسم السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بالارتفاع.

جدول رقم (5) يوضح نتيجة اختبار (ت) للعينة الواحدة

المقياس	العدد	القيمة المحكية	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	قيمة (ت)	مستوى الدلالة
المشكلات السلوكية	200	66	45.9400	8.2771	199	34.275-	0.000

بالنظر للجدول أعلاه نجد أن قيمة (ت) قد بلغت (-34.275) تحت مستوى دلالة (0.000) وهي دالة إحصائياً.

من خلال النظر إلى الجدول رقم (5) أعلاه نجد أنّ النتيجة لا تحقق صحة الفرض وجاءت عكس ما توقع الباحثون؛ إذ تتسم السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة بدرجة منخفضة.

ذكر محمد (2007م) أنّ للأسرة والجيران الرفاق وأفراد المجتمع المدرسي، وسائل المدرسة، وثقافة المجتمع قيمة، وأثارها الكبرى على تشكيل سلوك الفرد من خلال عملية التنشئة الاجتماعية، وأنّ أيّ أخطاء قد تحدث من هذه المؤثرات سواء أكانت بقصد أم دون قصد ستترك أثارها المؤذية في السلوك الإنساني.

اتفقت هذه النتيجة مع نتيجة دراسة ميرغني (2012م) في السمة العامة للمشكلات السلوكية المتسمة بالانخفاض.

واختلفت هذه النتيجة مع نتيجة دراسة الزهار(2002م) في السمة العامة للمشكلات السلوكية التى جاءت تتسم بالارتفاع.

يعزي الباحثون النتيجة إلى أنّ انخفاض المشكلات السلوكية لدى التلاميذ الذين اخضعوا للدراسة إلى أنّ ذلك ربما يرجع إلى طبيعة المجتمع السوداني بصفة عامة، والريفي بصفة خاصة، وتمسكه بالمنهج الإسلامي من حيث الالتزام بالقيم والأخلاق والصدق في القول والفعل، كما هو معروف في المناطق الريفية في كثير من الأحيان، والتي تمتاز بالبساطة وتعتبر مسألة السلوك الأخلاقي أساس تطور الفرد داخل إطار أسري متكامل فيه الأسر الممتدة حيث يكون الجد أو الأخ الأكبر مرشدا وموجها للأبناء، وبذلك يكتسبون المفاهيم الاجتماعية والقيم السامية المتمثلة في حسن المعاملة وحسن الخلق ومراعاة حقوق الآخرين مما أدّى إلى أن تتسم المشكلات السلوكية بالانخفاض.

ويرى الباحثون أنّ انخفاض المشكلات السلوكية وسط التلاميذ يعود للدور الكبير الذي تقوم به الأسرة من تماسك أسري وذلك لوجود علاقة بين المدرسة والأسرة.

– **عرض ومناقشة نتيجة الفرض الثاني**: الذي نصه توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير النوع.

جدول رقم (6) يوضح نتيجة اختبار مان ويتني لفروق حسب النوع.

النوع	العدد	متوسط الرتب	مجموع الرتب	قيمة مان ويتني	قيمة Z	مستوى الدلالة
ذكر	112	107.93	12088.00	4096.000	2.050-	0.040
أنثى	88	91.05	8012.00			

بالنظر إلى الجدول أعلاه نجد أنّ النتيجة حققت صحة الفرض حيث كانت قيمة مان ويتني للجمع كالآتي: (4096.000) ومستوى دلالة (0.040) وهي دالة إحصائياً، إذا النتيجة توجد فروقا ذات دلالة إحصائياً في درجة المشكلات السلوكية لدى تلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة تعزى لمتغير النوع لصالح الذكور.

يرى عكاشة (2000م) أنّ الغضب يعتبر من أكثر الانفعالات التي تؤدي إلى السلوك العدواني ولا يستطيع الفرد التحكم في أعصابه إلا بإرادة قوية ومتينة وهنالك مثيرات الغضب والأذى الجسمي والمعتدي، الشعور بالحرمان والخوف الذي يبعث الخائف إلى الهرب من مصدر خوفه، فإذا فشل في النجاة وانعدمت أسبابه فإنه يلجأ إلى العدوان والعنف ليتخلص من مصدر خوفه وينجو بنفسه.

يعزي الباحثون هذه النتيجة إلى اختلاف العوامل البيولوجية بين الذكور والإناث واختلاف العوامل الكيميائية والتي من بينها ارتفاع هرمون السيروتونين الذي يعمل على كفّ الاستجابات الغريبة، (هرمون الذكورة) فوجود هذا الهرمون عند الذكور قد يحدث هذا

الاختلاف في المشكلات السلوكية، وربما أن طريقة تعبير الأطفال الذكور عن مشاعرهم وانفعالاتهم توحي بأنهم يصدرون سلوكاً خاطئاً كالحركة الزائدة واللعب بحرية والتمرد على الوالدين اكثر من الإناث اللاتي تختلف طريقة تعبيرهن عن مشاعرهن وانفعالاتهن التي توحي بأنهن أكثر سوية.

– عـرض ومناقشــة نتيجة الفرض الثالث: الذي نصه توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير المستوى الصفي.

جدول رقم (7) يوضح نتيجة اختبار (ت) للعينتين المستقلتين للفروق حسب المستوى الصفي

الصف	العدد	الوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة (ت)	مستوى الدلالة
سابع	100	47.3100	8.8714	2.368	0.019
ثامن	100	44.5700	7.4308		

بالنظر إلى الجدول أعلاه نجد أنّ النتيجة حققت صحة الفرض حيث نجد قيمة (ت) تساوي (2.368) بمستوى دلالة (0.019) وهي دالة إحصائياً، إذا توجد فروق دالة إحصائياً في درجة المشكلات السلوكية لدى تلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة تعزى للمتغير الصف لصالح سابع.

تنتشر في المدرسة ثقافة معينة تمثل جانباً أساسياً في أخلاق التلاميذ والمدرسين وسلوكهم، ويكون لها الدور بارز في تقوية العلاقات والروابط فيما بينهم(عثمان، 2013).

اتفقت هذه النتيجة مع نتيجة دراسة الزهار (2002) التى توصلت لوجود فروق في المشكلات السلوكية تبعاً لمتغير المستوى الصفي.

يرجِع الباحثون ظهور المشكلات السلوكية لطلاب الصف السابع إلى أنهم تلاميذ في بداية مرحلة انتقال؛ أي انتقال من مرحلة الطفولة إلى المراهقة وما يصاحب ذلك من تغيرات جسدية وانفعالية ووجدانية، فيتسم التلميذ بعدم الثبات الانفعالي فيضطرب سلوكه لأنّه في حالة تحول ما بين سلوك الأطفال وتصرفات الكبار لذلك تظهر المشكلات السلوكية.

– **عرض ومناقشة نتيجة الفرض الرابع**: الذي نصه توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير مستوى تعليم الأب.

جدول رقم (8) يوضح اختبار(ف) لتحليل التباين الأحادي للفروق حسب مستوى تعليم الأب

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجة الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	375.668	3	125.223	1.851	0.139
داخل المجموعات	13257.612	196	67.641		
المجموع	13633.280	199			

بالنظر للجدول أعلاه نجد أنّ قيمة (ت) تساوي (1.851) تحت مستوى دلالة (0.139) وهي غير دالة إحصائياً، إذ لا توجد فروق ذات دلالة إحصائياً في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي تعزى لمتغير مستوى تعليم الأب.

ترى سميرة أحمد (2004م) أنّ المستوى التعليمي لأسرة الطفل يؤثر في إقباله على الدراسة واهتمامه بالمعرفة وأساليب تحصيلها، فالأسرة التي تهتم بالاطلاع وتقدر المعرفة وتنعكس اهتماماتها على أبنائها، كما أن معارفها وخبراتها المكتسبة تحدد طرق تفاعلها مع أبنائها في الأسرة من حيث المستوى التعليمي للأم والأب وفلسفتهما الاجتماعية ونظرتهما إلى الحياة وتطلعاتهما وتخطيطهما لمستقبل الأبناء، تحدد إلى حدّ بعيد إلى جانب قدرات الطفل فرص نجاحه المدرسي ونجاحه في الحياة.

اختلفت هذه النتيجة مع نتيجة دراسة ميرغني (2012م) التي توصلت لوجود علاقة ارتباطية بين المستوى التعليمي للأب والمشكلات السلوكية، كما اختلفت أيضا مع نتيجة دراسة الزهار (2002) التي أظهرت وجود فروق في المشكلات السلوكية تبعاً لمتغير المستوى الصفي.

يعزي الباحثون النتيجة إلى أنّ تعليم الأب تعليم ديني يسم السلوك العام للأبناء بالالتزام وبالامتثال الديني والمعايير الأخلاقية واحترام القوانين والقيم الاجتماعية، حيث يقوم الآباء بتوجيه الأبناء في المجتمع من أعراف وتقاليد ينبغي احترامها، فالمظاهر السلوكية للأبناء تتأثر بالمستوى الثقافي والاجتماعي للأسرة.

أهم نتائج الدراسة:

1. تتسم السمة العامة للمشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة بدرجة منخفضة.
2. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة تعزى لمتغير النوع لصالح الذكور.
3. توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة تعزى لمتغير المستوى الصفي لصالح الصف السابع.
4. لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة المشكلات السلوكية لدى التلاميذ منخفضي التحصيل الدراسي بمحلية عطبرة تعزى لمتغير مستوى تعلم الأب.

التوصيات:

1. العمل على تطبيق أساليب المعاملة الإيجابية وتدعيم السلوكيات المرغوبة من أجل تحقيق التعامل الإيجابي وبناء علاقات اجتماعية لتلاميذ مرحلة الأساس.
2. ضرورة دمج الوالدين في العملية التعليمية في المدارس لأنّ ذلك يشكل دعماً نفسياً لدى التلاميذ وزيادة في نسب التحصيل الدراسي.
3. عدم التمييز بين الأبناء وإلغاء التفضيل بين الإخوة عن طرق التعامل وعلى الوالدين توحيد أساليب المعاملة مناصفة.

4. ضرورة اهتمام المدرسة بالجوانب الانفعالية والاجتماعية للتلاميذ وعدم الاقتصار على الجانب المعرفي التحصيلي فقط.
5. ضرورة الاتصال الدائم بالمعلمين يسمح للوالدين بأن يتلقوا تغذية راجعة عن تقدم أبنائهم.
6. ضرورة وجود أخصائي نفسي في المدارس يساعد الأسرة في تعزيز النظام العلاقي بين الأسرة والأولاد، ويزود الأسرة بطرق تربوية فعالة تساعدهم في أداء دورهم.
7. تجنب الممارسات والاتجاهات الخاطئة في تنشئة الأطفال مثل الإهمال وعدم الانضباط والتسامح الزائد من ناحية الوالدين.

المقترحات:

1. المشكلات السلوكية وعلاقتها بنوعية الحياة لدى الطلاب ذوي الإعاقة البصرية.
2. المشكلات السلوكية وعلاقتها بالتفرقة في المعاملة الوالدية كما يدركها الأبناء.
3. المشكلات السلوكية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي.

قائمة المراجع

1. أبو علام، رجاء محمود (2014م). مناهج البحث في العلوم النفسية والتربوية، دار النشر للجامعات مصر.
2. أحمد، سميرة السيد (2004م). الأسس الاجتماعية التربوية، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى.
3. حسن، الطهراوى (2002م). المشكلات السلوكية لدى الأطفال بعد حرب غزة وعلاقتها ببعض المتغيرات، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة الإسلامية.
4. خالد، محمد الطحان (1990م). العلاقة بين التحصيل الدراسي وكل من الاتجاهات الوالدية والمستوى الاجتماعي والاقتصادي للأسرة، جامعة دمشق.
5. الزهار، نبيل عيد (2002م). علم النفس التربوي، دار الجامعات، القاهرة.
6. سليمان، يسرا عوض الكريم (2018م). أساليب المعاملة الوالدية وعلاقتها بعض المشكلات لدى تلاميذ الحلقة الثانية بمدارس قطاع كرري بمحلية كرري، رسالة دكتوراه.
7. الشيحلي، عبدالقادر (2005م). المشكلات السلوكية لدى الأطفال، دار غزة، مصر.

8. الطاهر، سعد الله (1990م). علاقة القدرة على التفكير الابتكاري والتحصيل الدراسي، الإسكندرية دار المطبوعات الجامعية.
9. عبدالحميد، منذر الضامن (1994م). المشكلات السلوكية عند المراهقين، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع.
10. عبدالله، عبدالعزيز (2019م). مشكلات السلوك، وقائع المؤتمر العلمي التاسع عشر، كلية التربية الأساسية.
11. عثمان، ابراهيم (2017م). تربية الاطفال، دار الصفا، القاهرة.
12. عكاشة، فتحي (2000م). جودة الحياة لدى الأمهات وعلاقتها بالمشكلات السلوكية، رسالة ماجستير، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران.
13. العيسوي، عبد الرحمن (2006م). القدرات العقلية وعلاقتها بالتحصيل العلمي، المجلد المصرية العدد (3)، ص75–90.
14. القاطمي، يوسف وقطامي، نايفة (2002م). إدارة الصفوف والأسس التيكولوجية، الطبعة الأولى عمان، دار الفكر.
15. كمبال، الاء عثمان (2012م). المشكلات السلوكية لذوي صعوبات التعلم، مجلة كلية الآداب العدد (2) المجلد (5)، ص45–63.
16. مأمون، المبيض (2015م). المدخل الميسر لعلم النفس، المكتبة الإسلامية، القاهرة.
17. مثقال، جمال القاسم (2000م). الاضطرابات السلوكية، الطبعة الأولى، دار الصفاء، عمان.
18. محمد الحسن، عبد اللطيف (2015م). علم النفس الفيزيائي، دار الانجلو، القاهرة.
19. محمد، بشير عربيات (2007م). إدارة الصفوف وتنظيم بيئة التعلم، الطبعة الأولى، عثمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع.
20. ميرغني، غادة (2012م). المشكلات السلوكية والنفسية والمدرسية وعلاقتها ببعض المتغيرات الديمغرافية، كلية التربية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
21. نبيل، عيسى (2016م). الشغب في المدارس والتحصيل الدراسي رؤية اجتماعية في مجال علم الاجتماع التربوي، الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية.
22. يس، خولة أحمد (2012م). الاضطرابات السلوكية والانفعالية، الطبعة الرابعة، دار الفكر، عمان.

التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية من طريق القرآن الكريم لصغار المتعلمين

Implicit Instruction of Arabic Grammar through the Holy Quran for Young Learners

د. فتحي بحة
جامعة الوادي (الجزائر)
fathielbahawi79@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/17 **تاريخ القبول: 2021/05/11**

ملخص:

تحدث كثير من باحثي اللسانيات وتعليمية اللغة عن ضرورة إيجاد طرائق جديدة لتيسير تعليم اللغات، وجعل العملية التعليمية أكثر إثارة ومتعة وفائدة، ومنه فقد اقترحت استراتيجيات وآليات كثر بغية الوصول لتلك الغايات، ولما كانت الحاجة مسيسة إلى مثل هاته الاستراتيجيات الفاعلة للارتقاء فعليا بعمليات التعليم والتحسين من كفاءتها حينا فحينا، كان لزاما علينا البحث عن آليات مناسبة تتلاءم مع لغتنا العربية كيما تكون أقرب مدخلا وأيسر دربا وأحكم صبغة في أذهان ناشئتها وأكثر جريانا على ألسنة متكلميها الصغار منهم والكبار.

وعليه فقد جاء هذا البحث ليتناول موضوع التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية من طريق القرآن الكريم لصغار المتعلمين، لنختبر كفاءة هذا السبيل في تحقيق غايات التعلم بجعل العملية التعليمية ككل أكثر متعة وأعلى كفاءة في الوصول إلى نتائج التعليم، ومنه نطرح الإشكال الآتي: إلى أي مدى يمكن لحفظ الكريم والاستماع الدائم والجيد له أن يسهم في التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية لصغار المتعلمين من الناشئة؟

الكلمات المفتاحية: اللسانيات، التعليمية، المعرفة الضمنية، المعرفة المباشرة، الكفاية اللغوية.

Abstract:

This intervention deals with the subject of implicit teaching of the rules of the Arabic language through the Holy Quran for young learners, to test the efficiency of this path in achieving the goals of learning by making the educational process as a whole more enjoyable and more efficient in reaching educational outcomes.Thus, we raise the following problem: to what extent can memorizing the Holy Quran and permanently listening to it contribute to the implicit leraning of the Arabic grammar by young learners?

Keywords: linguistic, *Didactic*, Tacit knowledge, direct knowledge, linguistic competence.

مقدمة:

يشكو جلّ معلمي اللغة من صعوبات جمة ترافق تدريسهم للمواد والمعارف اللغوية خاصة، ثم إنّ الواحد من الناشئة قد يَلْبَثُ في مسالك تعليم اللغة السنوات الطوال ولا يكاد يُبِينُ، وما ذلك إلا لأن تعليمهم ذاك لم يكن مؤسسا، ولا مرتبطا بغايات واضحة محددة، من أجل ذلك جرت الأبحاث في هذا الشأن لإيجاد سبل وطرائق متجددة للتعليم ولتذليل تلك الصعوبات بالوصول إلى غايات التعليم بكفاءة تامة، فاقترح التعليم الوظيفي للغة، كما اقترح التعليم التواصلي للغة ... وغير ذلك مما قد يوصل للغايات المنشودة.

ومنه فقد جاء هذا البحث ليقترح طريقة قديمة متجددة تعتمد على الحفظ الجيد للنصوص التليدة من أجل ترسيخ العادات اللغوية السليمة في أذهان الناشئة من المتعلمين وقد وسمنا المنجز بـ"التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية من طريق القرآن الكريم لصغار المتعلمين"، وغايتنا في كلّ ذلك الكشف عن مدى تأثير آليتي الاستماع والحفظ في تكوين ملكات لغوية سليمة، وتمكين المتعلمين الصغار من بناء كفاءات لغوية ضمنية من خلال الممارسة الفعلية للغة في نطاق لون من الانغماس اللغوي المباشر، ومنه نطرح الإشكال الآتي: إلى أي مدى يمكن لحفظ الكريم والاستماع الدائم والجيد له أن يسهم في التعليم الضمني لقواعد اللغة العربية لصغار المتعلمين من الناشئة؟

أولا– تعريف القواعد النحوية:

القواعد وسيلة لحفظ الكلام وصحة النطق والكتابة، وهي ليست غاية مقصودة لذاتها بل هي وسيلة من الوسائل التي تعين المتعلمين على التحدث والكتابة بلغة صحيحة فقواعد اللغة العربية هي أداة لتقويم ألسنة الطلبة والمتعلمين وعصمتهم من الوقوع في اللحن والخطأ، فتعينهم بذلك على دقة التعبير وسلامة الأداء ليستخدموا اللغة استخداما صحيحا[1].

ثانيا– مفهوم المعرفة النحوية الضمنية للقواعد اللغوية:

لما نظر اللسانياتيون في موضوع الكفاية الذي يستعمل مقابلا للمصطلح الإنجليزي (COMPETENCE) الذي يشير إلى مفهومين اثنين هما:

1- **القدرة:** وهي التي تمكن الفرد من إنتاج عدد لا متناهي من الجمل.

2- **الملكة اللسانية:**أو ما يسمى بالسليقة اللغوية عند بعض الباحثين.

ومن هنا بدأ البحث في مفهوم الكفاية اللغوية فظهرت إذاك مجموعة من التوجهات النظرية والمنهجية التي استقرّت اليوم في وضعها النظري.

وكان من أبرز ما توصلت إليه الأبحاث في هذا الشأن دراسة أهم الآليات التي توظفها كفاية المتكلمين لإنتاج العلامات اللسانية في شكل أداء لغوي قادر على إنجاز عملية التواصل وتحقيقها على أكمل وجه وأتمه مع ممارسة الرقابة القاعدية عليها، وهو ما يسمونه بالمعرفة اللسانية، وعليه وضعت الفرضيات العلمية حول مكوّن غير قابل للملاحظة وهو الكفاية اللغوية، والتي عدّت في نظر اللسانيين مفهوما داخليا.

ونتيجة لمجهودات الدارسين اللسانيين لتحديد ماهية الكفاية أورد هؤلاء الباحثون مجموعة من الأفكار من ذلك ثنائية: (الكفاءة والأداء)، وهي جملة من الثنائيات ارتبطت كما يذكر الباحث "محمد العبد" بنظريات الفكر اللغوي ومناهجه، وبناء على ما سبق فقد ركزت النظرية التوليدية التحليلية ومن وراءها العالم الأمريكي "نعوم تشومسكي"[2] (NEOM CHOMSKY) على تحليل مقدرة متكلم اللغة على إنتاج جمل وتعبيرات لم يسمعها من قبل وفهمها، وميز بين الكفاية اللغوية والأداء اللغوي.

فالكفاية اللغوية تحدد بأنها المعرفة الضمنية بقواعد اللغة التي هي قائمة في ذهن متكلم اللغة وهي بذلك حقيقة كامنة وراء الأداء الكلامي الذي ينحرف بعض الشيء عنها، وهي التي توجهه في مختلف ظروف التكلم في حين يعرف الأداء الكلامي باستعمال الفرد لهذه المعرفة في عملية التكلم، فهو انعكاس –كما يذكر ميشال زكريا – للكفاية فيه بعض الانحرافات عن قوانين اللغة وبإمكانه أن يكشفها في أداءه بناء على معرفته الضمنية بقواعد اللغة، أي بالعودة إلى الكفاية اللغوية[3].

وذهب "ليفاندومسكي" (LIVANDOMSKY) إلى القول بأنّ الكفاية معرفة ضمنية باللغة، والأداء استعمال اللغة في مواقف ملموسة، والكفاية معرفة مكتسبة، والأداء فعل كلامي متحقق وهو يعني أنّ الأداء طريق للوصول إلى الكفاية، فلا تدرك الكفاية إلا بأفعال الأداء اللغوي، وعليه عدّت الكفاية بناء افتراضيا، والأداء نتاجا لغويا واقعيا.

وإذا كانت الكفاية اللغوية التي نادى بها تشومسكي وأتباعه مقصورة كما ذكر بعضهم على الكفاية النحوية، فإن هذا الأمر دفع باحثين آخرين ك: "هايمز" (HAMYZ) و"هاليدي" (HALIDY) إلى اقتراح ما أسمياه بالكفاية الاتصالية التي تشمل المعرفة بأصول الكلام وأساليبه، ومراعاة المخاطبين مع القدرة على تنويع الكلام حسب مقتضى الحال إضافة إلى اللغة ومفرداتها[4].

إذن فمفهوم المعرفة النحوية الضمنية لا يخرج عن كونها معرفة المتكلم الضمنية اللاشعورية بقواعد اللغة وهي قائمة في ذهنه، وهو يستخدمها بشكل آلي وتلقائي في السلوك اللغوي، بمعنى أنّ لكل متكلّم لغة معرفة ضمنية كامنة ضمن كفايته اللغوية يلجأ إليها دون تخطيط كلّما احتاج إلى الكلام، وهي تلك القواعد الكامنة ضمن مقدرة متكلم اللغة وهي التي تمكّنه من إنتاج الجمل التي يفهمها، وهي تمثل ملكة لا شعورية تمكن من أداء اللغة بشكل موافق لمعتاد الناس في استعمال اللغة[5].

ثالثا– مفهوم المعرفة المباشرة للقواعد النحوية:

أمّا حدها فهي تلك الحقائق التي يعرفها الدارس عن اللغة وقدرته على التعبير عنها بشكل ما، ففي استعمال المتكلم للمعرفة اللغوية المباشرة فهو يعود إلى مخزونه اللغوي بطريقة ذهنية وواعية ويختار منها ما يناسب مقام الكلام كلّما استعمل اللغة في مختلف ظروف التكلم، ومن هنا نلحظ أنّ هذه المعرفة استعمال آني للغة، أي تجسيد للمعرفة الذهنية من خلال الأداء اللغوي الكلامي الذي هو تجسيد للكفاية اللغوية، وتغدو بذلك المعرفة المباشرة هي ذلك الجانب الملحوظ.

والظاهر أنّ كلا المعرفتين (المباشرة والضمنية) تعتمدان على بعضهما فلا تظهر المعرفة الضمنية إلا بعد تجسيدها من خلال المعرفة المباشرة، وتحقق الكلام عند الرجوع إلى المعرفة الضمنية التي تكمن من خلالها قواعد اللغة كلها، وعليه فالمعرفة الضمنية هي الموجّه والمحرك لآلية الكلام، أما المعرفة المباشرة فهي الانعكاس المباشر للكفاية اللغوية[6].

ونمثل لذلك بما أعطاه "ميشال زكريا" في كتابه (مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة) من أمثلة حول المعرفة الضمنية والمعرفة المباشرة في تعليم اللغة الثانية يقول:"إننا حين نسعى إلى تعلم لغة ثانية، اللغة الفرنسية مثلا إنما نحاول أن نحرز قدر الإمكان كفاية لغوية في هذه اللغة تكون مقاربة للكفاية اللغوية عند المواطن الفرنسي (...) وذلك أنّ للفرنسي معرفة ضمنية لا شعورية بقواعد لغته، بينما تكون معرفة الأجنبي بقواعد اللغة الفرنسية معرفة مباشرة، فالأجنبي يلجأ بصورة واعية إلى قواعد اللغة الفرنسية كلما أراد التعبير بهذه اللغة"[7].

فالمعرفة الضمنية هي المعرفة اللاواعية والمختزنة في دماغ الإنسان والتي يلجأ إليها تلقائيا وآليا كلما احتاج إلى استعمال اللغة في موقف من مواقف التواصلي اليومي، بينما تعدّ المعرفة المباشرة بقوانين لغة من اللغات معرفة واعية متعلمة تنتج عن تفكير وتدبر، بيد أنّ المعرفة المباشرة تغدو معرفة ضمنية مع مرور الوقت ودوام التكرار، فتغدو ملكة راسخة ويصبح متعلم اللغة كمتكلم اللغة الطبيعي.

رابعا– مراحل تدريس القواعد النحوية في المرحلة الابتدائية:

الحلقة الأولى: وتشمل الصفين الأول والثاني، وفي هذه الحلقة لا يعلم الطفل القواعد مطلقا ولا يأخذ بنوع معين من التدريبات حول أسلوب خاص أو تأليف جمل بشكل محدد، لأنّ الطفل في هذه المرحلة محدود الخبرات، وحاجته مسيسة إلى توسيع خبرته وتنمية محصوله اللغوي ليستطيع التعبير عن حاجاته دون توقف، فمهمة المدرس في هذه الحلقة محصورة في تمكين الطفل من الكلام باللغة التي يستطيعها، ولغة هذه المرحلة هي العامية لذلك فإنّ صحة الأسلوب تتأتى بالتدرج وكثرة السماع والممارسة[8].

الحلقة الثانية: وتشمل الصفين الثالث والرابع، وفي هذه الحلقة يدرب التلميذ على صحة الأداء وقوة التعبير بطريقتين:

أ- استمرار التدريب المباشر على التعبير، كما هو معمول به في الحلقة الأولى ولكن بصورة أرقى.

ب- تدريبه على وحدات نحوية معينة تشيع في لغته ويستعملها استعمالا خاطئا، وذلك كتدريبه على الأسئلة والأجوبة، وعلى بعض الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة في ذلك يمكن أن نستثمر معرفته المسبقة في تلقينه بعض القواعد وتهذيب وتصحيح البعض الآخر، ومن ذلك أن نصحح له بعض الكلمات من نحو كلمة: (إحنا) إلى (نحن)، أو كلمة: (كيفاش) إلى (كيف)، أو: (اللي) إلى (الذي) ... وهلم جرا من الكلمات والقواعد النحوية الأخرى انطلاقا من رصيده اللغوي الأول الذي يمكن أن يتخذ مطية في هذا المضمار لتحقيق نتائج مرضية، وفي هذه المرحة يجب تيسير التدريب وتحبيبه للمتعلمين باستعمال البطاقات والألعاب اللغوية والمحاورات والتمثيليات واستخدام القصص ما أمكن[9].

الحلقة الثالثة: وتمثل الصف الخامس، والتلميذ في هذه الحلقة يمكن أن نطمئن إلى نضج فكره وقدرته على فهم القواعد بالطريقة القاصدة التي تعتمد على الأمثلة والمناقشة والاستنباط والتطبيق، ولا يمانع من تخصيص إحدى الحصص لتدريس القواعد والتدريب عليها في هذه الحلقة مع مراعاة التيسير على المتعلمين بعدم الإكثار من القواعد المختلفة في الحصة الواحدة[10].

خامسا– أهداف تدريس القواعد النحوية للصفوف الأولى من التعليم الابتدائي:

أهداف تدريس القواعد النحوية للصفوف الأولى من التعليم الابتدائي كثيرة ومتعددة يمكن إجمالها في الآتي[11]:

أ– تزويد المتعلم بأساس محسن لتفكيره بما يجعل استجابته اللفظية للمواقف ذات مغزى ودلالة.

ب– تزويد المتعلم بالخبرة الحقيقية التي تخلق فيه النشاط الذاتي.

ج– تزويد التلميذ باستمرارية التفكير.

د– تنمية ملكة التلميذ بحيث تخلق له قلبية أكثر في التعلم وفهم النصوص.

هـ– تمكنه من معرفة النصوص واختيار الأفكار وتنظيمها.

و– التفريق بين أنماط الجمل الاسمية والفعلية.

ز– التعرف على الضمائر والصيغ والتفريق بينها.

ح– قراءة النصوص قراءة مناسبة مسترسلة ومعبرة مع مراعاة علامات الوقف واحترام الموقف على السواكن.

ط– فهم النصوص والحكايات وكل ما يقرأ والإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه.

سادسا– منطلقات تدريس النحو في المرحلة الابتدائية:

الحق إن تدريس القواعد اللغوية في المراحل التعليمية الأولى ليس حكرا على حصة بعينها، وذلك أنّ المتعلم يتلقى لغة في كلّ حصة تعليمية وتربوية أو من خلال المحاورات المختلفة، ولذا وجب على المدرس أن يعمل على استغلال كلّ الحصص لتلقين المتعلم جملة من القواعد بطريقة غير مباشرة من خلال الممارسة الفعلية للغة في مختلف مناشط التعلم وعليه يذكر أغلب الباحثين المحدثين في مجال تعليم اللغات ضرورة الاستئناس بكلّ مناشط اللغة في تمكين المتعلمين من التعرف على مختلف قواعد اللغة بممارستها ممارسة فعلية وهاته المناشط هي[12]:

1. **التعبير الشفوي**: وهو المنطلق الأول في اكتساب المتعلم جملة من القواعد اللغوية من خلال الممارسة الفعلية للغة فمن خلاله يمكن للتلميذ أن:
   - يتزود التلميذ بحصيلة لغوية.
   - يتعود على التعبير الصحيح المستند على عرض الأفكار وتنظيمها.
2. **القراءة**: وهي المدخل الثاني لتعليم القواعد اللغوية وهي تهدف إلى:
   - التدريب على القراءة الصحيحة والنطق السليم للكلمات.
   - اكتشاف الصيغ والتراكيب لأن تعلم القراءة وإتقانها ينعكس على النحو.
3. **الأناشيد والمحفوظات**: وهي وسيلة لتربية الأذواق وتعزيز الرصيد اللغوي وتزويدهم بزاد لغوي من الألفاظ والتعبيرات التي تعينهم على توظيف الكلمات توظيفا مثمرا، ومن أهداف تدريس الأناشيد:
   - التمثيل الجيد للمعنى.
   - التعرف على الصيغ والتفريق بين الضمائر المختلفة (المتصلة والمنفصلة) وأسماء الإشارة وأسماء الألفاظ الدالة على المكان (تحت، فوق، على...) وأدوات الربط وحروف الجر والنصب والتذكير والتأنيث، والتعرف على أنماط الجمل والتراكيب والتفريق بينها... وهلم جرا.
4. **الكتابة** :وهي تشمل عددا من المناشط الآتية:
   - الخط: ومن خلاله يمكن للمتعلم أن:
     أ- تعلم كتابة الأحرف كتابة جميلة وواضحة.
     ب- كتابة الجمل مع حسن احترام التناسق بين كلماتها.
     ج- كتابة فقرات قصيرة.
   - الإملاء: ومن خلاله يمكن للتلميذ أن يتعرف على:
     أ- التاء المربوطة في الاسم المفرد والمؤنث.
     ب- الأصوات المنطوقة غير المكتوبة.

ج- التاء المفتوحة في الأفعال.
د- رسم الهمزة في أواخر الكلمات.

- التعبير التحريري: ومن خلاله يمكن للتلميذ:

أ- تحرير بطاقات التهاني والدعوات.
ب- تحرير الرسائل.
ج- تحرير حكاية موجزة.
د- تحرير حوار قصير.

سابعا– اكتساب قواعد اللغة العربية بطريقة ضمنية بحفظ القرآن الكريم[13].

كان اكتساب اللغة وقواعدها عند العرب القدامى يتم بطريقة طبيعية تلقائية، من خلال وجودهم في بيئة لغوية مثالية، فهم دائمو السماع للأنماط اللغوية السليمة، بل إن كثيرا منهم كان يحرص على تعليم أبنائه ما صفا وكَمُلَ من اللغة، وذلك بأن يعمدوا إلى إرسال أبنائهم إلى البوادي لتتم تنشئتهم على خير ما يرومون من فصاحة القول وحسن المنطق والخلق، ولنا في رسول الله صلّى الله عليه وسلم أحسن مثل، وقد دأبوا على ذلك ردحا من الزمن فكان الناشئ منهم يكتسب لغته من خلال مخالطة الآخرين والاستماع إليهم بشكل دائم في نوع من الانغماس الطبيعي في المجتمع المثالي حتى يكتب تلك الملكة اللغوية والتي ظنها البعض جِبِلَّةً فيهم، بيد أنّ أهل العلم وفي مقدمتهم "ابن خلدون" أكدوا أنها ملكة صناعية تكتسب كغيرها من الملكات والصنائع، وفي هذا يقول: "اعلم أنّ اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة (...) فالمتكلم من العرب حين كانت ملكته اللغة العربية موجودة فيهم، يسمع كلام أهل جيله، وأساليبهم في مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها، فيلقنها أولا يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كلّ لحظة ومن كلّ متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم"[14].

هكذا تكتسب اللغة إذن من طريق السماع الذي عده "ابن خلدون" (أبا الملكات)، ومن طريق الكلام والمخالطة والذي يسميه علماء اللسانيات بـ(الحمام اللغوي)، وقد درجت عليه الأمم في إكساب لغاتها للناشئة من الأجيال المتلاحقة.

بيد أنّه وبعد أن فسدت تلك الملكة للعرب بمرور الأجيال، وبعد مخالطتهم الأعاجم مما تسبب في ميلاد ملكة جديدة وقد كانت ناقصة عن الأولى، مما دعا عالما كابن خلدون إلى الدعوة إلى اتخاذ مسالك جديد، وطرائق مستحدثة في اكتساب اللسان العربي السليم وفي هذا يقول: "اعلم أن ملكة اللسان المُضَرِي، لهذا العهد قد ذهبت وفسدت، ولغة أهل الجيل كلهم مغايرة للغة مضر التي نزل بها القرآن، وإنما هي لغة أخرى (...)، إلا أنّ اللغات لما كانت ملكات كما مر، كان تعلمها ممكنا شأن سائر الملكات، ووجه التعليم لمن يبتغي هذه الملكة ويروم تحصيلها أن يأخذ نفسه بحفظ كلامهم القديم الجاري على أساليبهم من القرآن والحديث، وكلام السلف، ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم وأشعارهم وكلمات المولدين أيضا في سائر فنونهم، حتى يتنزل لكثرة حفظه لكلامهم من المنظوم والمنثور منزلة من نشأ بينهم ولقن العبارة عن المقاصد منهم"[15].

هذا منهج جديد وسبيل مستحدث اقترحه ابن خلدون لمن يروم تعلم اللغة العربية واكتساب سليقة لغوية جيدة ومعرفة كافية بها، وكفاءة عالية في أداءها وأداء قواعدها بطريقة تضارع معهود العرب في استعمالهم للغة، ذلك أن كثرة المحفوظ من كلام العرب ناهيك عن ممارسته سماعا ولفظا سيمكن الممارس لها من اكتساب معرفة ضمنية بقواعدها ترتسم تلقائيا في ذهنه كالمنوال، ليقيس عليها فيما سيأتي من زمن جملا وعبارات مستحدثة لربما لم يسمع بها من قبل، وفي هذا يقول ابن خلدون: "ثم يتصرف بعد ذلك في التعبير عما في ضميره على حسب عباراتهم، وتأليف كلماتهم، وما وعاه وحفظه من أساليبهم وترتيب ألفاظهم، فتحصل له هذه الملكة بهذا الحفظ والاستعمال، ويزاد بكثرتهما رسوخا وقوة"[16].

ثم إنه على مقدار جودة المسموع والمحفوظ من الكلام وكثرته، وكثرة استعماله تجود الملكة في الفهم ثم في القول والأداء، وفيه يقول ابن خلدون:"وعلى قدر المحفوظ وكثرة الاستعمال تكون جودة المقول المصنوع نظما ونثرا"[17].

هذا المنهج المبتكر في كسب النظام اللغوي العربي بطريقة تلقائية وضمنية هو ما نقترحه اليوم لأبناء جيلنا الحالي والذين يرومون تعلم اللغة العربية واكتساب سليقة لغوية

وكفاية تامة في أدائها، انطلاقا من القواعد الصحيحة لها، منهج يعتمد على كثرة المحفوظ من كلام الله تعالى على جودته، مع دوام الاستماع إلى النصوص المنجزة منه والممثلة في الأشرطة المسموعة والمرئية لساعات طوال حتى ترتسم القواعد اللغوية للغة العربية في أذهان الناشئة كالمنوال، الذي سيقيسون عليه لاحقا أنماطهم اللغوية الجديدة، وسينشؤون على غراره عباراتهم وجملهم المبتكرة.

ثامنا– أهمية الاستماع والحفظ في تكوين العادات اللغوية السليمة.

من المفيد ونحن نتحدث في هذا السياق البحثي عن اكتساب قواعد اللغة العربية وتعلمها بطريقة ضمنية من طريق القرآن الكريم أن نشير إلى أهم الآليات التي يمكن أن تسهم بشكل مباشر في تزكية الفكرة وتعزيزها، وفي كلّ هذا سنركز على آلية الاستماع والحفظ في تكوين الكفاءات القواعدية السليمة والمنتجة.

1– مهارة الاستماع: خلق الله الإنسان وجعله في أحسن صورة، وجعل له السمع والبصر والفؤاد وفضله على جميع خلقه، بما أودع فيه من الطاقات والنعم، وأَجَلُّ هاته النعم نعمة (السمع): وهو القدرة على التقاط الأصوات واستيعابها والتفاعل معها، وما قد خفي على كثير من العالمين هو أن الاستماع مهارة تربى وتطور لكونها المدخل الأول للمعرفة عند الإنسان، وبه يحقق الإنسان الفهم، فالدماغ البشري لا شيء فيه من المعرفة إلا ما يأتيه من طريق الحواس، ولما كانت حاسة السمع بهاته الأهمية كان لزاما أن يُعْتَنَى بها أيما عناية لتؤدي دورها المنوط بها على أحسن وجه وأتمه.

وقد كنا سلفا قد ذكرنا أهمية هاته المهارة في اكتساب اللغة حتى إن بعض العلماء سمى السمع (أبا الملكات)، وعليه فالطفل الذي ينشأ في بيئة يكثر فيها استعمال أنماط لغوية ما، فإنه سرعان ما سيقتفي أثرها لا محالة في وقت لاحق، وفي هذا يقول "ابن فارس": "تؤخذ اللغة اعتيادا كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما، فهو يأخذ اللغة عنهما على مر الأوقات، وتؤخذ تلقنا من ملقن، وتؤخذ سماعا من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة"[18] أما "ابن خلدون" فيؤكد أهمية التلقين في تكوين العادات اللغوية السليمة يقول: "... إلا أنّ

حصول الملكات عن المباشرة والتلقين أشد استحكاما وأقوى رسوخا"[19] وهكذا يكون الاستماع المباشر والتلقين سببا رئيسا في حدوث ملكة اللغة وما القواعد إلا جزء لا يتجزأ من اللغة، إذ اللغة كلّ متكامل في مستوياتها ولا تنفصم عراها: (صوتها وصرفها، ونحوها وتركيبها، ومفرداتها ومعجمها، ودلالاتها)، فالصبي الذي يكتسب اللغة تلقينا من طريق الاستماع إلى آيات الله تتلى عليه في كل حين، سيكتسب في الوقت نفسه كفاية قواعدية ضمنية في توليد اللغة واستعمالها بطريقة إبداعية متفردة كما لم يسمعها من قبل، وهاهنا تكمن أهمية الاستماع في حدوث عمليات التعلم المبكر في ظل غياب "قدرات القراءة والكتابة في المراحل التعليمية الأولى عند الأطفال"[20]، فيبني الطفل رصيدا معجميا ولغويا كافيا يسعفه في التواصل مع من حوله بطريقة إبداعية.

2– مهارة الحفظ: من المفيد أن يدرك القارئ أن مهارة الاستماع لا يمكن أن تكون مثمرة ومفيدة إلا إذا اقترنت بمهارة الحفظ، وأن مهارة الحفظ نفسها لا يمكن أن تتأتى إلا من طريق مهارة (التكرار)، ولابن خلدون في هذا قول ذكرناه سلفا: "ولا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كلّ لحظة ومن كلّ متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم"[21]، ويواصل "ابن خلدون" قوله: "إنّ حصول ملكة اللسان العربي إنما هو بكثرة الحفظ من كلام العرب حتى يرتسم في خياله المنوال الذي نسجوا عليه تراكيبهم، فينسج هو عليه ويتنزل بذلك منزلة من نشأ معهم، وخالط عباراتهم في كلامهم حتى حصلت له الملكة المستقرة في العبارة عن المقاصد على نحو كلامهم"[22]، ذلك أنّ كثرة المحفوظ على جودته وكثرة تكراره ستجعل الصبي المتعلم يُكَوِّنُ عادات لغوية جيدة مؤسسة على قواعد متداولة في الخطاب المسموع والمنجز، كلّ هذا سيجعله يقتفي آثار مسموعه، بل قد يتفوق عليه في طريقة إبداعه، ثم إنّ المحفوظ سيساعد المتعلم على تقويم لسانه فينطق بالأصوات نطقا صحيحا، ويقف بنفسه على التباينات بين الأصوات المتقاربة المخرج، كما يتعود على المتعلم على القواعد اللغوية النحوية منها والصرفية انطلاقا من النماذج المحفوظة والتي سجلتها ذاكرته، بحيث يكتسب المتعلم استنباط القواعد من النماذج المحفوظة في ذاكرته، ويتمكن من إدراك العلاقات بين الجمل البسيطة والجمل المركبة، وتتضح لديه وظيفة كلّ منهما، الأمر الذي يمكنه من النسج على منوالها نماذج جديدة مبتكرة[23].

تاسعا– فكرة "ابن خلدون" منهجا وطريقة للتعليم.

سنجتهد في هذا الجزء بالإفادة من بعض المراجع لتحويل فكرة ابن خلدون إلى منهج متكامل وطريقة للتعليم، ذلك أنه كما يقول الدكتور "علي أحمد مدكور" فإنّ تربية الملكة اللسانية وفقا لنظرية ابن خلدون يمكن أن تتم من خلال تطبيق أسلوب محدد في تخطيط المنهج، وتنفيذه، وتقويمه ومتابعته على النحو الآتي:

1– التخطيط: وذلك باختيار النصوص الأصيلة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والأدب شعره ونثره، على أن تكون النصوص مناسبة لسن المتعلمين في أسلوبها وموضوعاتها وفقا لكلّ مرحلة تعليمية، كما يَنُصُّ على برمجة الموضوعات النحوية التي تَرِدُ في هاته النصوص على نحو: (الفعل والفاعل والمفعول والمبتدأ والخبر...وهلم جرا) على أساس توزيعها على المراحل الدراسية المختلفة، مع تدرجها من حيث السهولة والصعوبة مع مراعاة التداول والاستعمال فيها مع كلّ مرحلة.

2– التنفيذ: يتمّ تناول النصوص المخصصة لكلّ مرحلة بالدراسة، والفهم والتفسير، والنقد والتقويم، ثم الحفظ انطلاقا من جملة من الإجراءات: (الاستماع والمناقشة والفهم، ثم التدريب على القراءة الصامتة ثم القراءة الجهرية، ومن ثم الوقوف على القضايا والقوانين النحوية المقررة لهذا الصنف من المتعلمين، ثم الوقوف على المعايير والقيم ومناحي الجمال في النص، ومن ثم يحفظ النص حفظا جيدا، بحيث ينطبع في النفس، وليُقْتَبَسَ منه، وينسج على منواله في الكلام أو الكتابة في مراحل تالية.

3– التقويم والمتابعة: ويتم وفق مرحلتين:

– **المرحلة الأولى**: ينجز فيها التلاميذ تعبيرا وفقا لمعايير محددة، كسلامة الأسلوب وسلامة اللغة نحوها وصرفها، وسلامة المعاني وتكاملها، ومنطقية العرض، وجمال المعنى والمبنى.

– **المرحلة الثانية**: معالجة الأخطاء اللغوية الشائعة في كتابات التلاميذ، من حيث المبنى والمعنى، ومنه يجب التعرض لقضايا النحو ذات الأهمية بالنسبة للتلاميذ في نطاق لغوي متكامل (الأصوات، ودلالة الألفاظ والتراكيب، أو الأساليب النحوية كالفعل والفاعل والمبتدأ والخبر...وهلم جرا)[24].

وهكذا تتحول الفكرة إلى منهج عملي واضح مرسوم المعالم منطلقه خطة واضحة وآليات تطبيق وتنفيذ محددة، وأدوات تقويم فاعلة تكشف عن مدى تحقق النتائج، كما تصحح ما يكون قد وقع من خلل أو نقص وتتدارك كلّ فوات.

خاتمة:

في نهاية البحث يمكن الوقوف على النتائج الآتية:

1- إنّ البحث العلمي في مجال تعليم اللغات وتعلمها هو في حاجة مسيسة إلى تجديد دائم وبحث مستمر عن أنجع الطرائق وأيسرها للوصول لتحقيق الغايات المنشودة.

2- إن الطرائق الحالية لتعليم اللغات في حاجة إلى تقويم دائم ومستمر من أجل تحسين كفاءتها كما جاء عن العالم "كوردير" (Corder).

3- إنّ جلّ لغات العالم تعاني من صعوبة ما في تعليم القواعد اللغوية فيها، بالنظر لما يعتري تعليم القواعد نفسه من تجريدات وتعميمات تتطلب مستوى من التخيل والتفكير عند المتعلم قد لا يكون حاضرا.

4- من النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، ومن أهم القضايا التي يجب أن يدركها متعلم اللغة ومعلمها هي أنّ تعليم القواعد ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لصون اللسان من الوقوع في الزلل.

5- إنّ غاية تعليم القواعد أن يكتسب المتعلم كفاية لغوية سليمة في التحدث والكتابة.

6- إنّ أهمية الاستماع والحفظ في تكوين العادات اللغوية السليمة لا يمكن أن تنكر بحال.

7- مما وقف عليه ابن خلدون في كتابه المقدمة هو أنّ سليقة العربي وفصاحته وإجادته للغة العربية لم تكن جِبِلَّةً ولا طبعا، وإنما هي ملكة وصناعة تُتَعَلَّمُ وتُكْتَسَبُ على غرار باقي الصنائع.

8- يمكن الإفادة من منهج ابن خلدون في تعليم اللغات بالاجتهاد في حفظ ما تيسر من النصوص التليدة للغة العربية لتكوين العادات اللغوية السليمة، ولبناء ملكة تضارع ملكة العربي القديم.

الهوامش والإحالات

(1)– ينظر: طه حسين الدليمي: سعاد عبد الكريم عباس الوائلي: اللغة العربية منهاجها وطرائق تدريسها دار الشروق، عمان، ط1، 2003، ص 150.

(2)– نعوم امفرام تشومسكي: لساني أمريكي من مواليد 1928، من أسرة يهودية روسية الأصل، تأثر بأبيه – أستاذ اللغة العبرية – واتجه إلى دراسة اللسانيات في جامعة بنسلفانيا، حصل على درجتي الماجستير 1951، والدكتوراه 1955.

(3)– ينظر: ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط 2، 1985، ص 50.

(4)– نعوم تشومسكي: جوانب من نظرية النحو، تر: مرتضى جواد باقر، جامعة البصرة، العراق، ط1983 ص 35،41، 66، 70.

(5)– ينظر: صفية طبني: الأبعاد التعلمية للقواعد النحوية، مجلة الخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010، ص26.

(6)– ينظر: دوغلاس براون: أسس تعلم اللغة وتعليمها، تر: عبده الراجحي، وعلي علي أحمد شعبان طبع دار النهضة العربية، بيروت 1414هـ – 1994م، ص 236، وينظر: صفية طبني: الأبعاد التعليمية للقواعد النحوية، ص 45.

(7)– ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص 50.

(8)– ينظر: عبد العليم إبراهيم: الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط 5، 1992 ص 208، وينظر: محمد صاري: واقع تدريس القواعد النحوية في مراحل التعليم العام دراسة تقويمية، مجلة التواصل، العدد 08، جامعة عنابة، الجزائر، ص 07.

(9)– ينظر: عبد العليم إبراهيم: الموجه الفني لمدرسي اللغة العربية، ص 208، 209. وينظر: محمد صاري: نفس المرجع السابق، ص07، 09.

(10)– ينظر: عبد العليم إبراهيم: نفس المرجع السابق، ص 209 وينظر: محمد صاري: نفس المرجع السابق، ص09.

(11)– ينظر: صفية طبني: الأبعاد التعليمية للقواعد التعليمية، ص 25، 26، وينظر: علي أحمد مدكور: تدريس فنون اللغة العربية، دار الشواف، القاهرة، مصر، ط1991، ص 333، 334.

(12)– حسني عبد الباري عصر: فنون اللغة العربية تعليمها وتقويم تعلمها، مركز الإسكندرية للكتاب مصر، 2000 ص 80، 88.

(13)– يفرق علماء اللسانيات الحديثة بين مصطلحي "الاكتساب" و"التعلم"، فالاكتساب تعلم طبيعي تلقائي لاشعوري، ويرتبط أساسا بمرحلة الطفولة، أما التعلم فسلوك مقصود ولا يرتبط بمرحلة محددة من العمر، للمزيد يراجع: عبده الراجحي، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، دار النهضة العربية بيروت، لبنان، ط4، 2004، ص36 وما بعدها.

(14)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط2 2000، ص 554، 555.

(15)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 559.

(16)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 559

(17)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 559

(18)– ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، مكتبة المعارف، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص 64.

(19)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 442.

(20)– فاطمة صغير، ووهيبة وهيب، آليات الانغماس اللغوي وفاعليتها في تعلم اللغة العربية – ملكة الحفظ نموذجا، أعمال الملتقى الوطني الانغماس اللغوي بين التنظير والتطبيق، المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص 52، 53.

(21)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 555.

(22)– عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ص 561.

(23)– ينظر: فاطمة صغير، ووهيبة وهيب، آليات الانغماس اللغوي وفاعليتها في تعلم اللغة العربية، ص58.

(24)– ينظر: علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، ص 349، 351.

التعليم والتنمية المحلية؛ دراسة ميدانية بأكنول المركز

Education and Local Development, a Field Study in Central Baknol

إسماعيل بن محمد بن عبد الله نويرة

طالب باحث بجامعة سيدي محمد بن عبد الله – تازة (المغرب)

ismail.prof.nouri@ gmail.com

د. نادية سلمان نصيف جاسم – الجامعة العراقية (العراق)

nadiasalman395@gmail.com

د. ماجدة حمد أبوبكر حسن اسويب

قسم العلوم التربوية والنفسية، كلّية التربية – جامعة بنغازي

almsratimagda@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/12/11 **تاريخ القبول: 2020/12/20**

ملخص:

يعتبر التعليم اللبنة الأساسية في بناء المجتمعات وتقدّم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ. كما أنّه يعدّ القطاع الأهم الذي يعوّل عليه في تحقيق رهانات التنمية وتجاوز معيقاتها بأيّ مجال جغرافي معيّن، فالتنمية المحلّية أولا يجب أن تستهدف العنصر البشري لأنّه الحلقة الأهم في هذه المعادلة، وعليه فالفعل التنموي يجب أن يتركّز بالأساس على الساكنة المحلية بجميع مقوماتها وأن تسهر هذه الساكنة على التخطيط والتنفيذ لمعظم المشاريع والبرامج مع أغلب الشركاء والفاعلين سواء في القطاع الخاص أو العام. وهذا يتطلب بالضرورة العمل على تأهيل العنصر البشري وتحفيزه عمليا على المشاركة والتطوّع والانخراط الإيجابي في أفق تطوير المنظومة التعليمية بغية تحسين عيش الساكنة المحلية، من خلال الاستثمار في الخبرات والكفاءات المحلية التي ينتجها قطاع التعليم بأكنول المركز. وجعله محورا أساسيا في صلب التنمية الحقيقية المنشودة.

الكلمات المفتاحية: التعليم، التنمية المحلية، المركز.

Abstract:

Education is considered the basis in building societies and the progress of civilizations. It is Also the most important sector that is depended on to achieve the development expectations and overcoming the obstacles in any community. Local development must target the human element because it is the most important ring in this equation ,thus the development action must depend basically on the local population in all its components and all this population must work on planning , implementation for most projects and programs with partners either in private or in public sector. All these require working on rehabilitation of human element and practically evoke him on participation, benevolence and positively involve him in the area of education in order to improve the living of local population through investment in local competences and expertise that are produced by education sector in central Baknol and makes these human resources as basic axes in the core of real development.

Keywords: education, local development, center.

مقدمة:

يعتبر قطاع التعليم من بين القطاعات التي أضحت تحظى باهتمام كبير داخل المجتمع وذلك باعتباره رهانا كبيرا في التنمية ببلادنا، والذي يطمح إلى تحسين مستوى الفرد في جميع الميادين، مما زاد من أهميته خلال السنوات الأخيرة من طرف مختلف المتدخلين والجهات المعنية بما فيها مسؤولية الدولة ومكونات المجتمع المدني، وبعض المؤسسات المالية خاصة البنك الدولي الذي مكّن المغرب من الحصول على عدّة إعانات وقروض دولية ساهمت في التنمية المحلية بهذا الوسط، وذلك من أجل نشر التعليم، وتعميمه والرفع من مردودياته، والحدّ من ظاهرة الهدر المدرسي، من أجل تحقيق تكافؤ الفرص التعليمية في مختلف الأوساط، بعد ما كان المغرب يعاني من نظام تقليدي يعتمد على التلقين والحفظ ومن قلة البنيات التحتية، وتباين مضامينه ولغته وتهميش الفتاة وحرمانها من حقها في التعليم، وبالتالي كانت قضية إصلاح التعليم من الضروريات المستعجلة، ولا زالت إلى يومنا هذا ضمن القضايا التي تشغل الرأي العام المغربي، لكن هذا الإصلاح في قطاع التعليم لم يكن شاملا ومتكاملا، بل كان جزئيا وسطحيا، ونتيجة لهذه الوضعية المتأزمة يبقى التلميذ

هو الضحية الأساس، نظرا لأنّ التعليم يعاني من عدة إكراهات ومعيقات لكونه لا يساير التطورات الحاصلة في مجال التكنولوجيا الحديثة ولا يستجيب لمعايير سوق الشغل ومستجدات العولمة التي تطرأ على الساحة الدولية، فبكلّ بساطة التعليم المغربي عتيق وجامد ومحافظ على أسسه ومبادئه التقليدية. إنّ الالتفاف حول مشكل التعليم يتطلب تظافر جهود جميع الفعاليات المجتمعية، على اعتبار أنّ الجميع معني بالمسألة التعليمية ومدعو وفق موقعه وتخصصه ومركز تأثيره، للمساهمة في تركيز التأمل بهذا المجال بغرض الخروج برؤى وتصورات ناجحة تكون كفيلة بتوجيه التعليم نحو مجالات التنمية والتقدّم"[1]. ومن هنا جاء بحثنا هذا، والذي سنحاول من خلاله البحث عن مساهمة التعليم في تحقيق التنمية المحلية بأكنول المركز، من خلال طرح التساؤل الرئيسي التالي: **كيف هو واقع حال التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز؟ وما طبيعة الإكراهات التي تعترضه؟ وماهي الإستراتيجيات المتبعة من أجل تنميته؟**

وللإجابة على هذا السؤال المحوري قسمناه إلى مجموعة من الأسئلة الفرعية:

– كيف هو واقع التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز؟

– ما طبيعة الإكراهات التي تعترض قطاع التعليم بالمركز الحضري أكنول؟

– ما هي الإستراتيجيات المتبعة للنهوض بقطاع التعليم من أجل تحقيق التنمية المنشودة لدى الساكنة المحلية؟

❖ **فرضيات الدراسة:**

من خلال السؤال الإشكالي، يمكننا صياغة مجموعة من الفرضيات التي سنحاول حصرها في النقط التالية:

- إنّ التوزيع غير المخطّط وغير المتكافئ للمؤسسات المدرسية يجعلها لا تتلاءم مع خصوصيات المنطقة وتطلعات أبنائها المتعلمين.
- الأزمة التي يعاني منها قطاع التعليم هي أزمة مرتبطة بالأساس بالأزمة العامة التي يعاني منها المجتمع في الميادين الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية.
- غياب التنسيق والتفاعل وتوحيد تدخلات كلّ الشركاء والفاعلين من العوامل التي تحول دون النهوض بقطاع التعليم وتنميته.

❖ **أهمية الدراسة:**

يعتبر التعليم عنصرا فعالا في رقي الأمم وعاملا حاسما في التقدم الثقافي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي. وهو أيضا شرط من شروط المواجهة الحضارية مع تحديات الحاضر والمستقبل، ومن هذا المنطلق أولته الدولة المغربية اهتماما كبيرا، باعتبار التربية والشغل حقّ المواطنين دون استثناء، كما أنّه يعتبر وسيلة تعليمية معرفية تزوّد الإنسان بالمعارف والمعلومات والمبادئ والقيم التي تصقل وتكوّن الذات، وتبني شخصية الفرد التي تساهم بفعالية في عملية التنمية لأنّ العلاقة بين التعليم والتنمية هي علاقة جدلية تكاملية.

❖ **منهجية الدراسة:**

بعد الاطلاع على مجموعة من البحوث والكتب المتعلقة بموضوع البحث الذي نحن بصدد الاشتغال عليه، ولمقاربة الموضوع مقاربة علمية دقيقة، في إطار دراسات جغرافية اتبعنا المنهجية التالية:

- قراءة بيبليوغرافية لدراسات سابقة.
- الوثائق الإدارية لدى إدارات التعليم.
- قراءة مواضيع التعليم والتنمية المحلية، سواء على المستوى النظري أو في إطار دراسات اهتمت ببعض المجالات الجغرافية.
- اعتماد عينة مرجعية تتشكّل من ثلاث فئات: أطر تربوية، تلاميذ، آباء وأولياء التلاميذ.
- دراسة ميدانية دقيقة من خلال المعاينة المباشرة وبعض المقابلات الشفهية.
- معالجة الموضوع من خلال الإشكالية المطروحة للبحث في فصلين ومقدمة وخاتمة.

❖ **أهداف الدراسة:**

تهدف الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

- التعرف على واقع التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز؟
- التعرف على الإكراهات التي تعترض قطاع التعليم بالمركز الحضري أكنول؟
- توضيح الإستراتيجيات المتبعة من أجل تحقيق التنمية المنشودة لدى الساكنة المحلية بأكنول المركز؟

وعلى هذا الأساس فقد تمّ تقسيم هذه الدراسة إلى محورين أساسيين:

الفصل الأول: تشخيص واقع التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز؟

المحور الأول: مدخل مفاهيمي.

المحور الثاني: واقع التعليم الأولي بمركز أكنول.

المحور الثالث: تشخيص حالة التعليم الابتدائي بمركز أكنول.

المحور الرابع: تشخيص حالة التعليم الثانوي الإعدادي والتأهيلي بأكنول المركز.

الفصل الثاني: إكراهات التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز والاستراتيجيات المتبعة من أجل تحقيق التنمية المحلية.

المحور الأول: إكراهات التعليم بمركز أكنول.

المحور الثاني: الإستراتيجيات المتبعة من أجل تحقيق التنمية المحلية بأكنول المركز.

❖ **صعوبات الدراسة:**

كلّ مجهود تعتريه مجموعة من العراقيل والصعوبات، فبحثنا كباقي البحوث لم يسلم من ذلك، وبغض النظر عن المصالح الإدارية وتماطلها وعدم رغبتها في إعطاء المعلومات نذكر قلّة الدراسات والبحوث المتعلقة بالمجال المدروس التي وقفت كحجرة عثرة أمامنا.

لكن رغم هذه الصعوبات حاولنا بجهد كبير تجاوزها، بغية تقديم نظرة شمولية عن واقع التعليم بمركز أكنول، والتطرق لأهم الإكراهات التي تواجهه، وتقديم الاستراتيجيات التي تتوخى تحقيق التنمية المحلية.

الفصل الأول: تشخيص واقع التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز:

المحور الأول: مدخل مفاهيمي.

❖ **مفهوم التعليم:**

"مهنة تضمّ فئات من العاملين في مستويات مختلفة، أعضاء هيئات التعليم في الجامعات وقيم مراكز البحث العلمي المعنية بالتعليم ... والموجهون التربويون والمعلمون ... وغاية هؤلاء جميعهم تحقيق عمليات التعلم التي تتم داخل المدارس. سواء في ما يتصل بالجانب المعرفي والعقلي أو ما يتصل بالجانب الوجداني والعاطفي، وما يتصل بمهارات الأدوات المختلفة وما يتعلّق بأنماط السلوك الاجتماعي.

هناك مفهومان رئيسيان للتعليم الأساسي:

المفهوم الأول: ذو صفة تربوية، ويقصد به المستوى الأولي من نظام التربية المدرسية ويمثل قاعدة مهمة وذات فاعلية مساندة في التربية المدرسية.

المفهوم الثاني: ذو صفة اجتماعية، يوفر حدا أدنى من الفرص التعليمية لأعداد الكبيرة من الصغار والكبار لمن فاتتهم فرص التعليم في الصغر أو انقطعوا عنه بسبب ظروفهم الاقتصادية والاجتماعية، ويعتبر هذا المفهوم أكثر مناسبة للبلاد العربية بصفة عامة؛ حيث يعنى بحاجات فئات كبيرة من السكان وبخاصة الفئات المحرومة من التعليم في القرى في فترة زمنية محددة، ويوفر لهم تربية وظيفية ومرنة وقليلة التكاليف تأهيلا لإلحاقهم بالتربية والتعليم وهو نظام أساسي ومكمّل للتربية المدرسية وأهم ركن من أركان التعليم الأساسي، ولتوفير الحدّ الأدنى لحاجات التعليم الأساسي، باعتباره شرطا أساسيا لمشاركة الأفراد في النشاط الاقتصادي والاجتماعي"[2].

وبحسب تعريف اليونسكو "فإنّ التعليم الأساسي يزود المواطن بالمعارف والخبرات العلمية الأساسية لمزاولة بعض الحرف البسيطة أوزيادة دخل الأسرة في المجتمعات الريفية والحضرية..."[3].

❖ **مفهوم التنمية المحلية:**

ظهر هذا المفهوم في بحر الستينيات على إثر النقاشات التي تعالت حول تهيئة وإعداد التراب. ولقد كان العالم القروي الحقل الأول لتطبيق المفهوم، لكنه اليوم يتجاوز حدود القرية إلى المدن. والتنمية المحلية تهدف أساسا إلى رفع المستوى المعيشي عبر تنوع الأنشطة الاقتصادية والتجارية والاجتماعية، وذلك بتنشيط وتنويع موارد وطاقات المجال الجغرافي مما يحدث تغيرا نوعيا في حياة الأفراد على مستوى تراب معين، وذلك يمكن رؤيته من خلال مستوى المعيشة وتطور البيئة الحياتية اليومية وتحسين مستوى الخدمات[4].

- **التنمية المحلية حسب "مصطفى الجندي"**: يعرفها بكونها العمليات التي توجد بها جهود الأهالي وجهود السلطات الحكومية لتحسين الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمعات المحلية وتحقيق التكامل لهذه المجتمعات في إطار حياة الأمة ومساعدتها على المساهمة التامة في التقدم الوطني[5].
- **التنمية المحلية حسب "J.L.GUIGOU"**: هي تعبير عن تضامن محلي قادر على خلق علاقات اجتماعية جديدة، وتعبير عن إرادة المواطنين لتثمين الموارد المحلية الشيء الذي يخلق تنمية اقتصادية.

المحور الثاني : واقع التعليم الأولي بالوحدة المجالية أكنول المركز

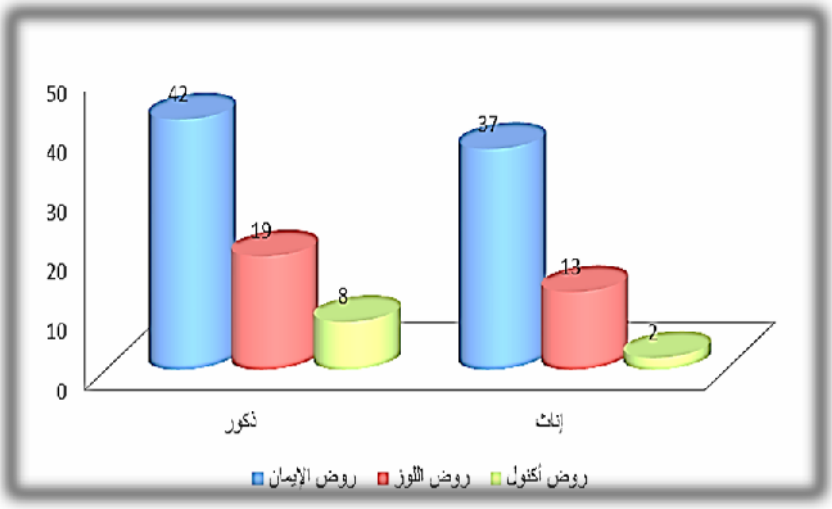
من بين الغايات التي يرمي إليها التعليم الأولي تيسير التفتح البدني والعقلي والوجداني للطفل وتحقيق استغلاليته وتنشئته الاجتماعية، وكذا تنمية مهاراته الحسية المرئية والمكانية الزمانية والرمزية التعبيرية ... والتمرن على الأنشطة العلمية والفنية كالرسم، التلوين التشكيل، لعب الأدوار، الإنشاء والموسيقى، كما يقوم الطفل بأنشطة تحفيزية للقراءة والكتابة باللغة العربية، وأحيانا الفرنسية خاصة من خلال التعبير الشفوي، مع الاستئناس باللغة الأم لتسهيل الشروع في القراءة والكتابة. لقد احتل التعليم الأولي أهمية بارزة في مختلف الأنظمة التعليمية وذلك بحكم الأهمية التي تكتسيها هذه المرحلة في حياة الطفل والدور الذي يمكن أن تؤديه في تكوين وتفتح قابليته وإعداده لمرحلة التمدرس وفي هذا

الصدد يقول طه حسين في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" لسنا في حاجة إلى الإطالة في إثبات أنّ التعليم الأولي والإلزامي ركن أساسي من أركان الحياة الاجتماعية...، إذن فماهي وضعية التعليم الأولي بمركز أكنول؟

في مركز أكنول يسود نوعين من التعليم الأولي، الكتاتيب القرآنية ورياض الأطفال وهو شكل من أشكال التعليم الحديث مقارنة مع الكتاتيب أو المسيد الذي يغلب عليه الطابع العتيق والقديم الذي يعلّم فيه القرآن الكريم والكتابة والقراءة باللغة العربية، لكن خلال السنوات الأخيرة عرف هذا التعليم تراجعا كبيرا في هذا المركز إذ أصبح يستقبل حوالي 20 طفلا وطفلة فقط، الذين لا تتجاوز أعمارهم 6 سنوات وهذا راجع إلى انتشار التعليم الأولي بشكل كبير داخل المغرب أو في التجمعات الحضرية، ومن أهم الرياض بأكنول، روض الإيمان، هذا النوع من التعليم ظلّ منحصرا على القطاع الخاص فقط حيث لا يستفيد منه جميع الأطفال بالمركز.

*** المستفيدون من خدمات روض الأطفال:**

مبيان رقم 1: عدد المستفيدين من خدمات روض الأطفال.



المصدر: النيابة الإقليمية بتازة، (مكتب الإحصاء) بتاريخ 2020/11/22.

يتضح من خلال المبيان أنّ نسبة تمدرس الذكور تفوق نسبة الإناث ما عدا داخل روض أكنول الذي يعرف نسبة تسجيل الإناث أكثر من الذكور ويرجع السبب في ذلك إلى الإقبال المتزايد للإناث على الدراسة عكس الذكور.

قبل الحديث عن حالة التعليم الابتدائي والإعدادي والثانوي التأهيلي لابدّ من الوقوف عند مراكز المؤسسات التعليمية داخل المجال، ويتوفر مركز أكنول على ثلاث مؤسسات تعليمية، وهي ثانوية 2 أكتوبر 1955 ومدرسة اللوز المختلطة، إضافة إلى مدرسة أكنول، وهي تتوزع بشكل متفاوت داخل المجال المدروس.

المحور الثالث: تشخيص حالة التعليم الابتدائي بمركز أكنول:

كان للتعليم بهذا المركز مند نصف قرن من الزمن أهمية كبرى، بالنسبة للسكان، بحيث شيدّت أول مدرسة ابتدائية سنة 1951 إبان فترة الاستعمار، وكما يمكن القول أيضا أنّ هذه المدرسة بنيت من طرف سلطات الاستعمار، وذلك لهدف واحد يخدم مصالحهم الخاصة؛ كمحاولة إدخال ثقافة جديدة. زرعها في قلب ثقافة هذا المركز الذي يغلب عليها الطابع الأمازيغي القح، في البداية واجهها أهل المركز بالرفض وذلك لاعتبارها جاءت للقضاء على التعليم القديم وحفظ القرآن، وكان جلّ أطر المدرسة من أصل فرنسي، وكانت تدرس اللغة الفرنسية من الدرجة الأولى، فتخرج من هذه المدرسة العديد من الأطر كالأطباء والمهندسين والأساتذة والمعلمين.

التلاميذ الذين يتوافدون على التعليم الابتدائي منهم من يأتي من الرياض ومنهم من الكتاتيب ومنهم من لم يستفد من التعليم الأولي، تعتبر هذه المرحلة التي تستمر لـ 6 سنوات تمهيدًا للمرحلة المقبلة؛ أي المرحلة الإعدادية.

ومن أهداف المرحلة نذكر مايلي:

- تعليم الكتابة والقراءة للتلاميذ الذين لم يستفيدوا من التعليم الأولي؛
- اكتساب مهارات ومعارف أساسية للتعبير والفهم والتمرن على اللغة الأجنبية؛
- ترسيخ المبادئ الأولية حول ما يتعلق باللغة العربية والرياضيات؛

وفي النهاية تأتي مرحلة الامتحانات والتي يتم من خلالها تحديد التلاميذ المؤهلين للدخول في المرحلة الثانية.

أولا: أعداد المسجلين الجدد بالمؤسستين:

حسب البحث الميداني الذي أجريناه بمركز أكنول تبين لنا أنّ عدد التلاميذ المسجلين الجدد بالمؤسستين هو 94 تلميذا وتلميذة وهم موزعون حسب الجدول التالي:

جدول رقم 1: عدد التلاميذ المسجلين الجدد بالمؤسستين سنة 2019–2020

اسم المؤسسة	عدد المسجلين الجدد		مجموع
	ذكور	إناث	
مدرسة اللوز	37	28	65
مدرسة أكنول	21	8	29
المجموع	58	36	94

المصدر: النيابة الإقليمية بتازة، 2020.

إنّ أهم ملاحظة يبرزها الجدول أعلاه، هو ضعف نسبة التلاميذ المسجلين الجدد بمدرسة أكنول حيث لم يسجل فيها سوى 29 تلميذا وتلميذة، وهذا راجع لموقعها الجغرافي الذي يبعد عن المركز بحوالي كيلومترين (2كلم)، بينما نلاحظ ارتفاع نسبة التسجيل للتلاميذ الجدد لمدرسة اللوز المختلطة حيث سجل بها خلال هذا الموسم حوالي 65 تلميذا وتلميذة.

ثانيا: الأطر العاملة بالمؤسسات الابتدائية:

تعتبر الأطر العاملة داخل المؤسسة كيفما كان دورها النواة الأساسية لتربية الناشئ وتقديم المنهج العلمي وتقويم كفاءات الطلاب وتقدمهم، لما تحمله من أفكار ومعرفة وما تقدمه من إرشادات ونصائح وتوجيهات قيمة للتلاميذ اليافعين.

جدول رقم 2: توزيع الأطر العاملة بالمؤسستين خلال موسم 2019–2020.

اسم المؤسسة	عدد المعلمين		الطاقم الإداري
	ذكور	إناث	
مدرسة اللوز	05	06	1(مدير + عون إداري)
مدرسة أكنول	03	03	1(مدير المؤسسة)

المصدر: مديرا مدرستي اللوز وأكنول 2020.

نلاحظ من خلال الجدول النقص التام في الطاقم الإداري حيث نجد غياب الأطر الإدارية باستثناء مدير في كلّ مؤسسة وعون إداري تابع له ويظهر ذلك من خلال مدرسة اللوز، حيث إنّ لهذه الشريحة دور في تنظيم السير العام لنظام المؤسسات التعليمية، أما فيما يخصّ الأطر التربوية فنجد ارتفاع عدد المعلمين بمدرسة اللوز مقارنة مع مدرسة أكنول حيث يبلغ عدد المعلمين بهذه الأخيرة ستّ معلمين ذكور وإناث، في حين مدرسة اللوز تتوفر على 11 معلم ومعلمة.

ثالثا: المرافق والتجهيزات بالمدرستين:

تضمّ المدرستان الابتدائيتان بأكنول المرافق والتجهيزات التالية:

جدول رقم3: المرافق والتجهيزات بالمدرستين.

المؤسسة	حالة المؤسسة									
	الواجهة الخارجية	عدد الحجرات	شبكة الصرف الصحي	الماء الصالح للشرب	الشبكة الكهربائية	مطعم	قاعة الصلاة	قاعة الأنشطة	المناطق الخضراء	قاعة الإعلاميات
اللوز	جيدة	13	متوفرة	غير متوفر	متوفرة	1	متوفرة	غير متوفرة	متوفرة	غير متوفرة
أكنول	جيدة	4	متوفرة	غير متوفر	متوفرة	1	متوفرة	متوفرة	غير متوفرة	متوفرة

المصدر: مديرا مدرستي اللوز وأكنول 2020.

إنّ هذا الجدول يقودنا أكثر لمعرفة حالة المؤسسة ونوع البنيات التحتية التي تتوافر عليها، حيث نلاحظ وجود بعض المتطلبات الأساسية في حين غياب بعضها الآخر كقاعة الأنشطة وما لهذه الأخيرة من دور حيوي خصوصا أنّ الأنشطة الموازية أصبحت جزءًا من المنظومة التربوية، وهذا ما يخلق عدة عراقيل أمام انفتاح المدرسة على محيطها الخارجي، فنجد أنّ عدة ورشات تحتاج لقاعة الأنشطة مثل الأندية التربوية، المحاضرات، الندوات، العروض أنشطة جمعية آباء وأولياء التلاميذ، التوعية الصحية. كما نلمس غياب الماء الصالح للشرب وقاعة الإعلاميات بمدرسة اللوز.

المحور الرابع: تشخيص حالة التعليم الثانوي الإعدادي والتأهيلي بأكنول المركز:

يعتبر التعليم الثانوي الإعدادي المرحلة الثانية من التعليم الأساسي، وهي امتداد للسلك الابتدائي وتستغرق الدراسة بها ثلاث سنوات حيث يلتحق بها التلاميذ الحاصلون على شهادة الدراسات الابتدائية، وذلك لاكتساب مجموعة من المعارف المتنوعة وتعميق المكتسبات من خلال:

- دعم الذكاء التجريدي للمتعلمين واكتشافهم للمعارف الأساسية حول وطنهم والحقوق الممارسة؛
- تقوية الحصيلة اللغوية والعلمية والثقافية لكي يصبح المتعلمون قادرين على مسايرة دراستهم الثانوية بدون تعثر؛

إنّ الحديث عن التعليم الإعدادي بأكنول المركز يحيلنا مباشرة إلى ثانوية 2 أكتوبر 1955، ويأتي التطرق إليها في هذا البحث بحكم أنها تستقبل معظم تلاميذ أكنول والذين يبلغ عددهم 789 تلميذا وتلميذة.

أولا: التعريف بالثانوية الإعدادية 2 أكتوبر 1955:

*** الموقع والأهمية:**

تأسست ثانوية "2 أكتوبر 1955" بأكنول المركز سنة 1964 على مساحة تقدر بـ 11000 متر مربع، أضيف التعليم الثانوي التأهيلي إلى هذه المؤسسة سنة 1988، وهو ما

أضاف إلى مساحتها الإجمالية حوالي 18000 متر مربع، لتصبح بعد ذلك مساحتها الإجمالية حوالي 29000 متر مربع[6]، وقد تمّ اختيار هذا الاسم تخليدا لمحطة مهمة من تاريخ مقاومة الاستعمار بالمنطقة، وتمجيد أعضاء جيش التحرير بمثلث الموت الذي كان يضمّ كلا من بورد، تيزي وسلي، أكنول.

ثانيا: البنيات التحتية بالقسم الخارجي:

تضمّ "2 أكتوبر 1955" مجموعة من التجهيزات الضرورية التي تساهم في العملية التعليمية التعلمية وذلك من أجل إنجاح التمدرس بأكنول المركز.

جدول رقم 4: أهم التجهيزات المتوفرة بالثانوية الإعدادية "2 أكتوبر 1955".

التجهيزات	العدد
قاعات التعليم العام	20
قاعات مختصة	07
قاعات الإعلاميات	01
مختبرات	03
مكتبة	01
ملاعب	04
قاعة الأساتذة	01
الأرشيف	غير متوفر

المصدر: بحث ميداني بثانوية 2 أكتوبر 2020.

من خلال الجدول أعلاه نلاحظ تنوعا كبيرا في التجهيزات المتوفرة بـ"الثانوية الإعدادية 2 أكتوبر 1955"؛ إذ نجد 20 قاعة للتعليم العام وكذا 7 قاعات مختصة في أنشطة مختلفة بالإضافة إلى وجود ملاعب رياضية ومختبرات تعليمية، وكذا قاعتين إحداهما تخص الأساتذة وأخرى تخصّ مادة الإعلاميات، ورغم كلّ هذا إلا أننا لاحظنا غيابا تاما للأرشيف الذي يعتبر ضروريا للحفاظ على الوثائق الخاصة بجميع أطر وتلاميذ المؤسسة.

ثالثا: المرافق الصحية:

- الكهرباء: متوفرة عن طريق الشبكة التابعة للمكتب الوطني للكهرباء؛
- مراحيض: 11 (7 للذكور و4 للإناث)؛
- الماء الصالح للشرب: متوفر؛
- شبكة الصرف الصحي: متوفرة وتحتاج إلى الإصلاح؛
- طريق: في طور الإنجاز.

رابعا: بنايات ثانوية ثاني أكتوبر 1955:

من خلال زيارتنا ومعاينتنا للمجال المدروس عن قرب تكونت لدينا صورة شاملة عن بنايات هذه المؤسسة التي تأسست منذ فترة طويلة. ولهذا سنحاول أن نبرز أهم أنواع البنايات بثانوية 2 أكتوبر 1955.

جدول رقم5: نوع البنايات بثانوية 2 أكتوبر 1955.

اسم المؤسسة	نوع البنايات		مجموع
	صلب	مفكك	
ثانوية "2 أكتوبر 1955"	23	07	30

المصدر: بحث ميداني 2020

يتضح من الجدول والزيارة الميدانية أنّ المؤسسة تشمل بدورها على بنايات ذات طابع مفكك، والتي تستدعي حلا سريعا دون وقوع أضرار وحوادث جسيمة لأنّ هذه البنايات أحدثت قديما، ولازالت تستعمل إلى حدّ الآن وتشمل حوالي 7 قاعات، وهناك أيضا بنايات ذات طابع صلب للتعليم، فقط تحتاج إلى بعض الترميم.

خامسا: الطاقم التربوي والمواد المدروسة بالإعدادية:

لقد أثبتت التجارب والاستطلاعات المتعددة، أنّ الصورة التي يشكلها التلاميذ عن مدرسهم في بداية الموسم الدراسي، غالبا ما تترسخ في ذاكرتهم؛ ومن تم، فهي تشكل جزءًا

من تمثلاتهم لطريقة التعامل معه على امتداد السنة الدراسية، وربما لسنوات لاحقة إذا لزم المدرس نفس التلاميذ. قد تكون هذه الصورة إيجابية أوسلبية، وقد تكون واقعية أو كاريكاتورية؛ والأمر الذي يطرح صعوبة تعديل هذه الصورة إن لم يكن مستحيلا، هو أنها تمثل نظاما تفسيريا لطريقة التعامل مع الآخر سواءً كان مدرسا أو موضوعا، كما يجمع كافة الفاعلين في حقل التعليم على أنّ مهمة التدريس غاية في الصعوبة؛ التدريس يتخذ صفة مهنة، باعتبار أنه قابل للتعلم عن طريق التجربة والاحتكاك، والممارسة العلمية هي الكفيلة بشحن المدرّس بالمعرفة الموضوعية لحيثيات وملابسات العملية التعليمية؛ ومن ثم، تتيح له انتقاء الطرائق الملائمة للتعامل مع التلاميذ وكافة مكونات المنظومة التربوية، إذ إنّ مهنة التدريس تخصّ الإنسان وهو قابل للتحول بطبيعة الحال"[7].

جدول رقم6: عدد الأساتذة حسب المواد المدرسية.

العربية	الفرنسية	الاجتماعيات	رياضيات	التربية الإسلامية	الإنجليزية	التربية البدنية	التكنولوجيا الاصطناعية	علوم فيزيائية	علوم الحياة والأرض	المعلوميات	المجموع
4	4	3	2	2	1	2	1	3	2	1	25

المصدر: وثائق الثانوية الإعدادية "2 أكتوبر 1955" بتاريخ 2020

يتضح من خلال الجدول أعلاه أنّ عدد الأساتذة بالتعليم الثانوي الإعدادي بالمؤسسة يبلغ حوالي 25 أستاذا وأستاذة، كما أنّ معظم الأساتذة يستقرون بمركز أكنول، ومنهم أساتذة من سكان المركز، الشيء الذي يسمح بسيرورة الدراسة بشكل عادي بالمؤسسة. كما يلاحظ غياب تام لبعض المواد مثل: التربية التشكيلية، الموسيقى، التربية الأسرية.

سادسا: الطاقم الإداري:

اتضح من خلال البحث الميداني الذي قمنا به أنّ الطاقم الإداري يتكون من العناصر المدرجة في الجدول التالي:

جدول رقم 7 : أعضاء الهيئة الإدارية بثانوية "2 أكتوبر 1955".

الوظيفة	المدير	ناظر	الحراس العامون الداخليين	الحراس العامون الخارجيون	الخزانة	مقتصد	أعوان الخدمة	الحراس والمنظفات	المجموع
عدد الموظفين بثانوية "2 أكتوبر 1955"	1	1	1	3	1	1	5	8	21

المصدر: مدير ثانوية "2 أكتوبر 1955"، بتاريخ 2020.

يتضح من خلال الجدول أعلاه أنّ المؤسسة تتوفر على عدد مهم من الأطر الإدارية حيث يبلغ عددهم حوالي 21 موظفا وموظفة، في الواقع يبقى هذا العدد غير كافٍ من أجل تأطير جلّ التلاميذ المتواجدين بالمؤسسة.

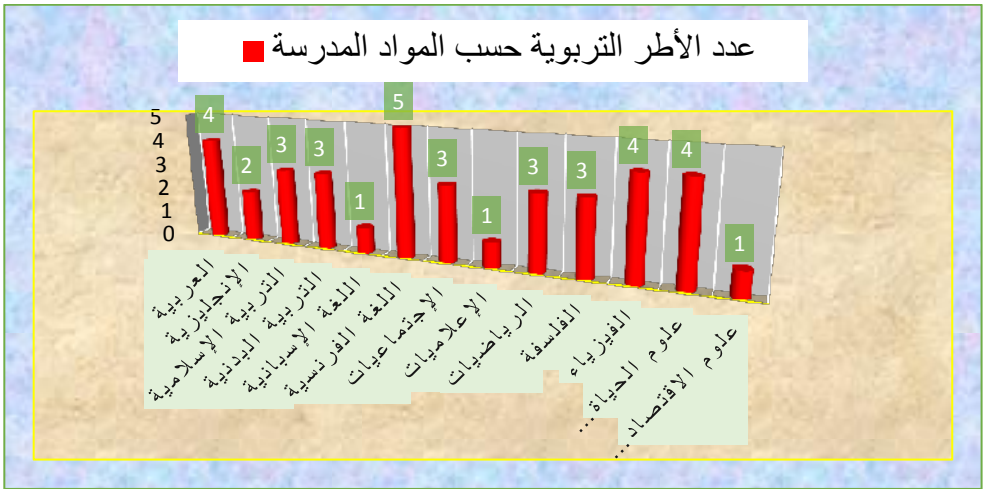
سابعا: التعليم الثانوي التأهيلي:

يلتحق بالتعليم الثانوي التأهيلي التلاميذ الحاصلون على شهادة السلك الإعدادي والذين تمّ توجيههم من لدن مجلس التوجيه بالإعدادية، ويهدف التعليم الثانوي التأهيلي إلى تدعيم مكتسبات التعليم الإعدادي، وكذا تنويع مجالات التعليم بكيفية تسمح بفتح سبل جديدة للنجاح والاندماج في الحياة المهنية والإجتماعية أو متابعة الدراسة بالجامعة.

ثامنا: الطاقم التربوي بالثانوية التأهيلية:

تشمل الثانوية "2 أكتوبر 1955" على 37 إطارا تربويا منهم 22 ذكور و15 إناث يتوزعون على 13 مادة دراسية.

مبيان رقم 2: عدد الأطر التربوية حسب المواد المدرسة.



المصدر: مجهود شخصي، 2020.

من خلال استقرائنا للمبيان أعلاه يتبين أنّ هذه المؤسسة تعرف تزايدا في عدد الأطر التربوية، وذلك مقارنة مع وتيرة التلاميذ المتزايدة سنويا، الوافدين من مختلف الروافد المجاورة إذن فمجموع الأساتذة هم 37 أستاذا وأستاذة، بحيث نجد أنّ هناك موادا كالإعلاميات والإسبانية لا تتوفر إلا على أستاذ واحد، أمّا باقي المواد فيتراوح عدد مدرسيها بين (2 و5) أستاذا لكلّ مادة، وأهمها مادة الفرنسية.

تاسعا : خدمات الداخلية:

1/ المستفيدون من الداخلية التعليم الثانوي الإعدادي:

تعتبر الداخلية إحدى المرتكزات الثابتة ضمن المنظومة التربوية، والهدف من وجودها تحسين الظروف الاجتماعية والصحية للمتعلمين والعناية بهم بغية تحقيق الولوجية للفضاءات التعليمية.

جدول رقم 8: المستفيدون من خدمات الداخلية بالتعليم الثانوي الإعدادي 2019– 2020

الإعدادي	العدد حاليا	عند بداية السنة	الانقطاع
الأولى إعدادي	24	31	7
الثانية إعدادي	10	11	1
الثالثة إعدادي	19	23	4
المجموع	53	65	12

المصدر: الحراسة العامة بالداخلية 2020.

يتضح من خلال الجدول أن عدد الداخلين قد عرف ارتفاعا في الأولى إعدادي 24 والثالثة إعدادي 19 مقارنة بالثانية إعدادي 10 تلاميذ فقط، كما أنّ عدد المنقطعين مرتفع 12، لذلك يجب تضافر الجهود للحدّ من هذه الظاهرة.

2/ المستفيدون من الداخلية بالتعليم الثانوي التأهيلي:

بلغ عدد المستفيدين من الداخلية بالتعليم الثانوي التأهيلي 72 مستفيدا خلال الموسم الحالي.

جدول رقم9: المستفيدون من خدمات الداخلية بالتعليم الثانوي التأهيلي 2019–2020

التأهيلي	العدد حاليا	عند بداية السنة	الانقطاع
الجذع المشترك آداب	**05**	**05**	**0**
الجدع المشترك علمي	**03**	**03**	**0**
أولى باك أداب علوم إنسانية	**05**	**05**	**0**
أولى باك علوم تجريبية	**03**	**03**	**0**
ثانية باك آداب	**05**	**05**	**0**
ثانية باك علوم إنسانية	**42**	**42**	**0**
ثانية باك علوم الحياة والأرض	**04**	**04**	**0**
ثانية باك علوم فزيائية	**05**	**05**	**0**
المجموع	**72**	**72**	**0**

المصدر: مؤسسة الثانوية الإعدادية "2 أكتوبر 1955".

يوضح الجدول أنّ أكبر نسبة من الداخلين تمثلها الثانية بكالوريا علوم إنسانية، ويرجع السبب في ذلك إلى الإقبال المتزايد على هذه المادة باعتبار أنّ مستوى التحصيل لدى التلاميذ ضعيف ولا يسمح بالمسايرة في الشعب العلمية، كما لا نسجل غياب المنقطعين في جميع الشعب، ولعل هذا راجع إلى الارتياح النفسي للتلاميذ الوافدين.

الفصل الثاني: إكراهات التعليم بالوحدة المجالية أكنول المركز والاستراتيجيات المتبعة من أجل تحقيق التنمية المحلية:

المحور الأول: إكراهات التعليم بمركز أكنول.

1– الهدر المدرسي: الهدر المدرسي من المصطلحات الفضفاضة التي يصعب تحديدها لاعتبارات عدة. أولاها تعدد المسميات لنفس المفهوم واختلاف الكتابات التربوية في المنطلقات الذي يوصل إلى الاختلاف في فهم الظواهر، وبالتالي الاختلاف في توظيف المصطلح أحيانا، نتحدث عن الهدر المدرسي، ونعني به التسرب الذي يحصل في مسيرة الطفل الدراسية التي تتوقف في مرحلة معينة دون أن يستكمل دراسته. لكن نفس الظاهرة يرد الحديث عنها في كتابات بعض التربويين بالفشل الدراسي الذي يرتبط لدى أغلبهم بالتعثر الدراسي الموازي إجرائيا للتأخر. كما تتحدث مصادر أخرى عن التخلّف واللاتكيّف الدراسي وكثير من المفاهيم التي تعمل في سبيل جعل سوسيولوجيا التربية أداة لوضع الملمس على الأسباب الداخلية للمؤسسة التربوية من خلال إنتاجها للامساواة **إلا أنّنا بشكل عام نتحدث عن الهدر المدرسي باعتباره انقطاع التلاميذ عن الدراسة كليا قبل إتمام المرحلة الدراسية أو ترك الدراسة قبل إنهاء مرحلة معينة.** إنّ مشكل الهدر المدرسي وبدون شك يؤثر على المجتمعات والجماعات في العالم بأسره. نتائجه خطيرة وخطيرة جدا فهو يؤدي إلى انتشار الأمية، البطالة، الجريمة في المجتمع، وهدر الموارد المالية للدولة. إنّ الهدر المدرسي له تأثيرات مباشرة على القدرات الاقتصادية للمجتمع مع وجود تأثير كبير على الناتج الداخلي للدولة.

إنّ تلاميذ مركز أكنول معرضون أكثر من غيرهم لهذه الظاهرة، لعوامل عديدة يمكن تلخيصها في:

* **أمية الأبوين**: إنّ أعلى نسبة للأمية تتركز في القرى المغربية حيث هناك مناطق نائية تصل نسبة الأمية فيها إلى 90%، وأصبح المتمدرسون في الوقت الراهن مطالبين بإنجاز العديد من التحاضير كلّ مساء لتقوية كفاياتهم، لكن واضعي هذه البرامج التعليمية لم يضعوا في الحسبان بأنّ هناك شريحة كبيرة من مجتمعنا تعاني من الأمية، وخاصة ساكنة أكنول المركز ونتيجة لذلك لا يستطيعون مدّ يد العون لأبنائهم المتمدرسين ومساعدتهم في إنجاز تحاضيرهم.

* **الفقر**: نتيجة تعاقب سنوات الجفاف يعجز سكان مركز أكنول عن توفير مصاريف تمدرس أبنائهم لارتفاع التكاليف وبالخصوص إن لم تتوفر الداخلية، فيضطر الآباء إلى سحب أبنائهم وهذه الظاهرة تسري على الفتيات أكثر منها على الذكور، وبعض الفتيات جدّ متفوقات ورغم ذلك يحرمن من إتمام تعليمهن لهذه الأسباب أو تلك.

* **بُعد المساكن وتشتتها**: وهو ما يجعل المدرسة بعيدة، وهذا البعد يؤدي إلى إرهاق التلاميذ خاصة وأنهم يضطرون إلى قطع عدة كيلومترات يوميا مشيا على الأقدام، وفي كلّ فصول السنة، فيعانون نتيجة ذلك معاناة كبيرة، وهذا الإرهاق ينعكس على تحصيلهم الدراسي.

2– التكرار: تعتبر ظاهرة التكرار من الأسباب الرئيسية في انقطاع التلاميذ عن الدراسة، هذا ما يؤثر بشكل سلبي على صيرورة التعليم بأكنول، فعلى الصعيد الوطني بلغت نسبة التكرار "13% في الابتدائي 17% في الثانوي، مع نسبة مرتفعة تتجاوز نسبة 30% في الثالثة إعدادي والسنة الثانية من البكالوريا"[8].

فتلاميذ مركز أكنول خاصة التلاميذ الوافدين من القرى المجاورة للمنطقة تعترضهم مجموعة من المشاكل والأخطار كغياب أماكن الاستراحة خصوصا في الفترة الزوالية، هذا ما يجعلهم تائهين في الشارع وعرضة للمخاطر، ليعودوا مساء إلى منازلهم منهكين لا يقوون على مراجعة دروسهم، أضف إلى ذلك التلاميذ الذين يقطنون بدار الطالب والطالبة في

غياب قاعات للمراجعة، وبالتالي غياب مراجعة الدروس مما ينتج عنه التكرار وبالتالي الانفصال عن الدراسة بشكل نهائي.

3– مشكل تكافؤ الفرص: إنّ المغرب من الدول النامية التي تعاني بشكل كبير من مشكل تكافؤ الفرص "فالمدرسة المغربية لا تتيح فرصا متساوية للتلاميذ في الحصول على التعليم فهناك تفاوت واضح بين الجهات وعدم تكافؤ في الفرص بين الجنسين"[9]. من خلال الأعداد المسجلة، في مختلف المستويات التعليمية. حيث نلاحظ أنّ نسبة الذكور تفوق نسبة الإناث بالنصف تقريبا. وهذا راجع إلى الفكرة السائدة القائمة على تعليم الذكور وبقاء الإناث في المنزل، إضافة إلى مشكل البعد عن المؤسسات التعليمية ما يزيد من استفحال هذا المشكل.

4– غلاء الكتب والأدوات المدرسية: "تؤدي تكاليف التمدرس (المقررات والأدوات المدرسية، مصاريف أخرى...) والتي تظلّ باهضة الثمن بالنسبة للفئات المحرومة والمعوزة إلى تشغيل الأطفال للمساهمة في الدخل العائلي اليومي وإلى حرمان عدد كبير منهم من ولوج المنظومة التربوية"[10]. ومن هنا فإنّ جلّ العائلات القروية تجد نفسها أمام خيارات صعبة. إما إعطاء الفرصة لجميع أطفالها في التمدرس لبعض السنوات فقط. أو اختيار البعض منهم لاستكمال دراستهم خصوصا الذكور وبالتالي إقصاء الفتاة وحرمانها من التعليم.

المحور الثاني: الإستراتيجيات المتبعة من أجل تحقيق التنمية المحلية بأكنول المركز:

إنّ إحدى الرهانات الكبرى المطروحة التي تفرض نفسها بقوة في سياق إصلاح منظومة التعليم بالمغرب، هي تلك العلاقة الجدلية بين التعليم والتنمية "فالتعليم من أبرز القطاعات التي تساهم في تقدّم كلّ بلد لكونه يعدّ قاطرة التنمية للمجتمعات، فلا يمكن الحديث عن تطور وتقدّم مجتمع دون النظر إلى مستوى التعليم به، فالمدرسة بمثابة المعمل والمصنع الذي يفبرك الموارد البشرية التي يعتمد عليها كلّ مجتمع"[11]. ومن أهم الاستراتيجيات المتبعة:

- "وضع خطة للتتبع الفردي للتلاميذ، ترتكز على 3 فاعلين وهم المدرسون والمستشارون في التوجيه ومجلس القسم.
- دعم التلاميذ المتعثرين، وذلك عن طريق إضافة 3 ساعات أسبوعية بالتعليم الابتدائي و4 ساعات أسبوعية بالثانوي التأهيلي الإعدادي تخصص للدعم المدرسي.
- تنظيم دراسات تدريبية للدعم وتأهيل التلاميذ خلال العطل البينية.
- تطوير مراكز الإنصات والوساطة.
- منع المدرسين من تقديم دروس خصوصية لتلاميذهم، حيث سيتم خلق لجنة للأخلاقيات داخل كل أكاديمية لاستقبال ودراسة شكايات آباء وأولياء التلاميذ بخصوص أي تجاوز لوحظ بهذا الخصوص"[12].

خاتمة:

مجمل القول، هو أنّ الاستراتيجيات المعمول بها تتطلب تضافر مجهودات جميع الفاعلين من أجل إنجاحها، وبالتالي فالتعليم يظلّ هو الحل السحري والدواء الأنسب لاستئصال الأورام الخبيثة التي يعاني منها المجتمع المغربي عموما: من ميوعة اجتماعية وإعلامية وتدني الأخلاق والفساد ... فعندما يغيب الوعي والتقدّم المعرفي الذي هو مناعة كلّ مجتمع تتكاثر المشاكل، وهذا أمر طبيعي ومعروف. لكن مع الأسف الشديد تدور العجلة في الاتجاه المعاكس لتطلعات المجتمع.

توصيات:

- ضرورة وضع مشاريع بسيطة ذات مردودية مادية لتساهم في خلق فرص الشغل بالمنطقة.
- ضرورة النهوض بالتعليم الأولي.
- تقديم مساعدات مادية للأسر من أجل تشجيعها على تدريس أبنائها وبخاصة الإناث.
- العمل على تأهيل المؤسسات التعليمية بتوفير المرافق الصحية والساحات والماء والكهرباء.
- توفير الكتب واللوازم المدرسية للتلاميذ المعوزين وإعفائهم من واجبات التسجيل.

- العمل على الحد من ظاهرة التسرب والانقطاع المدرسي.
- إعادة النظر في العلاقة بين أجهزة المراقبة ورجال التعليم وجعلها علاقة إشراف وتأطير وتعاون وليس تفتيش أو علاقة إدارية محضة.
- تحسين وضعية رجال التعليم المادية والاجتماعية والرفع من الأجور.

الهوامش والإحالات:

(1)– خالد البقالي القاسمي. (1995): "نحن والتعليم"، سلسلة شراع، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ص 9.

(2)– عبد الكريم غريب (2007)، المنهل التنموي، منشورات عالم التربية، مطبعة النجاح جديدة، الدار البيضاء، ص352-353.

(3)– WWW.taalim.ma الموقع الإلكتروني.

(4)– مقتبس من: جمعي عماري. (27/26 أبريل 2004): "مساهمة الجماعات المحلية في تشجيع الاستثمارات في مجال الزراعة الغذائية". ورقة مقدمة إلى الملتقى الدولي حول تسيير وتمويل الجماعات التنمية في ضوء التحولات الاقتصادية، الجزائر.

(5)– مقتبس من: مصطفى الجندي. "الإدارة المحلية واستراتيجيتها". منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 131

(6)– مدير ثانوية 2 أكتوبر 1955.

(7)– عبد الكريم غريب.(2014): "مستجدات التربية والتكوين"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص.116، (بتصرف).

(8)– المجلس الأعلى للتعليم (2008): "حالة منظومة التربية والتكوين وآفاقها" التقرير السنوي، الطبعة الأولى.

(9)– العربي وافي (2005): "أي تعليم لمغرب الغد"، منشورات مجلة علوم التربية، 1، ص:59.

(10)– المخطط الاستعجالي لوزارة التربية الوطنية (2009-2012).

(11)– محمد عليلوش. (الطبعة الأولى 2007): "التربية والتعليم من أجل التنمية"، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ص 54.

(12)– المخطط الاستعجالي لوزارة التربية الوطنية (2009-2012).

تَجلِيَّات الإصلاح البيداغوجي من خلال الأنشطة التعليمية
مادة اللغة العربية للطور المتوسط نموذجاً

Manifestations of Educational Reform through Learning Activities
Arabic Language for the Intermediate Level as a Model

د. حبيب حساني
جامعة ابن خلدون – تيارت (الجزائر)
hassanihabib922@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/12 **تاريخ القبول: 2021/05/11**

ملخص:

النّظام التربوي يعكس آمال وطموحات الأمّة، وإصلاح هذا النظام يستند إلى مسوّغات وتبريرات بيداغوجية وديداكتيكية تسعى في حركة دائبة إلى مواكبة التقدم العلمي والمعرفي الحاصل في عالم اليوم، ومن هنا كانت الحاجة ماسّة إلى إصلاح بيداغوجي عميق يهدف إلى التوفيق بين ثنائية قائمة بين الحفاظ على التراث والقيّم الدينية والوطنية التي تميّز المجتمع الجزائري من جهة، واستشراف المستقبل بمستلزماته العلمية والتكنولوجية من جهة ثانية.

وفي هذا المنحى لا يمكن رسم حدود فاصلة بين إصلاح تربوي شامل وتعليمية اللغة العربية باعتبار الأخيرة عنصر هويّة، ووعاء فكر، وأداة حضارة، فتجسيد إصلاحه من أوكد الواجبات، إذ تعليمها في الطور المتوسط يرمي إلى إذكاء مواهب المتعلم وقدراته، وجعله يتفاعل مع محيطه المدرسي والاجتماعي، باعتباره ميّالاً إلى الخَلق، شغوفاً بالإبداع.

الكلمات المفتاحية: الإصلاح، البيداغوجيا، التعليمية، الكتاب المدرسي.

Abstract:

The educational system reflects the nation's ambitions, and reforms of this system are based on educational and didactic reasoning and justifications to update and implement scientific knowledge to prepare future citizens, to carry out all these there's a need to innovate ; on the one hand this educational system which aims at a dialectic which respects our heritage and religious norms, on the other hand to see new avenues to satisfy the scientific and technological needs, hence we cannot differentiate between educational reform and

Arabic language teaching - learning being an identity aspect, reflexive and civilizational act to implement as a necessity in the middle level. Its objectives consists of the intelligence and the skills of the learner in the field in question: academic, social; as an example of manners and new creations.

***keywords*:** reform, pedagogy, didactics, school book.

تمهيد:

تَبعاً لما سلف فإنّ الغاية الأساسية من الإصلاح هي التغيير لِعلّة العلاج، والتطوير للنظام التعليمي القائم أو أحد عناصره المعزّز بقرارات حاسمة تحيل إلى نتائج عملية ملموسة، فإذًا الإصلاح في أصله اللغوي يعني مقابلة الإفساد، فإنّ «الصلاح ضدّ الفساد وصلُح الشيء يَصلح صلوحاً»[1]، فدلالة هذا اللّفظ بالإسقاط يعني بداهة أنّ كلّ منجز في السالف بات طارئاً عليه الفساد، فاستوجب التدخل بغرض المعالجة، وإزالة ما علق به من العلل المعيقة، وعلى هذا السّمت من الفهم يصير كلّ مستحدث صالح في آنه، غير مأمون من وطأة الفساد والإفساد في ذاته[2]، والمتتبع لحركة التاريخ في مجال الإصلاح سيرى أنّ الإيديولوجيات والمذاهب التي وجدت حملت تصورات تتكئ على أفكار إصلاحية، وثورة لما هو قائم ترتكز على أسس موضوعية تحمل في طياتها بذور تحسين الوضع الرّاهن، وبما أنّ النظام التعليمي أمر لا يمكن الاستغناء عنه، فمن ثمة فإنّه يشكل الرؤى والتصورات الواعدة التي تعكس الأفكار والفلسفات التي يراد تجسيدها على أرض الواقع لكي تحقق أهداف وغايات ذات شأن.

إنّ دلالة المصطلح لغوياً تعني نقيض الإفساد، الإصلاح صيغة إفعال مصدر للفعل الرباعي أصلح بزنة أفعل، جاء في لسان العرب للعلاّمة ابن منظور «صلح الصلاح ضدّ الفساد، والإصلاح ضدّ الفساد، وأصلح الشيء بعد فساده! أقامه وأصلح الدّابة أحسن إليها، تقول أصلحت الدّابة إذا أحسنت إليها»[3]، أما القصد الاصطلاحي للإصلاح البيداغوجي فهو: «إنّ الإصلاح التربوي هو مشروع لتغيير وتطوير النظام التربوي في إطار عملية الابتكار، ويتمّ مشروع الاصلاح باستثمار المحيط، وأخذ معطياته بعين الاعتبار وتدبيرها بطريقة رشيدة، أما نتائج الإصلاح فإنها تتحدّد بالمردود الذي يحققه»[4].

وقد بدت جلياً تمظهرات تستند عليها مبادئ الإصلاح التربوي التي نوجزها في:
«الإصلاح عملية متدرجة وشاملة، إنّها عملية تحسينية تطال المناهج البيداغوجية، إنّه مقصود لذاته، إنّه عملية حتمية، إنّه عملية محصنة بمنظومة قانونية رسمية»[5].

1– الدواعي الموضوعية لإحداث الإصلاح:

إنّ التطور التربوي في الجزائر منذ الاستقلال حقق أهدافا سامية في مسيرة التنمية الوطنية على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، لذا أضحى موضوع التربية في عصرنا من المواضيع التي شغلت الرأي العام الوطني، والمنشغلين بإعداد إصلاحات ذات نوعية ذلك لأنّ للتربية دوراً رئيسياً في التكامل الاجتماعي، كما أنّها أداة فعّالة للتجديد وتحقيق التوازن «الإصلاح البيداغوجي مشروع طموح يستلزم توفير ضمانات قبل الشروع في تنفيذه لعلّ أبرزها: وعي الأهداف وهذا من خلال الإدراك الكامل للإصلاح المطلوب إحداثه كفاءة المشرفين على القطاع، وهذا بتوفير القدرة على الإصلاح، تغيير الذهنيات بتهيئتها لأذهان المجتمع لتقبل التغيير، وكسب تأييده»[6]، وأمام هذه التحديات صار لزاماً على الأكاديميين النشطين في الحقل البيداغوجي إحداث قفزة نوعية في إطار إصلاحي بيداغوجي استرعى شروط نهضة حاسمة، إذ المدرسة الجزائرية لا تشذّ عن سنن التطور، ونواميس التجديد، فهي مطالبة بتجديد مناهجها، وبتغيير طرق عملها ونسق إدارتها وتحديد أهدافها ومحتوياتها إلى عقود خلت، وهي بذلك لا تواكب التقدم العلمي والمعرفي الذي أحدثته التقنيات الحديثة في الإعلام والاتصال، والمجتمع الجزائري عرف تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية عميقة غيّرت فلسفته الاجتماعية، وفتحت أمامه طموحات مشروعة للتقدم والرُّقي في ظل العدالة الاجتماعية والمواطنة، تكون فيها روح المبادرة والبحث الدائم عن النجاعة المحرّك الأساسي للتغيير الاجتماعي، فتغيير البرامج التعليمية، وتحديث محتوياتها أضحى يفرض نفسه، خاصة وأنّ العولمة والمبادلات تملي على المجتمعات تحديات جديدة لن ترفع إلاّ بالإعداد الجيّد، والتربية الناجعة للأجيال»[7].

2– من مفهوم البرنامج إلى مفهوم المنهاج:

الجليّ للعَيان تلك النقلة النوعيّة التي طرحها الإصلاح البيداغوجي في ترحيل مصطلح البرنامج، وتثبيت مصطلح يتماشى مع الجدّة في التحولات والتفاعلات الحاصلة في مصطلح المنهاج، وقبل الغوص في الدلالة الاصطلاحية لهذا المصطلح ينبغي إماطة اللّثام عن الدلالة اللغوية له «نَهْجٌ! طريق نهج، بيّن واضح»[8]، أما الدلالة الاصطلاحية فالأول: أيّ البرنامج! «يدلّ على المعارف والمعلومات التي يجب تلقينها للطفل خلال فترة معينة، أمّا الثاني المنهاج فهو يشمل كلّ العمليات التكوينية التي يساهم فيها التلميذ تحت مسؤولية المدرسة خلال فترة التعلم، أي كلّ المؤثرات التي من شأنها إثراء تجربة المتعلم خلال الفترة المعينة[9] «ومما تجدر الإشارة إليه هو أنّ المنهاج ارتقى إلى مستوى طُموح القائمين على الإصلاح اِتكأ على سمات وخصائص نجملها في واقعية الطرح، معقوليته، قابلية التطبيق، وضوح الصياغة، في متناول الفهم والعمل به»[10].

3– المرجعية العامة للمناهج:

يقدّم دليل استخدام كتاب اللغة العربية لمرحلة التعليم المتوّسط الأسس والمبادئ والمنطلقات التي تمّ بمقتضاها إعداد المناهج وِفق ما تنص عليه وظيفة الإصلاح البيداغوجي الصّادرة عن وزارة التربية الوطنية «فالمرجعية العامة للمناهج وثيقة توجيهية منهجية لتأطير عملية إعداد مناهج جديدة، وفق توصيات اللّجنة الوطنية لإصلاح المنظومة التربوية، قامت بإنجازه اللّجنة الوطنية للمناهج قصد التذكير بمقاصد الإصلاح المرتبطة بغايات المدرسة الجزائرية، وتتوجه هذه الوثيقة إلى المتعاملين المعنيين مباشرة بتنفيذ وتطبيق المناهج وتسييرها (الوزارة، مديريات التربية، سلك التفتيش، رؤساء المؤسسات التعليمية والمدرسِّين)، أما الإطار العام لمنهاج التعليم المتوسط فقد تناول ثلاث نقاط هي:

- مهام المدرسة: (التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعية والتأهيل) .
- مبادئ المؤسسة للمناهج: (الشمولية والانسجام، قابلية الإنجاز، الوجاهة).
- مُكونات المنهاج: (ملامح التخرج، مصفوفة الموارد المعرفية، القيّم والكفاءات العرضية، والمحاور المشتركة، وجدول البرنامج السنوي، والتعليم والتقويم)[11].

4– قراءة في مناهج اللغة العربية:

تتناول هذه الدراسة وصفاً وتحليلاً للمناهج المنبثقة عن الإصلاح البيداغوجي المقترحة لتدريس اللغة العربية في الطور المتوسط ويتعلق هذا الوصف وهذا التحليل بالتمثلات المعرفية المقترحة المُدرجة في جدول التعليمات والتدرجات والمصطلحات المرافقة لها، إذ يمكن إنجاز مضمون منهاج اللغة العربية في «تقديم المادة، التوزيع الزمني، ملمح الدخول، ملمح الخروجالكفاءة الختامية في نهاية السنة، الكفاءات القاعدية، تقديم نشاطات (القراءة ودراسة نصوص، التعبير الشفوي، التعبير الكتابي، المحتويات (محاور القراءة والمطالعة، قواعد اللغة المبادئ الأدبية العامة، أنماط النصوص وأشكال التعبير، المشروع) طرائق التدريس (الطرائق النشطة في بيداغوجيا المشروع، وضعيات التعليم، الوسائل التعليمية) تدابير التقييم»[12].

أمّا فيما يتعلق بإصلاحات الجيل الثاني فإنّها شهدت ثورة جذرية في المصطلح سنتناول شرحه باقتضاب، فبروز المقطع التعليمي من أبرز إصلاحات الجيل الثاني على الصعيد البيداغوجي «فالمقطع مجموعة مترابطة ومرتبة من الأنشطة يستغرق تقديمها أربعة أسابيع، يَليه الميدان التعلمي وهو مجال تعلمي تندرج ضمنه كفاءة ضمنية ختامية وهي ثلاثة ، فهم المنطوق، فهم المكتوب، إنتاج المكتوب»[13].

5– التَّحولات الحاصلة في المصطلح البيداغوجي للُّغة العربية في الطّور المتوّسط:

شهِد الإصلاح البيداغوجي هيكلة في المصطلحات لاسيّما ما تعلّق بوثائق الجيل الثاني، ففي المصطلح التربوي الذي تأسّس بموجبه الإصلاح البيداغوجي تُقدّم النشاطات في تجليات معهودة وهي قراءة ودراسة النصوص تهدف إلى التحكم الجيّد في استيعاب المقروء، ثم الحصول على المعلومات والمعطيات واستعمالها، وهذا النشاط يتناول نصوصاً تواصلية تحقق القدرة على استرسال القراءة وفهمها، ونصوص أدبية ترمي إلى مواصلة التعمق في القراءة، وفهم البناء اللغوي من صيغ صرفية وتراكيب نحوية وحسن توظيفها فقواعد اللغة باعتبار الأخيرة وحدة متكاملة لا ينبغي الفصل بين فروعها، إذ تسمح للمتعلم من الممارسة اللغوية الفعلية بشقيها الشفوي والكتابي، أمّا الأعمال التطبيقية

فتتناول قواعد اللغة: التراكيب والمفردات، المبادئ الأولية التي تمكّن المتعلم من القدرة على تصنيف الأساليب، والتمييز بين مستويات الكلام، أمّا بخصوص الجيل الثاني فإنّ هناك جدّة في المصطلح «فالمصطلح التعليمي يرتبط بمحور ثقافي اجتماعي يحوز اهتمام المتعلم تمسُ وضعياته التعليمية والتقويمية جميع ميادين اللغة الثلاثة»[14]، ويندرج تنازلياً ما كان يعرف بالحصص في الإصلاح الأوّلي للمنظومة التربوية مصطلح الميدان فهو الإطار التعليمي الذي يتوّج بكفاءة ختامية، وميادين اللغة العربية ثلاثة، فهم المنطوق وإنتاجه، يقابل التعبير الشّفهي، فهم المكتوب يقابل القراءة ودراسة النصوص ثم نشاط الظاهرة اللغوية، إنتاج المكتوب يقابل حصة التعبير الكتابي سالفاً.

6– تجليات الإصلاح في كتاب اللغة العربية للطور المتوسط للسنوات الأربع:

6–1– الشَّكل: كتاب اللغة العربية متوسط الحجم يربو تعداد صفحاته على المائتين، ذو أبعاد معتدلة، محكم التجليد، به أوراق لا تتلف ولا تتناثر، أوراقه بيضاء ناصعة، ذات جودة عالية، تتسع واجهتها لكتابات وشعارات رسمية، دُوّن في أعلى ورقة الكتاب عبارة الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، تليها عبارة وزارة التربية الوطنية، وهاتان عبارتان تدلاّن على السيادة والطابع الجمهوري للبلد، توّسط الورقة العنوان الدّال على طبيعة المادة: كتاب اللغة العربية[15]، أما الأشكال والألوان فهي موزعة على مؤثرات تثير اهتمام وشغف وفضول المتعلم في مستوّاه الصّفي، غلب على هذه الأشكال والألوان اللّون الأزرق، وهو يبعث على الحيوية مُفعَم بالحركة والسُيولة والنشاط، يزاحمه في ذلك اللّون الأصفر الدّال على البراءة، براءة تتناغم وحال الطفولة التي هي عنوان المسرّة والرّاحة والانعطاف، ومن هنا نصل إلى أنّ السمات الفنية المقصودة أصابت الرّغبة التي تجلب المتعلم في دَعة وعفوية إلى الإقبال على التعلم.

6–2– تمظهرات الإصلاح من خلال الأنشطة التعلمية:

أولا: نشاط النص التواصلي: يهدف هذا النشاط إلى استحداث نصوص ذات غايات وخبرات يتواصل معها في حياته اليومية، وقد انتقى المنهاج نصوصاً ذات صلة بالتقنيات

الحديثة كقلم الأنترنت، والكلب الرّوبوتي وغيرها «نص هذه الحصة نص تواصلي يتدرّب من خلاله المتعلم على القراءة الصامتة الواعية وعلى تحليل المضمون، وعلى دراسة المفردات والتعابير، كما يستعمل كذلك لمعالجة موضوع من موضوعات قواعد الإملاء»[16]، والحق أنّ مثل هذه النماذج من النصوص ترتقي بالمستوى التواصلي للمتعلم، وتجعل منه عنصراً متجاوباً مع انشغالات الحياة العصرية، بكلّ أبعادها الحضارية ومعطياتها التقنية شريطة أن تظلّ هذه التقنيات القرائية مقصوداً بها الانفتاح على منجزات العصر، وليس القصد منها مخاطبة الحسّ الجمالي أو العاطفي[17].

ثانيا: نشاط القراءة: القراءة نشاط فكري يقوم المتعلم عند ممارستها بعمليات ذهنية كثيرة كالربط والإدراك، ومهما تنوعت مسائل التعلم الحديثة، لأنّ الذي لايحس بما يقرأ فهو منخرط في صف الجاهلين، لذا كانت حصص القراءة في الصف المتوسط مستكملة للدّور الفعّال الذي يبنى على التعلم الذاتي مراعياً في ذلك الاستهلال بممارسة القراءة الصامتة كعملية فكرية ذاتية مجردة من الأصوات، عملية يتم فيها حلّ الرموز المكتوبة وفهم معانيها دون الاعتماد على النطق، ومن أهداف القراءة في هذا الطور «التحكم الجيّد في استيعاب المقروء، الحصول على المعلومات والمعطيات واستعمالها، قراءة المتعلم للنص قراءة صحيحة معبّرة، تحديد موضوع النص ومختلف أفكاره، تحديد الأنماط وخصائصها، يميّز بين النصوص العلمية والأدبية، يدرك وظائف بعض الأساليب البلاغية»[18]، إنّ نصوص القراءة في مختلف مستويات التعليم المتوّسط متنوعة بين العلمية والأدبية والثقافية، إذ أصّر البيداغوجيون على تنويع هذه النصوص بغرض دفع الملل، واستحضار التشويق مراعاة لرغبات المتعلم في سنّه[19].

ثالثا: نشاط النصوص الأدبية: للنصوص الأدبية أهمية تربوية كبرى في إعداد النفس وتكوين الشخصية، وتوجيه السلوك الإنساني، فهي ترمي إلى تهذيب الوجدان، وتصفية الشعور، وصقل الذوق، وترهف النفس، وتنمّي لدى المتعلم القدرة على الموازنة والنقد وتذوّق الجمال، كما تحرر العقل من صرامة التعارف والقوانين للانتقال إلى الخيال، ليعيش مع الصور الأدبية والكلام الشعري السّاحر والتفكير الممتع، وبها يستطيع المتعلم اكتشاف مستوى فهمه واستيعابه لمختلف القضايا»[20]، أما معايير الانتقاء للنصوص الأدبية في هذا

الطور فقد اِنْبَنَتْ على سمات وخصائص وملمح المتعلّم ومن أهمها، معيار السهولة، معيار الحجم، ويكون النص الأدبي في هذه المرحلة شعرياً تارة ونثرياً تارة أخرى، فإذا كان شعرياً يتدرب المتعلم من خلاله على الإنشاد الشعري، وعلى تحليل الأفكار، وعلى معالجة بعض المبادئ البلاغية والعروضية، أما إذا كان نثرياً، فيمارس من خلاله القراءة الجهرية، ويقوم بتحليل مضمونه، واستنتاج خصائصه الفنيّة واللغوية، ومن نماذج النص الأدبي الذي اقترحه المنهاج للسنة الرابعة من التعليم المتوسط الجيل الأول: السمكة الشاكرة للشاعر اللبناني رشيد سليم الخوري ففكرة النص العامة تتمثل في دعوة الشاعر إلى إنقاذ السمكة من مخالب الصيادين، وإطلاق سراحها والرحمة بها، وبعد استنتاج الفكرة العامة تتبع بقراءة نموذجية للمعلم وفردية للمتعلمين باستنتاج للأفكار وفق تجزئة النص تجزئة دلالية، ومن الأساليب الإنشائية المدرجة في هذا النشاط بعض أنواع الإنشاء نحو الأمر والنهي، كما يطرق بحر الكامل من حيث الكتابة العروضية للبيت وتقطيعه ووضع تفعيلاته وإبراز وزنه.

رابعا: نشاط الظاهرة اللغوية: كانت القواعد النحوية والقواعد الصرفيّة في السابق تدّرس بطريقة قياسية حيث تشرح القاعدة، ثم يمثل لها بنماذج في سياقات منعزلة، ثم أصبحت استنباطية أي تستنبط القواعد من الشواهد، وفي السّمتين الأمثلة متفرقة: آيات كريمة أحاديث شريفة، أبيات من الشعر، أمّا التوجه الجديد الذي تبنته المناهج يدعو إلى تطبيق طريقة معدّلة تعتمد نصاً كاملاً مطروقاً في نشاط القراءة، وذلك حتى يتمكن المتعلم من الاحتكاك بالاستعمال الطبيعي للنصوص، «ومن ثمّ تكون النصوص مجالاً طبيعياً ومناسباً للممارسة والدُربة والمران، ويوصي المنهاج بتناول الظاهرة اللغوية عقب الانتهاء من دراسة نص القراءة المشروحة حيث لا يشعر المتعلّم أنّ هناك حاجزاً بين نشاطي القراءة المشروحة والظاهرة اللغوية، كما ينصّ على ضرورة استثمار هذه المعارف المكتسبة في إنتاج المتعلمين الشفوي والكتابي»[21]، ومن شواهد محتويات هذا النشاط في الطور المتوّسط السّنة الثّالثة نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مواضع تقديم المبتدأ على الخبر، مواضع حذف المبتدأ أفعال المقاربة، مصادر الأفعال السداسية، المنادى، الاسم المنوّن وغير المنوّن، ولعلّ اللافت

الذي يشدّ المتابع لفعل الإصلاح في المناهج الجديدة لاسيما في نشاط الظاهرة اللغوية هو تبني المقاربة النصية، واعتمادها منطلقاً في بناء التعلم في معارف النحو والصرّف والإملاء والأساليب البلاغية، «إنّ المقاربة النصيّة هي الدراسة اللغوية للنص أو هي لسانيات النص ومن ثمّ يمكن القول بأنها تحليل معنوي بنيوي للنص، بعيداً عن الأحكام المسبقة عليه»[22] وعلى هذا الأساس يكون للمنهاج أهداف موضوعية إذ «يتدرب التلميذ من خلال هذه المقاربة على اكتساب مهارة الكتابة فيعالج الأمثلة ويكتبها ويستعمل اللغة في وضعيات سليمة، كما يهدف إلى حمل المتعلم على التعرف على معايير اللغة وقوانينها والالتزام بهذه المعايير في الإنتاج الشفوي والكتابي»[23].

خامسا: نشاط التطبيقات: يَلي نشاط التطبيقات نشاط الظاهرة اللغوية، والغرض من ذلك تثبيت المعارف المكتسبة في الظاهرة اللغوية وتوظيفها في سياقات سليمة، فقواعد اللغة لا يتمّ استثمارها إلاّ بكثرة التطبيقات وتدريب المتعلمين تدريباً كاملاً على الأبواب التي درسوها، والذي تتجلى فاعليته في القراءة الصحيحة، والتعبير السليم، ومن ثمّ فالأعمال التطبيقية تسعى إلى تثبيت ودعم المكتسبات السابقة وممارسة اللغة وفق المعايير والأحكام المدروسة، «وممّا يوصي به المنهاج هو القيام بتطبيقات هادفة وإجرائية تمسّ القدرات الدّنيا (الفهم والمعرفة والتطبيق)، والقدرات العليا (التحليل والتركيب والتقييم)، وهذا الفعل التربوي يتطلب – ولاشك – عناية خاصة ووعياً كبيراً من المدرسين»[24].

سادسا: نشاط التعبير الكتابي: نشاط نهائي تتوّج به نشاطات اللغة العربية، وهو بمثابة جني المحصول وهو المأمول من المقاربة بالكفاءات، فكلّ الأنشطة التي جسّدها الإصلاح عبر المنهاج تصب في هذا النشاط، «ولذلك أُخِرّ هذا النشاط، وجُعِل في ختام الأنشطة التعليمية ليتسنى للمتمدرس توظيف المكتسبات المحصّل عليها في الأنشطة التعليمية السابقة في نشاط التعبير الكتابي، فهو المقصود بالكفاءات، وهو الملمح الذي يميّز به المدرّس الكفاءات المستهدفة من الأنشطة التعليمية، فالكفاءة القاعدية المتوخاة من نشاط التعبير هي إنتاج نصوص متنوعة بتجنيد عدد كبير من المفردات والعبارات مع احترام قواعد اللغة

العربية»[25]، فنشاط التعبير الكتابي وفق المقاربة بالكفاءات يرمي إلى: «تنمية قدرات التلميذ على المحادثة والمناقشة، إقدار المتعلم على القيام بجميع ألوان النشاط اللغوي الذي يتطلبه منه المجتمع، تنمية حساسية المتعلم للمواقف الاجتماعية المختلفة، تنمية قدرته على التعبير عن الانفعالات والعواطف سواء كان التعبير وظيفياً أو إبداعياً، فإنّه لابدّ للتلميذ من الرجوع إلى مصادر المعرفة»[26].

سابعا: بيداغوجيا المشروع: إنّ تأسيس وتفعيل المنهاج لبيداغوجيا المشروع لم يكن من قبيل الاعتباطية، إنّما جاء ضمن سعي الإصلاح التربوي إلى تهيئة المتعلم إلى ما ينتظره في حياته، وهي بيداغوجيا تدفعه إلى المبادرة والاستقلالية، وتشجعه على اختيار موضوع عمله بمفرده أو ضمن الجماعة، وتحثه على البحث والتفاعل مع الآخرين بشتى الأساليب، «إنّ المشروع يتمظهر في مجموعة من التمثلات، فهو يتوجّه نحو إنتاج الملموس مع إدخال مجموعة من المهام تسمح بتوريط جميع التلاميذ وجعلهم يلعبون دوراً يتغير حسب وضعية مصالحهم ووسائلهم، وهو يسمح بتعليمات محددة تتعاطى مع الممارسات الاجتماعية، مع تجاوز العوائق الطارئة، وذلك بالاتكاء على المعارف الجديدة المكتسبة ثم تنمي التعاون والذكاء الجماعي مع تكوين المتعلم على القيادة والإشراف»[27].

ثامنا: تدابير التقويم: التقويم في الإصلاح البيداغوجي رقيب مرافق للحصيلة الدّورية للمكتسبات التي أنجزت في إطار سلسة من النشاطات الدينامية، وهو يتمظهر من خلال تحليل الوضع المعرفي الرّاهن، والتحكم الفعلي في دينامية التغيير التي تتماشى وأهداف الإصلاح، وهو تشخيص للثغرات، وسدّ للعثرات يؤدي إلى عملية علاج دقيقة وشاملة «إنّ عنصر التقويم أكبر مُتممات للعملية التعليمية وأشدُها حضوراً بعد تحديد المضامين المعرفية والاختيارات من الصراحة التي تضبط ماهيته ووظيفته، وغاياته وتبيّن أنواعه، وطرائق إجرائه، لأنّه في النهاية يصعب تحقيق أداء بلا رقابة، سواء تعلق ذلك بالحصائل المراد تحققها من كفاءات تعلمية، وطرائق بيداغوجية، أم امتد إلى وضعيات إشكالية ذات دلالات بيداغوجية فهو بذلك يتوجه إلى مراقبة المسار التعليمي المرافق للتدريس بالمقاربة بالكفاءات»[28].

وعليه فاجتهاد الإصلاح يعمل بثلاثة أنماط من التقويم متوخياً في ذلك تقسيمات تعليمية تعلمية «تقويم تشخيصي وهو إجراء عملي يقوم به المعلم يحصل من خلاله على بيانات ومعلومات عن قدرات المتعلم، تقويم تكويني إجراء يكشف عن مسايرة المتعلمين للدرس، ومدى تحكمهم في المعارف، تقويم تحصيلي يهدف إلى التحقق من النتائج النهائية للمتعلم، والتحقق في الكفاءات القاعدية المحددة»[29].

خاتمة:

- الإصلاح البيداغوجي حَدَثٌ ماثل محدّد ومؤسّس بترسانة من القوانين الصادرة عن جهات سيادية الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية ووزارة التربية الوطنية.
- إنّ الإصلاح مَسّ الجانب المصطلحاتي في المنظومة التربوية، كما مَسّ الجانب الأكاديمي ومستخلصات البحث العلمي.
- إنّ الكثير من المصطلحات البيداغوجية في حاجة إلى إجلاء الغموض ودفع الإبهام ناهيك عن إجراءات التنفيذ التي تبقى تتَّسم بالعشوائية.
- تجاوزَ الإصلاح سلبيات التدريس بالمضامين إلى تبنِّي التدريس بالكفاءات ممّا أضفى حيوية على سلوك المتعلّم، ودفعه إلى الإسهام في تحصيل المعارف وبناء التعلمات.
- إنّ أنشطة التعلّم مُوزعة في شكل موضوعي متوازن يراعي الخصائص النفسية والانفعالية والوجدانية للمتعلمين.
- إنّ المقاربة النصية انفتاح عن الخطاب التربوي الذي أضفى دينامية جديدة وفعّالة في تدريس أنشطة اللغة العربية بوصفها وحدة متكاملة غير مجزأة آخذة في الاعتبار الإفادة من البحوث اللسانية الحديثة.
- رافقت الإصلاح البيداغوجي في تعليمية اللغة العربية وقفات تقويمية تعمل على مرافقة العمل التعليمي، وتشخيص سلبياته والعمل على إزالتها.

الهوامش والإحالات

(1)– الجوهري، تاج اللغة العربية، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، القاهرة، ج1، ص82.

(2)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 106.

(3)– ابن منظور، لسان العرب، تح: ياسر سليمان أبو شادي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، ج08 ص 414، 415 .

(4)– ينظر: سعيدي المولودي، الإصلاح البيداغوجي الجديد وسحر المقاربات، أفريل2009، ص26،27.

(5)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 108.

(6)– وزارة التربية الوطنية، نافذة على التربية، العدد 31، جانفي 2001م، ص 03.

(7)– ديوان المطبوعات الجامعية، منهاج اللغة العربية الثالثة متوسط، يوليو 2004م، ص 02.

(8)– ابن منظور، لسان العرب، الجزء 14، ص 330، 331.

(9)– الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية، منهاج اللغة العربية الثالثة متوسط، يوليو 2004م، ص 03.

(10)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 129.

(11)– ينظر: وزارة التربية الوطنية، دليل استخدام كتاب اللغة العربية للطور المتوسط، ص 07.

(12)– وزارة التربية الوطنية، مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص17.

(13)– وزارة التربية الوطنية، دليل استخدام كتاب اللغة العربية للطور المتوسط، ص 40، 42.

(14)– نفسه، ص 42.

(15)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 69 .

(16)– وزارة التربية الوطنية، مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص16.

(17)– ينظر: السابق، ص 74.

(18)– وزارة التربية الوطنية، مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 23.

(19)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 76.

(20)– محمد شعبان علوان، أثر توظيف الدراما التعليمية، ص 101.

(21)– ينظر: وزارة التربية الوطنية، مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 24.

(22)– ينظر: جباري إيمان، المقاربة النصية ومعاملها في بناء الكتاب المدرسي للسنة الرابعة متوسط شهادة ماستر في الأدب العربي، ص 47.

(23)– ينظر: نفسه، ص 55.

(24)– ينظر: نفسه، ص 25.

(25)– غانم حنجار، تجليات الإصلاح في مناهج اللغة العربية للطور المتوسط، ص 79.

(26)– علي أحمد مدكور، تدريس فنون اللغة العربية، دار الشواف، ط01، 1999، ص 267، 268.

(27)– حسن اللحية، مقالات تربوية، بيداغوجيا المشروع، ص 05.

(28)– ينظر: السابق، ص 81، 82.

(29)– ينظر: وزارة التربية الوطنية، مناهج اللغة العربية للأولى المتوسط، ص 34.

المصطلح اللساني وإشكالية التوحيد والتداول
علم المعجم وصناعة المعجم نموذجا

The Linguistic Term and the Problematic of Standardization and Use
Lexicology and Lexicography as a model

ط.د/ يوسف أمرير
مختبر الكتابات الأدبية واللسانية بالمغرب
جامعة محمد الخامس/ المدرسة العليا للأساتذة– الرباط (المغرب)
amarir49@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/19 **تاريخ القبول: 2021/05/16**

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى التطرق لإشكالية المصطلح في اللغة العربية؛ وذلك من خلال تقديم نموذجين لمصطلحين من الدرس المعجمي الحديث باعتباره أحد المجالات المعرفية التي تعرف اضطرابا مصطلحيا يؤثر بشكل مباشر على جودة مؤلفاته، حيث نجد مصطلحات متعددة للمفهوم نفسه، وهي مصطلحات قد تختلف من بلد لآخر أو من كاتب لآخر أو حتى من كتاب لآخر للمؤلِّف نفسه. وبغية تحقيق ما سبق قسمنا المقال إلى محورين: رصدنا في الأول مختلف المقابلات العربية لمصطلح (Lexicology) والتعاريف التي حاولت أن تحدد دلالته. وعرضنا في الثاني تعريفات لـ (Lexicography) مع الإشارة إلى المقابلات العربية المقترحة للتعبير عنه. وذلك بغية إلقاء الضوء على بعض إشكالات المصطلح اللساني عامة والمعجمي خاصة سيما ما يرتبط منها بقضية التوحيد والتداول. واتبعنا لأجل تحقيق ما سبق المنهج الوصفي التحليلي المقارن.

الكلمات المفتاحية: الصناعة المعجمية، الصناعة المعجمية العربية، علم المعجم، المفهوم الاضطراب المصطلحي.

Abstract:

This article aims to address the problem of the term in Arabic language by studying two models from the modern lexical lesson, as one of the knowledge areas that defines a term disturbance that directly affects the quality of its works, where we find multiple terms for the same concept, which are terms that may differ from one country to another or from one writer to another or even from one book to another for the same author.In order to achieve what is introduced above, the article was divided into two axes: In the first, we monitored the various Arabic equivalences for the term (Lexicology) and the definitions that attempted to assert its significance. In the second, we presented definitions of (Lexicography) with reference to the Arab equivalences proposed to express it by looking at some general problems of the linguistic and lexical term, especially what is related to the topic of monotheism and deliberation. we followed the descriptive and comparative analytical approach.

keywords: Lexicography, Arabic lexicography, Lexicology, Concept, terminological confusion;

مقدمة:

من المعروف في المجال التداولي العربي أنّ المعجمية مجال معرفي يعمل على دراسة وتحليل مفردات اللغة، ويبحث أساسا في معاني الألفاظ ودلالتها المعجمية (Lexical Meaning) وعادة ما يقسمها الباحثون إلى قسمين رئيسين: الأول، هو علم المعجم (Lexicology). والثاني، هو صناعة المعجم (Lexicography)، ويعتبرانهما قسمان فرعيان من أقسام اللسانيات. وقد حاول مجموعة من الباحثين تقديم تعريف دقيق لهذين المصطلحين وإيجاد مقابل عربي دقيق لهما، لكن تنوع زوايا نظرهم من جهة، وانطلاقهم من خلفيات نظرية لسانية مختلفة من جهة ثانية، وتباين الترجمات من قُطر لآخر من جهة ثالثة، أدى بهم إلى تقديم مقابلات متعددة لهذين المفهومين، ومن شأن هذا أن يربك القارئ سيما أنّ هناك ترجمات متعددة مقترحة من الباحث نفسه، علاوة على تباين التعاريف المقدمة لشرح هذه المصطلحات بشكل جزئي أو كلي، وبالتالي تُطرح –في هذا السياق– إشكالية توحيد هذه المصطلحات من جهة، وتداولها من جهة ثانية.

أهداف البحث:

- التنبيه إلى المشاكل المصطلحية في المجال اللساني بالتركيز على قضية عدم توحيدها وبالتالي صعوبة تداولها على نطاق واسع؛
- النظر في الجهود المصطلحية العربية في مجالي علم المعجم وصناعته، ومحاولة توحيد وجهات النظر المقترحة من أجل تطويرها.

فرضية البحث:

- نفترض أنّ تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد من شأنه أن يخلق مشاكل عدة سواء بالنسبة للقراء أو حتى للباحثين فيما بينهم. وفي مقابل ذلك، نرى أنّ توحيدها كفيل بتداولها وشيوعها في الأوساط العلمية من جهة، واستيعابها من قبل متلقيها من جهة ثانية.

لا جدال في أنّ وضع المصطلح المقابل في اللغة العربية يقتضي فهم المصطلح في اللغة المنقول منها من جهة، ويستوجب مراعاة إمكانية صياغة المصطلح في اللغة المنقول إليها من جهة ثانية، ومن ثم يفترض أن يتسم المصطلح المنقول بخصائص عدة أهمها الوضوح، والدقة وسهولة التداول وأن يكون أحادي الدلالة على نحو يرفع معه اللبس حتى يكون المصطلح المعرب قابلا للتداول بين جمهور واسع من المتكلمين. وبناء على هذا الأساس، سنحاول فيما يلي عرض بعض التعاريف المقترحة من قبل المختصين في الدرس المعجمي الحديث من أجل بلورة رؤية واضحة حول كلّ من علم المعجم وصناعة المعجم؛ وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

ماالمقابلات المقترحة للدلالة على المصطلحين الأجنبيين (Lexicology) و(Lexicography)؟

ما المقصود بعلم المعجم وصناعة المعجم؟ وما موضوع كلّ منهما؟

ما سبب تعدد الدوال لنفس المدلول؟ وما فائدة هذا التعدد؟

وما الإشكالات التي يطرحها تعدد الدوال للمدلول الواحد؟

1. علم المعجم (Lexicology):

نجد في أدبيات المعجمية العربية الحديثة مقابلات متعددة لمصطلح (Lexicology) نذكر منها على سبيل المثال: المعجمية، علم الألفاظ، علم المفردات، دراسة الألفاظ، علم المعاجم النظري... وكلّ هذه المصطلحات تحيل على مفهوم واحد. وتجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح (Lexicology) قد نضج في إطار اللسانيات البنيوية التي كانت تعتبر اللغة بنية تتشكل من مستويات متعددة (المستوى الصوتي، والمستوي الصرفي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي)؛ حيث وظّف للتعبير عن ذلك القسم من علم الدلالة الذي يسعى إلى وصف الوحدات المعجمية للغة ما. ونعرض فيما يلي لأهم التعريفات التي قُدمت لمصطلح (Lexicology):

يعرِّفه علي القاسمي بأنه "علم المفردات الذي يهتم بدراسة الألفاظ من حيث اشتقاقها وأبنيتها ودلالاتها، وكذلك بالمترادفات والمشتركات اللفظية والتعابير الاصطلاحية والسياقية وهكذا فعلم المفردات يهيئ المعلومات الوافية عن المواد التي تدخل في المعجم"[(1)]. ويحدده في موضع آخر باعتباره "دراسة المفردات ومعانيها في لغة واحدة أو في عدد من اللغات ويهتم علم المعجم من حيث الأساس باشتقاق الألفاظ وأبنيتها ودلالاتها المعنوية والإعرابية والتعابير الاصطلاحية والمترادفات وتعدد المعاني"[(2)].

ويقول عبد العلي الودغيري عن "علم الألفاظ أو علم دراسة الألفاظ أو علم المعجمية أو علم المعجم بأنّه علم نظري حديث نسبيا، موضوعه البحث في المادة المعجمية من جميع نواحيها"[(3)]. وحدد هذه النواحي في العناصر التالية:

أولا، جانب يهتم بدراسة الألفاظ من خلال تصنيفها إلى حقول معجمية ودلالية، ويبحث في العلاقة التي تربط بين علم المعجم وعلم الدلالة. ثانيا، جانب يهتم بدراسة الألفاظ سواء في مرحلة زمنية معينة، أو في مراحل مختلفة من تاريخ اللغة؛ وتدرس الألفاظ باعتبارها وحدات مستقلة من حيث مكوناتها الصوتية وبنيتها الصرفية والاشتقاقية من جهة، ومستقلة من حيث دلالاتها وسياقات استعمالها من جهة ثانية. ثالثا، جانب يهتم بدراسة الوحدات

المعجمية في كلّ لغة معينة دراسة كلية بحيث تشكّل في مجموعها نظاما مستقلا من أنظمة اللغة المتعددة (الصوتي، الصرفي، التركيبي ...)، وهو من جهة أخرى يحاول دراسة العلاقة القائمة بين البنية الكلية للنظام المعجمي وبين الأنظمة اللغوية الأخرى الصوتية والصرفية والتركيبية بحثا عن مواطن الالتقاء والافتراق بينها. رابعا، جانب يهتم بدراسة التوليد المعجمي من زاويتين: أولاهما، من حيث القدرة المعجمية عند متكلمي لغة معينة التي تسمح له بتوليد عدد غير محدود من الوحدات اللغوية والدلالات المعجمية. وثانيهما، من حيث الآليات الخاصة بإنتاج الوحدات المعجمية والمصطلحات المساهمة في تنمية المعجم. خامسا، جانب ينصرف إلى الاهتمام بالبحث في أصول الوحدات المعجمية من حيث أصالتها وعراقتها في اللغة المدروسة، وتحديد الألفاظ المستعارة من لغات أخرى، وتتبع كيفية انتقالها من بيئة لغوية إلى أخرى، وبكل ما له علاقة بالاقتراض والتأثير والتأثر بين اللغات. سادسا، جانب يهتم بدراسة التطور المعجمي الحاصل في لغة من اللغات، عبر البحث في القوانين التي تضبط عملية تطور الألفاظ سواء على مستوى الأصوات أو الدلالة. وكذلك عن طريق التأريخ لظهور الوحدات المعجمية وتتبع استعمالاتها عبر الحقب المختلفة والمجالات المتعددة، وكذا البيئات المختلفة. سابعا، جانب يهتم بالإحصاء المعجمي الذي يُسعف المعجمي على معرفة نسبة تردد الألفاظ على مستوى الاستعمال وبهذا يستطيع تحديد درجة التردد (شائع، قليل، نادر). وتحديد سياقات الاستعمال وبيان الألفاظ الأساسية والوظيفية في اللغة وبالتالي تقديم مادة ذات أهمية بالغة لصناع المعاجم. ثامنا جانب يهتم بدراسة السجلات اللغوية للألفاظ وتحديد مستواها الاستعمالي (اللغة الأدبية الفصيحة أو المشتركة أو الاستعمال اللهجي والدارج)[4].

ويعرف حلمي خليل (Lexicology) بأنّه "علم يهتم بدراسة المفردات أو الكلمات في لغة معينة أو عدة لغات من حيث المبنى والمعنى؛ أما من حيث المبنى فهو يدرس طرق الاشتقاق، والصيغ المختلفة، ودلالة هذه الصيغ من حيث وظائفها الصرفية والنحوية، وكذا العبارات الاصطلاحية (Idioms)، وطرق تركيبها، أما من حيث المعنى فهو يدرس

العلاقات الدلالية بين الكلمات مثل الترادف والمشترك اللفظي وتعدد المعنى..."[5]، وترى إليزابيتا جيزك (Elisabetta Jezek) أنه علم يبحث في متن اللغة (Lexicon of language) بهدف تحديد خصائص الكلمات، وتوضيح كيفية ارتباط بعضها ببعض، كما ينظر في كيفية دمج الكلمات بطريقة سليمة لإنتاج عبارات صحيحة نحويا ومعنويا، هدفه الأسمى هو تطوير نظرية في المعجم (Theory of lexicon)، بوضع فرضية حول طريقة تنظيمه الداخلي، وتصميم نموذج معجمي (lexical model) يحاكي بنية المعجم الذهني[6]. بينما يعرفه هارتمان وجيمس (Hartmann and Gregory James) بأنّه فرع من اللسانيات يهتم بدراسة الوحدات اللغوية الأساسية (Lexemes) وكيفية تشكل بنياتها ومعانيها[7].

إنّ التعاريف السابقة حاولت تقديم تعريف لمصطلح (Lexicology) وهي تعاريف متداولة بشكل كبير في الدرس المعجمي المختص، والمتأمل لها سيلحظ أنها تتفق في تحديد مفهوم هذا المجال المعرفي بشكل عام وهو عندهم علم نظري حديث موضوعه هو البحث في المادة المعجمية ودراستها من جميع نواحيها سواء ما يرتبط منها بالمبنى (طرق الاشتقاق دلالة الصيغ المختلفة، وظائفها الصرفية والنحوية، والعبارات الاصطلاحية ...) أو ما يرتبط بالمعنى (الترادف، والمشترك اللفظي، وتعدد المعنى...) لكن هذه التعاريف تختلف في تحديد مصطلح يحيل على هذا المجال المعرفي؛ فمن خلال ما سبق اتضح –بما لا يدع مجالا للشك– بأنّ هناك مقابلات متعددة لـ(Lexicology)؛ فالقاسمي يعبر عنه بعلم المفردات أو دراسة المفردات أو علم المعجم، والودغيري يطلق عليه تارة علم الألفاظ أو علم دراسة الألفاظ أو علم المعجمية أو علم المعجم، أما حلمي خليل فيطلق عليه علم المعاجم النظري.

لا شكّ أنّ هذه الفوضى المصطلحية –إن صح التعبير– الناتجة عن عدم توحيد المصطلح ستؤدي لا محالة إلى خلق جو من الارتباك والاضطراب أثناء محاولة استيعاب هذه المصطلحات أو تداولها؛ فكلّ باحث يعتمد مصطلحا خاصا به، أو مصطلحات متعددة أحيانا؛ بحيث نجده يعبر عن المفهوم نفسه بمصطلحات متعددة! وهذا شيء غير مستحب في مجال معرفي علمي كاللسانيات التي يفترض أن تتأسس على مصطلحات دقيقة

وواضحة. والجدول الموالي يستعرض بعض المصطلحات العربية المقترحة لتغطية المفهوم الذي يصطلح عليه في الدراسات الغربية بالـ (Lexicology)، وهناك مقابلات أخرى اقترحها باحثون آخرون لا يسعنا المجال هنا لذكرها كلها[8].

المصطلح	حلمي خليل	الودغيري	علي القاسمي	أحمد مختار عمر	المسدي	رشاد الحمزاوي
Lexicology	علم المعاجم النظري[9]	– علم المعجم – المعجمية – علم دراسة الألفاظ[10]	– علم المفردات – علم الألفاظ – علم المعجم[11]	المفرداتية[12]	معجمية	علم المعجم المُعجمية[13]

يبدو من خلال الجدول أعلاه، أنّ الباحثين العرب قد أسهبوا في اقتراح مصطلحات للدلالة على العلم الذي يدرس الكلمات دراسة علمية وهذا أمر غير محبذ؛ ولو تمّ اعتماد مصطلح واحد يحترم الشروط المصطلحية ويعتمده الباحثون جميعا لكان أفضل بكثير؛ لأنّ المصطلحات العلمية في جميع المجالات يفترض فيها الدلالة على مفهوم واحد؛ بحيث إذا أطلق هذا المصطلح انصرف الذهن مباشرة إلى ذلك المفهوم دون غيره؛ لأنّ من "عيوب المصطلح أن يكون فيه ترادف أو اشتراك أو تضاد، أو حشو أو فضول، أو زيادة أو نقصان، أو أيّ إخلال أو لَبس يؤدي إلى سوء الفهم وعدم الدقة في تحديد المعنى المقصود"[14]. وبناء على هذا الأساس، سنحاول أن نقدم قراءة نقدية في هذه المصطلحات المقترحة لكي نخرج بتصور واضح نهتدي به في هذا المقال.

*** مقترحات الباحثين والمتخصصين في الدراسة المعجمية:**

أ- علم المعاجم النظري (حلمي خليل)

ب- المعجمية (عبد العلي الودغيري)

ت- علم دراسة الألفاظ (علي القاسمي)

ث- علم المفردات (علي القاسمي)

ج- المفرداتية (أحمد مختار عمر)

ح- علم المعجم (علي القاسمي وعبد العلي الودغيري ورشاد الحزاوي)

من خلال ملاحظة هذه الاقتراحات يمكن الخروج بالخلاصات التالية:

- من الباحثين من يستعمل أكثر من مصطلح للتعبير عن المفهوم الواحد في كتاباته (علي القاسمي وعبد العلي الودغيري مثلا)؛
- المصطلح الأكثر رواجا وتداولا هو علم المعجم وهو الوحيد الذي تبناه ثلاثة باحثين من الذين شملتهم الدراسة (علي القاسمي وعبد العلي الودغيري ورشاد الحمزاوي)؛
- استعمل حلمي خليل مصطلح علم المعاجم النظري كمقابل لـ (Lexicology) ويبدو أنه مقابل غير مناسب، لأنّ هذا يفرض وجود علم المعاجم التطبيقي! وهذا مصطلح غير وارد؛ حتى إنّ حلمي خليل حين أشار إلى علم المعاجم باعتباره فرعا من فروع اللسانيات قسّمه إلى قسمين سمى الأول علم المعاجم النظري (Lexicology)، والثاني فن صناعة المعاجم (Lexicography) ولم يقل علم المعاجم التطبيقي؛
- بعض المصطلحات استعملها الباحثون للدلالة على مفاهيم مختلفة (فالودغيري يستعمل المعجمية كمقابل لـ (Lexicology)، ويطلقها رشاد حمزاوي كمقابل لـ (Lexicography) في حين يطلقها علي القاسمي لتغطية المجالين معا (Lexicology و Lexicography)؛
- يقترح أحمد مختار عمر مصطلح المفرداتية لحلّ هذه المشكلة المصطلحية لكن اختلاف معنى المفردة بين الباحثين يؤدي بنا إلى إشكال آخر يتعلق بماهية الكلمة، ولهذا فإنّ هذا المصطلح لم يتداول بشكل كبير.

من خلال الملاحظات السابقة يتضح أنّ المصطلح الأكثر تداولا هو "علم المعجم" وهو الذي نراه مناسبا ليصبح مقابلا لـ (Lexicology)، ومن المفترض أن يعمل الباحثون في الدرس المعجمي العربي المختص على توحيده. والسبب الذي دفعنا للأخذ بهذا الاقتراح دون غيره هو سبب موضوعي بالأساس؛ فبالعودة إلى أصل هذا المصطلح سنجده مشكلا من عنصرين الأول هو (Lexicos) ويعني "معجم". والثاني (Logos) ومعناه "علم"، ومن المنطقي جدا ترجمتهما معا بعلم المعجم. علاوة على ذلك؛ فهو مصطلح يحيل بشكل مباشر على مفهومه؛ فانطلاقا منه يمكن أن نحدد موضوعه بأنه علم يدرس معجم اللغة، وهذا بالضبط هو المعنى الذي يحيل عليه مصطلح (Lexicology) في الدرس اللساني الحديث.

2. الصناعة المعجمية (Lexicography):

إذا انتقلنا إلى مصطلح (Lexicography) سنجده يعاني من نفس الإشكال الذي سبق أن رأيناه أثناء تناولنا لعلم المعجم (عدم توحيد المصطلح)؛ إذ نجد مقابلات متعددة حاولت أن تعبّر عن هذا المفهوم. وقبل أن نتطرق لهذه المقابلات سنحاول استعراض بعض التعاريف التي بيّنت المقصود به في الدرس اللساني الحديث سواء الغربي أو العربي.

تذهب إليزابيتا جيزيك إلى أنّ الـ (Lexicography) ترتبط بالجانب العملي لصناعة المعاجم هدفها الرئيس هو تحديد الطرق الناجعة لعرض الخصائص اللغوية للكلمات في المعاجم وفقا لمعايير محددة مثل نوع المعجم والفئة المستهدفة ..، أمّا الهدف الثانوي فهو يرتبط بالجانب الإرشادي بحيث تسعى إلى تأسيس لغة معيار؛ فالناس يستشيرون المعاجم لمعرفة كيفية كتابة كلمة ما وطريقة نطقها ودلالتها وكيفية استعمالها. وتضيف أنه في إطار الصناعة المعجمية يمكن التمييز بين الصناعة التقليدية (Traditional Lexicography). والصناعة الحاسوبية (Computational Lexicography) من خلال طريقة عملهما من جهة، ومن حيث هدفهما المعجمي من جهة ثانية؛ فعلى سبيل المثال يميل المعجميون التقليديون إلى الاعتماد على الكفاءة اللغوية الفردية لكتابة مداخل المعجم، في حين يعتمد أصحاب الصناعة المعجمية الحاسوبية على الموارد اللغوية المشكلة من عدد كبير من

النصوص اللغوية والمخزنة في المدونات (Corpus)، إلى جانب اعتمادهم على أدوات وبرمجيات مصممة خصيصا لتنظيم العملية الكاملة لإنتاج معجم من جمع المداخل حتى نشر النتاج النهائي[15]. ويشير هارتمان وجيمس إلى أنها تدل على "النشاط المهني والمجال الأكاديمي الذي يعنى بالمعاجم والكتب المرجعية الأخرى REFERENCE WORKS. وينقسم هذا المجال إلى جانبين: الجانب التطبيقي، أو عملية تأليف المعاجم Pratical Lexicography. والجانب النظري، أو الأسس النظرية التي تحكم التأليف المعجمي (Theorical Lexicography)[16]. أما الموسوعة العالمية لعلم اللغة فتوسع مفهوم الـ (Lexicography) "ليشمل عملية التخطيط والتأليف للأعمال المرجعية المرتبة على المداخل، مثل المعاجم (Dictionaries) والمكانز (Thesauruses) والمسارد (Glossaries) والفهارس (Concordances) وإرشادات الاستعمال التي تعطي معلومات عن مفردات لغة ما أو مجموعة من اللغات"[17].

تلكم بعض التعاريف المستقاة من المعاجم المختصة والأبحاث العلمية الغربية الحديثة. فما مدى تطابقها مع ما نجده في كتابات العرب المختصين في الدرس المعجمي؟ وما المقابلات العربية المقترحة للتعبير عن المصطلح الغربي(Lexicography)؟

يطلق عليها الودغيري مصطلح القاموسية أو الصناعة القاموسية ويعرفها بأنها "علم تطبيقي ميداني بالأساس، وفرع كبير من فروع علم المعجم، موضوعه البحث في تقنية تأليف القواميس وأنواعها وأهدافها ووظائفها وإنتاجها (جمعا وتدوينا فترتيبا وتعريفا)، وفي تاريخها، ومدارسها واتجاهاتها، وما يتعلق بها إجمالا" ويضيف الودغيري بأنها "من الناحية التاريخية أسبق للوجود من العلم النظري الذي يسمى (المعجمية)، ذلك أنّ صناعة القواميس (أو القاموسية)، وجمع الكلمات في كتب وقوائم، كان أسبق بكثير من العلم الذي أصبحت وظيفته البحث في النظرية المعجمية والحقول الدلالية وبنية المعجم وكل ما له علاقة بدراسة الألفاظ دراسة نظرية علمية"[18]. ويقول علي القاسمي إنها تدلّ "على صناعة المعاجم التي تشتمل على خمس خطوات رئيسة هي: جمع المعلومات والحقائق، واختيار

المداخل، وترتيبها طبقا لنظام معين، وكتابة المواد ثم نشر النتاج النهائي"[19]. وهو نفس ما ذهب إليه حلمي خليل الذي يعبر عن هذا المجال المعرفي بفن صناعة المعاجم، ويرى أنه يقوم بمجموعة من العمليات تمهيدا لإخراج المعجم ونشره، وتتمثل هذه العمليات فيما يأتي:

1- جمع المفردات أو الكلمات أو الوحدات المعجمية (Lexical items) من حيث المعلومات والحقائق المتصلة بها.
2- ترتيب المداخل وفق نظام معين.
3- كتابة الشروح أو التعريفات وترتيب المشتقات تحت كلّ مدخل.
4- نشر النتاج في صورة معجم أو قاموس[20].

ونجد الباحث محمد رشاد الحمزاوي يقترح المعجمية (بفتح الميم) كمقابل لـ (Lexicography)؛ حيث يقول "المعجمية نعني بها صناعة المعجم من حيث مادته وجمع محتواه ووضع مداخله وترتيبها وضبط نصوصه ومحتوياته وتوضيح وظيفته العلمية والتطبيقية"[21].

يلاحظ من خلال ما سلف، أنّ الباحثين العرب قد اقترحوا مقابلات متعددة لمصطلح (Lexicography) ويمكن استعراض بعضها من خلال الجدول التالي:

المصطلح	حلمي خليل	الودغيري	علي القاسمي	أحمد مختار عمر	المسدي	رشاد الحمزاوي
Lexicography	فن صناعة المعاجم	– القاموسية – الصناعة القاموسية	صناعة المعجم	المعجمية	قاموسية	– المَعجمية – صناعة المعجم

إنّ كلّ هذه المصطلحات تدلّ على مفهوم واحد، هو الذي حاولت التعاريف السابقة – سواء الغربية أو العربية– أن تشرحه وتبين مجاله وحدوده. وإذا حاولنا النظر فيها سنجدها تلتقي في أشياء وتختلف في أخرى؛ فهي تتفق في أنّ موضوع هذا المجال المعرفي وهو تأليف المعاجم وقد عبّرت عنه بمجموعة من المصطلحات: فن صناعة المعاجم، صناعة المعجم، صناعة القواميس، غير أنّ هذه التعاريف تتفاوت في تحديد هذا الموضوع بشكل

دقيق؛ فمنهم من يحدده فقط في العمليات التي تفضي بنا إلى إنتاج معجم (علي القاسمي وحلمي خليل ومحمد رشاد حمزاوي) ومنهم من يضيف إلى هذا الجانب جانبا آخر يتمثل في التأليف عن المعاجم وليس التأليف فيها، وكذا الحديث عن النظريات والمناهج التي تعدّ الأساس لوضع المعاجم، ولا نقصد هنا ما يرتبط بعلم المعجم، بل ما يقابل المصطلح الغربي (Theorical Lexicography)، وقد مثل هذا الرأي من الباحثين الذين أشرنا إليهم كلّ من الودغيري وهارتمان وجيمس. كما تختلف هذه التعاريف في وصف هذا المجال المعرفي أهو علم أم فن وحرفة أم تطبيق لنظرية ما، فضلا عن ذلك، نجد اختلافا في تحديد علاقته بعلم المعجم بصفة خاصة واللسانيات بصفة عامة. وعلى العموم يمكن أن نخلص مما سبق، إلى أنّ الـ (Lexicography) مجال معرفي يهتم بالمعاجم من جانبين: الأول نظري يحدد الأسس النظرية التي تحكم العمل المعجمي ومدارسه واتجاهاته وتاريخه...وما يقابله في اللغة الإنجليزية هو: (Theorical Lexicography). والثاني تطبيقي، يتمثل في عملية تأليف المعاجم منذ مرحلة جمع المفردات تدوينا فترتيبا وتعريفا إلى حين إخراج المعجم في شكل كتاب ورقي أو إلكتروني ويقابله المصطلح الإنجليزي (Pratical Lexicography). ونحن نرى أن نتبنى مصطلح "الصناعة المعجمية" في هذا البحث للدلالة على المجال الذي يهتم بتأليف المعاجم بجانبيه: النظري والتطبيقي. وعليه فاعتماد مصطلح "الصناعة المعجمية" أنسب من "الصناعة القاموسية" لإيماننا بأنّ لفظة القاموس هي صفة للمعجم من جهة، وأنسب من مصطلح "علم المعاجم التطبيقي" الذي يختزل الصناعة المعجمية فيما هو تطبيقي فقط والحال أنها مشكلة من جانبين: نظري وتطبيقي كما سبقت الإشارة إلى ذلك. أما مصطلح المعجمية بالفتح (محمد رشاد حمزاوي) أو الضم (أحمد مختار عمر) فنفضل تجاوزه وعلة ذلك هو استعماله من طرف الباحثين بدلالات مختلفة؛ فمنهم من يعتمده مقابلا لعلم المعجم، وآخرون يستعملونه كمقابل لصناعة المعجم، والبعض الآخر يقترحه لتغطية المجالين معا (علم المعجم وصناعة المعجم).

نتائج البحث:

بعد النظر في بعض الجهود العربية والغربية المهمة في الدرس المعجمي الحديث، ومن خلال العودة إلى الكتب والأبحاث المتخصصة في قضية المصطلح سواء المتعلق بعلم المعجم أو صناعة المعجم والمقارنة بينها خلصنا إلى النتائج التالية:

- من الباحثين من يستعمل أكثر من مصطلح للتعبير عن المفهوم الواحد في كتاباته والنتيجة الحتمية لعدم توحيد المصطلح هي إرباك القارئ وتقليل فرص تداوله.

- المصطلح الأكثر تداولا كمقابل للمصطلح الأجنبي (Lexicology) هو علم المعجم وهو الوحيد الذي تبناه ثلاثة باحثين من الذين شملتهم الدراسة (علي القاسمي وعبد العلي الودغيري ورشاد الحمزاوي).

- بعض المصطلحات استعملها الباحثون للدلالة على مفاهيم مختلفة (فالودغيري يستعمل المعجمية كمقابل لـ(Lexicology)، ويطلقها رشاد حمزاوي كمقابل لـ (Lexicography) في حين يطلقها علي القاسمي لتغطية المجالين معا (Lexicology و Lexicography). ولا حاجة للتدليل على أن هذا الإشكال له آثار سلبية خطيرة على الطلاب ومستعملي هذه المصلحات بشكل عام.

- يعد مصطلح "الصناعة المعجمية" أنسب للدلالة على المجال الذي يهتم بتأليف المعاجم بجانبيه: النظري والتطبيقي من مصطلح "الصناعة القاموسية" لإيماننا بأنّ لفظة القاموس هي مجرد صفة للمعجم، وأنسب من مصطلح "علم المعاجم التطبيقي" الذي يختزل الصناعة المعجمية فيما هو تطبيقي فقط، والحال أنها مشكلة من جانبين: نظري وتطبيقي.

- إذا كانت مصطلحات العلوم تعاني مشكلة التعريب، فإنّ مصطلحات اللسانيات تعاني من مشكلة التوحيد على حدّ تعبير أحمد مختار عمر.

- ترتبط مشكلة المصطلح في الدرس اللساني العربي في غالب الأحيان بالارتجالية من جهة والتحكم من جهة ثانية، وعدم الانضباط من جهة ثالثة، "وهذه السمات أدّت إلى

خلق كثير من المشكلات أمام المصطلح الألسني وكادت توصله إلى حال يفقد فيها هويته، ويتخلى عن خصائصه، وهو ضرورة بنائه على الاتفاق أو الاصطلاح بين المشتغلين باللغة وعلومها"[22].

- لا يزال المصطلح اللساني العربي يعاني من إشكالات متعددة لعلّ أهمها: استعمال المصطلح في أكثر من مفهوم، وإطلاق أكثر من مصطلح على المفهوم الواحد، وطول المصطلح عبر تشكّله من عدة كلمات، وعدم الدقة عند وضع المصطلح نتيجة عدم الدقة في فهم ما يعبّر عنه، إل جانب ترك حرية وضع المصطلح للأفراد كلّ بحسب اجتهاده، وتعدد جهات وضع المصطلح دون تنسيق حقيقي بينها رغم وجود هيئة خاصة بذلك وهي مكتب تنسيق التعريب في العالم العربي، أضف إلى ذلك اختلاف مرجعيات الأفراد المساهمين في وضع المصطلح وميلهم إلى الفردية بدل الجماعية.

الإحالات والهوامش

[1]– علي القاسمي، المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، 2003، ص 20.

[2]– علي القاسمي، علم اللغة وصناعة المعجم، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، 1991، ص 3.

[3]– عبد العلي الودغيري، القاموسية العربية الحديثة بين تنمية الفصحى وتحديث القاموس والتأريخ للمعجم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، 2019، ص 34.

[4]– ينظر القاموسية العربية الحديثة، مرجع سابق، صص 34– 37.

[5]– حلمي خليل، مقدمة لدراسة التراث المعجمي العربي، دار النهضة العربية، ط1، 1997، ص 13.

[6]- Elisabetta Jezek, The Lexicon: An Introduction, OXFORD university press, 2016. P 4-5.

[7]- R. R. K. Hartmann and Gregory James, Dictionary of Lexicography, Taylor and Francis e-Library, 2002. P 86.

[8]– ينظر لمزيد من التفصيل: أحمد مختار عمر في كتابه صناعة المعجم الحديث، ص 21 حيث حاول استقصاء المقابلات التي قدّمت لمصطلح (Lexicology) في عدد من المعاجم وفي كتب المعجميين المعاصرين.

[9]– ينظر: حلمي خليل، مدخل لدراسة التراث المعجمي، ص 13.

[10]– ينظر: القاموسية العربية الحديثة بين تنمية الفصحى وتحديث القاموس والتأريخ للمعجم، ص 34.

(11)– ينظر: المعجمية العربية بين النظرية والتطبيق، ص 20.

(12)– ينظر: صناعة المعجم الحديث، ص 21.

(13)– محمد رشاد الحمزاوي، من قضايا المعجم العربي قديما وحديثا، دار الغرب الإسلامي، ط1 1986، ص 170.

(14)– القاموسية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 19.

(15)- Elisabetta Jezek, the Lexicon: An Introduction. P 4

(16)- R. R. K. Hartmann and Gregory James, Dictionary of Lexicography. P85

(17)– نقلا عن أحمد مختار عمر، صص 20–21.

(18)– القاموسية العربية الحديثة، ص 37.

(19)– المعجمية العربية، ص 20.

(20)– مقدمة لدراسة التراث المعجمي العربي، صص 13–14.

(21)– محمد رشاد الحمزاوي، مقدمة نظرية ومطبقة، مصطلحاتها ومفاهيمها، المركز الجامعي للنشر–تونس 2004، ص 275.

(22)– أحمد مختار عمر، الألسنية، ضمن: مجلة عالم الفكر المجلد العشرون – العدد الثالث– 1989، ص 14.

إشكاليّة تلقي المصطلح البنيوي لدى النّقاد العرب

The Problematic of Arab Critics' Reception of Structural Terminology

د. خديجة حدّاد

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم (الجزائر)

Khadidjafadal03@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/01 **تاريخ القبول: 2021/04/24**

ملخص:

يعدّ المصطلح النقدي العمود الفقري الّذي يتأسس عليه النّقد، وبما أنّ النّقد العربي المعاصر يمتاح ممّا تنتجه منظومة الدّرس النّقدي الغربي، فقد أفرز ذلك معضلة متمثّلة في صعوبة ضبط المقابلات العربيّة لمصطلحات جهاز النّقد بصفة عامّة والبنيوي بصفة خاصّة. لذلك حاولنا في هذه المقالة إلقاء الضوء على اللّبس الّذي اكتنف قضيّة ترجمة المصطلح البنيوي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مبيّنين أسباب هذه الأزمة، وراصدين مظاهرها من خلال مصطلحات النقد البنيوي، محاولين بذلك وضع حلول ومقترحات من شأنها القضاء على فوضى الترجمات.

الكلمات المفتاحية: ترجمة، إشكاليّة، المصطلح البنيوي، الحلول، الخطاب النقدي العربي.

Abstract:

The term critical is the backbone upon which criticism is based, and since contemporary Arab criticism is available from what is produced by the Western critical lesson system, this has created a dilemma represented by the difficulty of controlling Arab interviews for the terminology of the criticism system in general and structuralism in particular. Therefore, in this article, we tried to shed light on the confusion surrounding the issue of translating the structural term in contemporary Arab critical discourse, explaining the causes of this crisis, observing its manifestations through the terms of structural criticism, and trying thus to develop solutions and proposals that would eliminate the chaos of translations.

***keywords**:* Translation, problematic, structural term, Solutions, Arab Critical Discourse.

مقدّمة:

تعدّ قضيّة ضبط المصطلحات في النّقد العربي المعاصر قطب الرّحى في أيّة ممارسة نقديّة تروم تفعيل ترسانتها المصطلحيّة في النّبش داخل سراديب النّصوص الإبداعيّة؛ لذلك فالدّارس بحاجة ماسّة إلى الدّقة في ضبط حدود المصطلحات ومفاهيمها وأطرها وخاصّة أنّ فضاء استقبال المناهج النقديّة شابه الكثير من الاستعجال دون الأخذ في الحسبان الشروط الّتي نتجت فيها تلك المناهج؛ وهكذا يظلّ الخطاب النقدي العربي رهين ما تنتجه وتسوقه منظومة الدرس النقدي الغربي باعتباره المرجعيّة الّتي لا مفرّ منها عند سنّ أيّ تسميّة تهدف لأن تصير مصطلحا، ومنه لابدّ من ترجمة المصطلح النّقدي ضمن علائقه البيئيّة باعتباره يستند إلى صرح ترسانة إيديولوجيّة وثقافية وفلسفيّة...إلخ، تلك التّي تجعله يتّسم بعدّة خصائص ومميّزات والتّي تمنحه درجة حصانة عالية وكبيرة جدّا، ومنه كان لزاما على الباحث أن يطوّق المصطلح بالعناية والدراسة؛ قصد القبض على التّرجمات الفوضويّة الّتي لا تقدّم إلّا تبعثرها وتشتّتها وتشظّيها عبر فضاء الخطاب النقدي العربي المعاصر، وخير دليل على ذلك مصطلحات النّقد البنيوي الّتي ترفض الامتثال لمشيئة التّرجمة الواحدة فراحت تعلن تمرّدها، متحالفة في الوقت نفسه مع التّعدّد الذي أخلط أوراق الباحثين والدّارسين.

في ضوء ما تقّدم طرحه سنحاول أن نوضّح جانبا من الضبابيّة والمتعلّقة بترجمة المصطلح النقدي البنيوي، محاولين بذلك البحث عن أهمّ الحلول الّتي تكفل لنا القضاء على فوضى التّرجمات للمصطلح الواحد.

1– مفهوم البنيويّة:

قدّمت عدّة تعاريف للبنيويّة فهي في نظر سمير حجازي: "منهج فلسفي وفكري ونقدي ونظريّة للمعرفة، تتميّز بالحرص الشّديد على حدود المنطق والعقلانيّة ويتأسّس هذا المنهج على فكرة جوهريّة مؤدّاها أنّ الارتباط العام لفكرة أو لعدّة أفكار مرتبطة ببعضها البعض على أساس العناصر المكوّنة لها، أمّا تلك العناصر فلا يعني بها ذلك المنهج إلّا من حيث ارتباطها وتأثّرها بعضها ببعض في نظام منطقي مركّب، وفي النّقد تعني محاولة التّوحّد

بين لغة الأثر الأدبي نفسه باعتباره نسقا يتألّف من جملة عناصر من الدّلالات الشّكليّة"[1] ويتبدّى لنا من هذا القول أنّ البنيويّة ارتكزت على خلفيّات فلسفيّة وأخرى فكريّة، متوخّية بإجراءاتها تفسير مختلف الظّواهر سواء أكانت أدبيّة أم ثقافيّة.

ويذهب عبد الله الغذّامي بقوله إلى: "أنّ البنيويّة مدّ مباشر في الألسنيّة "علم اللغة"...وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللّغة على أنّها نظام من الإشارات، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان ولا تكون بذات القيمة إلّا إذا كان صدورها للتّعبير عن فكرة أو لتوصيلها..."[2].

وأمّا يوسف وغليسي فيرى بأنّ البنيويّة هي منهج نقدي لتحليل النّصوص تحليلا جوّانيا متوخّيا مبدأ المحايثة، بعيدا عن ربطها بالسّياقات الخارجيّة الّتي تحفّها وبذلك في نظره هي: "منهج نقدي ينظر إلى النّص على أنّه بنية كلاميّة تقع ضمن بنية كلاميّة أشمل يعالجها معالجة شموليّة تحوّل النّص إلى جملة طويلة، ثمّ تجزئها إلى وحدات دالّة صغرى وتتقصّى مدلولاتها في تضمّن الدّوال لها "يمثّلها سوسير بوجهي الورقة الواحدة" وذلك في إطار رؤية نسقيّة تنظر إلى النّص مستقلّا عن شتّى سياقاته بما فيها مؤلّفه، وهنا تدخل نظريّة "موت المؤلّف" لرولان بارت، وتكتفي بتفسيره تفسيرا داخليّا وصفيّا، مع الاستعانة بما تيسّر من إجراءات منهجيّة علميّة كالإحصاء مثلا[3].

2– أسباب فوضى ترجمة مصطلحات البنيويّة إلى اللّغة الهدف:

إنّ الأزمة الّتي يعيشها النّقد العربي في تلقّفه للمصطلح النّقدي الغربي بصفة عامّة والبنيوي بصفة خاصّة ليست رهينة ضعف المنظومة الاصطلاحية العربيّة فحسب، وإنّما الأمر كذلك راجع إلى تخلخل مقصديّة التلّقي لدى النّقاد العرب الّذين ألفوا تبنّي المصطلح النقدي الغربي باجتهادات ترجميّة مختلفة، لكن مع الأسف مازال الفعل الترجمي العربي مذبذبا وزئبقيّا، غائرا في سراديب اللاضبط بعيدا عن الاستقرار، ومنه فقد اتّشح المصطلح النّقدي بالذّاتيّة وتعدّد المدلولات، وهذا ما يتنافى مع تعاريف المصطلح؛ حيث يعرّفه الجرجاني بقوله: هو" عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه

الأوّل وهو أيضا إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر لمناسبة بينهما، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين"[4]، في حين يعرّفه جبّور عبد النّور بقوله: "لفظ موضوعي يؤدّي معنى معيّنا بوضوح ودقّة بحيث لا يقع أيّ لبس في ذهن القارئ أو السّامع..."[5].

وهكذا فقد أدّت الترجمات الفرديّة الّتي جابه بها النقاد العرب المنهج البنيوي بما يطفح به من حمولة اصطلاحيّة إلى اضطراب كبير، ممّا صعّب على المتلقّي العربي إسقاط إجراءات هذه النظرية الوافدة على الإبداع العربي.

لذلك يلفي المتلقّي العربي الخطاب النّقدي الغربي غاصّا "بمصطلحات ومفاهيم يجهد نفسه لفهمها فيعجز، أو يصل إلى المقصود وصول غير المتأكد من دقة ما وصل إليه، ولعلّ السبب في هذا كون أغلب هذه المفاهيم مسوقة في "صيغة لفظية" لم يعهدها القارئ، ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته لكونها قد "أدخلت" إلى عالمه، فاحتفظت بشكلها المأخوذ من المصدر، فتبدو لاتينية أو إنجليزية أو فرنسية ... وذلك تبعا للغة النّاقل، أو لكونها قد "عرّبت" فتبدو عربيّة في الظّاهر لاحتوائها أصواتا بل قل أحرفا عربيّة، بيد أنّها لا تمتّ في حقيقة الأمر إلى العربيّة بصلة لأنّها لا تعبّر عن مضمونها..."[6]، فالشروط الّتي صكّت فيها المصطلحات النّقديّة في البيئة الأصل تختلف عن نظيرتها في البيئة الهدف، الأمر الّذي أفضى إلى تعدّد وتشظّي المقابلات العربية للمصطلح الواحد ممّا يجعل الباحث يتخبط في دراساته البحثيّة.

ومنه يجد المتلقّي أنّ "الفوضى تأخذ بأطراف الباحثين والدّارسين، ويرى الاختلاف واضحا بين مشرق الوطن العربي ومغربه، ويجد الاضطراب عند الباحث الواحد حين يستعمل المصطلح للدّلالة على عدّة معان، أو يستعمل عدّة مصطلحات للدّلالة على معنى واحد، لأنّه يعرف من هنا ومن هناك، وتتزاحم المصطلحات الأجنبيّة من غير هدف، إلّا إظهار الاطّلاع، وهو هدف لا يخدم النّقد الأصيل ولا البحث الأدبي الرّصين"[7]. وهكذا فاختلاف ثقافات النقاد العرب ألقى بظلاله على المنظومة الاصطلاحيّة العربية، خاصّة أنّنا نلفي المغرب العربي يرتكز على اللغة الفرنسيّة متأثّرا بثقافة المستعمر الفرنسي، في حين إنّنا نجد المشرق يجنح إلى اللّغة الإنجليزيّة.

ومن بين الأسباب الّتي أدّت إلى تضارب ترجمات المصطلح النّقدي البنيوي هي:

أ- غيّاب التّنسيق بين الهيئات العلميّة المختصّة في سن المصطلحات النّقديّة ويعزى ذلك إلى تعدّد واضعي المصطلح وبون خلفياتهم الثقافيّة، ممّا يفضي "... **إلى تضارب الخطابات النّقديّة وتضليل القارئ في كثير من القضايا المتّصلة بالأطر المفهوميّة للمصطلح في علاقاتها بالسّياقات الّتي ترد فيها**"[8].

ب- عزل المصطلح عن الظروف والخلفيات الّتي انفتق منها يؤدّي بالتّرجمة إلى الاضطراب وهذا ما يؤكّده عبد العزيز حمّودة في قوله: "حينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النّقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكريّة والفلسفيّة أدّى إلى الفوضى والاضطراب، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفيّة أدّى إلى الفوضى والاضطراب، إذ إنّ القيّم المعرفيّة القادمة مع المصطلح تختلف بل تتعارض أحيانا، مع القيّم المعرفيّة الّتي طوّرها الفكر العربي المختلف"[9] ومنه فالشّيئ الجلّي في خطابنا النّقدي العربي هو قلّة إن لم نقل انعداما في "العناية بأصول المصطلح وتقليبه على ظهر وبطن، حتّى يتبيّن مدلوله اللّغوي والحضاري قبل نقله إلى مستوى المفهوم في اللّغة العربيّة"[10]، وهذا ما جعل " **المفهوم الأجنبي غامضا عند وضعه مصطلحا في العربية رغم أنّ دلالته قد تكون واضحة في لغته الأصليّة، وهذا ما يؤدّي إلى شيوع الإبهام والغموض**"[11]. فالمعضلة ناشئة عن اختلاف شروط البيئتين؛ بيئة منشأ المصطلح وبيئة توطينه. وهكذا كثيرا ما نجد النّقاد العرب ينقلون المصلح الأجنبي إلى تربة فضاء الاستقبال نقلا آليا وفي هذا الشأن يقول عبد المالك مرتاض: "كثيرا ما نتساهل أو نتسامح، نحن العرب، مع اللّغات الأجنبيّة فندعها تتسرّب إلى لغتنا تحت علل مختلفة من بينها ادّعاء وضوح المصطلح المنقول، والحقّ أنّ ذلك السّلوك المتّسم بالتّواكل والتّجاوز يعود أساسا إلى التّكاسل وضعف الرّغبة في البحث عن مقابل دقيق، أو قريب من الدّقة للمصطلح الغربي المراد تعريبه، كما يعود إلى ضعف الغيرة القوميّة على هذه الضّاد"[12].

وعليه فالمصطلح خاضع للعلائق البيئيّة الّتي انفتق منها، فهو عبارة عن مفهوم تتشظّى من بوتقته العديد من الدّلالات المعرفيّة والثقافيّة والتّاريخيّة ... إلخ، وفصل المصطلح عن السّياق الّذي ورد فيه يفضي إلى تماهي حدوده.

ج- يرجع بعض الدّارسين المشكلة إلى عدم الفهم الصحّيح للمنهج النّقدي الغربي، الأمر الذي أرخى تداعياته على الوضع الاصطلاحي في الوطن العربي وفي هذا الصّدد يقول يوسف وغليسي: "بين المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة يجدر بالنّقاد وصلها، إنّهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النّقدي، ودون ذلك يهتزّ الخطاب النّقدي وتذهب ريحه ويفشل في القيّام بوظيفته"[13].

3- مظاهر الفوضى في ترجمة المصطلح البنيوي إلى العربيّة:

المصطلح بالأجنبيّة	التّرجمة العربيّة	مرجع التّرجمة
Structure	1- "البناء-التّركيب"	1- محمّد عنّاني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة مكتبة الشركة المصريّة العالميّة للنّشر لونجمان ط3، 2003، ص103.
	2- "الهيكل-البناء"	2- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة المؤسسّة العربيّة للنّاشرين المتّحدين، تونس د.ط، 1986، ص400.
	3-"الهيكل"	3- حسين الواد: البنيّة القصصيّة في رسالة الغفران، الدّار العربيّة للكتاب، تونس ليبيّا، ط3، 1977، ص.87
	4- "هيكل-بنيّة"	4- عبد السّلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبيّة الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ليبيّا، ط3 د.ت، ص204.
Structuralisme	1- البنائيّة	1- صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، ط1 1998.
	2- البنيويّة	2- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، د.ط، 1995، ص08.

	3- الهيكليّة 4- البنيويّة	3- حسين الواد: البنيّة القصصيّة في رسالة الغفران، الدّار العربيّة للكتاب، تونس ليبيّا، ط3، 1977، 15. 4- عبد الرّحمن حاج صالح: مدخل إلى علم اللّسان الحديث "02"، مجلّة اللّسانيّات جامعة الجزائر، مج1، ع2، 1971،ص37
Immanence	1-المحايثة. 2-الملازمة.	1- سمير سعيد حجازي: النقد الأدبي المعاصر دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2001 ص125. 2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتب اللّبناني، بيروت ط1، 1985، ص134. ومبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنيّة، ص138.
La structure génétique	1- البنيويّة التكوينيّة. 2- البنيويّة التّوليديّة. 3- الينيويّة الجدليّة. 4- البنيويّة الديناميّة.	1- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدّار العربيّة للعلوم، ط1، 2008، ص146. 2- صلاح فضل: مناهج النّقد المعاصر، إفريقيّا الشّرق، الدّار البيضاء، ط2، 2002 ص51.وسعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص.134 3- روجيه غارودي: البنيويّة – فلسفة موت الإنسان–، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، ط3، 1995، ص113. 4- سمير سعيد حجازي: مشكلات الحداثة في النّقد العربي، الدّار الثقافيّة للنّشر، القاهرة ط1، 2002 ص263.

4– الحلول:

عطفا على ما سبق التّطرق إليه نلحظ أنّ عمليّة نقل المصطلح البنيوي من التّربة الأصل إلى فضاء الاستقبال مازال يعتريه الكثير من العوائق، ومنه مازال الخطاب النقدي العربي يتخبّط نتيجة عدم الوضوح والدّقة في ضبط جهاز مصطلحاته.

ومن بين الحلول الفعّالة للقضاء على العقبات التي تقف في طريق ترجمة المصطلح نقترح ما يلي:

- المعرفة الدّقيقة لخلفيّة المصطلح البنيوي الفكريّة والفلسفيّة ...إلخ، والّتي من شأنّها أن تفضي بالنّاقد المترجم إلى الدّقة في ضبط المصطلح، ومنه ينأى به عن الاضطراب والتخلخل والضبابيّة عند هجرته إلى البيئة الهدف وهكذا عندما "نقوم بعمليّة التّرجمة فإنّنا لا نترجم من لغة إلى لغة أخرى فقط؛ بل من ثقافة إلى ثقافة أخرى، وذلك نظرا للارتباط العضوي الّذي يجمع بين اللّغة والثقافة، فعمليّة التّرجمة على هذا الأساس عمليّة ثقافيّة لا تنحصر فقط في مجال الوحدات اللّغويّة؛ بل تتعدّى ذلك لتطال مجموعة من التّصورات الاجتماعيّة وطرق التّفكير الّتي تحملها اللّغة وتعبر عنها"[14]. ومنه فإنّ المعرفة بالشروط المختلفة الّتي انفتقت منها المصطلحات النّقدية عموما والبنيويّة خصوصا أكثر من ضرورة ملحّة بغيّة تحرّي الترجمة الصحيحة أثناء نقل المصطلح إلى البيئة الهدف.
- يجب تدقيق المصطلح وتوحيد استعماله من خلال التّنسيق بين الباحثين ودرء التّرجمات الفرديّة.

خاتمة:

من خلال هذه الرحلة العجلى داخل دواليب ترجمة المصطلح البنيوي في الوطن العربي نلحظ بروز ظاهرة التعّدد المصطلحي مقابل المصطلح الأجنبي الواحد، الأمر الّذي يؤدّي بالمتلقّي العربي إلى الحيرة في أيّ مصطلح يتبنّى في دراساته البحثيّة، ومنه فتوحيد الجهود بين الباحثين في ترجماتهم لمصطلحات البنيويّة وكذا وقوفهم على خلفيّات المصطلح ضرورة لابدّ منها بغية تحرّي الدّقة في الترجمة.

الهوامش والإحالات

(1)– سمير سعيد حجازي: إشكاليّة المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، د.ط، 2004 ص213.

(2)– عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير – من البنيويّة إلى التّشريح–، [قراءة نقديّة لنموذج مغاير]، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص31.

(3)– يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر، رابطة إبداع الثقافيّة، الجزائر، د.ط، 2002، ص120.

(4)– الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص: 34.

(5)– جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص252.

(6)– خالد محمود جمعة: اللّسانيات ولغة الأدب، مجلّة: علامات، ديسمبر، 1994م، ص118–119.

(7)– أحمد مطلوب: في المصطلح النّقدي، منشورات المجمّع العلمي، مطبعة المجمّع العلمي، العراق 2002، ص298.

(8)– رشيد بن مالك: السيميائيّات السّرديّة، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص: 28.

(9)– عبد العزيز حمّودة: المرايا المحدّبة –من البنيويّة إلى التّفكيك–، عالم المعرفة، الكوّيت، 1998 ص54

(10)– عبد المالك مرتاض: نظريّة النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص420.

(11)– حماد أبو شاويش: مشكلة المصطلح في النّقد الأدبي الحديث، مجلّة كلية التربية، المجلّد الأوّل، العدد الأوّل، يناير1997، ص:205.

(12)– عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي – معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995، ص210.

(13)– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص58.

(14)– عبد الرّزاق مسلك: أهمّية البعدين الاجتماعي والثّقافي في عمليّة ترجمة المصطلح الأجنبي، ضمن كتاب: قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانيّة، إعداد: عزّالدّين البوشيخي، محمّد الوادي كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، مكناس، المغرب، د.ط، د.ت، ج2، ص39.

الإبداع فعل مقاومة
ذاكرة الجزائر في ثلاثية أحلام مستغانمي

Creativity as an Act of Resistance
Memory of Algeria in Ahlam Mosteghanemi' s Trilogy

د. سعيـدة تومي

جامعة العقيد آكلي محند أولحاج – البويرة (الجزائر)

toumi.saida10@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/01 **تاريخ القبول: 2021/06/11**

ملخص:

برزت النصوص السردية كهوية رؤيوية راقية بمقوّماتها الجمالية والفنية في تلافيف الأدب كخطاب سردي مشوّق وكبنية نصيّة مشحونة بالرمزية والإبداعية، وبأطياف كثيرة من الدلالات والمعاني والقيّم التي تجسّد في مجملّها عملا فنيّا راقيا، يستقرئ الماضي ليبني المستقبل وعيًا وأملاً وتحديًا.

تعدّ الرواية إحدى الأشكال السردية الأكثر حضورا وفاعلية في الساحة الأدبية لدى جمهور القراء المتلقي، ذلك أنها تحمل في طيّاتها تفاصيل حياة الانسان العربي آلامه وأماله خيباته وأحلامه وطموحاته، كما استطاعت أن تختصر مسافات كبيرة بين الأجناس الأدبية فاستوعبتها في نصّها السردي ما جعلها أكثر انفتاحا على العالم.

لقد كتبت أحلام مستغانمي ثلاثيتها السردية في منتصف 1988م إلى منتصف 2002م، وشكلت بها حدثا ثقافيا على درجة عالية من التفرد فهي كنسيج روائي أقرب إلى رثاء ضياع الحلم باحتراف الصورة الشعرية، والتوغل الموجع في الذاكرة التاريخية الوطنية، كما أنّ الكاتبة ارتبطت بوطنها المحلي هو "الجزائر" ليصل إلى مشارف العالم العربي وضفاف تصوّر المأساة العربية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السرد، أحلام مستغانمي، الثلاثية، ذاكرة الجزائر.

Abstract:

Narrative texts have emerged as a sophisticated visionary identity with aesthetic and artistic element in literature as interesting and suspenseful narrative discourse and as a textual structure charged with symbolism and creativity, and with many spectrums of connotations, meanings and values that embody in their entirety an artistically sophisticated work that extrapolates the past to build an aware, hopeful and challenging future. The novel is considered one of the most prevalent and effective narrative forms in the literary scenes among readers, as it carries and expresses the details of the Arab man's life: his pains and hopes, disappointments, dreams and aspirations. It was also able to shorten large distances between literary genres, so it absorbed it in its narrative text, confirming its open-ness to the world. Ahlem Mosteghanemi wrote her trilogy in mid-1988 to mid-2002, bring about a cultural event with a high degree of uniqueness. The trilogy is a fictional fabric that is closer to the lament of the dream loss with a high sense of taste through a poetic image, and through a painful penetration into the national historical memory. Likewise, the writer wrote about homeland, "Algeria" to reach the borders of the Arab world and the banks of the Arab tragedy .

Keywords: Novel, Narration, Ahlem Mosteghanemi, The Trilogy, Memory of Algeria

مقدمة:

برزت النصوص السردية كهوية رؤيوية راقية بمقوّماتها الجمالية والفنية في تلافيف الأدب كخطاب سردي مشوّق وكبنية نصيّة مشحونة بالرمزية والإبداعية، وبأطياف كثيرة من الدلالات والمعاني والقيّم التي تجسّد في مجملّها عملا فنيّا راقيا، يستقرئ الماضي ليبني المستقبل وعيًا وأملاً وتحديًا.

ويعدّ النص الروائي أحد الأشكال السردية الأكثر انتشارا في الساحة الأدبية لدى جمهور القراء المتلقي، ذلك أنّه يحمل بين ثناياه آلام الإنسان وأماله، خيباته وأحلامه وطموحاته، كما استطاع أن يختصر مسافات كبيرة بين الأجناس الأدبية فاستوعبها في نصّه السردي ما جعله أكثر انفتاحا على العالم.

لا تختلف الرواية الجزائرية عن مثيلتها العربية في تناولها لأحوال المجتمع وقضاياه ورؤاه تختزل الواقع لتقدّمه في طابع سردي مثير، تترسّم طريقا من الأحداث والمفارقات والتفاصيل الحياتية بلغة مغايرة لتكشف أيضا عن وعي الذات الكاتبة بالمجتمع وأحداثه التاريخية ومتغيراته الحضارية، مستوعبة التاريخ والهوية والحضارة الإنسانية في أدقّ معانيها.

شكلّت ثلاثية أحلام مستغانمي مشروعا سرديا متميّزا، تخطى المألوف وفارق المعهود لخصت في مضمونها العام تجربة إنسانية نضالية، وخطّت بحروف من ذهب معاناة شعب بأكمله، اختزلت مشاعر الألم والأمل، الحب والغربة والحنين، كما اختصرت التاريخ الهوية، الوجع الجزائري والخيبات الوطنية والقومية.

ولهذا ارتأينا – مراعاة للوقت والمقام – الوقوف عند محطات من الذاكرة الوطنية التاريخية في ثلاثية أحلام مستغانمي التي كتبتها من منتصف 1988 إلى منتصف 2002 وأحدثت بها حدثا ثقافيا على درجة عالية من التفرد فهي كنسيج روائي أقرب إلى رثاء ضياع الحلم باحتراف الصورة الشعرية، والتوغل الموجع في الذاكرة التاريخية للجزائر.

1– الثورة الجزائرية في ثلاثية أحلام مستغانمي/ الذاكرة التي لا تموت:

شكّلت الثورة الجزائرية ولا تزال المرجع الأساس والمنبع الهام للكتابات الإبداعية الجزائرية بكلّ أشكالها شعرا ونثرا، فالأدب «امتداد في الزمن يلتقط مادته مما هو ظرفي ويعلو عليه، والثورة ذاتها من حيث هي حدث كبير تلقي بظلالها على حياة الناس وتملأ عليهم أوقاتهم فإنها تجعلهم ينصرفون لقراءة الأدب وكتابته»[1].

كما لا يخفى على أحد وهو يتصفح الأدب الجزائري أن يلمس ذلك الحضور القويّ للتاريخ الجزائري والثورة الجزائرية وشخصياتها وأحداثها ومعاركها، فقد كانت ومازالت هاجسا أساسيا يحرك عملية الكتابة، والحقيقة أنّ هذا الأمر لا يدعو إلى الغرابة مادامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير[2].

إنّ الحديث عن الثورة هو الحديث عن الاحتلال في عمقه التاريخي، مشاهدة أو رواية، ولذلك التعبير عن الثورة يعني الوقوف على رحلة زمنية شاقة ومريرة، حقائق ومواقف وآثار ومآس وخراب ودمار وثقافة، وبطولة ونضال، ضريبة كبيرة، كلّ ذلك بحاجة إلى توثيق موضوعي وحسّ إبداعي مواز يتحمّل مسؤوليته الجميع.

تحاول أحلام مستغانمي بمختلف رواياتها أن تسهم في تشخيص مختلف الوضعيات التي عاشها المجتمع فما كتبته عن الثورة يحمل هاجسا وطنيا صادقا وخطابا إنسانيا مثيرا لا مبالغة فيه، فقد كانت مصدر إلهام بما تحمل من ألم وأمل وما سبّبه العدو عاجلا وآجلا للوطن والإنسان، ولهذا كانت رواية "ذاكرة الجسد" منذ الوهلة الأولى تتنفس عبق الثورة تقرأ الماضي في زمن الحاضر ،إنّها ترصد تغيرات جزائر ما بعد الاستقلال تحت أصداء الثورة وهي في ذلك تكتب خطابا جديدا يستند إلى تاريخ الجزائر الثوري، «فقد استحضرت فترة من تاريخ الجزائر في قراءة ثانية لها تتجاوز فيها إنجازات الماضي وأمجاده لتشكل نصا يمتد بين زمنين مختلفين ينشد وطنا الحرية قدره، لكنها بدأت تذبل وتفقد بريقها ومعانيها السامية حين استحوذ عليها أصحاب البطون المنتفخة، ذلك الوطن الذي انتشرت فيه الأنانيات الضياع، الملل، كما الرتابة، وأسدلت ظلالها عليه مظاهر دخيلة البذخ، الرفاهية ...»[3].

ترصد الرواية بداية الثورة التحريرية، بداية الأحلام وأمل الانتصار وها هي مستغانمي تختار بعناية بالغة التاريخ والتوقيت لجعل بطل الرواية يكتب كتابه، إنّه تاريخ أول نوفمبر:

"ربما غدا أبدأ الكتابة حقا.

أحبّ دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما ... يكون غمزة لذاكرة أخرى.

أغرتني هذه الفكرة من جديد وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن أنّ غدا سيكون أول نوفمبر ... فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا لأبدأ به هذا الكتاب؟"[4].

إنّه تاريخ لا يتكرر، تاريخ ثورة الشعب الجزائري ضدّ الاستدمار الفرنسي، وهو أولى الخطوات في استرجاع البطل "خالد بن طوبال" صفحات من التاريخ عبر طفولته وشبابه

وكذا ذكريات كثيرة للثورة ومشاركته فيها، وهكذا تتوالى المشاهد السردية بأسلوب دقيق وذكاء حاد، فأحداث الرواية لا تبقينا في الماضي بل تدخلُنا إليه مرارا ثم تعيدنا إلى الحاضر بأحداثه وتفاصيله.

1-1- جغرافيا الثورة: ها هو البطل يعود إلى بداية الثورة بعد أن استيقظ الماضي بداخله فتزاحمت الذكريات وأعادته لسنوات مضت، سنوات المقاومة الصمود، تذكره بتضاريس قسنطينة الوعرة، بغاباتها وممراتها وجبالها:

" أحاول أن أرى شيئا آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل علي...
تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكلّ تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها، والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين.
وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة ومغامرة بعد أخرى
إنّ كلّ الطرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدي إلى الصمود.
وإنّ كلّ الغابات والصخور هنا قد سبقتك على الانخراط في صفوف الثورة..."[5].

تصف أحلام مستغانمي على لسان بطلها في "ذاكرة الجسد" جغرافيا المنطقة التي ساعدت على الثورة، قاومت الاستعمار وصمدت في وجهه وتحدت قوّته، كما شاركت الثوار مسيرتهم النضالية، فكانت مدينتهم وبيتهم ومدرستهم الوحيدة حيث إما الشهادة أو الحرية: "ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة وأنّ قدري سيكون مختصرا بين المساحة الفاصلة بين الحرية .. والموت"[6].

1-2- الطفولة المبتورة: كانت الثورة الجزائرية سببا في النضج والوعي المبكّر لدى الشباب الجزائري، شباب اختصر عمره واندفع إلى الجهاد، لم يأبه لطفولته ولم يعشها

كأقرانه، وفي هذا يصف بطل الرواية حيثيات انضمامه لصفوف الثوار، هروبا إلى الموت بعيدا عن إحساس قاتل باليتم: "وكنت يتيما وكنت أعي ذلك بعمق في كلّ لحظة، فالجوع إلى الحنان شعور مخيف وموجع، يظلّ ينخر فيك من الداخل ويلازمك (...) أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية (...) كانت الثورة تدخل عامها الثاني ويتمي يدخل شهره الثالث ولم أعد أذكر الآن بالتحديد في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض"(7).

إنّها الثورة الجزائرية التي غيّرت مسار حياة الكثيرين وحوّلتهم من أطفال إلى رجال بترت طفولتهم ووضعتهم في مواجهة الموت، ومع الواقع المعاش حيث لا مجال فيه لأحلام الأطفال وإنما نضال الرجال:"بدأت وقتها فقط أتحول على يدّ الثورة إلى رجل وكأنّ الرتبة التي كنت أحملها قد منحتني شهادة بالشفاء من ذاكرتي ...وطفولتي"(8).

1-3- المعارك: تستعرض أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" يوميات الثوار إبّان الثورة التحريرية، فقد كانوا جنبا إلى جنب مع الموت، لا تختلف أيامهم إلا باختلاف عدد المعارك والشهداء: "كان الموت يمشي ويتنفس معنا ... وكانت الأيام تعود قاسية دائما لا تختلف عما سبقتها سوى بعدد شهدائها"(9).

كانت معارك الجزائريين ضدّ المستدمر الفرنسي معارك ضارية لا تراجع فيها ولا استسلام، لا وقت فيها إلا للعمليات الفدائية والمعارك المتلاحقة "كنت ألقي بنفسي على الموت في كلّ مرة وكأنني أتحداهأو كأنني أريد بذلك أن يأخذني بدل رفاقي(...) وكان سي الطاهر بعد أكثر من معركة ناجحة اشتركت فيها قد بدأ تدريجيا يعتمد عليّ في المهمات الصعبة ويكلفني بالمهمات الأكثر خطورة (...) وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة (...) فقدنا فيها ستة مجاهدين وكنت أنا فيها من عداد الجرحى"(10).

تصادفنا أيضا معارك استشهد فيها مصطفى بن بولعيد ورفاقه الذين فرّوا بأعجوبة من السجن: "سقط القائد مصطفى بن بولعيد وبعض من فروا معه شهداء في معارك أخرى لا تقل شجاعة عن عملية فرارهم فتصدّروا برحيلهم كتب التاريخ الجزائري وأهم الشوارع والمنشآت الجزائرية"[11].

1-4- المظاهرات والاعتقالات والسجون: وهو جانب آخر من جوانب الثورة التحريرية، حيث كان المستدمر الفرنسي يزج بالمجاهدين في السجون لتعذيبهم وإرغامهم على الإفصاح بأسرار الثورة والثوار، فقد حلّ السارد في السجن مرغما لا مخيّرا. وفي هذا المكان المغلق الذي كان عنوانا لطمس الحريات وتقييدها، يتحول السجن إلى مكان ينتشر فيه الوعي الثوري والقومي بين المحبوسين، وهو المكان الذي يمّر عليه السارد مثقلا بالذكريات الخاصة بالراوي: "في سجن الكديا كان موعدي النضالي الأول (سي طاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة وبدهشة الاعتقال الأول بعنوانه وبخوفه ... لكنّه كان يخفي عني كلّ شفقته تلك، مرددا لمن يريد سماعه: لقد خلقت السجون للرجال"[12].

وهو أيضا يسجل أحداثا خاصة بالثورة الجزائرية وتحديدا مظاهرات الثامن من ماي 1945: "كان سجن الكديا وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدّمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة، متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة وعشرات الألاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات مما جعل الفرنسيين يرتكبون أكبر حماقاتهم، وهم يجمعون لعدة أشهر بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام في زنزانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا.

وهكذا جعلوا عدوى الثورة تنتقل إلى مساجين الحق العام الذين وجدوا فرصة للوعي السياسي، ولغسل شرفهم بالانضمام إلى الثورة"[13].

إنّ هذا المكان المغلق هو «مصدر المرارة والألم تنضح به مشاعر الشخصيات التي بداخله»[14] لأنّ فقدان الحرية داخل هذا الفضاء أفضى إلى نوع من الالتحام بين أفراده

بين المحكومين للحق العام والمعتقلين في المظاهرات ما انعكس إيجابا على الثورة والثوار فكان فضاء تؤسس فيه خريطة الطريق المستقبلية للثورة الجزائرية.

ويتجلى سجن الكديا أيضا في كونه مصدرا للخوف واستلاب الرجولة فقد مارس الاستدمار الفرنسي كلّ أساليب التعذيب في حق السجناء، وها هو المجاهد بلال، مخطط المظاهرة التي جرت عند جسر سيدي راشد قد "قضى سنتين في السجن والتعذيب ترك فيهما جلده على آلات التعذيب....اعترف قبل موته ببضعة أشهر لصديقه الوحيد أنّهم عندما عذبوه تعمدوا تشويه رجولته وقضوا عليها إلى الأبد"[15].

يشكل سجن الكديا في مقطع آخر فضاء للتحدي وعنوانا للصمود وإثباتا للذات: "سنة 1955 أي عشر سنوات بالضبط عاد هذا السجن للصدارة بدفعة جديدة لسجناء استثنائيين كانت فرنسا تعدّ لهم عقابا استثنائيا.

في الزنزانة رقم 8 المعدة لانتظار الموت كان ثلاثون من قادة الثورة ورجالها الأوائل ينتظرون موثقين، تنفيذ الإعدام عليهم بينهم مصطفى بن بولعيد والطاهر الزبيري ومحمد لايفا وإبراهيم الطيب رفيق ديدوش مراد وباجي مختار وآخرون.

كان كلّ شيء معدا للموت يومها .....

يوم 10 نوفمبر 1955 بعد صلاة المغرب وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد كان مصطفى ومعه عشرة آخرون من رفاقه قد هربوا من الكديا، وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد سوى إلى المقصلة"[16].

في كلّ النماذج التي قدمناها يصوّر سجن الكديا أحداثا تاريخية مرت بها الجزائر وقت الثورة، تجارب المجاهدين الذين تحملوا شتى أنواع العذاب فيه، ولكنه يحضر أيضا في صورة الحاضر عندما يمر عليه الراوي من جديد بعد 37 سنة ومع ذلك مرور السنوات لا يمكنها أن تمحي ذكريات كثيرة نقشت في الذاكرة ولن تُنسى: "ولدت كلّ هذه الأفكار في ذهني وأنا أعبر ذلك الشارع، وألتقي بعد 37 سنة مع جدران سجن كنت يوما أراها من الداخل.

ولكن هل يصبح السجن شيئا آخر لمجرد أننا ننظر إليه من الخارج، وهل يمكن للعين أن تلغي الذاكرة اليوم، وهل يمكن لذاكرة أن تلغي أخرى، كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوها الأيام"[17].

في ما قدّمناه من نماذج يقف سجن الكُديا بين طرفي نقيض الزمن الماضي والزمن الحاضر، غير أنّ القصص المؤلمة والمدهشة التي حدثت فيه تجعلها تلغي الحاضر، ليبقى سجن الكُديا رمزا للثورة والثوار مهما تعاقبت عليه السنوات، إنها صور تعيد رسم التاريخ الذي لا يموت في ذكريات الجزائريين.

1-5- شخصيات الثورة الجزائرية: لا يمكن بأيّ حال من الأحوال حصر عدد وأسماء شهداء الجزائر منذ دخول المستدمر الفرنسي أراضينا، ولكن ما تضمنته "ذاكرة الجسد" من أسماء وقصص لبعض الشهداء والمجاهدين يكشف بسالة وشجاعة وكرامة شهداء الجزائر جميعا، ففي معرض الرواية نجد جملة من الأسماء لشخصيات الثورة الجزائرية منهم "سي الطاهر، مصطفى بن بولعيد، والطاهر الزبيري، ومحمد لايفا، وإبراهيم الطيب رفيق ديدوش مراد وباجي مختار، إسماعيل شعلال، عبد الكريم بن وطاف والمجاهد بلال حسين".

الأجمل ما في رواية "ذاكرة الجسد" أنها تضمنت أسماء حقيقية لشهداء ومجاهدي الثورة الجزائرية، تؤكد ذلك على لسان البطل: "وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير لأنّ من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة، كما من حق هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، ما دام لا يوجد هناك من يحاسبهم"[18].

تضمنت ذاكرة الجسد صفحات كثيرة من تاريخ الثورة التحريرية وتفاصيل مختلفة عن الثوار وحياتهم وطرق استشهادهم، وكشفت تضاريس قسنطينة الوعرة (الجزائر)، واحتفت بأبطال الجزائر شهداء ومجاهدين، ولكن الوطن في ثلاثية أحلام مستغانمي بدءا بـ"فوضى الحواس" ثم " عابر سرير" كان له وجه آخر، وجه مُظْلِم مُعْتِم، إنّه زمن المأساة الوطنية، زمن الوجع والخيبة زمن ضياع الإنسان. وهو ما سنكشف عن تفاصيله في المحور الثاني من هذه الورقة البحثية.

2– المأساة الوطنية/ الوجه الآخر للوطن والتاريخ:

أفاضت المأساة الوطنية بتداعياتها الكثيرة سيل الإبداع الجزائري، وهو ما وقفنا عليه أيضا في ثلاثية أحلام مستغانمي، فقد بدأت أحداث رواية "ذاكرة الجسد" برجوع البطل خالد بن طوبال إلى أرض الوطن إثر وفاة أخيه في أحداث مظاهرات أكتوبر 1988م وأحداث الفوضى التي عاشتها الجزائر لتمتد بعد ذلك لسنوات طِوال استعرضتها في روايتيها اللاحقتين: "فوضى الحواس" و"عابر سرير". جاء في "ذاكرة الجسد": "ذات يوم من أكتوبر 1988 جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش (...) كنت على علم بتلك الأحداث التي هزّت البلاد، والتي كانت الجرائد ونشرات الأخبار الفرنسية تتسابق بنقلها مصورة، مفصلة، مطوّلة باهتمام لا يخلو من الشماتة (...) مات حسان خطأ برصاصة خاطئة على رصيف الحلم"[19].

تأتي المرحلة الأولى لما بعد الاستقلال ولكن هذه المرة في روايتها "فوضى الحواس" لتقدّم للقارئ مراحل أخرى من التاريخ تصف فيها النزاعات الداخلية بين زعماء الثورة في حديث لها عن ظروف وملابسات استقدام المجاهد "محمد بوضياف" رئيسا للجزائر: "فما كادت الجزائر تنال استقلالها ويصبح "الزعماء الخمسة أحرارا حتى أرسل بن بلّة وقد أصبح رئيسا من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف في حزيران 1963، وهو يغادر بيته واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان. حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من أعدائه. وهو ما اكتشفه بعده بسنتين بن بلّة نفسه عندما جاء بومدين ... فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن ليخرج منه بعد خمسة عشر عاما عجوزا. أما بوضياف الذي لم يطالب يوما بالسلطة ... تذكروه هكذا فجأة بعد ثلاثين عاما"[20].

ولأنّه راهن على التغيير وكشف الفساد والمفسدين لم تمهله المؤامرات سوى 166 يوما فتم اغتياله في التاسع والعشرين من جوان عام 1992م، كان محمد بوضياف قد عمل برنامجا أو مخططا لإلقاء خطابات عبر جميع نواحي الوطن، وأثناء إلقائه خطابا بالمركز

الثقافي بمدينة عنابة وبعد ترديد الرئيس بوضياف لعبارة: إن تقدّم الشعوب راجع إلى العلم والإسلام ... تنفجر قنبلة في المنصة الرئاسية ليضاف بوضياف إلى قائمة شهداء الكلمة والمواقف، وهو تاريخ بداية المأساة الوطنية وحلول النكسة، وهو ما استعرضته أحلام مستغانمي في الرواية الثانية "فوضى الحواس": "كنا في نهاية حزيران (...) رحت أتابع بين حين وآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من دار الثقافة في عنابة ولكن لم يكن يصلني منه الكثير فاكتفيت بتأمله لأوّل مرّة دون أن أدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضوره الأخير (...) وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليا ظهره إلى ستار القدر أو ستار الغدر (...) لا أدري عن أيّ شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أنّ آخر كلمة قالها كانت "الإسلام" وقبل أن ينهي جملته كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ويلقي قنبلة تمويهية جعل دوّيها الحضور ينبطحون جميهم أرضا. ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين"[21].

هكذا كانت عودة بوضياف، عاد إلى وطن لم يعد يعرفه، ليموت بعد 166 يوما فقط وتصبح الجزائر على شفير الهاوية، بدأت حالة الانفلات الأمني وفُتِح باب العنف على مصراعيه، كما قدّمت الرواية موت الصحفي عبد الحق رمزا لجملة الاغتيالات العديدة في حق الصحفيين والمثقفين، وتتصاعد وتيرة العنف، لتشير أيضا إلى مشاهد القتل والتصفيات الجسدية الفردية التي شهدها تاريخ الجزائر في تلك المرحلة، والمجازر الجماعية أيضا كمجزرة بن طلحة التي تحولت إلى نقطة سوداء في تاريخنا:"منذ أن سقط بوضياف قتيلا مباشرة على شاشة التلفزيون أمام ملايين الناس، كان واضحا أنّ موسم الصيد قد فتح، وأصبح السؤال بعد كلّ موت ... من سيكون دوره الآن"[22].

فُتح باب الاغتيالات واختلط الحابل بالنابل ليصعُب التعرف على المجرم الضحية في الوقت نفسه، فها هي أحلام مستغانمي تسرد في روايتها "فوضى الحواس" يوميات الجزائريين في مرحلة الأزمة الوطنية واصفة الشوارع ووجوه الناس وألبستهم: "تنتابني حالة لم أعرفها من

قبل: مزيج من الحزن والذهول والذعر والغثيان، وأنا أواجه رهطا من الناس، لم أصادف مثلهم في حياتي، أناس بمظهر مخيف ووجوه مغلقة ونظرات عدوانية، بعضهم في ثياب عادية وآخرون ملتحون، يرددون شعاراتهم داخل زي أفغاني، أحدهم حليق الرأس في بذلة رياضية (...) وآخر جالس دون وجه ولا ملامح، وآثار ضرب واضحة عليه. بينما ينتقل العسكريون بلثام أسود شبيه بجوارب صوفية تخفي رؤوسهم ..."[23].

وهو واقع الحال في جزائر الأزمة، فأحلام فيما عرضناه قد ركزت على المظاهر الحسية كاللباس وعلامات الوجه ونظرات العيون، ويمكن أن نضيف أيضا حالة اليأس النفسي والإحباط الجماعي التي دخل فيها المجتمع الجزائري كاملا، وها هي أحلام مستغانمي على لسان شقيق البطلة تكشف تذمره من انشغالها الدائم بالكتابة في زمن لم يعد للقلم فيه من جدوى، إنّه زمن الحرائق، لا مكان فيه إلا للسلاح: "... وكذلك اليوم الذي زارني فيه وفاجأني، جالسة أمام أوراقي، وكنّا في عز تلك الفجائع، وما تلاها من إهانات، فراح يؤنبني وكأنني ارتكبت ذنبا في حقّ أحد، مرددا:

– لا أفهم من أين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأنّ شيئا لم يحدث، لا هذه الأرض التي تتحرك تحت قدميك .. ولا هذا الدمار الذي ينتظر أمة بكاملها منعاك من الكتابة .. توقفي .. تأملي الخراب حولك .. لاجدوى مما تكتبين"[24].

ولكي تكتمل الثلاثية نعرج على الرواية الأخيرة منها **"عابر سرير"** والتي عادت فيها أحلام مستغانمي إلى الحديث عن بداية المأساة الوطنية وتحديدا الحديث عن مظاهرات أكتوبر 1988م وأحداث الشغب والفوضى التي عاشتها الجزائر فيما بعد، وها هو البطل فيها يسرد تفاصيل عن حياته وإصابته في يده اليسرى: "كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988م كانت البلاد تشهد أوّل تظاهرة شعبية لها منذ الاستقلال والغضب ينزل إلى الشوارع لأوّل مرّة ومعه الرصاص والدمار والفوضى"[25].

وتتلاحق الأحداث التاريخية في ثنايا روايتها فتروي تفاصيل العشرية السوداء، زمن القتل العشوائي، وها هي تصف على لسان البطل صباح إحدى القرى الجزائرية التي زارها الموت ليلا ليترك وراءه عددا غير معروف من القتلى: "استوقفتنا قرية لم تستيقظ من كابوسها، ومازالت مذهولة أمام موتاها، لم يكن ثمة من خوف، بعد أن عاد الموت ليختبئ في الغابات المنيعة المجاورة، محاطا بغنائمه وسباياه من العذراوات، ولن يخرج إلا في غارة ليلية على قرية أخرى، شاهرا أدوات قتله البدائية التي اختارها بنية معلنة للتنكيل بضحاياه"[26].

وتحضر أيضا مجزرة بن طلحة التي كانت ولاتزال نقطة سوداء في تاريخنا، مجازر جماعية وقتلى في كل مكان، مجزرة مروعة لم يسلم منها أحد لا الرجال ولا النساء ولا حتى الأطفال، هي ذكرى لا تنسى، ستبقى خالدة في أذهان ضحاياها، مذبحة هزّت العالم ومنحته صورة أخرى للجزائر إنها "الجزائر الدامية"، بعد ذلك جابت العالم صورة تسمى "مادونا بن طلحة" التقطها حسين زاورار وفازت بجائزة الصورة الصحفية العالمية في عام 1997. وقد أظهرت الصورة سيدة جزائرية ثكلى تنتظر خارج مستشفى زميرلي، والتي أصبحت رمزًا للمذبحة[27].

في رواية "عابر سرير" وقفنا على سرد أحلام مستغانمي لهذه المذبحة وحديث عن جائزة الصورة أيضا: "كان حسين عند وصوله إلى قرية بن طلحة، قد وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمئة جثة ممددة في أكفانها، فتوجه إلى مستشفى بن موسى حيث أخذ صورة لتلك المرأة التي فاجأها تنتحب والتي قيل أنها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة. بعد ذلك عندما انتشرت الصورة وجابت العالم، اكتشف حسين أنّ المرأة ما كانت أم الأولاد بل خالتهم، كان قد أخذ صورة للموت في كامل خدعته، فكلّ عبثية الحرب كانت تختصر في صورة امرأة"[28].

إنّه زمن الأسئلة التي لا تنتهي، ولا وقت لأحد للإجابة، زمن الضياع، زمن الحيرة، من القاتل؟ ومن المقتول؟ وما ذنب الأطفال في كلّ هذا؟ وما الذي فعله الشجر ليحترق هذه

المرة على يد الدولة الجزائرية التي قصفته قصفا جوّيا شاملا حتى لا تترك للإرهابيين فرصة للبقاء، بعد أن احترق ذات مرة على يد فرنسا لكي لا تترك للمجاهدين أيّ مهرب.

وهو وصف موجع وحزين قدّمته أحلام مستغانمي: "فاجأني منظر موجع لغابة كانت على مشارف تلك القرية، وتمّ بعد زيارتي الأخيرة حرقها حرقا تاما من قبل السلطات لإجبار الإرهابيين على مغادرتها بذريعة حماية المواطنين من القتلة (...) من يقتل من؟ مذهولا يسأل الشجر، ولا وقت لأحد لكي يجيب جبلا أصبح أصلعا، مرة لأنّ فرنسا أحرقت أشجاره حرقا تاما كي لا تترك للمجاهدين من تقية، ومرة لأنّ الدولة الجزائرية قصفته قصفا جوّيا شاملا حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ، باستطاعتنا أن نبكي: حتى الأشجار لم يعد بإمكانها أن تموت واقفة"[29].

كانت مأساة حقيقة غيّرت ملامح الوطن، كشفت عن غربة الإنسان في بلده، وخوفه الدائم من كلّ شيء، كما تركت أثارا لا ولن تمحها الأيام.

خاتمة:

كانت هذه ورقتنا البحثية الموسومة بـ: "ذاكرة الوطن في ثلاثية أحلام مستغانمي" إنّها تختصر عمرا طويلا من تاريخ الجزائر العريض في الكفاح والنضال، رصدت ملامح كثيرة للثورة الجزائرية وعرضت وجها آخر للوطن دخل فيه في نفق مظلم، وعمت فيه الفوضى والموت العشوائي والانفلات الأمني، وهي في كلّ ذلك تجسد خطابا غاضبا مشتعلا بالغيرة على هذا الوطن، الذي يحترف نسيان أولاده وثواره ليغدو غرباء في أوطان ليست بأوطانهم.

لا يمكن أبدا عزل الأدب الجزائري عن جزائريته تاريخا مُشَرفا ووَجَعًا مُؤْلما، لأنّ الأدب أصلا مأخوذ بتتبع التاريخ والواقع، حتى وإن اتجه الأدب إلى الرمزية والجمالية فإنّه يظل مشدودا إليهما، ولذلك كانت الثورة الجزائرية والمأساة الوطنية مادة لكتابة صفحات من الأدب الجزائري وصفا وإبداعا ومقاومة، وهو ما وقفنا عليه في ثلاثية أحلام مستغانمي في لوحات شفافة تنقل إلى الأجيال عبر العصور والأزمان، ذلك أنّ النص السردي الذي لا يرصد التاريخ ومحطاته نص مبتور الأصل، مقطوع الفرع، محدود المستقبل.

الهوامش والإحالات

[1]– مخلوف عامر، الرواية و التحوّلات في الجزائر، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 1998، ص 88.
[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص 17.
[3]– سماحي هاجر، الثورة الجزائرية في مخيال المحكي النسوي، مجلة دراسات، ع2، جوان 2018، ص113
[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار موفم للنشر، الجزائر، ط1، 1993، ص 15.
[5]– المصدر نفسه، ص 15.
[6]– المصدر نفسه، ص 16–17.
[7]– المصدر نفسه، ص 17.
[8]– المصدر نفسه، ص 23.
[9]– المصدر نفسه، ص 17.
[10]– الصدر نفسه، ص 23.
[11]– المصدر نفسه، ص260.
[12]– المصدر نفسه، ص 20.
[13]– المصدر نفسه، ص 20.
[14]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1994، ص 122.
[15]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 258.
[16]– المصدر نفسه، ص 260.
[17]– المصدر نفسه، ص 256.
[18]– المصدر نفسه، ص311.
[19]– المصدر نفسه، ص313–314.
[20]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص135.
[21]– المصدر نفسه، ص 193–194.
[22]– المصدر نفسه، ص195.
[23]– المصدر نفسه، ص 62.
[24]– المصدر نفسه، ص 72.
[25]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، الشركة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص 7.
[26]– المصدر نفسه، ص 14.
[27]– ينظر: موقع ويكيبيديا.
[28]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 16.
[29]– المصدر نفسه، ص 20.

الخِطَابُ النَّقْدِيُّ ومَفْهُومُ التَّجْرِيبِ: إِيقَاعُ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) نَمُوذَجًا

Critical Discourse and the Concept of Experimentation
The Rhythm of the Text of the Seventies, as a Model

د. كَمَال مُحَمَّد عَبْدِ البَر

كلّية دار العلوم– جامعة القاهرة (مصر)

kamalabdelbar80@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/17 **تاريخ القبول: 2021/06/01**

ملخص:

تَنتمِي هذهِ الدراسَةُ إلى مَيدانِ (نقدِ النقدِ)، وقَد حَاولتُ فِيها تَقديمَ مُراجعةٍ لمفهوم (التجْريبِ) علَى مُستويينِ: أولهما: مُستوى الخطابِ النقدِي، وقدِ اخترْتُ لذِلكَ ناقدين هما: د. محمد عبد المطلب ود. أحمد الصغير. ثانيهما: مستوى النص الأدبي، وقَد اخترتُ لذلكَ مَا كتبَهُ الناقدانِ عَنْ (إيقَاعِ شِعْرِ السَّبعينِيَّاتِ أو قصيدةِ النثرِ) وَفْقَ تَسمِيتِهِما.

وقَد تَدَاخَلَ المستويَانِ فِي الدراسَةِ؛ حَيث جَاءَتِ المراجعَةُ شاملةً مَا كتبَه الناقدانِ تَنظيرًا، وَتَطبيقًا، وَإِذا كَانَ الناقدانِ قَد تناوَلَا الإيقاعَ فِي (شِعْرِ السبعينيَّاتِ أو قصيدة النثر) بوصفِهِ إيقاعًا تجريبيًّا مُجاوزًا الإيقاعَ المألوفَ فِي القصيدَةِ العربيةِ، فإنَّ مَا انتهَتْ إليهِ تِلكَ الدراسَةُ، كانَ خِلَافَ ذَلكَ؛ وَلَمْ يَكُنْ مَا انتَهيْتُ إليهِ فِي هذهِ الدراسَةِ رَفْضًا لمفهومِ (التجْريبِ) فهوَ روحُ الإبداعِ ولُبُّهُ، بقدْرِ مَا كانَ دعوةً إلى الدقَّةِ والتمحيصِ في استخدَامِ المفاهيمِ النقديةِ.

الكلمات المفتاحية: التجريب، شعر السبعينيات، النص، الإيقاع، قصيدة النثر.

Abstract:

This study belongs to the field of (criticism of criticism), and it atempts to present a review of the concept of (experimentation) on two levels: firstly - the level of critical discourse, and two critics were chosen for the study ; Dr. Muhammad Abdul-Muttalib, and Dr.

Ahmad.elsagheer. Secondly - the level of the literary text for which critics'writings about (the rhythm of the seventies poetry or the prose poem) were discussed. The review came comprehensively according to what the critics wrote in theory and application, and if the critics had dealt with the rhythm in (poetry of the seventies or the poem of prose), as an empirical rhythm of the Arabic poem, then the rhythm of the Arabic poem was overridden. The study did not end with a rejection of the concept of (experimentation) as it is the soul and the heart of creativity, but with a call for accuracy and scrutiny in the use of critical concepts.

***Keywords*:** experimentation, the seventies poetry, text, rhythm, prose poe.

مُقَدِّمَةٌ

يَلْحَظُ كُلُّ مُتابِعٍ لِلخطَابِ النقدِيِّ الحدِيثِ كثرَةً لَافِتَةً لمفَاهِيمَ لَمْ يَعْهَدْهَا مِنْ قَبْلُ وَلَا ضَيْرَ فِي ذَلِكَ فَلِكُلِّ عَصرٍ مَفاهِيمُهُ واصْطِلَاحَاتُهُ، مَا كَانَتْ تِلْكَ المفاهِيمُ بنجْوَةٍ مِنَ التشَوُّشِ والاضطِرَابِ، غَيْرَ أَنَّ الوَاقِعَ النقْدِيَّ المعَاصِرَ لَا يَعِدُ بِذَلِكَ، أَوَلَيْسَ عَجِيبًا أَنْ يَكونَ مَفهُومُ النصِّ – وهوَ المفهومُ الذِي يُدنْدِنُ حَولَهُ النقَّادُ أجمَعُونَ – أَوَّلَ المفَاهِيمِ الواقِعَةِ فِي الخَلْطِ والاضطِرَابِ؟!، يَقولُ مُحمدُ مفتَاح: "إِنَّ مَنْ يَقْرأ مَا كُتِبَ حَوْلَ النَّصِّ ومَفهومِهِ باللغَةِ العَربيةِ يَهُولُهُ مَا يَجِدُ مِنْ خَلْطٍ وتَشَوُّشٍ واضطرَابٍ، وَلَيْسَ هُنَاكَ كَبِيرُ فَرْقٍ بَينَ مَا كُتِبَ فِي مشَارِقِ الأَرْضِ وَمَا كُتِبَ فِي مَغَارِبِهَا؛ وَمِنْ بَيْنِ أسبَابِ تِلْكَ الآفَاتِ غِيَابُ تَصَورٍ نَظَرِيٍّ مُحَدَّدِ المعَالِمِ وَمِنْهَاجِيَّةٍ مَضبوطَةِ الحدودِ والأبعَادِ وَالغَايَاتِ مِمَّا يَجعَلُ البَاحِثَ العَرَبِيَّ يَلجَأُ إِلَى تَشقِيقِ الكلامِ وإِلَى الأسَالِيبِ البَلَاغِيةِ لِيُخْفِيَ الخَسَارَاتِ العِلميةَ المؤَكَّدَة"[1].

وَلَا رَيبَ أَنَّ مَا يُعانِيهِ خِطابُنَا النقْدِيُّ المعاصِرُ مِنْ خَلْطٍ وَتَشَوُّشٍ وَاضْطِرَابٍ فِي الْمفَاهِيمِ، يُمثِّلُ إِشكَالِيَّةً، تُحَاوِلُ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ أَنْ تَلفِتَ الأَنْظَارَ إِلَيْهَا، مِنْ خِلالِ التمْثِيلِ بِمفَهُومِ (التجْرِيبِ) وَتَجَلياتِهِ لَدَى نَاقِدَيْنِ مُعاصِرَيْنِ؛ كَيْ يَتحَاشَى خِطَابُنَا النقْدِيُّ تِلْكَ الثغْرَاتِ التِي تَقْدَحُ فِي دِقَّةِ المفَاهِيمِ النقْدِيَّةِ. تُرِيدُ هذِهِ الدراسَةُ لِتَقُولَ لقارِئِ النقدِ الأدبِيِّ الحديثِ: رُوَيْدَكَ، لَا تُخدَعْ بِكثْرَةِ المفاهيمِ النقديةِ التِي تَزدحمُ بِهَا كثيرٌ مِنَ الكتابَاتِ النقديةِ المعاصِرَةِ، وَلَا تَغُرَّنَّكَ أَنْ شَاعَتْ هذهِ المفاهيمُ، وَفَرضَتْ سُلطَانَها عَلَى خِطابِنَا

النقديِّ المعاصرِ، فالحقُّ أنَّ كثيرًا مِنْ تلكَ المفاهيمِ بحاجةٍ إلى مراجعةٍ ومساءلةٍ، تُجلِّي حقيقَتَها، وتُبينُ مَعَالمَها، وَمَدَى تَحقّقِهَا في فُنونِنَا الأدبيةِ، ثُمَّ مَدَى صَلاحيتِهَا لِأَنْ تُتَّخَذَ مَداخِلَ لقراءةِ النصِّ الأدبيِّ، وَتَسويغِ انتمائِهِ إلَى نَوعٍ أوْ فَنٍّ أَدبيٍّ خَاصٍّ.

ولَا رَيبَ كَذَلكَ أنَّ مفهومَ (التجريبِ)[2] مِنْ أهمِّ المفاهيمِ التي ذَاعَتْ في حَيَاتِنَا النقديةِ مُنذُ زَمَنٍ، وَاقترَنَ بمفهومٍ آخَرَ هوَ (الحدَاثَةُ) حَتَّى صَارَا مُترَادفَيْنِ، كُلَّما ذُكِرَ أَحدُهَما استُدعِيَ الآخَرُ، فَإذَا كَانَتِ الحداثَةُ قَطِيعَةً معرفيةً معَ التراثِ، وتَجَاوُزًا دائمًا لكلِّ مَألوفٍ وخُروجًا مُستمرًّا لَا يَعرِفُ حُدودًا أوْ قَوَاعِدَ، فَإِنَّ التجريبَ كذلكَ يَتضمَّنُ تِلكَ المعانيَ ذاتَهَا، وَلَا يَخفَاكَ أَنَّ فِتنَةَ نُقادِنَا بالمفاهيمِ الغَربيةِ، وتَنَكُّرَهُم لكثيرٍ مِنْ مَفَاهِيمِ تُراثِنَا كَانَا وَرَاءَ كَثيرٍ مِنَ الكتابَاتِ الخفيفَةِ الوزْنِ في حَيَاتِنَا الأدَبيةِ وَالفكريَّةِ، وَكِلَا طَرَفَيْ الأمورِ ذَميمٌ، فَمَا يَحِقُّ لَنَا أنْ نُفْتَنَ بكلِّ مَا تُصدِّرُهُ الثقافَةُ الغربيةُ، وَأَنْ نَستوردَهُ مُطمئنِّينَ، وَإِنْ كَانَ غيرَ مُلائمٍ لِثقافَتِنَا، ودُونَ أَنْ نُحْسِنَ فَهْمَهُ وتَمثُّلَهُ، أَوْ دُونَ إعَادةِ إنتاجِهِ إنتاجًا عَربيًّا، وَلَا يُجدِينَا أنْ نَرْفضَهُ لمجردِ كَونِهِ غَرْبيًّا، وَإِنْ كَانَ فِيهِ مَا يَنفعُنَا، وَمَا يَنبغِي لنَا كَذلِكَ أنْ نُقدِّسَ كلَّ مَا وَرِثْنَاهُ عَنْ أسْلَافِنَا، وَإِنْ كَانَ خَاطِئًا، أوْ تَجَاوَزَهُ عصْرُنَا فَآضَ غيرَ ملائمٍ لهُ، أوْ دُونَ إعادَةِ قِراءَتِهِ قراءةً عصريةً، فَنُحسِنُ تَنزِيلَهُ عَلَى وَاقِعِنَا، وَمَا يَنبغِي أنْ نَرفضَ كلَّ مَوروثٍ لمجردِ أنهُ قَديمٌ، وَأَنَّ الحداثةَ والتجريبَ يَقتضِيَانِ مُجاوزَةَ كُلِّ قديمٍ.

وَحَرِيٌّ بنَا أنْ نَتَوَسَّطَ؛ فَخيرُ الأمورِ أوسَاطُهَا: بأنْ نَتعامَلَ مَعَ الوافِدِ الغربيِّ، والرَّافِدِ التراثيِّ تَعامُلًا نقديًّا، نأخُذُ منهمَا ونَدَعُ، ونَقْبَلُ ونُسَائِلُ، وَلَا نُفتَنُ بأيٍّ مِنْهمَا، فَنُخطِئُ حَقيقَةَ التحْديدِ الذِي نَرُومُهُ.

ومفهومُ (التجْرِيبِ) – كَذَلِكَ – مِنَ المفاهيمِ التِي أسَأْنَا التعامُلَ مَعَهَا، وَلَا سِيَّمَا التجْرِيبُ الشعرِيُّ، فَبِاسْمِ ذلكَ التجريبِ سَاغَ لِكُلِّ خروجٍ أوِ انحرافٍ عَن مَوروثِنَا الشعْرِيِّ أنْ يُسَمَّى شِعرًا، فَوُضِعَتْ تَحتَ لِوَاءِ الشِّعْرِ – بِذَلِكَ – نُصوصٌ لَا عَلاقَةَ لها بِالشعْرِ العربِيِّ مِنْ قَريبٍ أوْ بعيدٍ، وَجَعَلَتْ مُصطلحَاتٌ تُهيمِنُ عَلَى خِطابِنَا النقديِّ، حتَّى أَلِفَهَا القارِئُ العربِيُّ وَمَا عادَ يَستنكِرُهَا، والأُلْفَةُ مَذْهَبَةٌ لِلنُّكْرِ، نَحْو: (قَصِيدَة النثْرِ)، و(القَصِيدَة المضَادَّة) و(الإيقَاع الداخِلِيّ)، و(إيقَاعُ اللغَةِ)، و(شِعْرِيَّةُ السَّرْد)، و(سَرديَّةُ الشِّعر)... وغَيرهَا.

- **مَدخَلٌ إِلَى مَفهومِ التَّجرِيبِ**

كَتَبَ أَدونيسُ مَقالةً بعنوانِ (التجريبُ/ التجَاوزُ)[3]، وَقَدْ دَعَا فِيهَا إِلَى تَجريبٍ مستمرٍّ يتجاوزُ الجماليةَ القديمةَ، فَقَالَ: "أَعنِي بالتجريبيةِ: المحاولَةَ الدائمَةَ للخروجِ عَلَى طُرُقِ التعبيرِ المستقرةِ أو التِي أَصبحَتْ قوالِبَ وأنماطًا، وابتكَارَ طرقٍ جَديدَةٍ. وتَعني هَذِهِ المحاولةُ إعطاءَ الواقِعِ طابَعًا إبداعِيًّا حَرَكِيًّا.

كُلُّ رفضٍ للتجريبيةِ فِي المجتمَعِ العربيِّ لَيسَ ،إذَنْ، إِلَّا رفضًا للخروجِ ممَّا نَرزَحُ فيه، أيْ ليسَ إِلَّا مصالحةً مَعَ أشكالِ الوَاقعِ الموروثِ. ذَلِكَ أَن التجريبيةَ لَا تَنهَضُ وَفقًا لما هوَ رَاهِنٌ وَإِنَّما تَنهضُ كَتَجَاوُزٍ لَهُ، مِنْ أجْلِ الكشفِ عَن بَديلٍ أشمَلَ وأَعْمَقَ وأَغْنَى.

التجريبيةُ هِيَ، إذَنْ، عَمَلٌ مُستمرٌّ لتجَاوُزِ مَا استقَرَّ وجمدَ. وهي تَجسيدٌ لإرادَةِ التغييرِ، ورَمزٌ للإيمانِ بالإنسانِ وقُدرَتِهِ غيرِ المحدودَةِ عَلَى صُنعِ المستقبلِ، لَا وَفْقًا لحاجَاتِهِ بَل وَفْقًا لرَغَبَاتِهِ أيضًا"[4].

أمَّا سِماتُ الشِعْرِ التجْرِيبِيِّ فيحدِّدُها أدونيس بقولِهِ: "الشِعْر التجريبيُّ العربيُّ هوَ – وَحدَهُ – الشِعْر الجديدُ وهو – وَحْدَهُ – الشِعْر الثورِيُّ. إِنَّهُ – أولًا – لَيْسَ متابعَةً وَلَا انسِجَامًا وَلَا ائْتِلَافًا، وَإِنَّما هوَ عَلَى العكسِ اختِلافٌ. وَهوَ – ثانيًا – بَحثٌ مُستمرٌّ عَن نظام آخَرَ للكتابَةِ الشِّعرية. وهوَ – ثالثًا – تحركٌ دائمٌ فِي أفق الإبداع: لَا منهجيةَ مسبقةً بل مفاجآتٌ مستمرةٌ. وهوَ – رَابعًا – لَيسَ تراكمًا، كَمَا هِيَ الحالُ فِي المجالاتِ الاقتصاديةِ والاجتماعيةِ، بَلْ بدايةٌ دائمةٌ. فَقِيَمُ الإبداعِ الشعريِّ ليستْ تراكميةً، بلِ انبثاقِيَّة. وهوَ – أخيرًا – تحركٌ دائمٌ فِي أفق إنساني ثوري، من أجلِ عَالَمٍ أفضلَ، وحياةٍ إنسانيةٍ أرْقَى"[5].

مَا أردْتُ بكلامِ أدونيسَ الآنفِ أَن أَشْغَلَ قَارِئِي فَأُكرِّرَ عليهِ كَلامًا رُبَّمَا قَرَأَهُ مِنْ قَبْلُ أوْ هوَ قَادِرٌ عَلَى قِرَاءتِهِ – فِي مَظَانِّه – إِذَا أرادَ.. لَكِنما أرَدتُ أَنْ أَلْفِتَ النظرَ إِلَى أمرينِ:

أولهما – أَحْسَبُ أَنَّ أدونيسَ ورفاقَهُ من جماعَةِ مجلة (شِعْر) مِنْ أَوَائلِ مَنْ زَرَعوا مَفهومَ "التَّجْرِيب" فِي تُربتِنَا الثقافيةِ والنقديةِ، حِينَ أرَادُوا تَأسِيسَ شِعْرٍ مغَايرٍ لمِاَ أَلِفَتْهُ الأُذُنُ العربيةُ، وهوَ مَا عُرِفَ فِيمَا بَعدُ بِاسْمِ "قَصِيدَةُ النثْرِ".

ثانيهما – إذَا صَحَّ مَا قلْتُهُ آنفًا، فَنحنُ حينئذٍ بإزَاءِ مَفهومٍ قَديمٍ سَلَخَ مِنْ عُمُرِهِ –فِي ثَقافَتِنَا– مَا يُنِيفُ عَلَى ثَلاثِينَ عَامًا عَلَى الأقَلِّ، لَكِنَّهُ – رُغْمَ قِدَمِهِ – مَا يَزالُ يُطالِعُ القارِئَ العربيَّ فِي كَثيرٍ مِنَ الخطابَاتِ النقديةِ، وَلَا سِيَّمَا الحديثُ مِنْهَا؛ وَمَا فَتِئَ كَثيرٌ مِنْ نقادِنَا – مُذْ كَتَبَ أدونيسُ هَذَا الكَلَامَ وسِوَاهُ – يَلُوكُونَ مُصْطَلَحَ "التَّجْرِيب"، ويُرَدِّدُونَهُ إمَّا بِلفظِهِ أو بِمَرَادِفَاتِهِ، نَحْو: (الحَدَاثة – التحدِيث – المغَامَرَة – التجَاوز – التخَطِّي – الثورَة – الاختِلاف – المفَاجَأَة – حَرَكِيَّة الإبدَاع – الفَوْضَى الخلَّاقَة ... وَسِوَاهَا)، كَمَا أَن تِلْكَ المترادفاتِ تَستدعِي أضدَادَهَا، نَحو: (الثابت – القارّ – المستمر – المستقر – الجامد – الراهن – الرجعي– الموروث – التقليدي – الانسجام — الائتلاف ... وغيرها) لتكونَ سِمَةَ كُلّ إبداعٍ عَاطلٍ مِنَ التَّجْرِيب والمجَاوَزَة!.

فحينَ تقرأ قول د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ فِي تعريف (الحداثة): "لَا شَكَّ أَنّ الحداثةَ – فِي حقيقتِهَا – تمردٌ مستمرٌّ غيرُ مرتبطٍ بزمانٍ أو مكانٍ أو نوعٍ أدبي، لأنَّ الحداثةَ الحقةَ ذاتُ طَابَعٍ متعالٍ مُفارقٍ لِكُلّ هَذِهِ الأطرِ، وَلَا شَكَّ – أيضًا – أَنَّ هَذَا التمردَ لَا يَجِدُ نفسَه إلَّا فِي سِلسلَةٍ منَ المغامَرَاتِ الحرةِ التي تتحدَّى التقاليدَ والقيودَ والأطرَ، أوْ لِنقُلْ بَلْ إنَّهُ لَا يَعترفُ بِها أصْلًا" – لَا تَجِدُ اختلافًا بينَ مَفهومَي "التَّجْرِيبِ" وَ"الحداثَةِ"[6].

ولوْ أنكَ قرأتَ قولَ د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ: "لَمْ تَعتمدْ شِعريَّةُ السَّبْعِينِيَّاتِ عَلَى (رَدِّ الفعْلِ) كَمَا هوَ السائدُ فِي المراحل الشعريةِ المتتابعَةِ، وإنما اعتمَدَتِ (الفعْلَ) ورَفعَتْ شِعارَهَا المنادِيَ بضرورةِ إحدَاثِ انقلابٍ شِعريٍّ، وتَحدِّي كُلّ مَا هوَ سائدٌ مُتكلسٌ، وتَغييرِ المفاهيمِ والأفكارِ السائدَةِ، وَهَذَا شيءٌ ممَّا ردَّدَهُ رفعت سلَّام، ويُجاوبُهُ أحمدُ طَهَ مِنَ الطرَفِ الآخَرِ بِأَنَّ مِنَ الحتميِّ تَحطيمَ (بَاستيلِ اللغَةِ) المحفوظَةِ، وتقديمَ لغةٍ جديدةٍ، هِيَ لغةُ المكانِ والجنسِ، أي لغةُ الحاضرِ الذِي يُغايرُ لغةَ الماضِي بِكُلِّ قدَاسَتِهَا.

وربما كانت خالدة سعيد زوجُ أدونيس أولَ مَن تَلقَّفَ كلامَهُ ومصطلحَهُ، فِي كتابِها (حركيةُ الإبداعِ)[7]، إذْ نرَاهَا تتحدثُ عَن تجريبٍ لَا يَقِفُ عندَ حدٍّ، أوْ يُراعِي مَنطقًا وَتَستدلُّ عَلَى ذَلِكَ بِتجريبيَّةِ أدونيسَ نفسِهِ حِينَ تقولُ: "لَيسَ للتجديدِ حَدٌّ يَقِفُ عندَهُ. هَذَا يُبيحُ للشاعِرِ أَنْ يَنسِفَ المنطقَ الأرسطيَّ مثلًا، أَنْ يَنقضَ البدهيَّاتِ العقليةَ: أَنْ يَنقُضَ

أُسُسَ الكَلَام والجمالِ؛ أَنْ يَتحركَ فِي مَسارِ الجنونِ. وَلَا أَقولُ يُدرِكُ الجنونَ، لأنَّ مَا نَرَاه اليومَ تفوقًا كَانَ سيبدُو للقدَامَى جُنونًا. بِهذَا المعنَى يَصيرُ الجنونُ السَّبقَ ونَقْضَ المصطلحَاتِ وَ(خرْقَ العَادَةِ) وَتَجَاوزَ دائرَةِ المعقولِ.

أدونيسُ فِي قصيدَتهِ (هذَا هوَ اسْمِي) يَستمرُّ فِي تجاوُزِ نفسِهِ، فَيَثبُتُ فِي موقفِ الشِعْرِ ويَظَلُّ منسجمًا مَعَ ثَوريتهِ ومَواقفِهِ الجذوريَّةِ الناقِدَةِ نَفسَهَا المتجاوِزَةِ نَفْسَهَا، لَكِنِ الحامِلَةِ الهاضِمَةِ المغتذِيَةِ بِكُلِّ مواقفِهَا السابقَةِ. وَإِذَا كَانَ فِي الشِعْر يَتجاوَزُ نفسَهُ فَإِنَّهُ يَتسلَّحُ كَذَلِكَ بِكُلِّ تَجَارِبِهِ وخِبراتِهِ السابقَةِ فِي سَبيلِ تحقيقِ المزيدِ منَ الكشْفِ والتجاوُزِ ...

قصيدَةُ (هذَا هوَ اسْمِي) هَدمٌ لمبدأِ الاستقرَارِ الشِّعْرِيِّ، لمبدأِ الأسلوبيةِ وَلِكُلِّ اتباعيَّةٍ. هِيَ إعلانُ شِرْعَةِ التغيُّرِ: يَنبغِي أَنْ تتجَاوَزَ كُلُّ قَصِيدَةٍ مَا سَبَقَ مِن مُنجزَاتِ الشِعْرِ وَمَا حَقَقَهُ الشَّاعِرُ نفسُهُ، بحيثُ تُصبحُ كُلُّ قَصِيدَةٍ أرضًا جَديدةً تُضافُ إِلَى العالَمِ المعروفِ. وَإِذَنْ لَا استرَاحةَ وَلَا تَوقُّفَ وَلَا صِيغةَ نِهائيةً، بَل الابتكارُ المتواصلُ المتجددُ والمغامرةُ الدائمةُ والانطلاقُ الدائمُ بَدءًا مِنَ البرَاءةِ. وَكلُّ قولبةٍ وتَقنينٍ وموقفٍ جاهزٍ أو مُعادٍ يُناقِضُ احترَامَ الطاقَةِ الإبداعيةِ فِي الشَّاعِرِ والقارِئِ عَلَى السوَاءِ، ويُسهِمُ فِي تَحجيرِ الحيَاةِ"[8].

ذلك مَا يُرِيدُهُ النقادُ – إجمالًا – بمفهومِ "التَّجْرِيب" أو أحَدِ مرادِفَاتِهِ، لَا يَكادونَ يُجاوزنَ كَلَام أدونيسَ، فيمَا يُرددونَ مِنْ: تجاوزٍ دائمٍ لكلِّ مَا استقرَّ أو أُلِفَ، وخروجٍ دائمٍ عَلَى القوالبِ والقواعدِ والتقاليدِ..

أما غايةُ هَذِهِ المقالَةِ النقديةِ فهيَ اختبارُ تَحقُّقِ مفهومِ "التَّجْرِيب" فِي "نصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ"، أَوْ فِي "قَصِيدَةِ النثْرِ" بِوجْهٍ عَامٍّ، وَمَدَى تَجاوزِ ذَلِكَ النَّصِّ للشعريةِ العربيةِ ممثلةً فِي إطَارَيْهَا: الشَّطْرِيِّ والتفعِيليِّ، وذلكَ مِنْ خلالِ مَا كتبَهُ ناقدانِ معاصرَانِ: أَمَّا أَوَّلُهم فَهُوَ الدكتورُ محمَّدُ عبدِ المطَّلِب، وهوَ مِن أوائلِ النقادِ وأكثرِهم اهتمامًا بنصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ ومحاولةِ تَشعِيرِهِ، ويَشهدُ بذلكَ مَا كتبَه مِنْ دراسَاتٍ حولَ السبعِينِيينَ وَنَصِّهِم، نَحْو: (النَّصّ المشكِل)، و(شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضَاهُمُ الخلَّاقةُ)، و(تقابلاتُ الحدَاثةِ فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّاتِ) و(هَكَذَا تكلمَ النَّصّ: استنطاقُ الخطابِ الشعرِيِّ لرفعَت سلَّام)، و(مُناورَاتُ الشعْرِيَّةِ) ...

وَسِوَاها، وأمَّا الثَّانِي فهوَ الدكتورُ أحمَدُ الصَّغير صَاحِبُ كِتَابِ (آليَّاتُ الخطابِ الشعْرِيِّ: قرَاءةٌ في شِعرِيَّةِ جِيلِ السبعينيَّاتِ).

ولقدْ زَادَ تَرَدَادُ مُصْطَلَحِ (التَّجْرِيب) عَلَى نحوٍ خاصٍّ فِي الخطابَاتِ النقديةِ المتصلَةِ بمَنْ يُسمَّوْنَ "شُعَرَاءَ السَّبْعِينِيَّاتِ"، أو "جِيلَ السَّبْعِينِيَّاتِ" أَوْ مَا يُسمَّى "شِعْرَ السَّبْعِينِيَّات"، أو "قَصيدَةَ النثرِ"، بَلْ إنَّ مفهومَ (التَّجْرِيب) كَانَ إحدَى الذرَائِعِ إِلَى تَشعيرِ مَا يَكتبُهُ أولئكَ السبعينيونَ، وتَرويجِهِ فِي حيَاتِنَا النقديةِ عَلَى أَنَّهُ "شِعْرُ الحداثَةِ" الثائرُ عَلَى الجماليَّاتِ القديمَةِ والمفارِقُ للتقاليدِ الجامدَةِ، وَالمجاوزُ للشعريَّةِ العربيةِ فِي أحقابِهَا السالفَةِ؛ لذَا أردتُ بهذِهِ المقالَةِ اختبارَ ذَلِكَ المفهومِ، ومَدَى تَحققِهِ فِيمَا يَكتبُهُ السبعينيونَ.

أمَّا إيثارُ التمثيلِ لهذا التَّجْرِيبِ بِـ(بنيةِ الإيقَاعِ) دونَ سِوَاهَا مِن وَسَائِلِ التشكيلِ الشِّعْرِيّ – وَإِنْ كانتْ هِيَ الأخرَى بِحاجةٍ إِلَى دراسَةٍ مُستقلَّةٍ كذلِكَ –؛ فلأَنَّ (بنيةَ الإيقَاعِ) كانَتْ أُولَى البِنَى التي تَجَلَّى فيها ذَلِكَ التَّجْرِيبُ المزعومُ، أو تِلْكَ الفَوْضَى، يَقولُ د. محمَّدُ عبدِ المطَّلبِ: "قُلنَا إنَّ شُعَرَاءَ السَّبْعِينِيَّاتِ رَفَعُوا شِعارَ (الفوضَى الخلَّاقَةِ) دونَ أَنْ يَستخدمُوا المصطلحَ ذَاتَهُ، وَإنمَا كانَتْ دَعوتُهُمُ الصَّرِيحَةُ هِيَ: الحريةَ الكاملةَ، وكَسْرَ النموذَجِ القديمِ واستحدَاثَ نَموذجٍ يَخصهمْ وَحدَهُم، فَمَا الذِي أقدَمُوا عَليهِ إجرَائيًّا لِتحقيقِ ذلكَ؟.

لَقَد كانَتْ أولَى الإجرَاءَاتِ، هِيَ التمردَ عَلَى (الموسيقَى العروضيَّةِ) وَكَأنهم يُردِّدُونَ مَقولةَ أَبِي العَتَاهيَةِ: (نَحنُ أكبرُ مِنَ العَروضِ)، حيثُ رَأَى السَّبعينيُّونَ أَن هَذِهِ الموسيقَى قَيدٌ عَلَى حُريتِهم الإبداعِيةِ، تحاصِرُ طَاقتَهَا، فَهِيَ هَيئةٌ صوريةٌ غَيرُ قابلَةٍ للتمايزِ مِن نَاحيَةٍ، وغيرُ قادرَةٍ عَلَى استيعَابِ مُغامرَتِهم مِنْ ناحيةٍ أخرَى"[9]؛ وَلأَنَّ الإيقاعَ كَانَ – وَمَا زالَ – العقبَةَ الكَئودَ أَمامَ دُخولِ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) مملكَةَ الشِّعْرِ، وانتَمائِهِ إليها، وَلَطَالَما وَضَعَ غيابُ (الإيقَاعِ) ذَلِكَ النَّصّ مَوضِعَ المساءَلَةِ والارتيَابِ فِي حقِيقَةِ شِعريَّتِهِ؛ فَمَا يَصحُّ لنصٍ أَن يُسَمَّى شعرًا وَلَا يَحِقُّ لَهُ أَن يَنتمِيَ إِلَى فَنِّ الشِعْرِ وهوَ منَ الإيقَاعِ عَاطِلٌ.

وخيرُ دليلٍ عَلَى ذَلِكَ أَن دعَاةَ (شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات) أو مَا يُسمَّى (قصيدةَ النثرِ) مَا فَتِئُوا يُحاولوَن إثبَاتَ وُجودِ الإيقَاعِ فِي نَصِّهم مَا استطَاعوا إِلَى ذَلِكَ سَبيلًا؛ وَكَأنهم بِذلكَ يُقدّمُونَ اعترافًا غَيرَ مباشِرٍ بأنَّ الإيقَاعَ أهمُّ مُسوغٍ – وَإِنْ لَمَ يَكنِ الوحيدَ – لِانتمَاءِ أيِّ

نصٍّ إِلَى فَنِّ الشعْرِ، وهُم – لِذَلكَ – يَجهَدُونَ لِإثبَاتِ ذَلِكَ الإيقَاعِ، ولَا يَكفُّونَ عَنِ ادعَاءِ احتِوَاءِ نَصِّهِم عَلَى إِيقَاعٍ مختلِفٍ أو مغايرٍ لِلإِيقاعِ الخارجيِّ بإطارِيْهِ: الشَّطرِيِّ وَالتفعِيلِيِّ وهو مَا يُسمونَهُ (الإيقَاعَ الداخِليَّ)، ويُسميهِ د. عَبْد المطَّلِبِ "إيقَاعَ الصوتيَّةِ" تارةً، أو "إيقَاعَ اللغَةِ" أخرَى، وقدْ يُسميهِ بعضُ النقادِ "الإيقاعَ النَّصّيَّ"، أو "الإيقاع البصريَّ"، أو "إيقاعَ السوادِ والبياضِ"[10]، ودَعْكَ مِنْ كُلّ هذَا، فَلَنْ تَشغَلَنَا الأَسْماءُ مَتَى اتفقَتِ المسميَاتُ. ولْنبدَأْ بِالناقدِ الأَولِ: د. محمد عبد المطَّلبِ.

المبحَثُ الأولُ: "إيقَاعُ اللغَةِ" عندَ د. عَبْد المُطَّلِبِ بينَ التنظِيرِ والتطْبيقِ

لَا يَنِي د. مُحَمَّد عَبْدِالمطَّلِبِ يُحَدِّثُ قَارِئَهُ عَن تَفرُّدِ (جِيلِ السَّبْعِينِيَّاتِ)، وخُصُوصيةِ نَصهم، ومجاوزتِهِ للشعريةِ العربيةِ فِي أحقابِهَا السالفَةِ، وَمِثالُ ذلكَ مَا يَقولُهُ عنْ رِفْعَت سَلَّام: "إنَّ قراءَتَنا لهذَا الديوَانِ تَنطلقُ مِنْ عنايتِنَا بمرحلَةِ السَّبْعِينِيَّات، وَمَا أنتجتْهُ مِنْ نَصٍّ شِعريٍّ لَهُ خُصوصيتُهُ المفارقةُ لنصِّ الشِعْر العربيِّ عمومًا، عَلَى امتدادِ تاريخِهِ، ولأثرِهَا الواضِحِ فِي توجهَاتِ الشعريةِ التاليَةِ لهَا فِي الثمانينيَّاتِ وَالتسعِينِيَّاتِ. وَلَا نبالغ إِذَا قلنَا: إِنَّ هَذَا الأثرَ كَانَ لَه بعضُ الصدَى فِي المرحلَةِ السابقَةِ علَيْهَا التي مَا زالَ مبدعُوها يُمارسُونَ إنتاجَ شِعريتِهِم بغزارَةٍ وخُصُوبةٍ. وَلَيسَ مِنْ شَكٍّ فِي أَنَّ ديوانَ رِفعَت سَلَّام (هَكَذَا قلتُ للهَاوِيَةِ) يُمثلُ إضافةً حقيقيةً إِلَى خطابِهِ الشعرِيِّ أولًا، وَإِلَى الخطَابِ الشِّعْرِيِّ عُمومًا، وبخاصةٍ فِي ذَلِكَ الجنسِ الإبداعيِّ الذِي نُسميهِ (قَصيدَةَ النثرِ)"[11]، كَمَا يَلْحَظُ د. عَبْد المطَّلِبِ أَن كُلّ مرحلةٍ شعريةٍ – فِي مراحلِ الشِّعريةِ العربيةِ المتتابعَةِ — كانتْ (رَدَّ فِعْلٍ) لِمَا سَبَقَهَا فَكَانَتْ شِعريةُ الإحيائيينَ (رَدَّ فعلٍ) للواقِعِ الشعرِيِّ فِي العصرِ العثمَاني، وَمَا كَانَ عليهِ مِن هُزالٍ وضعفٍ، ثم جاءتِ الرومَانسيةُ ردَّ فعلٍ لشعريةِ الإحيائيينَ التي اعتمدَتِ النموذجَ القديمَ اعتمادًا مطلقًا، وجَاءتِ الواقعيةُ ردَّ فعلٍ للرومانسيةِ، ثم يَستثنِي منَ ذَلِكَ (مدرسَةَ المهجَرِ)، فيرَاهَا إضافةً للشعريةِ العربيةِ بَعيدًا عَن رَدِّ الفعْلِ، وَلَا يَبِينُ منْ كَلامِهِ أكانَتْ مَرحلَةُ (التفعيلَةِ) ردَّ فعلٍ؟، أم كانتْ كمدرسَةِ المهجَرِ إضافَةً للشعريةِ العَربيةِ؟![12].

أمَّا شِعْرُ السَّبْعِينِيَّاتِ (قصيدةُ النثرِ)، فيؤَكدُ د. عَبْد المطَّلِبِ خُصوصيَّتَهُ، حِينَ يقولُ: "لمْ تَعتمدْ شِعريَّةُ السَّبْعِينِيَّاتِ عَلَى (رَدِّ الفعْلِ) كَمَا هوَ السائدُ فِي المراحل الشعريةِ المتتابعَةِ

وإنما اعتمَدَتِ (الفعْلَ) ورَفعَتْ شِعارَهَا المنادِيَ بضرورةِ إحدَاثِ انقلابٍ شِعريٍّ، وتَحدِّي كُلّ مَا هوَ سائدٌ مُتكلسٌ، وتَغييرِ المفاهيمِ والأفكارِ السائدَةِ، (...) بِأَنَّ مِنَ الحتميِّ تَحطيمَ (بَاستيلِ اللغَةِ) المحفوظَةِ، وتقديمَ لغةٍ جديدةٍ، هِيَ لغةُ المكانِ والجنسِ، أي لغةُ الحاضرِ الذِي يُغايرُ لغةَ الماضِي بِكُلِّ قدَاسَتِهَا"[13].

هَذَا، وَلَمْ يَغِبْ عَن د. عَبْد المطَّلِبِ أَنَّ مثلَ هَذِهِ الدعوَى النظريةِ (التفرُّدِ والتمَيُّزِ) بحاجَةٍ إِلَى تَطبيقٍ يُثبِتُها ويُؤكدُهَا، وَقَدْ قدَّمَ د. عَبْد المطَّلِبِ دراسَاتٍ تطبيقيةً كثيرةً حولَ مَا يُسمَّى (قصيدَةَ النثرِ) أو (شِعْرَ السَّبْعِينِيَّاتِ)، يُحاولُ بِهَا إثبَاتَ تفرُّدِ ذَلِكَ النَّصِّ، وتَميزَ أدوَاتِهِ: مِن إيقَاعٍ وتخييلٍ ولغةٍ وتناصٍّ، ولنأخُذْ لذلكَ – مثلًا – إحدَى دراسَاتِه عَن الإيقاع فِي (نص السَّبْعِينِيَّات)، عنيتُ دراسَتَهُ: "إيقاعيةُ اللغَةِ فِي (زمان الزبرجد) لحسن طلب"[14].

وأودُّ أَن أُشيرَ – ابتداءً – إِلَى أَن مفهومَ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) مفهومٌ مُضبَّبٌ غيرُ واضحِ المعالِمِ فِي كتاباتِ د. عبدِ المطلبِ، فَهُوَ يَطرَحُ ذَلِكَ المفهُومَ دُونَ أَنْ تَقِفَ مِنْهُ عَلَى مَعنًى نَاجزٍ، وَذَلِكَ إِذْ يَقُولُ: "أَمَّا الإيقَاعُ فَلَمْ يَكُنْ مِنَ اهتمامَاتِ شُعَرَاءِ هَذَا الجِيل بوصفِهِ أدَاةً يَعزِفُ عَلَيْهَا الشعرَاءُ، فَمِنهُم مَن يَعزِفُ عَلَى أداةِ الإيقاعِ العموديةِ، ومِنهم مَن يَعزِفُ عَلَى (التفعيلةِ)، أما شُعَرَاءُ السَّبْعِينِيَّاتِ فإنَّ معظمَهُم آثَرُوا اعتمَادَ (إيقاعِ اللغَةِ) فِي تحقيقِ شعريتِهِم حالَ امتزاجِهَا بالنثريةِ فِي ظلالِ مُصطلَحِهِم الطارِئِ: (قَصيدَةُ النثرِ) التي فَرَضَتْ حضورَهَا، ووَسَّعتْ دائرةَ نفوذِهَا، برُغمِ أَنَّهَا تكادُ تكونُ مُحاصرَةً مِنَ الشُعَرَاء العموديينَ والتفعيليينَ، ومن جمهرَةِ النقادِ المحافظينَ، بل من بعضِ نقادِ الحداثةِ"[15].

فنحنُ أمامَ مفهومٍ يتبناهُ النَّاقِد دُونَ أَن يُبيِّنَ لقارئِهِ دلالتَهُ أو حقيقتهُ، أو عَناصرَه وصورَ تجلِّيهِ فِي النَّصّ الشعريِّ، لكنَّ النَّاقِدَ فِي موضع آخرَ يُشير إِلَى أدوتٍ إيقاعيةٍ غيرِ عروضيةٍ تعتمدُ عليهَا قَصِيدَةُ النثرِ، يقولُ د. عبدُ المطلبِ: "إنَّ شِعريةَ الحداثَةِ لَا تنظرُ إِلَى الوزنِ العَروضِيِّ كهدفٍ فِي ذَاتِهِ، وَإِنما تَنظرُ إليهِ بوصفِهِ أداةً لإنتاجِ الإيقاعِ. أي أَنَّ (الإيقاعَ هو الخصيصَةُ المستهدفَةُ)[16]. والشعريَّةُ لها الحقُّ الشرعيُّ فِي أَن تَختارَ مِنَ الأدوَاتِ مَا يُحقِّقُ لهَا ذلكَ، سوَاء أَكَانَ التحققُ بالتفاعِيلِ العَروضيةِ، أم سوَاهَا مِنَ الأدوَاتِ المولِّدَةِ لِلإيقاعِ وهذهِ الأدواتُ تتنوعُ بينَ إفراديةٍ، وأخرَى تركيبيةٍ، بينَ أدواتٍ حرفيةٍ، وأخرَى صرْفيةٍ، وبينَ

أدواتٍ بديعيةٍ، وأخرَى نحويةٍ وكلها يَحتاجُ إِلَى صَبرٍ فِي المتابعَةِ الكَميةِ والكَيفيةِ، لِتحديدِ وَظائِفِهَا الإيقَاعيةِ، وتَحديدِ طَبقتِهَا العَاليَةِ أوِ الهادئَةِ، ثمَّ تحديدِ مَدَى تَدَخُّلِهَا فِي إنتاجِ الشعريةِ عُمومًا"[17].

لَكننا مَا زِلْنَا بإزاءِ كَلَام مُجمَلٍ غيرِ جَليٍّ؛ فقد جعَلَ النَّاقِد كُلّ مكوناتِ النَّصّ (إفراديَّةٍ، تركيبيةٍ، وحرفيةٍ، وصرفيةٍ، وأدواتٍ بديعيةٍ، ونحويةٍ) منتجةً للإيقاعِ، دونَ أَنْ يُوضحَ كيفيةَ ذَلِكَ، وَجُلُّ مَا فَعَلَهُ هوَ الدعوةُ إِلَى الصبرِ فِي متابعَةِ تِلكَ الأدوَاتِ كَمًّا وكَيفًا لتحديدِ وظائِفِهَا الإيقاعيةِ، والأعجَبُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ يَرَى لهذِهِ الأدواتِ طبقاتٍ إيقاعيةً متفاوتةً!!.

ولَوْ تَذَرَّعْنَا بشيءٍ مِنَ الصَّبرِ فِي متابعَةِ د. عَبْدِ المطَّلِبِ لَأَلفينَاهُ يُحدثُنا عَن إيقَاعِ(الصوتيةِ) أوْ(الحرفيَّةِ) بديلًا للإيقاعِ العَروضيِّ، وقَد وجَدَ تجلياتِ ذَلِكَ الإيقاعِ الصوتيِّ أو الحرفيِّ فِيمَا كَتبَهُ حسَن طُلِب فِي (آيةُ جِيم)، حيثُ بَنَى ذَلِكَ الديوَانَ بأكمَلِهِ عَلَى الحرْفِ، وَلَقد ناقشْتُ د. عَبْد المطَّلِبِ فِيما يُسميهِ (الإيقاعَ الصوتيَّ)، أو (إيقَاعَ الصَّوتيَّةِ) فِي مَوضِعٍ آخَرَ[18]، وَمِنْ ثَمَّ يَحسُنُ أَنْ أُعنَى هُنَا بمفهومٍ آخَرَ أَسماهُ د. عَبْد المطَّلِبِ "إيقاعَ اللغَةِ"، وَمَدَى قُدرتِهِ عَلَى إثباتِ تَجريبيةِ النَّصِّ السبعينيِّ وَتَحقيقِهِ إيقاعًا مجاوزًا إيقَاعَ القصيدةِ العربيةِ المعهود!.

عَلَى أَنَّنِي أتسَاءلُ: أثمةَ فرقٌ بينَ مفهومِ (الإيقاعِ الصوتيِّ) و(إيقاعِ اللغَةِ) فِي الخطَابِ النقدِيِّ للدكتورِ محمَّد عَبدِ المطَّلِبِ؟.

حينَ تَقرأُ قولَ د.عَبْدِ المطَّلِبِ عَن (إيقَاعيَّةِ اللغَةِ فِي زَمَانِ الزبرجَدِ): "وَبرغْمِ تعددِ دَفقَاتِ الديوَانِ، فَإِنَّهُ يُمثِّلُ – مِن وجهَةِ نَظرِنَا – دَفقةً شعريةً واحدةً، بِالنظَرِ إِلَى الخوَاصِّ الصوتيةِ التِي تَنَاغَمَتْ بدَايةً ونهايةً، والتِي تَرددَتْ بكثَافَةٍ هَائلةٍ فِي مجمَلِ الخطابِ. وَلَا شَكَّ أَن (بنيةَ التكرَارِ) مِن أخطَرِ البِنَى التِي تعمَلُ عَلَى المستَوَى الصَّوتِيِّ كَعَمَلِهَا عَلَى المستوَى الدلَالِيِّ، وقَدِ اعتمَدَ شُعَرَاء الحداثَةِ – فِي بِنَاءِ أسلوبِهِم – عَلَى هَذِهِ البنيَةِ بخواصِّهَا الإيقَاعيَّةِ، وَهُم – بلَا شَكٍّ – يتابعُونَ البناءَ التَرَاثيَّ عمومًا، وَإِنْ كانَتِ الغِوَايةُ مَعَ الحداثةِ أكثرَ وأبلَغَ، ذَلِكَ أَنَّ الإيقاعَ (المحفوظَ) المتمثِّلَ فِي الوَزْنِ والقَافيَةِ لَم يَعُدْ يَحتمِلُ مَزيدًا مِنَ التعْديلِ، فلَمْ يَبقَ إِلَّا التوجُّهُ الداخليُّ وزيادةُ فَعَاليتِهِ لإفرَازِ إيقاعاتٍ إضافيةٍ لَا تَقِلُّ عمَّا هوَ

كَائن فِي الإيقَاعِ المحفوظِ، إنْ لمْ تَزِدْ عَليهِ فِي بعضِ الأحيانِ"[19] – تَشْعُرُ (إنْ لمْ تَتَيقنْ) أَنَّ مفهومَي (الإيقَاعِ الصوتِيِّ) و(إيقَاعِ اللغَةِ) ليْسَا سِوَى مَفهومٍ واحِدٍ، أَوْ أَنَّهما دَالَّانِ مُختلفَانِ لمدْلُولٍ وَاحِدٍ، وفِي ذَلِكَ أَمَارَةٌ عَلَى فَوضَى المصطلَحَاتِ فِي نقدِنَا الأدبِيِّ الحديثِ!. لكنَّهَا فوضَى غَيرُ خَلَّاقةٍ؛ إِذْ مَا الدَّاعِي لأَنْ تُسَمَّى ظَاهرَةٌ واحدةٌ بأكثرَ مِنَ اسْمٍ؟!، نَاهِيكَ بِعَدَمِ دِقةِ المصطلحَيْنِ، فَمَا يُفهَمُ مِنْ مُصْطَلحِ (الإيقَاعِ الصَّوتِيِّ) هوَ أَنَّ (الصوتَ) أو (الحرْفَ) هوَ قِوامُ الإيقاعِ فِي النَّصّ، أمَّا مَا يفهم من (إيقَاعِيَّةِ اللغَةِ) أَن كُلّ عَنَاصرِ اللغَةِ تُنتِجُ الإيقاعَ فِي النَّصّ، وَشَتَّانَ بينَ مَحصولِ المفهومَيْنِ، لَكِنَّ د. عَبْد المطَّلِبِ يَتَنَاوَلُ تَحتَهُمَا ظَوَاهِرَ واحِدَةً: هِيَ تكرارُ الصوتِ، وفنونُ البدِيعِ!!.

وَإِذَا أَغْضَيْنَا الطرفَ عَنْ ثُغرَاتِ التنظيرِ فَيَحسُنُ بِنَا أنْ ننتقِلَ إِلَى قراءَةِ د. عَبْد المطَّلِبِ مفهومَ (إيقاعِيَّةِ اللغَةِ) فِي (زَمَان الزبرْجَدِ) لحسَن طُلِب، فَلَربَّمَا كَانَ فِي التطبيقِ مَا يَجبرُ قُصُورَ التنظيرِ!.

يتَنَاوَلُ الدكتورُ عبدُ المطلبِ فِي هَذِهِ القراءة بِنْيَتَيْنِ بَدِيعِيَّتَيْنِ هما: بنيةُ التكرَارِ، وبنيةُ التجْنيسِ:

أولًا – بنْيَةُ التَّكرَارِ

يُحددُ النَّاقِد أنماطَ التكرارِ عندَ حسَن طُلِب، فيقولُ: "وَأنماطُ التكرَارِ الصوتِيِّ و(الصوتِ الدِّلَالِيِّ) وفيرَةٌ فِي الديوانِ، تَبدأُ مِنَ الإطَارِ المعزُولِ عَن الدلَالَةِ (الحرْفِ) لِتصِلَ إِلَى الإطَارِ الدِّلَالِيِّ المفرَدِ (الكَلِمَةِ)، انتهَاءً بالإطَارِ الدِّلَالِيِّ المركَّبِ (الجمْلَة)"[20].

وَإِذَا تَوقفْنَا أَمَامَ النَّمَط الأوَّلِ: (تَكرَارِ الحرْفِ) فَإِنَّنَا نُلاحِظُ أنَّ الناقِدَ قَد عُنِيَ فيه بتَكرَارِ (حَرْفِ الجيمِ)، وَاتكَاءِ حسَن طُلِب عَلَى بعضِ الكلماتِ المضَعَّفَةِ، فَأمَّا تَكرارُ (حَرفِ الجيمِ) فَقَدِ اكتفَى النَّاقِدُ فيهِ بإحصاءِ مَراتِ تَرددِهِ (350 مرة، بمعدلِ 39 مرة لِكلِّ نصٍّ من نصوصِ الديوَانِ التسعَةِ)، ثُمَّ بَنَى عَلَى هَذَا التَّكرارِ حُكمًا يُوحِي بأهميةِ ذَلِكَ الحرفِ فقَالَ: "وهوَ مَا يَشِي بأهميةِ هَذَا الحرْفِ فِي إحدَاثِ نَغمَةٍ صَوتيةٍ مميزَةٍ لهَا دَوْرُهَا فِي إنتَاجِ الشعريَّةِ، وبِخَاصَّةٍ إِذَا نَظَرْنَا إِلَى عمَليَّةِ (الإلقَاءِ) وَاحتيَاجِ هَذَا الحرْفِ فِي النُّطْقِ إِلَى إضافةٍ صَوتيةٍ عِندَ الوقوفِ عَليهِ إِذَا جَاءَ آخِرًا، وَالضَّغْطِ عَليهِ انفجَارِيًّا إِذَا جَاءَ وسَطًا

وانطلَاقِ الصَّوْتِ مُتضَخمًا إذَا جَاءَ أَولًا، أَيْ أَنَّ هنَاكَ وَعيًا إبداعيًّا بِالإحدَاثَاتِ الصوتيةِ التِي تُلازِمُ التعَامُلَ مَعَ هَذَا الحرفِ"[21].

إنَّ مَا قَدَّمَهُ النَّاقِد هُنا مِنْ إحصَاءٍ لتردِدِ حرْفِ الجيمِ عِندَ حسَن طُلِب، وتِبيانٍ لخصَائصِهِ الصوتيةِ أوِ الفيزيائيَّةِ، يَستطيعُهُ أيُّ ناقدٍ يَمتلِكُ كِتابًا فِي عِلمِ الأصوَاتِ ومخارِجِهَا وطُرقِ نُطقِهَا، لكنَّ ذَلِكَ لَنْ يُمكنَهُ منْ إثبَاتِ إيقاعيةِ هَذَا الصوْتِ أوْ سِوَاهُ، إنْ صحَّ أنَّ لِصَوْتٍ مَا دَورًا إيقاعيًا، أو نغمَةً صوتيةً!.

وأما استخدام حسَن طُلِب بعضَ الكلماتِ المضَعَّفَةِ (أي التي يَتكرَّرُ فِيهَا حَرفٌ أوْ حَرفَانِ، نحو: (المرمريس، والخازباز، الحباحب، بعلبك، وهصيص ..وغيرها)، وَقَدْ قَرَّرَ النَّاقِدُ أنَّ الشَّاعِرَ يَعمِدُ فِي هَذَا التكرَارِ الصوتِيِّ إلى دَوَالَّ بعينِهَا لا بِحسَبِ قيمتِهَا الدلاليةِ فَحسْبُ، وإنَّمَا بحسَبِ دَورِهَا الإيقاعيِّ، إذْ يَختَارُ مفْرَداتٍ تعتَمِدُ فِي إنتاج دِلالتِهَا تكرِيرَ حُرُوفِهَا بشكلٍ منتظمٍ أحيانًا كتماثلِ الحرفِ الأولِ مَعَ الثالِثِ، والثانِي مَعَ الرابِعِ، وغيرِ منتظمٍ أحيانًا أخرَى كتردُّدِ حَرفينِ متماثلَيْنِ فِي المفردةِ عَلَى نحوٍ مطلقٍ[22]. ومَهْمَا يَكُنْ من أمرٍ فقدْ قدمَ د. عَبْد المُطَّلِبِ لهذَا النَّمَط التكرَارِيِّ أربعةَ نَماذجَ، تَحَدّثَ فِي كُلّ نموذجٍ منهَا عَن الدورِ الإيقَاعيِّ لكلِّ فعلٍ مِنَ الأفعَالِ الآتيةِ عَلَى الترتيبِ: (هَسْهَسَتْ – عَشْعَشَ – احْلَوْلَى – تُطَأْطِئُ)، وَلْنَبْدَأْ بكلامِهِ عَن الفعلِ الأولِ، حيثُ يقولُ: "وَالغوايةُ الصوتيةُ تتلازَمُ مَعَ الناتجِ الدلاليِّ فِي (زَبرجَدَةٌ منْ أجلِ بلقيسَ):

الْوَقْتُ حَانَ لِكَيْ يَعْرِفَ النَّاس

آخِرَ مَا هَسْهَسَتْ بِهِ بِلقِيس

حيثُ يتعامَلُ المبدعُ مَعَ الفعلِ (هَسْهَسَ) بِكُلِّ إيقاعِيَّتِهِ، وبِكُلِّ مَا يَحمِلُهُ مِنْ هوَامِشَ دِلاليَّة[23] نَتيجَةً لِتردُّدِ حَرْفَيْ (الهَاءِ والسينِ)، وَمَا يُقدِّمَانِهِ مِن خَفَاءٍ قَرِيبٍ مِنَ الصَّمْتِ أو هوَ عَلَى نَحْوٍ آخَرَ حَدِيثٌ داخليٌّ لَا يَمتلِكُ قُدرَةَ الخروجِ إلى عَالَمِ الوَاقِعِ، وَكَأَنَّ سِرَّ بِلقيسَ قَد مَاتَ مَعَهَا، فَلَيْسَ هنَاكَ إشارَةٌ إلَى القاتِلِ، لأنَّ الجريمةَ كانَتْ جَماعِيةً لا تَنصَرِفُ إلى واحدٍ بعينِهِ يُمكِنُ الإشارَةُ إليهِ، فآثَرَتِ الكَلَامَ الصامِتَ عَلَى الكَلَامِ الناطِقِ"[24].

ولعلَّكَ لَاحَظْتَ أنَّ النَّاقِد أثبتَ للفعْلِ (هَسْهَسَ) إيقَاعًا ذاتيًّا[25]، دونَ أنْ يُجلِّيَ هَذَا الإيقاعَ، وَكُلُّ مَا تَكلَّمَ عنهُ بعدَ ذَلِكَ لَا يخرُجُ عَن إطَارِ الدلالَةِ؛ إذْ يوحِي ذَانِكَ الصوتَانِ بخفَاءٍ قريبٍ مِنَ الصَّمْتِ، أوْ حديثٍ داخليٍّ أو إيثارِ الكَلَام الصامتِ عَلَى الكَلَام الناطقِ وَكُلُّ هَذَا حَسَنٌ –وإنِ اختلفْنَا معَهُ–، لَكنْ مَا عَلَاقَةُ ذَلِكَ بِمَا أَسْمَاهُ النَّاقِد (إيقاعيةَ اللغَة)؟!.

هَذَا، وَلَا تَختِلُف ثَلاثَةُ النماذجِ الباقيَةِ عَن هَذَا النموذَجِ؛ فكُلُّهَا حَديثٌ عَن الدلَالِة لَا الإيقَاعِ، وهَاكَ قولَ النَّاقِد عَن الفعلِ الثانِي (عَشْعَشَ): "وَيَظَلُّ لهذِهِ الاختيارَاتِ تأثيرُهَا الدِّلاليُّ الداخليُّ مَعَ المحافظَةِ عَلَى دَورِهَا الإيقاعيِّ، ومَعَ إضَافَةٍ لهَا خطورَتُها، هِيَ إعطاءُ الدلَالَةِ طَبيعَةً تَراكميَّةً، فَفِي (زَبَرْجَدَةُ الغضَبِ) يقولُ الشاعرُ:

فَلَقَدْ زَهَقَ الحَقّ

وَجَاءَ البَاطِل

وَطَغَى القوْلُ عَلَى الفِعْل

ودَاءُ اليرَقَان

عَشْعَشَ فِي الأبدَان

فقَدْ بدَأَتِ الأسطُرُ (بالتنَاصِّ) مَعَ (القرآنِ) فِي قولهِ تعَالَى: ﴿**وَقُلْ جَاءَ الحَقُّ وَزَهَقَ البَاطِلُ**﴾(الإسراء:81) عَلَى سَبيلِ التناقُضِ، لاستحضَارِ مَرحلَةِ الجاهِليةِ التِي ارتدَّ إلَيْهَا المجتمَعُ فِي لحظَةِ الحضورِ، ويتولَّدُ عَن هَذَا التناصّ دِلالَةٌ معكوسةٌ حيثُ سَيْطَرَ (القولُ) عَلَى (الفِعْلِ)، ثُمَّ يَتوَلَّدُ عَن ذَلِكَ تَخَلُّلُ داءِ (اليرَقَانِ) لِلأجسَادِ، وَهُنَا يَأخذُ الداءُ طبيعَةً تَراكميةً بفعْلِ البنَاءِ التكرَاريِّ فِي الفعْلِ (عشْعَشَ)، وَكُلُّ ذَلِكَ فِي إطارِ التحَرُّك الداخِليِّ، فَهُوَ فسادٌ داخليٌّ أفرَزَ نتائجَهُ الخارجيةَ المتمثلَةَ فِي السطرِ الأوَّلِ"[26].

أَرَأَيْتَ كَيْفَ هَيْمَنَ الكَلَامُ عَن التنَاصِّ، وصُورِهِ، والدلالَةِ التراكميةِ للفعْلِ (عَشْعَشَ) وَمَا تُوحِي بهِ، وَغَابَ الكَلَامُ عَن الدورِ الإيقاعيِّ لهذا الفعلِ، مَعَ أنَّ هَذَا النمُوذجَ – وسِوَاهُ فِي هَذِهِ الدراسَةِ – لم يُقدَّمْ إلَّا لِتجليَةِ ذَلِكَ الدوْرِ الإيقاعيِّ، حَسْبَما يُوحِي بِهِ عُنوانُ الدراسَةِ أَوْ عَتَبَتُها. وَلَا أَوَدُّ أنْ أُسرِفَ فِي التمثيلِ لهذا النَّمَط التكراريِّ، فَلَيْسَ فِيمَا قَالَهُ

النَّاقِد عَن الفعلين الآخَرَيْنِ (احلَوْلَى – تطأطِئ) مَا يُسْهِمُ فِي تَجلِيَةِ المفهومِ الذِي تَبنَّاهُ النَّاقِدُ فِي دراستهِ هَذِي (إيقَاعِيَّة اللغَةِ)!.

أمَّا تَكرارُ الكَلِمَة، وهوَ النَّمَط الثانِي عندَ حسَن طُلِب، فقدْ قدَّمَ لَه النَّاقِد نَموذجًا واحدًا هوَ كَلمَةُ (الزبرجد/ أو الزبرجدة)، لَكنهُ لَمْ يُقدِّمْ نَماذِجَ تَطبيقيَّةً لهذَا النَّمَطِ التَّكرَارِيِّ وَكُلُّ مَا فَعَلَهُ هوَ تقديمُ إحصَاءٍ بِالمعجَمِ اللغَوِيِّ للزبرجَدِ عِنْدَ حسَن طُلِب، ثُمَّ سِيَاقَات وُرودِهَا دونَ قراءةٍ أو تحليلٍ، وَهَذَا جزءٌ ممَّا كَتَبَهُ النَّاقِدُ عَن كَلمَةِ (الزبرجَدِ): "وَالمعجَمُ اللُّغويُّ للزبرجدِ فِي الديوان يُعطِّي ثمانيةً وأربعينَ معنًى:

الزبرجد: الزبرجد الزبرجد: المبدع الزبرجد: المهانة الزبرجد: المتلقي الزبرجد: الظلم الزبرجد: الأمل الزبرجد: الشِعْر الزبرجد: السم الزبرجد: اللغة.....إلخ"[27].

وَهَبِ (الزبرجَدَ) يُعطِّي مليونَ معنًى لَا أَربعًا وأربعينَ، بَل هَبهُ يُعطِّي مَعَانِيَ اللغَةِ كلَّهَا مَا كَانَ منها، وَمَا سيكونُ، فَما الذِي يجنيهِ القارئُ من سَرْدِ هَذِهِ المعَانِي فِي قراءةٍ تُعنَى (بإيقاعيةِ اللغَةِ) عندَ حسَن طُلِب؟، مَعَ الأخذِ فِي الاعتبَارِ أنَّ هَذَا المعجمَ الزَّبرْجَدِيَّ لَيسَ سِوَى استخدَامٍ خاصٍّ بِحَسَن طلب، أيْ أَنَّهُ لَيْسَ محلَّ اتفاقٍ!.

هَذَا، وَلَمْ يَختلِفْ تعَامُلُ النَّاقِدِ مَعَ سياقَاتِ الزبرجَدِ عَن تعاملِهِ مَعَ مُعجَمِ الزبرْجَدِ، فمَا ثَمَّ إِلَّا سَرْدٌ لِاثْنَيْ عَشَرَ سِيَاقًا، مَعَ الاستدلَالِ لهَا مِنْ كَلَامِ حسَن طُلِب دُونَ قِرَاءَةٍ أو تَحليلٍ كذلكَ، وَهَذَا بَعضُ سرْدِهِ لهذهِ السياقَاتِ، يَقولُ د. عَبْد المطَّلِبِ عَقِبَ سَردِهِ ثمانيةً وأربعينَ مَعنًى للزبرجَدِ: "وَيُمْكِنُ حَصْرُ هَذَا المعجَمِ الواسِعِ فِي اثنيْ عَشَرَ سِيَاقًا عَلَى النحوِ التَّالِي:

1- **سِياقُ الإنسَانِ عُمومًا،** سَوَاء أَكَانَ هَذَا الإنسَانُ هوَ (الآخَرَ) الذِي يُحقِّقُ لِلأنَا وجودَهَا الفَنِيَّ كَما فِي (أُولَى الزَّبَرْجَدَاتِ):

تَبَرَّجَتِ القَصِيدَةُ لِي
وكَلَّمَنِي الزَّبَرْجَد
قَالَ: مَنْ تَهْوَى؟

أوْ كَانَ هوَ (الأنَا) فِي حَرَكَتِهَا الحيَاتيةِ كَما فِي (زبَرجَدَتِي القَادِمَة):

فمَنْ لِي بِزبَرْجَدَةٍ تُشْبِهُنِي
وَتَقُودُ خُطَاي
عَلَى هَذَا الدَّرْبِ الزَّلِق؟

2- سيَاقُ الإبْدَاعِ:

مَا الشِعْرُ عِنْدَك؟
- عِنْدِي القَرِيض:
فُيُوضُ الجلَال
ومُطْلَقُ آيَة
وغمُوضُ الجَمَال
إذَا شَفَّ عَنْ ذاتِه
إنَّه كَالزَّبَرْجَدِ فِي الرَّوْنَقِ المحْض ...[28].

هَكَذَا تعَامَلَ النَّاقِدُ مَعَ سياقاتِ (الزبرْجَدِ) عِنَد حسَن طُلِب، يَكتُبُ اسْمَ السيَاقِ ثُمَّ يُقدِّمُ شَاهِدًا عليهِ مِنْ كَلَامِ "طلب"، وَلَيْتَ شِعرِي مَا عَلَاقَةُ هَذِهِ السياقَاتِ بِالإيقَاعِ؟! إنَّ سُؤَالَ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) عِنْدَ حسَن طُلِب مَا زَالَ قَائمًا، لَا يَجِدُ إجابَةً فِي قِراءَةِ د. عَبْد المُطَّلِبِ (زَمَان الزبرْجَدِ)!.

وَأَمَّا تعقيبُ النَّاقِدِ عَلَى هَذِهِ السياقاتِ بالإشَارَةِ إلَى المواقِعِ الإعرَابيةِ لِدَالِّ (الزبرْجَدِ) فَهُوَ كَلَامٌ - إنْ صَحَّ – فَلَا وَاشِجَةَ بَينَهُ كذلكَ وَبَيْنَ الإيقَاعِ، خُذْ مثَلًا قَولَهُ عَنْ مجيءِ دالِّ (الزبرجَدِ) فِي مَنْطِقَةِ المرفوعَاتِ: "وَيُلاحَظُ فِي كُلّ هَذِهِ السياقَاتِ وقوعُ (الزبرجَدِ) فِي مَنطقَةِ المرفوعَاتِ إلَّا فِي ثَلَاثَةِ سِياقَاتٍ وقَعَ فِيهَا فِي مَنطقَةِ المجرُوراتِ، وهَذِهِ الوظيفَةُ النحويةُ التِي تَحَمَّلَهَا الدَّالُّ تَضعُهُ فِي دَائِرَةِ الإيجَابِ، عَلَى مَعنَى تَفَتُّقِ الدلَالةِ مِنْهُ بدايةً لِتَنْشُرَ ظِلَالهَا عَلَى سوَاهَا مِنَ الدوَالِّ المجاوِرَةِ أوِ المتباعِدَةِ، عَلَى أَنَّهُ مِنْ جَانِبٍ آخَرَ نَلحَظُ أنَّ الدالَّ اختَارَ مِنْ بَيْنِ المرفوعَاتِ وَظيفَةَ الابتدَاءِ، وهوَ مَا يُعطيهِ أحقيةَ الصدارَةِ، حَيثُ تتحولُ الدوَالُّ الأخرَى إلَى حَاشِيَةٍ تَستمِدُّ قِيمَتَهَا الدلَاليَّةَ مِنَ اتصَالِها بِهِ عَلَى نَحْوٍ مِنَ الأنْحَاءِ"[29].

وَلَسْتُ أَدْرِي أَيَّةَ دَالٌّ يختارُ مَوقعَهُ الإعرابيَّ، أمْ يَختارُ المبدعُ لِكلِّ دَالٍّ مَوْقعَهُ؟!، وَإِلَّا اختارَتْ كُلُّ الدوالِّ موقِعَ الابتدَاءِ حَتَّى لَا تَفُوتَهَا الصدارَةُ التِي حَظِيَ بِهَا دالُّ الزبَرْجَدِ!.

ثُمَّ إِلَى أيِّ مَدًى يَصِحُّ أنْ نَقولَ: إِنَّ مَجِيءَ دَالٍّ مَا فِي مَوقعِ الابتدَاءِ يُحَوِّلُ الدَّوالَّ الأخرَى إلى حَوَاشٍ بجوَارِهِ، تَستمِدُّ قِيمَتَهَا الدلاليةَ مِنَ اتصَالِهَا بِهِ؟ إِنَّ مِثلَ هَذَا الكَلَامِ يُوحِي بأنَّ المبتدَأَ فِي غنًى عَنِ الدوَالِّ الأُخَرِ، وَمَعلومٌ أنَّ بِنَاءَ الجملَةِ العربيةِ يَقومُ عَلَى رُكنيْنِ لَا غِنَى لأحدِهِمَا عَنِ الآخَرِ (المسنَدُ إليه – المسنَدُ)، وَلَا تَتِمُّ فائدةٌ يَحسُنُ السكوتُ عَليهَا إِلَّا باكتمالِهِمَا، وَإِذَا غابَ أَحَدُهمَا فَإِنَّهُ يُقَدَّرُ، أَيْ أنَّ مَقامَهُ مَحفوظٌ مَعَ غِيابِهِ، وَكَذلكَ (العُمَدُ) إِذَا غَابَتْ لَمْ تُفتقَدْ، فَالنحَاةُ يُعَرِّفُونَ الخبرَ (المسنَدَ) بِأَنَّهُ: "اللفظُ الذِي يُكمِلُ الجملةَ مَعَ المبتدأ، وَيُتمِّمُ معنَاهُ الأساسَ"[30]، بلْ إِنَّ الخبَرَ – رُغْمَ كَونِهِ عُمدَةً – قَد يُتمِّمُ الفائدَةَ مَعَ المبتدَأِ بنفسِهِ، وَهَذَا هوَ الأصْلُ، وقَد يُتَمِّمُهَا فِي بعضِ الأحيانِ بمساعدَةِ لفظٍ يتصلُ بِهِ نَوْعَ اتصَالٍ كَالنعتِ فِي قَولِهِ تعَالَى: ﴿**بلْ أُنتُمْ قومٌ عادُونَ**﴾[31]، وَيَعنِي ذَلِكَ أنَّ العناصرَ غيرَ الإسناديَّةِ، أو مَا أَسمَاهُ النحَاةُ (الفَضْلَةَ) بحَاجَةٍ إِلَى إعادةِ نظَرٍ، أوْ أنَّ هَذِهِ العناصِرَ لَيستْ فَضْلةً إِلَّا عَلَى مُستوَى الوظيفَةِ النحويَّةِ، لَكِنَّها عَلَى المستوَى الدِّلَاليِّ ذاتُ قيمَةٍ لا تُنكَرُ، وَلَا بدَّ أنْ تُضيفَ هَامِشًا دِلَاليًّا – بتعبيرِ د. عَبْد المُطَّلِبِ – لَا مَعْنَى لِلمَعْنَى عنْهُ، وَإِلَّا فَحَذْفُهَا أَوْلَى من إثقالِ التعبيرِ بِهَا، وَإِنَّما البَلَاغَةُ الإيجازُ.

وَإِذَا انتقَلْنَا إِلَى المستوَى الثَّالِثِ للتكرَارِ، وهوَ(تَكرَارُ الجملةِ أوِ التركيبِ)، أوْ مَا أَسْمَاهُ النَّاقِدُ (الإطارَ الدِّلَاليَّ المرَكَّبَ)، فَلَكَ أنْ تَعجَبَ لِأَنَّ أربعَةَ النماذِجِ التي استدَلَّ بها النَّاقِدُ لهَذَا النَّمَطِ التَّكْرَارِيِّ لَا علَاقَةَ لَها بِهِ مِنْ قَريبٍ أو بعيدٍ، وَكُلُّهَا داخلَةٌ فِي الإطارِ السَّابقِ أيْ: تَكرَارِ الكَلِماتِ أوِ المفردَاتِ، وَهَذَانِ نَموذجَانِ لتعَامُلِ النَّاقِدِ مَعَ تَكرارِ الجملةِ عِندَ (حَسَن طُلِب)، يَقُولُ د. عبدِ المطلِب: "..، وَعَلَى هَذَا النحوِ تَأتِي البنيَةُ التَّكْرَارِيَّةُ[32] فِي (زَمَانِ الزبرْجَدِ) لإنتاجِ دِلالةٍ مُتَغايرةٍ قِلةً وَكَثرةً، بَلْ قَدْ يَتلاشَى الناتِجُ الدِّلَاليُّ عَلَى نَحْوِ مَا سنلاحِظُهُ تَطبيقًا.

ويَتَجلَّى الشكْلُ الأولُ فِي (زَبَرجدَةُ الغَضَبِ):

ذَهَبَ العَرَبُ/ العَرَب

وجَاءَ العَرَبُ/ الأمريكَان

عَرَبِي..

عَرَبِيَّان..

ثَلَاثَةُ أَعْرَاب..

عَرَبٌ عُرْبَان

فتكرَارُ دالِّ (العرَبِ) ثَمانيَ مَرَّاتٍ فِي الأسْطُرِ يُؤدِّي إلى ناتجٍ غَريبٍ، هوَ التلَاشِي الكَيْفِيُّ برُغْمِ التكاثُرِ العدَديِّ، ورُبَّمَا كَانَ تَسَلُّطُ الفِعْلِ (ذَهَبَ) عَلَى الأَسْطُرِ هوَ الذِي أدَّى إلى هَذَا الناتِجِ الصيَاغِيِّ، إذْ إنَّ مجيءَ (العَرَبِ الأمريكَانِ) فِي حقيقتِهِ تأكيدٌ لزَوَالِ العَرَبِ الأُصلَاءِ، وَمِنْ ثَمَّ ضَاعَ تَأثيرُ الفعْلِ (جَاءَ) تَحْتَ سَطوَةِ الفعْلِ ذَهَبَ، وَحِسُّ الضَّيَاعِ هوَ الذِي استَدْعَى مجموعَةَ (النقَطِ) المزرُوعَةِ فِي الصيَاغَةِ أربَعَ مَرَّاتٍ لِتُشيرَ إلَى هَذَا المعنَى الغائِبِ، وهوَ أنَّ العرَبَ الذينَ يَملئُونَ الفضاءَ بِلَا عرُوبةٍ حقيقيةٍ.

كَمَا يَتجَلَّى الشكلُ الثاني فِي (بَعْضُ الزبرجَدِ):

زَبَرجدَةٌ صِيتُها زَائِع:

زَبرجَدَة أَظْهرتْهَا الحرُوب

وَلَولَا الحُروبُ لَمَا أُظْهِرَتْ

زَبرجدَةٌ لِلجيُوشِ التِي سُيِّرَتْ

وَتَرَاشَقَ قَادَتُهَا بِالنيَاشِين

فَاسْتُؤْجِرَتْ

زَبَرجَدَةٌ أُهْدِرَتْ

علَيْهَا الحصَى وَالحِجَارَةُ قَدْ قُدِّمَتْ

وَهيَ قدْ أُخِّرَتْ

فقدْ تَرَدَّدَ دَالُّ (زَبرجَدَة) أربَعَ مَراتٍ، مَعَ إضافةٍ تعبيريةٍ فِي كُلِّ تَرَدُّدٍ، وبحذْفِ هَذِهِ الإضَافاتِ نُواجِهُ زبرجدَةً واحدَةً لها مُواصفَاتٌ تَستَمِدُّهَا مِنَ السيَاقِ"[33].

ولَعَلَّكَ لَاحَظْتَ أنَّ النَّاقِدَ يَتحدَّثُ عَنْ تَكرارِ دَوَالَّ أوْ كلماتٍ، لَا تَكرَارِ جُمَلٍ أوْ تَرَاكِيبَ، وفِي النموذَجَيْنِ البَاقيَيْنِ يَتحدثُ كَذَلِكَ عَن تَكرَارِ الدوَالِّ، فَفِي أوَّلِهما يتَناوَلُ تَكرارَ دَالِّ (جَمْرَة)[34]، وَفِي ثَانِيهمَا يتناوَلُ تَكرَارَ دَالِّ (المسَلْسَل)[35]، ومَهمَا يَكنْ مِنْ أمرٍ فإنَّ قراءَةَ الناقدِ لأربعَةِ النماذِجِ هَذِي – وَإنْ لمْ تتَّصِلْ بتَكرارِ الجمَلِ – كَانَتْ خَالصَةً لِتبيَانِ دِلالَةِ التَّكرَارِ دُونَ تَجلِيَةِ دَورِهِ الإيقَاعِيِّ، وسَوَاءٌ عَلَيْنَا أَعُنِيَ النَّاقِدُ بإحصَاءِ البِنَى التكرَارِيَّةِ عنْدَ حسَن طُلِب وَصُوَرِهَا، أمْ عُنِيَ بهَوَامِشِهَا الدِّلَاليَّةِ، فَإنَّ (التَّكرَارَ) بوصفِهِ بنيةً بديعيةً لا يُدخِلُ نَصًّا إلَى حَرَمِ (الشِّعْرِيَّةِ)، وَلَا يَحْرِمُ آخرَ مِنْ دُخولِها، وَلَو كَانَ التكرارُ أمارةً عَلَى تَحقُّقِ (الشِّعْريةِ) فِي نصٍّ مَا فَبِوُسْعِنَا أنْ نَزعمَ أنَّ سُورةَ (الناسِ) – مَعَاذَ اللهِ – شِعْرٌ بِوَصْفِهَا نَموذجًا لِتَكرَارِ الحرْفِ (السين)، وَالمفرَدَةِ (الناس)، وَلَأَمْكننا كَذَلِكَ إدْخَالُ سُورَةِ (الرحمَن) مَيدَانَ الشِعْرِ بِوَصْفِهَا نَموذجًا لتَكرَارِ الجملَةِ أوِ التركِيبِ: ﴿**فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ**﴾ وَلَيْسَ يَجوزُ لَنَا ذَلِكَ، فَإنَّ مَنْ أَنْزَلَ القُرْآنَ وَهوَ أَعْلَمُ بِهِ مِنَّا قَدْ نَفَى عَنْهُ (الشِّعْرِيَّةَ) جُمْلةً وتَفْصيلًا، فقَالَ تعَالَى: ﴿**وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ**﴾(يس:69) وَقَالَ: ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ۝ وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ ۝ تَنزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ**﴾(الحاقة: 41–43)، وَمَا زِلْنَا نَبْحَثُ فِي كَلَام النَّاقِد عَنْ تِبْيَانٍ لمفهُومِ (إيقاعيَّةِ اللغَةِ) فَهَلْ نَقَعُ عَلَيْهِ فِي حَدِيثِهِ عَنِ (التَّجْنِيسِ)؟!.

ثَانيًا – بِنْيَةُ (التَّجْنِيسِ)

بَدَأَ النَّاقِدُ حديثَهُ عَن بنية التجنيسِ فقدَّمَ لها – كدَأبِهِ فِي قراءةِ الظواهِرِ الشِّعْرِيَّةِ – إحصَاءً لورُودِهَا فِي كَلَامِ حسَن طُلِب: "سَبعًا وتِسعينَ مرَّة، بنسبةِ إحدَى عَشرَةَ بِنيةً للنصِّ الواحِدِ تَقريبًا، وَهيَ نسبَةٌ مُرتفعَةٌ تدلُّ عَلَى مَدَى الغوَايَةِ الإيقَاعيةِ عَلَى كَافةِ مستوَيَاتِها!"[36].

ولَن يُغرِيَنَا ذَلِكَ الإحصَاءُ المتكرِّرُ دُونَ دِلالةٍ حقِيقيةٍ، أوْ يَستوقِفَنَا بِقَدْرِ مَا يَستوقِفُنَا مَا وَعَدَ بِهِ النَّاقِدُ قَارئَهُ فِي مُقارِبَةِ تِلْكَ البنيَةِ؛ إذْ يَقولُ عقبَ ذَلِكَ الإحصَاءِ: "والكشْفُ عَن هَذِهِ البنيَةِ يَقتضِي النظَرَ فِي مُستويَيْنِ: الأولِ: المستوَى السطحيّ، أو الجَانِبِ المحسوسِ

الذِي يَتصلُ بحاسةِ السمْعِ فِي تَتبعِهَا لإيقاعِ الحرْفِ عِنْدَ تضَامّهِ لِتكوينِ كلمَةٍ أوْ بعضِ كلمَةٍ، كَما يَتصلُ بِحَاسةِ البَصَرِ التِي تَستطيعُ تَتبُّعَ رَسْمِ الحرُوفِ وَمَا يَتفِقُ مِنْها وَمَا يَخْتَلِفُ. الثانِي: المستوَى العَميقِ، وَفيهِ يَتمُّ النظرُ إلى البُعدِ الدلاليِّ، وكيفَ أنهُ يَتمثَّلُ فِي دَفقَاتٍ ذهنيةٍ تَتخذُ لَها رُموزًا لُغويةً متشابهةً فِي البناءِ الشكليِّ، ومتغايرَةً فِي البنيَةِ الداخليةِ.وهُنَا يَأتِي دَورُ المتلقِّي كعنصُرٍ رَئيسيٍّ فِي بِناءِ التجانسِ، إذْ إنَّ وُجودَه يُتيحُ تَحقق عَمَليةِ الضغطِ التِي يُمكِنُ قِيَاسُها نَتيجةً لتعددِ المفاجَآتِ الدلاليةِ"[37].

غيرَ أنَّ قِراءةَ النَّاقِد تِلْكَ البنيةَ (التجنيسَ) لَا تَفِي تمامًا بِمَا وَعَدَ بِهِ الناقدُ مِنْ مُستويينِ: أحدهمَا سطْحي والآخَر عَميق، وقُصَارَى مَا فعَلَهُ أنَّهُ جعَلَ يُحدِّثُ قارئَهُ عَنْ نَمطيْنِ للتجْنيسِ: أوَّلهِما – اختيَارِ مُفردتَيْنِ متطَابقَتَيْنِ صَوتيًا، ومُتَغَايرتَيْنِ دِلاليًّا، وهوَ مَا يُعرفُ بـ (الجنَاسِ التامِّ)، وثَانيهما – اختيَارِ مُفردتَيْنِ بَينهما مِنَ التشَابُهِ أكثَرُ ممَّا بَينَهُمَا مِنَ الاختلَافِ، وَقَدْ أطلَقَ البلاغيونَ عَلَى هَذَا النَّمَطِ (الجناسَ الناقِصَ)[38]، وَلَا جَدِيدَ فِي هَذَا الكَلَامِ عمَّا وَرِثْنَاهُ عَنْ عُلمَاءِ البلاغَةِ العرَبيةِ، وَإِذَا كَانَ النَّاقِدُ يُشيرُ إلَى أنَّ تَعَامُلَ شُعَرَاءِ الحداثَةِ – ومِنهُم حسَن طُلِب – جَاءَ غَالبًا مَعَ النَّمَطِ الثانِي (الناقِص)؛ لأنَّ المخزونَ المعجمِيَّ للنمَطِ الأولِ (التامِّ) قليلٌ جِدًّا بالنسبةِ لمفردَاتِ اللغةِ[39] – فإنَّ أربعةَ النماذجِ التطبيقيةِ التِي قدَّمَهَا النَّاقِدُ لهذَا النَّمَطِ التجنيسيِّ لَا تَختلِفُ كَثيرًا عما قدَّمَهُ مِنْ نماذِجَ لبنيَةِ (التكرَارِ)؛ فَلَسْتَ تَجِدُ فيهَا غيرَ سَرْدٍ لِلصوَرِ والأنماطِ ثُمَّ تقديمِ نَموذجٍ لبعضِ تِلْكَ الصورِ أوْ كُلِّهَا، مَعَ قرَاءَةٍ لذَلِكَ النموذَجِ، وهيَ قراءَةٌ إنِ اتصَلَتْ بمضمونِ كَلَامِ حَسَن طلِب، فإنَّها لَا تتَّصِلُ بإيقاعِيَّةِ اللغَةِ عِنْدَهُ!.

فَقدْ تَوقَّفَ النَّاقِدُ أَمَامَ أَربعَةِ صُوَرٍ للجِنَاسِ الناقِصِ عِنْدَ حسَن طُلِب، ثُمَّ قدَّمَ لكلِّ صورَةٍ مِنْهَا شَاهِدًا مِنْ كَلَام (طلب)، وَهذِهِ الصوَرُ هِيَ:

1- تَبادُلُ الحروفِ لمَوَاقعِهَا أو حَرَكاتِهَا مِنَ الكلمتَيْنِ المتجانسَتَيْنِ، مِثْل كَلمتَي (القُرَى والقِرَى)[40].

2- تَوَلُّدُ الجنَاسِ عَنْ طَرِيقِ (الحذْفِ والإضافَةِ)، أيْ: حَذْفِ حرفٍ أو إضَافَةِ آخَرَ إلَى إحدَى الكَلمتينِ المتجانستينِ، مثل كَلمَتَي (زِينَة – حَزِينَة)[41].

3 – اتساعُ بنيةِ التجنيسِ لتشمَلَ ثلاثةَ دَوَالَّ بَدلًا مِنْ دَالَيْنِ فَقَطّ، مِثلَ الكلمَاتِ: (الأمَام – اليَمام – الغَمَام)[42].

4 – مَا أَسْمَاهُ د. عبدُ المطلبِ (التدَاعِيَ الصَّوْتِيَّ)، وَمَا فَهِمْتُهُ مِنْ خلالِ النموذَجِ الذِي قَدمَهُ النَّاقِدُ أنهُ يَقصدُ بِهَذَا المفهومِ: الجمْعَ بينَ كلماتٍ ذَاتِ جِذْرٍ لُغَوِيٍّ وَاحدٍ مَعَ اختلَافِ صِيَغِهَا الصَّرفيةِ، وَقَدْ مَثَّلَ لِذلكَ بِالتجَانُسِ بينَ الكلمَاتِ: (الرَّوْض – الرِّيَاضَة – المسْتَرَاض) مِنْ (زَبَرْجَدَةٌ إِلَى أَمَل دُنْقُل)[43].

وَبِحَسْبِي أنْ أُقدِّمَ نَموذجًا وَاحدًا مِنَ النماذجِ التِي قَدَّمَهَا النَّاقِدُ لبنيةِ (التجنيسِ) وَلْيَكُنِ النموذَجَ الأوَّلَ، يَقولُ د. عبدُ المطلبِ: "وَيُمكِنُ مُلاحظَةُ التغايُرِ الحرَكِيِّ – النادِرِ فِي الديوَانِ – فِي (الزبرجَدَةُ الأسَاسُ):

يَكَادُ أَنْ يَغْلِبَنِي الوَسَن
أَيَّتُهَا السَّمْرَاء... يَا أَحْلَى الوَرَى
يَا مَنْ جَمَعْتِ لِي زَبَرْجَدَ المدُن
إِلَى بَنَفْسَجِ القُرَى
جِئْتُكِ ضَيْفًا طَارِئًا
فَمَا هُوَ القِرَى؟

فَالحرَكَةُ التعبيريةُ تَبدَأُ منَ الغيبوبَةِ الخارِجيَّةِ فِي (غَلَبَةِ النعَاسِ)، لِتنطلقَ مِنها إِلَى صَحوةٍ صوتيةٍ متتَالِيَةِ الترَدُّدِ: تَبدأُ مِنْ (أَيتُهَا السمرَاءُ)، ثُمّ (يَا أَحْلَى الوَرَى) ثُمَّ (يَا مَنْ جَمَعْتِ لِي زبرجَدَ المدُنِ إِلَى بَنفسَجِ القُرَى).

وَفَاعليَّةُ هَذِهِ الصَّحوَةِ تَتَمَثَّلُ فِي استحضَارِ الموضوعِ ثَلاثَ مَرَّاتٍ لِتَتِمَّ مواجهَتُهُ مَعَ الذَّاتِ (جِئتُكِ)، لِينتَهِيَ الموقِفُ التعبيرِيُّ فِي السطْرِ الأخيرِ مَعَ دالِّ (القِرَى)، حَيثُ التصَادُمُ الصيَاغِيُّ بينَ (القُرَى والقِرَى) عَلَى سبيلِ التجَانسِ الذِي يَستدعِي مِنَ الموضوعِ أنْ يُضِيفَ إِلَى مَا قدَّمَهُ منْ زَبرجَدٍ وبنفسجٍ، (عمَلِيَّةَ القِرَى) بِكُلِّ هوَامِشِهَا الدلاليةِ مَاديًّا وَمَعنويًّا، وبهذَا وَحدَه يُمكِنُ إزالةُ غُربةِ الذاتِ عَنْ مَوضُوعِهَا، بَلْ يُمكِنُ أنْ يَتِمَّ بَينَهمَا نَوعٌ واحدٌ مِنَ التوحدِ عَلَى صَعيدِ التعامُلِ الشِّعْرِيِّ.

وَإِذَا كَانَ السطرُ الأخيرُ قَدْ وقَعَ تَحتَ سَطوَةِ الاستفهَامِ، فَإِنَّهُ لَا استفهَامَ فِي الواقعِ لأنَّ الأدَاةَ مُفَرَّغَةٌ مِنْ مضمونِهَا الأصْليِّ، مَليئةٌ بِكُلِّ عوامِلِ الحثِّ والإثَارَةِ، أو بِمعنًى آخَرَ كَانَ الاستفهامُ دعوةً غيرَ مباشِرَةٍ لتعَاطِي الوصَالِ، إذْ إنَّ مُوجِبَ الحياةِ فِي القُرَى يُلازمُهُ القِرَى، فالتَّدَاعِي الصَّوتِيُّ قَدْ تَلَازَمَ مَعَ التَّدَاعِي الدِّلَاليِّ فِي البنيَةِ"[44].

كَدَأْبِكَ مِنْ قرَاءَاتِ د. عبدِ المطلبِ: تَرَاهُ يَصِفُ النصَّ وَلَا يَقرَؤُهُ قراءَةً نقديةً، يقولُ لَكَ مَاذَا فَعَلَ المبدِعُ، وَلَا يَقولُ لَكَ كيفَ فَعَلَ أو لِمَ فعلَ، ولَقَدْ نقلتُ قراءتَهُ لهذَا النمُوذَجِ تامةً، وَهِيَ قراءَةٌ قَد تَختلِفُ أوْ تتفقُ مَعَهَا، لَكِنَّكَ – يَقينًا – لَنْ تَقِفَ مِنْهَا عَلَى مَعْنًى نَاجزٍ لمَا أسْماهُ د. عَبْد المطَّلِبِ (إيقَاعِيَّةَ اللغَةِ)، وَلَا رَيْبَ أَنَّ مِثْلَ هَذِهِ (القِرَاءَةِ الوَصْفِيَّةِ) قَدْ أَغْرَتِ الدكتورَ عبدَ المطلبِ بِالكِتَابَةِ، وَهَوَّنَتْهَا فِي نَاظِرَيْهِ، فَأَعَانَتْهُ عَلَى مُتَابَعَةِ الجدِيدِ دُونَمَا عُسْرٍ أَوْ مَشَقَّةٍ، فَمَا هوَ إِلَّا أَنْ يَعْمِدَ إِلَى وَاحِدٍ مِنْ تِلْكَ الدوَاوِينِ المزعومَةِ، فَيَصِفُ مَا فِيهِ، وَقَدْ يَستَخْدِمُ الإِحْصَاءَ وَالنِّسَبَ؛ فَيَحْسَبُ القَارِئُ لأَوَّلِ وَهْلَةٍ أَوْ لِكثرَةِ مَا كَتَبَهُ د. عبدُ المطلِبِ أَنَّهُ يَنْقُدُ، ويُحَلِّلُ، وَلَيْسَ هُنَالِكَ!.

وَلَئِنْ لمْ تَكنْ بنيةُ (التكرَارِ) أَمَارَةً عَلَى شِعريَّةِ نَصٍّ أوْ عَدَمِهَا، فَإِنَّ بنيةَ التجْنِيسِ كَذَلِكَ لَيسَتْ أَمَارَةً عَلَى تَحقُّقِ الشِّعْرِيَّةِ فِي نَصٍّ أوِ انْتِفَائِهَا، فَالتكرَارُ والتجنيسُ بِنيتَانِ بَديعيتَانِ يَؤمُّهمَا الناثِرُ والشاعِرُ عَلَى حدٍّ سَوَاء، وَإِذَا كَانَ د. مُحَمَّد عَبْدِ المطَّلِبِ قَدْ بَدَأَ كَلَامَه عَن حسَن طُلِب بتَأكيدِ تَفرُّدِ لُغتِهِ الشعريةِ بمواصفَاتٍ خاصةٍ تُفارِقُ مواصفَاتِ غيرِهِ مِن شُعَرَاءِ الحداثةِ عَلَى المستوَى الشكْليِّ أوِ السطحِيِّ[45]، وَإِذَا كَانَ قَدْ خَتَمَ دِرَاسَتَهُ تِلْكَ بتَكرَارِ هذهِ الفكرةِ مَرةً أخرَى، أَعنِي خُصوصيةَ حسَن طُلِب فِي تعَاملِهِ مَعَ اللغة فِي فِطْرِيَّتِهَا الأُولَى[46]، فمَا أحْسَبُ أنَّ فِي (التَّكرارِ) أوِ(التجنيسِ) دِلالةً عَلَى تَفرُّدِ أيِّ متكلمٍ، ناهِيكَ بأَنْ يَكونَ شَاعِرًا!، وَلَيْسَ فِي قرَاءَةِ د. عَبْد المطَّلِبِ تَيْنِكَ البِنيتَيْنِ عِنْدَ حسَن طُلِب مَا يُوحِي بتفرُّدٍ خَاصٍّ فِي تَعَاطِيهِمَا!، أو يثبتُ دورًا إيقاعيًّا لهمَا.. فَإِلَى كَلَامِ النَّاقدِ الثَّانِي: د. أحمد الصَّغِير ..

المبْحَثُ الثَّانِي: د. أَحْمَد الصَّغِير وَإِيقَاعُ (نَصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ)

سَلَفَتِ الإِشَارَةُ إِلَى أَنَّ د. محمَّد عبدِ المطلبِ كَانَ مِنْ أكثَرِ النقادِ متابعَةً لنصِّ السبعينياتِ وَالكتَابَةِ عنهُ، وَمُحَاولَةِ إِثْبَاتِ شِعْرِيَّتِهِ، ولَوْ أَنَّ محاوَلةَ تشعيرِ (نصِّ السَّبْعِينِيَّاتِ) وَقفتْ عندَ د. عَبْدِ المطَّلِبِ لهَانَ الخطْبُ، أو لَقُلنَا إِنَّ د. عَبْدِ المطَّلِبِ نَاقِدٌ يجتهدُ، وَلَئِنْ أَخْطَأَ أَجْرَي الاجتهَادِ والإصابَةِ، فلَنْ يخطئَ أجرَ المحاوَلَةِ، لَكنَّنا وَجَدْنَا كلامَهُ ومنهجَهُ يَتسرَّبُ إِلَى خطاباتٍ نقديةٍ أخرَى، ويَتَرَدَّدُ فِي تَضاعِيفِهَا، ويَبدُو أنَّ مَا يُمَثِّلُهُ د. عَبْدِالمطَّلِبِ منْ مَكانةٍ نقديةٍ، بوصفِهِ وَاحدًا مِنْ جيلِ أساتذَةِ النقْدِ الآنَ قَدْ أَكْسَبَ خِطابَهُ النقدِيَّ سُلطةً معرفيةً، جَعَلَتْ تُمارِسُ هَيمنَتَهَا عَلَى خطاباتٍ أُخَرَ وَلَا سيَّمَا جيلُ التلاميذِ؛ فَحِينَ تَقرَأُ كتابَ د. أحمد الصغير (آليَّاتُ الخطابِ الشعرِيِّ: قِرَاءةٌ فِي شِعْرِيَّةِ جيلِ السَّبْعِينِيَّات)[47] – وهوَ كتابٌ خالِصٌ لجيلِ السَّبْعِينيَّات، وجَازِمٌ بِشِعريةِ نَصِّهِم، كَمَا هوَ جَليٌّ من عُنوانِهِ – تَجِدُ احتذاءً لمنهَجِ د. عَبْد المطَّلِبِ فِي قِرَاءَةِ النَّصّ الشِّعْرِيِّ، وتَجِدُ– إِلَى ذَلِكَ – مَقولَاتِ د. عَبْدِ المطَّلِبِ تتردَّدُ كثيرًا فِي هَذَا الكِتَابِ؛ إِذْ يَطرَحُ د. عَبْد المطَّلِبِ مَنهَجًا خُماسيَّ الأرْكَانِ لقراءَةِ النَّصِّ الشِّعرِيِّ يَتكوَّنُ مِن: (الذاتِ – الموضوعِ – الدلالةِ – الاستدعاءِ/أو التناصِّ –الصياغَةِ)، وَقَدْ تحدَّثَ عَنْ هَذَا المنهج فِي غيرِ كتابٍ مِن كُتُبِهِ[48] ومِنْ ثَمّ فَأَنْ يكونَ عُنوانُ الفَصْلِ الأولِ مِنْ كتَابِ د. الصَّغيرِ: (مَوضُوعاتُ الخطَابِ الشعْرِيِّ)[49]، فَفِي ذَلِكَ مُجَارَاةٌ لمنهَجِ د. عبدِ المطلبِ فِي قرَاءَةِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ؛ لأنَّ محورَ (الموضوعِ) أحدُ المحَاوِرِ الخَمْسِ لمنهجِ د. عَبْد المطَّلِبِ فِي قِرَاءةِ الشِّعْرِ؛ كَمَا أنَّ أولَ الموضُوعاتِ التي عُنِيَ بها د. الصَّغيرُ كانَ: (الذات فِي الخطابِ الشعْرِيِّ السبعينِيِّ)[50]، ومحورُ (الذاتِ) كَذَلِكَ أحدُ محاورِ المنهجِ عندَ د. عبدِ المطلبِ، وَأَمَّا الفصلُ الثانِي عندَ د. الصَّغير فَهُوَ بعنوانِ: (البنيةُ اللغويةُ فِي شِعْرِ شُعَرَاءِ السَّبْعِينِيَّاتِ)، وقَدْ عُنِيَ فيه د. الصغيرُ بالبنيتَيْنِ: الإفراديةِ والتركيبيَّةِ وَهُمَا بِنيتَانِ أَثيرَتَانِ عندَ د. عبدِ المطلبِ، حَتَّى لَقَدْ جَعَلَهمَا عُنوانًا لأَحَدِ كُتُبِهِ[51]، وَقُلْ مِثْلَ ذَلِكَ فِي الفَصْلِ الثالِثِ، وَقَدْ جَعَلَ د. الصغيرُ عنوانَهُ: (تَوظِيفُ التراثِ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ)[52]، وهُوَ عنوانٌ مُساوٍ لما أَسمَاهُ د. عَبْدُالمُطَّلِبِ (محورَ الاستدعَاءِ أو التنَاصِّ) وَلَطالَمَا اتخذَ د. عَبْدُ المُطَّلِبِ ذَلِكَ المحورَ مَدخلًا خَاصًا إِلَى بَعْضِ قِرَاءاتِهِ التطبيقيَّةِ[53] وَلَنْ أحَدِّثَكَ عَن تأَثُّرِ د. الصغيرِ في الفصلِ الرابعِ (الإيقاعُ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ) بِالدكتورِ

عَبدِ المطلبِ، فَذلِكَ محورُ حديثِنَا فِي هَذَا البحثِ، ورُبَّمَا كَانَ الفصْلَانِ الأخيرَانِ – الخامسُ (تشكيلُ الصورةِ الشعريةِ) والسّادسُ (تَجلِيَاتِ الرمزِ الشعْرِيِّ) – أَقَلَّ فُصولِ الكتابِ احتذَاءً للخطابِ النقديِّ للدكتورِ عبدِ المطلبِ، وَرُبَّمَا يَرجِعُ ذَلِكَ إِلَى أنَّ بِنيتَي (الصورَةِ والرمزِ) قَدْ كَتَبَ عَنْهُما غيرُ نَاقِدٍ مِنْ نقادِنَا المعاصرينَ، فتوفرتْ بذلكَ أمَامَ د. الصغيرِ خطاباتٌ أُخرَى يَسترفدُهَا فِي قراءَةِ هاتينِ البنيتينِ.

وَأمَّا استدلالُ د. الصّغيرِ بمقولاتِ د. عبدِ المطَّلبِ فمَا أكثرَ مَا يَفعلُ ذَلِكَ[54]، حتَّى لَيُخَيَّلُ إلى قَارِئِ كتابِ د. الصغيرِ أنَّ كتابَهُ مُجردُ حَاشيةٍ عَلَى مَتنِ الدكتورِ عبدِ المطلبِ.

وَإِذَا كانَ د. عبدُ المطلبِ قَدِ استخدمَ مصطلحَ (التَّجريبِ) قليلًا، وَاستخدَمَ مرَادفاتِهِ كثيرًا، نَحْو: (التجَاوز، وَالتخَطِّي، والحدَاثَةِ، والخرُوج، والفَوْضَى الخلَّاقَة) – فَإِنَّ د. الصَّغير يَستخدِمُ مُصطلَحَ (التَّجرِيبِ) أَكثَرَ ممَّا يَستخدِمُ مُرَادفاتِهِ، مَا خَلَا مَوضعًا جَمَعَ فيهِ د.الصغيرُ بينَ مُصطلحِ (التجريبِ) ومُرَادفَاتِهِ، بِوصْفِهَا أهمَّ مَا يُميزُ الشاعِرَ السَّبعينيَّ، حَيثُ يقولُ: "وَلَكِنْ كَمَا أَشَرْنَا مِنْ قَبْلُ أَنَّ الشَّاعِرَ السبعينيَّ مِنْ أهمِّ سِمَاتِهِ التمرُّدُ والرفضُ، والولعُ بخلخَلَةِ الثوابتِ، وَكسْرُ النمَطِيَّةِ، وَالافْتِتَانُ بِالتجْرِيبِ عَلَى المستويَاتِ جَميعِهَا، وَالابتعَادُ عَن سكونيةِ القصيدَةِ، والمَيْلُ الشديدُ إلى الانصهَارِ فِي بوتقَةِ الواقِعِ وآلامِهِ، ولكنْ ليسَ بصورةٍ مباشرةٍ وَإنمَا بصورَةٍ فنيةٍ يُضفِي الرمْزُ عَليهَا جَمَالًا"[55]. لَكنْ يَظلُّ مُصطلَحُ (التَّجْرِيبِ) المصطلَحَ الأثِيرَ لدَى د.الصغِير؛ إِذْ يَتَرَدَّدُ بكثرَةٍ لَافِتَةٍ فِي كلِّ فصولِ كتابِهِ، وَلَا سِيَّما الفصلُ الخاصُّ بالصورَةِ الشعريةِ[56].

وفيمَا قَالَهُ د. الصغيرِ آنِفًا إشارَةٌ جَليَّةٌ إِلَى (شُمُوليةِ التجْرِيبِ) المستويَاتِ الشعريةَ كَافَّةً عِنْدَ شَاعرِ السبعينيَّاتِ، وَهوَ – لِذلِكَ – يَجعلُ (التجْرِيبَ) سِمَةَ كُلِّ آليةٍ يَتَنَاوَلُهَا عِندَ السَّبْعِينيينَ، إِذْ قَلَّمَا يُمهِّدُ لآليةٍ شِعريةٍ دُونَ تَأكيدِ خُصوصيتِهَا وَتجَاوُزِهَا عِنْدَ (جِيلِ السبعينيَّاتِ) مَا سَبَقَهُ مِنْ أَجيَالٍ شِعرِيةٍ، وَإِذَا عَنَّ للقَارِئِ أَنْ يَختلِفَ مَعَ د.الصغير بِأَنَّ (التَّجْرِيبَ) لَيْسَ وَقْفًا عَلَى السَّبعِينيينَ وَحْدَهم، وَأَنَّ لكلِّ جيلٍ حَظَّهُ مِنَ التجريبِ، فَإِنَّ د.الصغير يَقْطَعُ الطريقَ عَلَى مَنْ يَختلفُ مَعَهُ، فَيجْعَلَ أُولئِكَ السبعينِيينَ (آبَاءَ التَّجْرِيبِ) فِي شِعْرِنَا الحديثِ؛ إِذْ يقولُ –مُعقبًا عَلَى استخدَامِ حِلمِي سَالم مُفرَدَةَ (Easy) فِي أَحَدِ نُصُوصِهِ:

"نُلاحِظُ استخدَامَ الشاعِرِ لمفردَةِ (Easy وتَعني سَهْل أَوْ بَسِيط)، لَكِنَّهُ آثرَ أَنْ يَكتبَهَا بالإنجليزيةِ، ليُحْدِثَ نوعًا مِنْ خَلخَلَةِ الثابِتِ وَتَثْبِيتِ المخَلْخَلِ، فَلَم يَعْهَدِ الشِّعْرُ العَرَبِيُّ مِثْلَ هَذِهِ الاستخدامَاتِ، وَلَكِنَّ شُعَرَاءَ السبعينيَّاتِ هُمْ آبَاءُ التجريبِ فِي الشعْرِ الحدَاثِيِّ وَلَا زَالُوا يُجَرِّبونَ وَيُجرِبُونُ"[57].

عَلَى أَنَّ القولَ بِأَنَّ الشعْرَ العَرَبِيَّ لَمْ يَعْهَدْ مِثْلَ هَذهِ الاستخدَامَاتِ بحاجةٍ إلى إعادةِ نظرٍ، فإنَّ شعراءَ (التفعيلَةِ) قَدْ سَبقُوا السَّبعينيينَ إلَى استخدَامِ الكلمَاتِ الأعْجميةِ فِي قصَائدِهم، مَكتوبةً بحروفٍ عربيةٍ تارةً، ومَكتوبةً بالحرْفِ الأجنبِيِّ أخْرَى، بَلْ إنَّهم ضَمَّنُوا قَصَائِدَهُم عِباراتٍ أجنبيةً كاملةً، وممَّنْ فعَلَ ذَلِكَ الشعَرَاءُ: (بَدرُ شاكِر السيَّاب – فَدْوَى طُوقَان – يُوسُف الخَال – عُمَرُ فَروخ – صَلَاحُ عبْد الصَّبور – عِزُّ الدينِ إسمَاعِيلَ)[58].

وَمهْمَا يَكنْ مِنْ أمرٍ فَدعْنَا نَختبِر مَفهومَ (التجريبِ) فِيمَا كَتبَهُ د.الصغيرُ عَنْ إيقَاعِ أولئكَ السبعينيينَ، وَقَدْ خَصَّ بذَلِكَ الإيقَاعِ الفصْلَ الرابِعَ (الإيقَاعُ فِي شِعرِ السَّبعينيَّاتِ) وَيَضمُّ هَذَا الفصْلُ أربعَةَ محاوِرَ: المحورُ الأولُ – مفهومُ الإيقَاعِ، والثانِي – الإيقَاعُ الخارجيُّ فِي شعرِ السبعينيَّاتِ، وَالثالِثُ – الإيقَاعُ الداخِليُّ فِي قَصيدَةِ النثْرِ[59]، وَالرَّابعُ – القافيَةُ فِي شِعرِ السَّبعينيَّاتِ.

وأودُّ أنْ أبدَأَ بمَا كتبَهُ د.الصَّغيرُ عَنِ المحورِ الثالثِ (الإيقَاعُ الداخِليُّ فِي قَصيدَةِ النثرِ) وأُرْجئَ الكَلَامَ عَن بَقيةِ المحاورِ لِسببيْنِ:

أوَّلِهِمَا – أنَّ مفهومَ (الإيقَاعِ الداخِليِّ) هوَ أهمُّ ركيزةٍ اتكَأَ عَليهَا دعَاةُ (شِعرِ السبعينياتِ) أوْ مَا يُسمَّى (قصيدَةَ النثْرِ) لإدخَالِ ذَلِكَ النصِّ مملكَةَ الشِّعْرِ، وَإنْ سَمَّوْا ذَلِكَ الإيقاعَ بأسمَاءٍ أخْرَى، نحو: (الإيقَاعِ الصَّوتِيِّ)، أوْ (إيقَاعِ اللغَةِ)، أو (الإيقَاعِ النصيِّ) فَلَيستْ كلُّ هَاتيكَ الأسماءِ سِوَى مرادفاتٍ لِمَا عُرِفَ باسْمِ (الإيقاعِ الداخليِّ).

ثَانِيهَا – أنَّ (الإيقاعَ الداخليَّ) هوَ أهمُّ محورٍ يمكنُ أنْ يتَجَلَّى فيه مَفهومُ (التجْرِيبِ) – الذِي طَالَما رَدَّدَهُ د.الصغيرُ – دونُ بقيةِ المحاورِ.

يَبدَأُ د.الصغيرُ كلامَهُ عَنِ (الإيقاعِ الداخليِّ) فيقولُ: "إذَا كَانَ شعراءُ السبعينياتِ قَدْ أوْلَوْا اهتِمامًا بِالإيقاعِ الخارِجِيِّ المتمَثِّلِ فِي الوزنِ فِي بعضِ نصوصِهم، فَقَدْ أَوْلَوا اهتِمامًا

مُماثلًا لِلإيقاعِ الداخِليِّ بإمْكَانَاتِهِ النغمِيَّةِ المتمثلَةِ في البِنَى التَّكراريَّةِ والمقابلَةِ وَالتوَازِي بينَ الكَلِمَاتِ والترديدِ والتحَاورِ، وَإيقَاعِ التنَاصِّ، والإيقاعِ البَصَرِيِّ المتمَثِّلِ في (اللعبِ بالشكْلِ والأبنَاطِ الطِّبَاعيةِ). وَلذَلكَ يَجبُ أنْ نُدرِكَ أنَّ (قَصيدَةَ النثْرِ) لَمْ تَهجُرِ الإيقَاعَ تمامًا وَلَمْ تُبْعِدْهُ عَنْ مَنطقةِ عِنايتِهَا نَهَائيًّا، وَإنَّما معنَاهُ أنَّ لِلحدَاثِيينَ مَنَاطِقَهم الإيقاعيَّةَ الأثيرةَ بتَدَخُّلِ الحِسِّ الصوتِيِّ لِيكونَ بَديلًا لِلإيقاعِ المحفوظِ، وهَذَا الحِسُّ يَعتمِدُ الحرفِيَّةَ مَدْخلًا لِلإيقَاعِ. وَقَدْ كانَ لجوءُ الشَّاعرِ السبْعِينِيِّ إلَى تَفجيرِ إيقاعَاتٍ عِدَّةٍ مِنْ خِلَالِ اللغَةِ، لأنَّ الإيقاعَ لَيسَ مَقصُورًا عَلَى (الوَزْنِ) إنَّمَا يَشْمَلُ الحيَاةَ كُلَّهَا، وَالنصُّ الشعْرِيُّ بِوَصفِهِ كَائنًا حَيًّا لهُ إيقَاعُهُ الخاصُّ الذِي يَرتَضِيهِ لِنفسِهِ"[60].

وَإذَا كانَ النصُّ السابِقُ قدْ حدَّدَ إمكانَاتِ (الإيقَاعِ الداخليِّ) فِي بعضِ البِنَى البَدِيعيَّةِ والتنَاصِّ، والإيقَاعِ البَصَرِيِّ، فَأَيُّ تجريبٍ في ذَلِكَ؟! إنَّ هَذِهِ الإمكاناتِ البديعيةَ مَعروفَةٌ فِي تراثِنَا الشعْرِيِّ وَالنثْرِيِّ علَى سَوَاءٍ، منذُ أنْ فتقَ اللهُ لسانَ العربِ بلغةِ الضادِ، وَفِي تُراثنا الشِّعري فنٌّ معروفٌ باسْمِ (البَدِيعيَّاتِ)[61]، وَإذَا كَانَ شِاعرُ الحداثَةِ يَستطيعُ أنْ يَستخدِمَ التناصَّ، أوْ يَلعَبَ بالأبنَاطِ الطِّباعِيَّةِ، فَهَل يَعْجِزُ النَّاثِرُ الحديثُ عَنْ ذَلِكَ؟، ومِنْ ثَمَّ فالقولُ بأنَّ للحَداثِيينَ مَنَاطِقَهم الإيقاعيةَ الخاصَّةَ – بِنَاءً علَى تِلكَ الإمكانَاتِ السابقَةِ – بحاجَةٍ إِلَى إعادَةِ النظَرِ، كَمَا أنَّ القولَ بِأنَّ الإيقَاعَ يَشْمَلُ (الحيَاةَ كلهَا) كَلَامٌ إنشَائيٌّ لا عِلْميٌّ فَلَو كَانَ الإيقاعُ يَشملُ الحياةَ كلَّها فَأَوْلَى بِهِ أنْ يَشملَ كلَّ آلياتِ النصِّ الشعرِيِّ، وَلَو صَحَّ ذلِكَ، فَمَا بَالُ نُقادِنَا يَتناولونَ تِلكَ الآلياتِ مستقلةً عَنِ الإيقاعِ؟، وَلِمَ لَا يَتنَاولونَ آلياتِ النصِّ الشعرِيِّ بِحسبانِهَا آلياتٍ إيقَاعيةً؟!، وَلَو أَنَّ لِكُلِّ نَصٍّ إيقَاعًا خاصًا يَرتضيهِ لَأصبَحَ مَفهومُ الإيقَاعِ الداخليِّ مَفهومًا غَائمًا – وَإنَّه لَكَذَلِكَ – لَا قَاعدَةَ لَهُ، وذلكَ مَا يُؤكدُه د. الصغيرُ نفسُهُ حِينَ يقولُ فِي مَوضعٍ تَالٍ: "لكِنَّ الإيقاعَ الداخليَّ الذِي يُعوَّلُ عليهِ كثيرًا فِي تَشكيلِ قَصيدةِ النثرِ لَيسَ لَهُ قاعدةٌ مُطلقةٌ؛ فكُلُّ قصيدةٍ تُحاولُ أنْ تُقدِّمَ إيقَاعَهَا الخاصَّ"[62]، فَمَا الِذي يَمنعُ بعْدَئذٍ مِنْ أنْ يَدَّعِيَ كلُّ إنسَانٍ أنَّ فِي كلامِهِ إيقَاعًا خَاصًا وَإنْ كانَ كَلامُهُ هَذَيَانًا؟!.

لَم يَستطِعْ د.الصغيرُ – إذَنْ – تقدِيمَ مَفهومٍ واضحٍ لما يُسمَّى (الإيقَاع الداخِلِيّ) وَحَتَّى مَا نقَلَهُ بعدَ ذَلِكَ مِنْ تعريفاتٍ للإيقاعِ لا تُسهِمُ في تَجلية ذَلِكَ المفهومِ (الإيقَاعِ الداخِلِيِّ)، فَهُوَ مَثَلًا يَنقلُ تعريفَ س. مُوريه للإيقَاعِ (rhythme) بأنَّهُ: "التَّكرارُ المنتظِمُ لمقاطِعَ صَوتيةٍ بَارزَةٍ في اللغَةِ المنطوقَةِ مِنْ خِلَالِ تبادلِهَا معَ مقاطِعَ أخرَى أقلّ بُرُوزًا وَيتحَدَّدُ البُروزُ بعوامِلِ درجَةِ الصوتِ (pitch) ودِينامِيكيَّتِهِ ومُدتهِ"[63]، وَجَلِيٌّ أنَّ مفهومَ س. موريه لِلإيقَاعِ مَفهومٌ غَرْبِيٌّ، لأنهُ يَصدُقُ عَلَى القصيدَةِ الغربيةِ، سَوَاء أكَانَت مَقطعيَّةً كالشعرِ الفَرنسيِّ الذِي تُقسَّمُ فيهِ الأبياتُ إلى مقَاطِعَ لا إلَى تفاعِيلَ، أمْ كَانَتِ ارتكازيةً (نَبريَّةً) كالشعرِ الإنجليزيِّ الحديثِ والشِّعرِ الألمانِيِّ، ولَا يَصدقُ علَى القصيدَةِ العَربيةِ؛ لأنَّها قَصيدَةٌ كَميةٌ لا نَبريَّةٌ[64]، وَلَو سَلَّمْنَا جَدَلًا أنَّ مَفهومَ س. موريه لِلإيقَاعِ يَصدُقُ علَى شِعرِنَا العربِيِّ، فَأيُّ تَكرارٍ مُنتظِمٍ لمقاطِعَ صَوتيةٍ بارزَةٍ فِي التقَابُلِ أوِ التنَاصِّ أوِ الإيقَاعِ البصَرِيِّ، وَهِيَ عَناصِرُ الإيقَاعِ الداخلِيِّ التِي تَنَاوَلَها د.الصغِيرُ فِيمَا بعدُ؟!.

وأمَّا العناصِرُ التِي تَناوَلَها د. الصغيرُ تحتَ ذَلِكَ المحورِ (الإيقَاع الداخليّ) فأربعَةٌ، هيَ: إيقاعُ التكرارِ، وإيقاعُ التقابلِ، وإيقاعُ التناصِّ، والإيقَاعُ البَصَريُّ، وأَهمُّ مَا نلاحظُهُ عَلى تَناولِ د.الصَّغيرِ تلكَ العناصِرَ أنَّ كلَّ تَعليقَاتهِ عَلَى النماذجِ التِي استدلَّ بهَا تَخدمُ الجانبَ الدلاليَّ، وَلَا علاقةَ لها بالجانِبِ الإيقاعِيِّ، وحتَّى بعْض النماذجِ التِي أشارَ خلَالَ تعليقِهِ علَيها إلَى الإيقَاعِ، كانتْ إشارتُهُ أقرَبَ إلى التعْليقِ الجاهِزِ والغائِمِ في الوقتِ نفسِهِ، فحينَ وَجَدَ رِفعَت سلّام يُكررُ مُفردةَ (حجَر) فِي أحدِ نصوصِهِ، قَالَ مُعقبًا عليهِ: "فقدْ صَنعَ الشاعرُ منْ خِلالِ التكرارِ إيقاعًا سَريعًا يجذبُ السمْعَ"[65]، وحينَ وَجَد حسَن طُلِب يُوظِّفُ بنيةَ التقابُلِ قالَ: "هَذهِ الصورَةُ التقابليةُ قَدْ خلَقَتْ إيقاعًا حيًّا يُحقق اندماجًا مُوسيقيًّا هادئًا يَجذبُ أُذُنَ السامِعِ وعينَ القارِئ وَحوَاسَّهُ كُلَّهَا"[66]، وَحينَ وَجدَ رِفعَت سلَّام يُوظِّفُ بنيةَ التقابُلِ – كذلِكَ – استدْعَى تَعليقَهُ الجاهزَ فقالَ: "ويُلاحَظُ في المقطَعِ السابقِ كَمٌّ هائلٌ مِنَ الثنائياتِ الضديةِ التِي صنَعَ الشاعِرُ منْ خِلَالها إيقاعَهُ الخاصَّ لِيجذِبَ جمهورَهُ الذِي يَقرؤُهُ ويَسمعُهُ"[67].

ناهيكَ بأنَّ د.الصغيرَ يُتابِعُ د.عبدَ المطلبِ في الاستدلَالِ بالنماذجِ التِي استدَلَّ بها بَلْ ينقلُ عنهُ بعضَ تعليقاتِهِ عَلَى مَا استدَلَّ بِهِ، مِثالُ ذلكَ: النموذجُ الذِي استدلَّ به د.الصغيرُ على تَكرارِ (حرفِ السينِ) عندَ رفعَت سلّام، هوَ عَينُهُ النموذجُ الذِي استدلَّ بِهِ د.عبدُ المطلبِ من قبْلُ عَلَى مَا أَسماهُ (التداعِي الصَّوتِي)[68]، وَكَذلكَ: النمُوذجُ الذِي استدلَّ بِهِ د.الصغيرُ علَى تَكرارِ المفردَاتِ عندَ رفعت سلّام، هُوَ ذاتُهُ النموذجُ الذِي استدَلَّ بِهِ د.عبدُ المطلبِ عَلَى مَا أَسْمَاهُ (الإيقاعيَّةَ الصوتيةَ)[69].

هذَا، وَإِنَّ إِخْفَاقَ البِنَى البديعيَّةِ في تَجلِيَةِ (الإيقَاعِ الداخليِّ) عِنْدَ د.الصغيرِ لَأَمْرٌ مُتوقَّعٌ، فَقَدْ أَخفَقَتْ في ذَلِكَ عندَ رَائِدِهِ د.محمدُ عبدِ المطلبِ مِنْ قبلُ، لأنَّ وجودَ بعضِ البِنَى البديعيةِ – وَلَا سِيَّمَا البِنَى التكراريَّةُ[70] مِنْهَا – في نصٍّ مَا قَد يُحدثُ تَنغيمًا يُكثِّفُ الإيقاعَ ويُقويهِ، لكنَّ تِلكَ البِنَى لَا تُوجِدُ الإيقاعَ ولَا تَستقلُّ بإنتاجِهِ، وَأَمَّا ادعاءُ دورٍ إيقاعيٍّ لبنيةِ (التقابُلِ) فَتلْكَ بِدعةٌ (أَصليةٌ) بلغَةِ الفقهَاءِ، لَا أَسَاسَ لَهَا، وأَدخَلُ منْهَا فِي بابِ البدعَةِ أنْ يَكونَ لِلتناصِّ دورٌ إيقاعيٌّ، فَمِنَ المعلومِ أنَّ المبدِعَ يلجأُ إلى التناصِّ لغايَاتٍ تصويريَّةٍ أو رمزيةٍ، وَلَا يلجَأُ إليهِ لغايةٍ إيقاعيةٍ، والرِّوَائيُّ يَستخدمُ التناصَّ كَمَا يَستخدمُهُ الشاعرُ، أَفَتَكُونُ الروايةُ شِعرًا بِذَلِكَ؟!.. وَزِدْ إِلَى ذَلكَ أنَّ تِلكَ البِنَى إِنْ جَاءَتْ فَإِنَّمَا تَجيءُ فِي أبعَاضِ النصِّ وَلَا تَشمَلُهُ؛ إِذْ نَرَاهَا تَجِيءُ فِي سَطْرٍ وَتَغيبُ مِنْ أَسْطُرٍ أُخَرَ، وَقَدْ تَزدَحِمُ بِهَا فِقرَةٌ، وتَخْلُو مِنهَا فِقْرَاتٌ، وَلَوْ صَحَّ اتخاذُ تِلْكَ البِنَى دَلِيلًا عَلَى شِعْرِيَّةِ النصِّ، لَكَانَتْ دَلِيلًا عَلَى شِعْرِيَّةِ السطرِ أوِ الفِقرَةِ التِي تُوجَدُ بِهَا، وَمَاذَا نَقُولُ فِي بَقِيَّةِ النصِّ، وَقَدْ غَابَتْ عَنْهُ؟!، وَشَرْطُ الإِيقَاعِ أنْ يَكونَ شَامِلًا النَّصَّ كُلَّهُ، حَتَّى نَحْكُمَ بِشعرِيَّةِ ذَلِكَ النصِّ، وَأَلَّا يَظْهَرَ فِي جزءٍ مِنَ النصِّ وَيَغِيبَ مِنْ بَقيةِ أجزائِهِ، وَإِنَّهُ لَجَنفٌ عَظِيمٌ أَنْ نَعْدِلَ إِيقَاعِيَّةَ تِلْكَ البِنَى الجُزْئِيَّةِ – إِنْ صَحَّتْ – بإِيقَاعٍ ورِثْنَاهُ، وَمِنْ سِمَاتِهِ الكُلِّيَّةُ والشُّمُولُ!.

وَقَدْ خَصَّ د.الصغيرُ نفسُهُ الفصلَ الثالثَ (توظيفُ التراثِ في شِعرِ السبعينيَّاتِ)[71] لِلحديثِ عَنِ (التناصِّ)، وَلَا أَدرِي كَيفَ يُكررُ الحديثَ عنهُ مرةً أخرَى بوصفِهِ بنيةً إيقاعيةً وهذَا كلامُهُ عَنْ (إيقاعِ التناصِّ)، أنقلُهُ تَامًا لأَجتزِئَ بِهِ عَنِ التمثيلِ لعناصِرِ (الإيقاعِ الداخليِّ) الأخرَى، وَلِيكُونَ شَاهِدًا عَلَى زيفِ ذَلِكَ الإيقاعِ الداخليِّ، يقولُ د.الصَّغيرُ:

"وهَذَا الإيقاعُ قَدْ يَستبدِلُ بإيقاعِ النصِّ التراثيِّ، إيقاعَ التجْرِبَةِ الشعريةِ الممزوجةِ بالتناصِّ من خِلالِ الجمْعِ بينَ النصِّ الحاضِرِ والنصِّ الغائبِ، حيثُ يَلعَبُ التناصُّ دورًا بارزًا في خَلْقِ الإيقَاعِ الداخليِّ في قصيدَةِ النثرِ.

فقَدْ حَاولَ الشاعِرُ السبعينيُّ الاستعَانةَ بالإيقَاعِ القُرآنيِّ، وتَوظيفَهُ تَوظيفًا فاعلًا ومؤثرًا في تَحقيقِ الإيقاعِ الداخليِّ بدَلًا مِنَ التفعيلَةِ، وَقَدِ استغلَّ الشاعِرُ حسَن طُلِب التركيبَ القرآنيَّ بإيقاعَاتِهِ الخاصَّةِ فيقولُ:

فَلَقَدْ زَهَقَ الحَقّ
وَجَاءَ البَاطِل
وَطَغَى القوْلُ عَلَى الفِعْل
ودَاءُ اليرَقَان
عَشْعَشَ فِي الأبدَان

وَيظهَرُ مِن خلالِ النصِّ الشعريِّ السابقِ التناصُّ المعكوسُ معَ القرآنِ الكريمِ في قولهِ تعالَى: ﴿**قُل جَاءَ الحَقُّ وزهقَ الباطِلُ**﴾. ويُومئُ هَذَا المقطعُ إلى الوضْعِ الذِي أصبحَ مَعكوسًا وَيَسخَرُ الشاعرُ منْ هَذَا الوضْعِ اللامنطِقِيّ؛ فَلَمْ يَزهَقِ الباطلُ بَلْ جاءَ، وطَغَى القولُ علَى العَمَلِ، والفسَادُ قد سَكَنَ الأجسادَ، وقَدِ استخدَمَ الشاعرُ رفعَت سَلّام إيقاعَ التناصِّ بصورةٍ كبيرةٍ في جُلِّ دواوينِهِ الشعريةِ، فَلَا يَكادُ يَخْلُو ديوانٌ واحدٌ مِنْ فاعليةِ التناصِّ أوْ إيقاعِهِ، تَعويضًا عَنِ الإيقاعِ الخارجيِّ (الوزن أوِ التفعيلةِ) المحفوظِ فيقولُ:

(كيفَ عَبَرُوا الغِيَابَ إِلَى ضَفَّةٍ أُخْرَى
سَهْوًا
تِلْكَ لَيْسَتِ المشْكِلَة
وتَقُولُ فِي يَأسٍ قَادِمٍ
هَلِ اكتفَيْتَ أَمِ المزِيد؟)

وَقَدْ تَحقَّقَ إيقاعُ التناصِّ في الجزءِ الأخيرِ مِنْ هَذِهِ الدفقَةِ الشعريَّةِ؛ فَقَدِ امتَصَّ – فِي خفاءٍ – قَولَه تعَالَى: ﴿**يومَ نقولُ لجهنَّمَ هَلِ امتلأْتِ وتقولُ هَلْ مِنْ مَزيد**﴾.

فقَدْ تجلَّى النُّص القُرآنيُّ بإيقاعِهِ فِي النِّص الشعْرِيِّ، فَالشَّاعِرُ يُحاولُ أنْ يُحاكِيَ النصَّ القُرآنيَّ وَيسْتَمِدَّ مِنْهُ إيقاعَهُ العَذْبَ الهادِئَ.

ونُلاحِظُ أنَّ الشاعِرَ قَدْ أُولِعَ بالنصِّ القرآنيِّ؛ ولذلكَ نَجِدُهُ عَبْرَ دوَاوينِهِ يَستخدِمُ إيقاعَ التناصِّ مَعَ القرآنِ الكريمِ في عدةِ مَراتٍ متتابعَةٍ لِيحققَ انْسِجَامًا مُوسيقيًّا يَجذِبُ بهِ المتلقيَ.

وَقَدِ استخدمَ الشاعِرُ حلْمِي سَالِم إيقاعَ التناصِّ في بعضِ نصوصِهِ الشعريةِ لإحدَاثِ نَوعٍ مِنْ تأصِيلِ الإيقاعِ الشعرِيِّ في قَصيدَةِ النثْرِ فيقُولُ:

قالَ لِي: اقْرَأْ، قُلْتُ مَا أنَا بِقَارِئ
قَالَ لِي: اقْرَأْ كِتَابَكَ الذِي كتَبْت
قُلْتُ: مَا كَتَبْتُ، قَالَ: فَاكْتُبْ

فَقَدِ استمَدَّ الشاعِرُ إيقاعَ التناصِّ مِنَ القرآنِ وَإنِ اتَّكَأَ عَلَى السيرةِ النبويةِ الشريفَةِ اتكَاءً كَبيرًا؛ لِيصوِّرَ نُزولَ الوحْي علَى سَيدِنَا محمَّدٍ صلّى الله علَيه وسَلَّم، وَقَدْ أسْقَطَ صِفةَ القداسَةِ مِنهُ باستخدَامِهِ فِي النصِّ الشعْرِيِّ، فجعَلَهُ مِنْ نَصٍّ علوِيٍّ إلَى نَصٍّ بشَرِيٍّ؛ وقَدِ امْتَصَّ قولَهُ تعَالَى: ﴿**اقرأْ باسمِ ربكَ الذي خلقَ** (1) **خلقَ الإنسانَ مِنْ علقٍ** (2) **اقْرأْ وَرَبُّكَ الأكْرَمُ** (3) **الذي علَّمَ بالقلمِ** (4) **علَّمَ الإنسانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ** (5)﴾"[72].

وَجَليٌّ أنَّ النَّاقِد يُحدِّثُ قَارِئَهُ عَنْ (إيقاعِ التناصِّ) كَأنَّهُ مُسَلَّمَةٌ لَا تَقبلُ الجدَلَ أوِ النقاشَ، فَكَأنَّهُ يَفرِضُ هَذَا الإيقَاعَ عَلَى قَارِئِهِ فرْضًا، دُونَ أنْ يُقنِعَهُ بِذَلِكَ الإيقاعِ؛ فكُلُّ كَلَامِهِ دائرٌ حولَ امتصاصِ الإيقاعِ القُرآنيِّ، وَهَلْ لِلقُرآنِ إيقَاعٌ؟ إنَّ هَذَا لَشَيءٌ عُجابٌ!! وَزِدْ إلَى ذَلِكَ أنَّ النَّاقِدَ قَدْ نَقَلَ هَذهِ النماذجَ – أَوْ عَلَى الأقلِّ الأولَ وَالثانيَ مِنهَا – عَنْ الدكتور عبدِ المطلبِ، بَلِ اهتدَى في التعْلِيقِ عَلَيْهَا بِمَا كتبَهُ د. عبدُ المطلبِ عنهَا[73]!.

وإذَا كانتِ الوسائلُ السالفةُ (التكرارُ، والتقابُلُ، والتناصُّ) لَمْ تُسعِفِ النَّاقِدَ فِي تبيانِ (الإيقاعِ الداخليِّ)، وهيَ وَسَائلُ لُغويةٌ، فَأَنَّى يُسعفُهُ مَا يُسمَّى (بالإيقاعِ البصَرِيِّ)، وهوَ وَسِيلَةٌ شَكليَّةٌ؟!. إنَّ مفهومَ (الإيقاعِ البصَريِّ) أكثَرُ تهافتًا مِنْ مَفهومِ (الإيقَاعِ الداخِلِيِّ) لأنهُ قَائمٌ عَلى حُجَّةٍ داحضَةٍ، مُؤدَّاهَا: أنَّ القصيدَةَ العربيةَ الحديثةَ قَدِ انتقلَتْ مِنَ الشفَاهِيةِ

إِلَى الكِتابيةِ، فَاستغْنَتْ بالعيْنِ عَنِ الأذُنِ، وَعَوَّضتِ بالتشكيلِ الطِّباعِيِّ، وبِنَاءِ النصِّ بناءً هَندسيًّا (الإيقاعَ البصَرِيّ) مَا افتقَدَتْهُ مِنْ إيقاعٍ خارجِيٍّ: الوزْنِ والقافيةِ أَوِ التفعيلَةِ.

ولَقَدْ نَاقشتُ تِلكَ الحُجَّةَ، وَجَلَّيتُ زَيْفَها[74]؛ ذَلِكَ أنَّ ارتباطَ القَصيدَةِ العَربيةِ بالكتَابَةِ لَيْسَ وَليدَ عَصرِنَا، بَلْ هوَ قَديمٌ قِدَمَ القصيدَةِ العربيةِ نفسِهَا، وَتكرَارُ ألفاظِ الكتابةِ فِي القصيدَةِ الجاهليةِ يُؤَكِّدُ ذلكَ، كَمَا أنَّ القرآنَ نفَى عَنِ النبيِّ صَلّى الله عَليه وسلَّم ممارسَةَ الكتابَةِ قَبْلَ البَعثَةِ: ﴿**وَمَا كُنتَ تتلُو مِن قبلِهِ مِن كِتابٍ وَلَا تخطُّهُ بيَمينكَ إِذًا لارتابَ المبطلون**﴾(العنكبوت:48) ويُفهَمُ مِنَ الآيَةِ – بالمخَالَفَةِ – أنْ قدْ وُجِدَ فِي الجاهليةِ مَنْ يَتلُو الكُتُبَ ويَخطُّها بِيمِينِهِ، وَإِنْ كَانَ عَلَى قِلَّةٍ، وَمِمَّا يُؤَكِّدُ زَيْفَ مَخْفَليَّةِ الشِّعْرِ العَرَبِيِّ القدِيمِ وَمخَاطَبَتِهِ الأُذُنَ وَحْدَهَا قَوْلُ أَبِي هَمَّامٍ: "... وَقَدْ عَرَفْنَا بِالممارَسَةِ أنَّ هَذَا الإِطَارَ (الخليلي) يَجْمُلُ فِي مِثْلِ هَذِهِ المَوَاقِفِ، دُونَ أَنْ يَطْفُرَ الذِّهْنُ إِلَى حُسْبَانِ الشكْلِ الخليليِّ مَخْفَلِيًّا فَحَسْبُ يُخاطِبُ الجمهورَ آذَانَهُ لَا وِجْدَانَهُ وَلَا فِكْرَهُ، وَهِيَ دَعْوَى بَيِّنَةُ البُطْلَانِ، لأنَّ القَصِيدَةَ حَتَّى وَلَوْ كانَتْ فِي لُغَةٍ أَجْنَبِيَّةٍ أَوْ مُترجَمَةٍ أَوْ حَتَّى مِنَ الشِّعْرِ الحرِّ إِنَّما يُطالِعُهَا القارِئُ مُتخَيِّلًا الإِلقَاءَ أَوْ عَلَى الأقَلِّ يَنطِقُ بِهَا أَو يَهمِسُ أَوْ يَصْمُتُ بقرَاءَةٍ بَصَرِيَّةٍ، وَهُوَ فِي مَشْهَدٍ مِنْ قِرَاءَةٍ مُخالِفَةٍ لِقرَاءَةِ النثرِ، فَبَطلَتْ إِذَنْ هَذهِ الدَّعْوَى، والقارِئُ يَقْرَأُ حَتَّى بَعْدَ فَضِّ المحَافِلِ وَالمهَارِجِ متأمِّلا مُتدبِّرًا بِعيْنِهِ وَأُذُنِهِ وَوِجْدانِهِ، أَوْ بِمَا هوَ إِنْسَانِيٌّ مِنْهُ لِقرَاءَةِ النصِّ قِرَاءَةً مُتذوِّقَةً"[75].

بَلْ فِي كَلَامِ د.الصغيرِ نفسِهِ مَا يُؤكدُ تَهافُتَ مَفْهُومِ الإيقاعِ البصَرِيِّ وزَيْفَهُ، فَثَمَّةَ نَصٌّ لِرِفْعَت سَلَّام، استخدَمَ فيهِ ثلاثةَ أصوَاتٍ: أحدُها شِعْرِيٌّ (بُنط أسْود ثَقِيل)، وصَوتٌ نثريٌّ خالصٌ (مَتْن) وَيَخرجُ مِنْ هَذَا المتنِ الصوتُ الثالِثُ (الهامِشُ)، وَمِمَّا قَالَهُ د.الصغيرُ عَنْ ذَلِكَ النصِّ: "..والمتنُ والهامشُ مِنَ الحيَلِ الفنيةِ التِي لجَأَ إِلَيْهَا الشاعِرُ لتعويضِ الفاقِدِ الإيقاعِيِّ المحفوظِ (التفعيلَةِ)، وَأصبحَتِ القصيدَةُ لدَى الشاعِرِ تَعتمِدُ علَى العيْنِ أكثرَ مِنَ الأُذُنِ وَيُعدُّ هَذَا لَونًا مِنْ ألوَانِ التجريبِ الشعْرِيِّ لَدَى شُعَرَاءِ السَّبعِينيَّاتِ؛ فَهُم يَطرقُونَ أبوابَ التجْرِيبِ طَرْقًا شَديدًا، وَهَذَا النَّمَطُ الشكليُّ يُعطِي للعينِ مساحَةً للتحركِ داخِلَ النصِّ وتَصنَعُ إيقاعَهَا بنفسِهَا مِنْ خلالِ المتنِ والهَامِشِ.

ولجوءُ الشاعِرِ السبعينيِّ إلَى مِثْلِ هَذِهِ الحِيَلِ لَمْ يَأتِ منْ فَرَاغٍ، وَلَكِنَّ الشاعِرَ السبعِينيَّ تَأثَّرَ بِالشعْرِ الأُوربيِّ تأثرًا كَبيرًا لأنَّ الشعرَاءَ الأُوروبيينَ قَدْ أَغْرَقُوا إغراقًا كبيرًا في التجرِيبِ الشِّعْريِّ.

وَيُمكِنُ القولُ بأنَّ الهامِشَ مَا هوَ إلَّا مُوسيقَى تصويريةٌ يَبعثُهَا الشاعِرُ مِنْ خلالِ إنشاءِ المتنِ أثنَاءَ (الإلقاءِ) وَعَينُه عَلَى الهامِشِ؛ لأنَّ المتْنَ والهامِشَ لَا ينفصِلَانِ لأنهمَا يُسهمَانِ في إنتاجِ دلالةٍ واحدةٍ، هَذِهِ الدلَالَةُ تَنْبُعُ مِنْ جَسَدٍ واحدٍ (المتنِ والهامِشِ) بوصفِهَا نصًّا متعدِّدَ الأشكالِ والوجوهِ"[76].

والتناقضُ في كَلَامِ د.الصغيرِ واضحٌ، وَإلَّا فَكيْفَ يُسمِّي تَلكَ الحِيلَ تَجريبًا، وَصَاحِبُهَا مُجَرَّدُ مُقلدٍ للشاعِرِ الأوربِّيِّ؟!، وَمَا حَاجَةُ القصيدَةِ إلَى الإلقَاءِ بعدَ أَنِ أَصبحَتْ تَعتمِدُ عَلَى العَينِ أكثرَ مِنَ الأذُنِ؟!، وإذَا صَحَّ كَلَامُ النَّاقِدِ السالفُ، فَكُلُّ كِتابٍ اختَلَفَتْ فِيهِ أبناطُ الكتابَةِ، واحْتَوَى مَتنًا وهامشًا يَصِحُّ أن يُسمَّى شِعْرًا، وَهَلْ يَخلُو كتابٌ مِنْ ذَلِكَ؟!.

وَنخلُصُ مما سَبقَ إلَى أَنَّ تَقسيمَ الإيقَاعِ إلى:(خارِجيٍّ) وَ(داخليٍّ) مَسألةٌ بحاجةٍ إلَى إعادَةِ النظَرِ، فما يُدخِلُهُ النقادُ مِنْ عناصِرَ تحتَ مفهومِ (الإيقاعِ الداخليِّ)، لَا عَلاقَةَ لهَا بالإيقاعِ مِنْ قَرِيبٍ أو بعيدٍ، لأنَّها إمَّا عناصِرُ لُغويةٌ (كفُنُونِ البديعِ) أو عنَاصِرُ فنيةٌ (كالتناصِّ والصورَةِ)، أوْ عناصِرُ شكليةٌ (الكتَابة)، وَحَتَّى مَنْ تَبنَّوْا (إيقاعيَّةَ) تِلكَ العنَاصِرِ لَمْ يُقدِّمُوا دَلِيلًا وَاضِحًا أوْ سَائِغًا علَى إيقاعيَّتِهَا، وبِحَسبِي أنْ أضَعَ بَينَ يدَي القائِلينَ بالإيقاعِ الداخليِّ قولَ الشَّاعِرِ محمَّد يَاسِر شَرَف: «.. فَمِنَ المؤسِفِ – حقًّا – أَنْ تَنطَلِيَ حيلةُ الفصْلِ بينَ موسيقَى داخليةٍ وخارجيةٍ، لأنَّ الموسيقَى أصوَاتٌ تَحدثُ بِسببِ الأوضَاعِ المكانيةِ للألفاظِ، وَتَبعًا لِشكلِ تجاورِهَا. هَذَا يَعنِي أَنَّ كُلّ كلمَةٍ نقرؤُهَا ذاتُ مُوسيقَى مسموعَةٍ (خارجيةٍ)، وَأنَّ كُلّ جُملة ذاتُ موسيقَى خارجيةٍ، وكلّ مجموعَةٍ منَ الجمَلِ أوِ السطورِ أو المقاطِعِ هِيَ ذاتُ موسيقَى خَارجيةٍ، وَأنَّ الكَلَامَ – كله – ذُو موسيقَى خارجيةٍ وَليسَ هنالِكَ كَلَامٌ – قَطُّ – ذُو موسيقَى داخليةٍ وَحَسْبُ.. هَكَذَا تَسقطُ محاولةُ الالتفافِ عَلَى شَرْطِ الإيقاعِ فِي الشِعْرِ المرسَلِ، وتَفشَلُ. ويبدُو أَنَّ الذينَ لَا يَستطيعونَ تَوفيرَ هَذَا الشرْطِ فِي كتابَاتِهم، مُضطرونَ للبحثِ عَن اسْمٍ آخَرَ لِمَا يَكتبونَهُ، غيرِ الشِّعْرِ. فالذِي يُرِيدُ

أَن يَكونَ شَاعرًا يَجب أَنْ يَمتلِكَ أدواتِ الشِّعْرِ، ومِنْهَا القدرَةُ عَلَى ابتكارِ الإيقاعِ أوِ المحافظَةُ عَلَى وَزنٍ معروفٍ. أمَّا القولُ بموسيقَى (داخليةٍ) ذاتِ مواصفَاتٍ لَا تَخْضَعُ لمقاييسَ (خارجيَّةٍ) تُعرَفُ بهَا الموسيقَى (الخارجيةُ) من حيثُ هِيَ ظاهرةٌ فيزيائيةٌ، فَهُوَ ادعاءُ وجودِ شيءٍ لَا يُبرهِنُ وجودَهُ إلَّا الزَّعْمُ بأنَّهُ موجُودٌ وَهَذَا مَا يَجعَلُ الموسيقَى الداخليةَ وَهمًا، مُنتَجًا خَياليًّا مَفْرُوضًا، لَيسَ لَهُ وجودٌ واقعيٌّ فِي الزمَانِ والمكَانِ»[77].

أمَّا ثلاثَةُ المحاورِ الإيقاعيةِ الأخرَى، فَلَا جَديدَ فيهَا عندَ د.الصغيرِ، فكلَامُهُ عَن المحورِ الأولِ (مفهومُ الإيقاعِ) كَلَامٌ نَظَري غَلَبَ عليهِ النقْلُ عَنْ نقادٍ أو شعرَاءَ آخَرِينَ مِثْل: حِلمِي سَالم، وَأمجَد ريّان، وإدوَار الخرّاط، وجِهَاد فَاضِل، ورِفعَت سلّام، وَغَايةُ تِلْكَ النقُولِ إمَّا تأكيدُ خُصوصِيةِ إيقاعِ شِعرِ السبعينيَّاتِ، وإمَّا الغضُّ مِنْ قيمَةِ الإيقَاعِ الموروثِ، وتَسويغُ هَدْمِهِ، والخروجِ عليْهِ، مِثلَما يَنقلُ د.الصغيرُ إشارةَ إدوَار الخرّاط إِلَى أنَّ "شُعَرَاءَ الحساسيةِ الجديدَةِ (السَّبعينيةِ) إِذَنْ – وَحدَهم – هُمُ الذِينَ كَسَرُوا أَخِيرًا وَثَنَ تِلْكَ المقدَّسَةِ الصغيرَةِ التي سُمِّيَتْ بالتفعيلَةِ وجَابَهُوا المسألَةَ الشعريةَ"[78]، أَوْ يَنقلُ قولَ رفعَت سَلّام: "إنَّ القَصيدةَ الجديدَةَ (يَعني قَصيدَة شُعراءِ السبعينياتِ) تُحاولُ أنْ تَخلُقَ إيقاعَهَا الخاصَّ بِهَا وتَكسرَ حَاجزَ سُكونيةِ القصيدةِ (التفعِيليةِ)"[79]، وَحَتَّى ثلاثَةُ التعريفَاتِ التِي قَدَّمَهَا د.الصغيرُ للإيقَاعِ قَدْ نقَلَها حَرفيًّا عَنْ: د.سَيد البحرَاوِي، ود.إبرَاهِيم أَنيس، ود.محمَّد مَندُور[80].

وَلَا جديدَ – كذَلكَ – فِي حديثِ د.الصغيرِ عَنِ المحوَرِ الثانِي (الإيقَاعِ الخارجيِّ)، وَكلُّ مَا هنالكَ أنهُ قَرَّرَ عنايَةَ السَّبعينيينَ بالإيقَاعِ الخارجيِّ (المتمثلِ فِي الوزنِ والتفعيلَةِ)[81] كعِنَايتِهِم بالإيقاعِ الداخليِّ، وإنْ كانُوا أكثرَ جرأةً مِنْ سوَاهُم فِي استخدَامِ التفعيلَةِ، وَقدِ استدلَّ علَى ذَلِكَ بنصوصٍ لثلاثَةِ الشعراءِ الذينَ عُنِيَ بِهم فِي كِتابِهِ، وهُم (حسَن طلِب ورِفعَت سَلّام، وَحِلْمِي سَالِم) مَعَ نِسبتِهَا إِلَى بُحورِهَا، وتَقطِيعِهَا عَرُوضِيًا. غَيْرَ أَننَا نُلاحِظُ أنهُ يُعلِّلُ بعضَ الظوَاهرِ الإيقاعيةِ تعليلًا غيْرَ دقيقٍ، كَأَنْ يعللَ مَيْلَ حسَن طُلِب إلى استخدَامِ بحرِ (المتدارَكِ) بِأَنَّهُ "بَحْرٌ حديثٌ – إِنْ جازَ القولُ – فَقَدْ تَدارَكَهُ الأخفشُ علَى الخليلِ، وَقَدْ كانَ نادرَ الاستِعْمالِ عِندَ الشعَرَاءِ القُدامَى، فوجَدَ فيهِ الشعرَاءُ السبعينيونَ مَلاذَهم فِي هَذَا البحْرِ، الذِي يقترِبُ بصورةٍ مباشرةٍ مِنَ النثرِ، نظرًا لِتَكرَارِ تفاعِيلِهِ"[82]

وَالحقُّ أنَّ اقترابَ المتدارَكِ مِنَ النثرِ هوَ مَا يُمكِنُ أنْ نُعلِّلَ بهِ مَيْلَ حسَن طُلِب – وَسِوَاهُ مِنَ السبعينيينَ – إلى المتدارَكِ[83]، أمَّا حَداثَةُ هَذَا البحْرِ فالقولُ بِهَا غيرُ جائزٍ؛ لأنَّ الأخفشَ الذِي استدرَكَهُ غيرُ حَديثٍ، وَأمَّا نُدرةُ المتدَارَكِ عندَ القدمَاءِ، فهناكَ بُحُورٌ أخرَى نادرَة عِندَ القدماءِ كَذلكَ أو قليلَة، فَلِمَ لَمْ يَمِلِ السبعينيونَ إليهَا؟!، وَيَبْقَى أَنَّ مَسألَةُ (استدرَاكِ الأخفَشِ بحرَ المتدارَكِ عَلى الخليلِ) لَيستْ محلَّ اتفاقٍ بينَ الدارسينَ؛ يَقولُ الدكتورُ محمدُ حَمَاسَة: "مِنْ هُنا مَا قِيلَ مِنْ أنَّ الخليلَ جَمَعَ بحورَ الشعرِ العربيِّ كلِّهِ، واستدرَكَ عليهِ الأخفَشُ بحرَ المتدارَكِ يُمكنُ أنْ يُعادَ فيهَا النظرُ، لأنَّ بحرَ المتدارَكِ نغماتُه فَاعلُن

جَاءَنَا عَامِرٌ سَالِمًا صَالِحًا بَعْدَمَا كَانَ مَا كَانَ مِنْ عَامِرِ

هَذِهِ لو قلبنَاهَا لَصَارَت (عِلُنْ/ فَا).

الخليلُ لم يُشِرْ إلى هَذَا البحرِ، لأنَّ الشعرَ العربيَّ القديمَ فِي العصرِ الجاهليِّ لمْ يَكُنْ فيهِ بحرُ المتدارَكِ، لكنَّ الخليلَ نفسَهُ كتَبَ شِعرًا مِنْ هَذَا البحرِ، فكيفَ نقُولُ إنهُ لَمْ يَعرِفْهُ!"[84].

وَقدْ يَجيءُ تَعليلُ د.الصغيرِ لبعضِ الظواهرِ الإيقاعيةِ تعليلًا عَامًا، نحوَ تعليلِهِ وُرودَ تَفعيلَةِ (المتقارِبِ) فِي نَصٍّ مِنَ (المتدارَكِ) – وَهوَ لحسَن طُلِب كَذَلِكَ – بقولِهِ: "..، ولكنْ حَاوَلَ الشاعِرُ أنْ يُدخِلَ تفعيلةَ (المتقارب) علَى (المتدارَكِ) لإحدَاثِ نوعٍ منَ المزاوَجَةِ والتجريبِ بينَ تفعيلاتِ البحرينِ، وَعلَى الرُّغْمِ مِنْ تَشَابهِهِمَا فإنَّ القارئَ/ المتلقيَ يَشعرُ بتغيرٍ واضحٍ فِي إيقَاعِ كُلٍّ مِنهُمَا؛ فامتزجَتْ تفعيلَةُ المتقاربِ بالمتدارَكِ، الأمرُ الذِي أعطَى النصَّ نوعًا مِنَ القوةِ والإحسَاسِ المفعَمِ بالثورَةِ الدائمَةِ عَلَى الواقعِ المتلَاشِي"[85]، وَلَا رَيبَ أنَّ وَسْمَ ذَلِكَ المزْجِ بأنه تَجريبٌ أو ثورَةٌ علَى الواقِعِ المتلاشِي كَلَامٌ عام يَصِحُّ أنْ يُعَلَّلَ بهِ كلُّ خُروجٍ عَلَى النَّمَطِ المألوفِ!.

بلْ إنَّ قِراءةَ د.الصغير بَعضَ الظواهرِ الإيقاعيةِ تَتَنَاقضُ مَعَ مَفهومِ (الإيقاعِ) الذِي يَتَبَنَّاهُ، وَمِثَالُ ذَلِكَ تَعقيبُه عَلى نَصٍّ حِلمِي سَالِم (بَديل) مِنَ المتدارِكِ: "..وعلَى الرُّغْمِ مِنْ ذَلِكَ (أي اعتمادِ النصِّ علَى تفعيلَةِ المتدارَكِ فِي جُلِّ سطورِهِ) يوجَدُ فِي النصِّ نتوءاتٌ إيقاعيةٌ؛ ففِي البيتِ الثالثِ تتابُعُ سَبعِ حَركاتٍ، والخامسِ تتابُعُ خمسِ حرَكاتٍ، وَهَذَا لَا يحدُثُ إلا فِي النثرِ، مما يُخرِجُ النصَّ مِنْ دَائِرَةِ الشِّعْرِ إِلَى النَّثْرِ"[86]. فَإِذَا كانَ د.الصَّغِير يُخرِجُ

النصَّ مِنْ دَائرَةِ الشعْرِ إِلَى النثرِ لِبعضِ نتوءاتٍ إيقاعيةٍ، فَمَا بَالُهُ يُدخِلُ إلى دائرَةِ الشعْرِ نُصُوصًا لَا إِيقَاعَ فِيهَا؟!.

وَلَا جَديدَ –كذَلِكَ – فِي تَناولِ د.الصغيرِ مِحورَ القافيَةِ، فقَدْ نقَلَ تَعرِيفَي الأخفشِ والخليلِ لهَا، ثُمَّ قَرَّرَ عنايَةَ السبعينيينَ بِهَا، لإثرَاءِ النصِّ منَ الناحيةِ الموسيقيةِ، كمَا قرَّرَ جُنوحَ الشاعِرِ السبعينيِّ إِلَى التجريبِ فِي خَلْقِ قافيةٍ جديدةٍ تَتَوافَقُ مَعَ تَمرِدِهِ ورَفضِهِ[87]، غَيْرَ أنَّ مراجعَةَ النماذجِ التِي استدَلَّ بهَا عَلَى محورِ القافيَةِ لَا تَفِي بِذلِكَ التجريبِ المزعُومِ، فأيُّ تَجريبٍ فِي أنْ يختَارَ حسَن طُلِب القافيَةَ المطلقَةَ التي رَوِيُّهَا (النونُ)؟ أوْ أنْ يُنوِّعَ القافيةَ فِي قَصيدَةِ (النيلُ ليسَ النيل)؟ فَكَأَيِّنْ مِنْ شَاعرٍ نَوَّعَ القوافيَ قَبلَهُ!، وأيُّ تجريبٍ فِي أَنْ يَلوذَ رِفْعَت سَلّام بِالقَافِيَةِ؟ حيثُ يقولُ د.الصغيرُ – عَنْ رِفعَتْ سَلام –: "وَعَلَى الرُّغْمِ مِن جُموحِهِ الإبداعِيِّ فإنهُ يلوذُ بالقافيَةِ مِنْ وَقتٍ لآخَرَ ونُلاحظُ ذَلِكَ فِي ديوانِهِ (هَكذَا قُلْتُ للهَاوِيَةِ)"[88]، فانظُرْ كَيفَ يَجعَلُ اللوَاذَ بِالقافيةِ مُقابِلًا للجُموحِ والتجريبِ الدائِمِ، مَعَ أنهُ جعَلَ القافيةَ إِحْدَى مَناطِقِ التجريبِ عِنْدَ الشاعِرِ السبعينيِّ، فأيُّ تناقضٍ هَذَا؟!، وأيُّ تجريبٍ فِي انْشِغَالِ حِلمِي سَالم بالقافيَةِ الهادئَةِ التِي تُوجَدُ فِي نصوصِهِ جَميعِهَا؟[89]، (ويَعلمُ الله وحدَه مَاذَا يُرِيدُ د.الصغيرُ بِالقافيَةِ الهادئَةِ)!!.

تِلْكَ إِشَارَةٌ مجمَلَةٌ إِلَى تناولِ د.الصغيرِ محورَ القافيَةِ، وَلَا أودُّ أَنْ أَسْتَطْرِدَ فِي سَرْدِ ثُغْرَاتٍ أُخرَى، لعلَّ أقلَّها أَنْ يُثبِتَ د.الصغيرُ دَورًا إيقاعيًّا للقَافيَةِ، دُونَ تِبيانٍ لِذلِكَ الدوْرِ الإيقَاعِيِّ أوْ تَجلِيَاتِهِ فِي النصِّ الذِي يَستدلُّ بهِ، وَمِنْ ذَلِكَ مَثَلًا قولُ د.الصغيرِ – عَقِبَ مَقطَعٍ مِنْ قَصيدَةِ (فُسيفسَاء) لحسَن طُلِب–: "فَفِي المقطَعِ السابقِ تَلعَبُ القافيةُ دورًا مُهمًّا فِي تَشكيلِ إيقاعٍ وَاضحٍ للقصيدَةِ، فالصوتُ يَقترِحُ دِلَالَتَهُ، والدلالةُ تَشُدُّ إليهَا مَا يُلائمُهَا مِنْ أصوَاتٍ"[90]، وكذلِكَ قوله: "فَاشْتَمَلَتْ نهاياتُ السطورِ عَلَى قافيةٍ متماثلةِ التاء (وَتُنطقُ هاءً) لِيصْنَعَ بذلكَ إيقَاعَاتِهِ الخاصةَ، ويَجْذِبَ انتبَاهَ السامِعِ أثناءَ الإلقَاءِ أوِ التلقِّي"[91].

خَـاتِمَـةٌ:

أَتُرَانِي بِاختِلَافِي مَعَ النَّاقِدَيْنِ اللذَيْنِ تَنَاوَلْتُهُما فِي دِرَاسَتِي هَذِي أُضَادُّ "التَّجْرِيب" وَأُخَاصِمُهُ؟ كَلَّا. لَكِنَّمَا أَقُولُ: أَنَا مَعَ (التجريبِ) حِينمَا يَكونُ تَجريبًا حقًّا، فَلَيْسَ كُلّ خُرُوجٍ عَلَى الأُصُولِ وَالثوابِتِ تَصحُّ تَسميتُه "تَجْرِيباً"؛ لأنَّ التَّجْرِيبَ هوَ إنتاجُ المختلِفِ والمغايِرِ، فإذَا كَانَ دعَاة التَّجْرِيبِ يُنتجُونَ الشَّبيهَ وَالنظِيرَ، فَلَيْسَ ذَلِكَ مِنَ التَّجْرِيبِ فِي شيءٍ، وَإِذَا كَانُوا يُنتجُونَ المماثِلَ لمَا أنتجَهُ الغَربُ عَلَى نحوٍ خاصٍّ، فَلَيْسَ ذَلِكَ مِنَ التَّجْرِيب فِي شيءٍ، بَل هوَ مَحْضُ تَغريبٍ، أوْ تَقليدٍ وتبَعيَّةٍ، لَا حَظَّ لَهُمَا مِنَ الإبدَاعِ والتجديدِ، وَيَنبغِي أنْ نُسمِّيَ الأَشيَاءَ بأسمَائِهَا.. واقْرأْ مَعِي قوْلَ عَبد الكَرِيم برشيد[92] – وهوَ مِنْ دعاةِ المسرَحِ التجرِيبيِّ – يُخبرُكَ أَنْ لَيْسَ كُلُّ تجريبٍ مقبولًا، وأَنْ ليسَ كُلّ خُروجٍ خَليقًا باسْمِ "التجْرِيبِ"، بَلْ رُبَّمَا كَانَ "تَخْرِيبًا" وهَدْمًا، يقولُ عبدُ الكَرِيم برشيد: "هُناكَ ثَوابِتُ وُجُوديةٌ، وَهُناكَ – فِي المقابلِ – متغيراتٌ اجتماعيةٌ وسياسيةٌ ومعرفيةٌ وجماليةٌ وأخلاقيةٌ. وعندمَا نُخرِجُ الكائِنَ – أيَّ كائنٍ – عَنْ وجودِهِ الحقيقيِّ وَمِنْ هُوِيَّتِهِ، هَلْ يَكونُ هَذَا الفِعْلُ تغييرًا ثوريًّا؟ أمْ أَنَّه شَكْلٌ مِنْ أشكالِ المسْخِ؟ وَعندَمَا نَجدُ التَّجْرِيبَ المسرَحيَّ –فِي وجْهٍ من وُجوهِهِ– يَتعدَّى الثوَابِتَ وَيقفِزُ عَلَيْهَا، فَماذَا يُمكنُ أَنْ نقولَ عَن هَذَا الفعْلِ؟

هَلْ مِنْ حَقنَا أَنْ نَسمَحَ بأنْ يَخْرُجَ المسْرَحُ مِنَ المسْرَحِ، وَأنْ يُصبِحَ غَيْرَهُ، وذَلكَ مِن أجْلِ أَنْ يَكونَ هَذَا الخروجُ تَجريبًا، أَوْ شَكلًا مِنْ أشكَالِ التجْريبِ؟ إنَّ التَّجْرِيبَ – كَمَا سَبَقَتِ الإشَارَةُ – يَقومُ عَلَى الخرُوجِ، وَلَكِنْ تَبقَى الإشَارَةُ ضَرورِيَّةً إِلَى أَنَّ الخروجَ المقصُودَ هوَ الخروجُ دَاخِلَ الثوابِتِ وَدَاخِلَ الهويةِ المسرحيةِ ... إنَّ الاعتداءَ عَلَى رُوحِ المسرَحِ وعلَى جوهرِهِ وَعَلى ثَوابتِهِ لَا يُمكنُ أَن يَدخُلَ فِي إطارِ التجريبِ، وهوَ – فِي حَقيقتِهِ — تَخريبٌ مَعرفِيٌّ وجَمَالِيٌّ وأخْلَاقيٌّ غيرُ مُعْلَنٍ.

إنَّ العَلاقةَ إِذنْ بينَ التَّجْرِيبِ والتخريبِ، هِيَ عَلاقةٌ دقيقةٌ جدًّا، وذَاتُ حساسيةٍ عاليةٍ وَإِنَّ بينَهما شَعْرَةً دقيقةً، والمطلوبُ مِنَ المجرِّبينَ أَن يُدمِّرُوا كُلّ شَيءٍ إلا هَذِهِ الشَّعْرَةَ"[93].

ومَا لَنا نَذهبُ بَعيدًا ود.عبد المطلبِ ذَاتُهُ يَعتَرِفُ بـ (تَخْرِيبِيَّةِ) السَّبْعِينِيِّينَ، أوْ يُسوِّغُ تخريبَهُم بأنهُ كَانَ مُواجهَةً لواقِعٍ ثقَافِيٍّ واجتمَاعيٍّ آسِنٍ، جَرَّاءَ نكسَةِ 1967م، يَقُولُ

د.عبدُ المطلب: "وَلَمْ يَعُدِ الجيلُ السبعينيُّ قَادرًا عَلَى تَحمُّلِ الوَاقِعِ المرهِقِ – مِنْ وجهَةِ نظَرِهِ – فقطَعَ صِلتَهُ بالمعنَى وَأصبحَ الخطابُ صورةً جديدةً لقدرةٍ جديدةٍ، صحيحٌ أنها فِي تَخرِيبِهَا للمضمونِ قدِ اقترَبَتْ مِنْ تَخرِيبِ الشكْلِ، وَلَكِنَّ مُبرِّرَهُ أنهُ كَانَ رَدَّ فعلٍ لِضربَاتٍ متلاحِقَةٍ تَجاوَزَتِ الذوَات إِلَى الإنتاجِ الإبداعيِّ، وجَرَى طرْحُ البديلِ الفوريِّ المصْطَبَغِ بطابَعٍ فَوضَوِيٍّ حيثُ أصبَحَ الواقِعُ الثقافيُّ خاضِعًا لِلاختبَارِ تَحسبًا لما يَكونُ فيهِ مِن زَيفٍ تُساندُهُ قُوَى تَسلطيةٌ مِن نوعٍ آخَرَ تَسربتْ تحتَ غطاءٍ مِنَ التعدديةِ الفكريةِ، ولم يَعُدْ مِنَ الممكنِ مواجهةُ كُلِّ ذَلِكَ إِلَّا بعمليَّةٍ تخريبيَّةٍ مناظِرَةٍ، تمهيدًا لمخَاضٍ جديدٍ بمولودٍ جديدٍ، لكنَّهُ مولودٌ سوفَ يحمِلُ – بالضرورةِ – تشوهاتٍ وراثيةً، أفقدتْهُ الانتظامَ، وحَولتْهُ إِلَى كَمٍّ مِنَ التبادلاتِ الاعتباطيةِ، تتحركُ فيها الشفراتُ حركةً عشوائيةً، لتُنتجَ خطابًا لَهُ مواصَفَاتٌ تَنِدُّ عَن مواصفاتِ الخطابِ الشعريِّ جملةً"[94].

وقد سبقتْ سُوزَان برنَار الدكتورَ محمَّد عبدِ المطلبِ إِلَى تَأكيدِ تَخرِيبيَّةِ قَصيدَةِ النثرِ وَفَوْضَاهَا، حينَ قالتْ: "المؤَكَّدُ أنَّ قَصيدَةِ النثرِ تَنطَوِي عَلَى مَبدَأٍ فَوضوِيٍّ وهَدَّامٍ، إِذْ نَشَأَتْ مِنَ التمرُّدِ عَلَى قَوانِينِ الوزْنِ والعَروضِ، وَأحيَانًا عَلَى القوانينِ العاديةِ للغةِ. لكنَّ كُلَّ تمردٍ عَلَى القوانِينِ الموجودَةِ مُجْبَرٌ– فِيمَا لَوْ أَرَادَ تَقدِيمَ عَمَلٍ أَدبيٍّ قَابلٍ لِلاستمْرَارِ – عَلَى أَنْ يُحِلَّ مَحَلَّ هَذِهِ القوانِينِ قَوَانينَ أُخْرَى خَشْيَةَ الوصولِ لما هُوَ غَيْرُ عُضوِيٍّ وَفَاقِدٍ لِلشكْلِ"[95].

غَيْرَ أنَّ دعاةَ التجريبِ يَتَمَسَّكُونَ بِالشَّطْرِ الأوَّلِ مِنْ كَلَامِ سُوزَان برْنَار: التمرُّدِ عَلَى القوَانينِ، وَيُغفِلُونَ – عَامِدِينَ أوْ غَيْرَ عَامدِينَ – الشطْرَ الثانِيَ مِنْ كَلَامِهَا: ضَرُورَةَ أَنْ تَحُلَّ قَوَانِينُ أُخْرَى مَحَلَّ القوانينِ التي تَمَّ التمردُ عَلَيْهَا!.

وَلكَ أنْ تَعجبَ حِينَ تَرَى نُقادَنَا يَتبنوْنَ مَفاهِيمَ مِثل: الإيقاعِ الصوتيِّ – إيقاعيةِ اللغةِ – إيقَاعِ السوادِ والبيَاضِ – الإيقَاعِ النَّصّي – الإيقَاعِ الداخليِّ – الإيقاعِ البَاطِنِيِّ – الإيقَاعِ النفْسِيِّ – الإيقَاعِ الهارِبِ ... وغيرِهَا، ثُمَّ تَراهُم يَعجِزُونَ عَنْ تجليةِ تِلْكَ المفاهيمِ خلالَ خِطَابَاتِهِم النقديةِ، فَكَانَتْ تِلْكَ المفَاهِيمُ غَمَامًا رَاعِدًا وَلَا مَطَرُ!، بَل تَراهُم يَتَحدثُونَ عَنْهَا عَلَى أَنَّها مفاهيمُ قَارَّةٌ فِي النقدِ العربيِّ الحديثِ، كَأَنَّها مُسلَّمَاتٌ، وهُمْ بِذلِكَ لَا يَكْتَرِثُونَ بالقارِئِ العربيِّ وَلَا يَضَعونَهُ فِي حِسَابِهِم، أوْ يَتَوقعُونَ وُجُودَ قارِئٍ يَختلِفُ مَعَهم حولَ تِلْكَ

المفاهِيمِ!، ثُمَّ أَلَا يُشعِرُكَ ذَلِكَ بأنَّ خطابَنَا النقدِيَّ عَلَى خَطَرٍ عَظيمٍ؛ ذَلِكَ بأنه يَتَبَنَّى دوَالَّ لَا مَدلولَ لها، أوْ مَفاهِيمَ لَا حقيقةَ لَها!

وَمَا دَامَتِ تِلكَ البِنَى (الصوتيةُ، أوِ البديعيةُ، أو التخييليةُ، أو النحويةُ) التِي تَبنَّاهَا الناقدانِ: د.عبدُ المطَّلِبِ، ود.الصَّغيرُ غَيْرَ كَافيةٍ أوْ قادرَةٍ – فِيمَا إِخَالُ – عَلَى تَشعِيرِ مَا يَكتُبُهُ السَّبعينِيُّونَ، وَسِوَاهُمْ مِنْ دُعَاةِ قَصيدَةِ النثرِ، فَقَدْ آثَرْتُ – لِذَلِكَ – فِي عُنوانِ دِرَاسَتِي هذِي أَنْ أُسَمِّيَ مَا يَكتُبُهُ السَّبعِينِيونَ (نَصَّ السبعينيَّاتِ)، وَلَمْ أَشَأْ أَنْ أُجَارِيَ الناقديْنِ – وَسِوَاهُمْا – فِي تِسْمِيةِ ذلكَ النصِّ (شِعْرَ السَّبعِينِيَّاتِ)، فَمَا زَالَتْ شِعرِيَّتُهُ غَيْرَ ثَابتَةٍ عِندِي، وَهوُ عِندِي نَصٌّ حَتَّى تَثْبُتَ شِعرِيتُهُ!.

وَيَنبغِي أنْ نؤَكِّدَ أنَّ التجريبَ ضَرورَةٌ، تُحتِّمُهَا طبيعَةُ الإبدَاعِ، فَلَا إبدَاعَ بِغيرِ تَجريبٍ؛ إِذِ التجريبُ هوَ جوهرُ الإبدَاعِ الحقيقيِّ، وروحُهُ، ومُرادفُهُ، أمَّا أَنْ نَعْمِدَ إِلَى أدواتٍ – بديعيةٍ (كالتَّكرارِ وَالتجنِيسِ والسجعِ والتقابلِ.. وغيرِهَا)، أو تَخييليَّةٍ (كالتناصِّ والصورَةِ) – يَؤُمُّهَا كُلُّ مَنْ يَتعَاطَى فُنونَ القَوْلِ: (الشِّعرَ – القصةَ – الروايةَ – المسرحيةَ)، ثُمَّ نُسَمِّيَهَا تَجْرِيبًا وَنجْعَلَ مِنْها إِيقَاعًا، وَنُؤَسِّسَ عَلَيْهَا شِعْرِيَّةَ نَصٍّ هوَ أبعَدُ مَا يَكونُ عنِ الشِّعْرِ، فَنحْنُ بِذلِكَ نَقْطعُ (الشَّعْرَةَ) التِي بينَ التجْرِيبِ وَالتخْرِيبِ، وفِي ذَلِكَ مخالفةٌ لِوَصَاةِ عبْدِ الكريمِ برشيدِ السالفَةِ لِلمُجَرِّبينَ: (والمطلوبُ مِنَ المجرِّبينَ أَن يُدمِّرُوا كُلّ شَيءٍ إلا هَذِهِ الشَّعْرَةَ).

الهوامش والإحالات

(1)– محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العرب – المغرب، الدار البيضاء، 1999م، ص 15.

(2)– جاء في معجم مصطلحات الأدب: "التجريب (experimentation): اختبار قضايا وأساليب فنية يحتاج المرء فِي الحكم عليها إِلَى تكرار المشاهدة ... وشاع التَّجْرِيبُ فِي الفنون عامة، والأدب المسرحي بخاصة، باعتباره دالًّا عَلَى الخروج عَلَى القواعد بالنسبة للمؤلف، متيحًا للمخرج حريةً كبيرةً فِي تشكيلِ العرضِ المسرحي. ومن خلال ذَلِكَ دخلت تقنيات توظيف التراث الشعبي، مثل: مسرح السامر، والراوي الشعبي (الحكواتي)، وفكرة هدم الحائط الرابع. كَذَلِكَ دخل مُصْطَلح التَّجْرِيبِ إِلَى مجال الأعمال القصصية والشعرية، ومن خلالهِ كَانَ التمرد عَلَى أفكار وحدةِ الزمانِ والمكانِ وترتيبِ

الأحداثِ ومعقوليتِها. وقدْ يكونُ التَّجْرِيبُ مقدمةً ضروريةً للتجديدِ إِذَا أُحسِنَ تقديمُه وعرضُه عَلَى أيدي المبدعينَ". مجمع اللغة العربية: معجم مصطلحات الأدب، مطابع الأهرام 1435هـ/ 2014م مصر، الجزء الأول/ ص 35.

(3)– تجد هَذِهِ المقالة فِي كتاب أدونيس: زمن الشعر، الطبعة الخامسة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، 1406هـ – 1986م/ ص: 285، وَمَا بعدها.

(4)– السابق/ ص 287.

(5)– السابق/ ص 289.

(6)– د. محمد عبد المطلب: النَّصّ المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (92) مصر، يوليو 1999م/ ص 89.

(7)– خالدة سعيد: حركية الإبداع، الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1406هـ، 1986م وَلَاحِظْ أَن عنوَانَ كتابِها (حركيةُ الإبدَاعِ) مَأخوذٌ من كَلَام أَدُونيسَ الآنفِ، وتحديدًا قَوله: ".. وتعني هَذِهِ المحاولة إعطاءَ الوَاقِعِ (طابَعًا إبداعيًّا حركيًّا)".

(8)– السابق/ ص 88، 89.

(9)– د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ص14.

(10)– انظر: د. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (43)، مصر، سبتمبر 1995م: الفصل الأول (البنيات الإيقاعية)/من ص 25 إِلَى ص 144.

(11)– انظر د. محمد عبد المطلب: هَكَذَا تكلم النَّصّ (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1997م/ ص 133.

(12)– انظر د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ ص 5، 6، وقد أعادَ د. عَبْد المطَّلِبِ هَذَا الكَلَام – وَإِنْ لَم يَكن بتمامِهِ – فِي صَفحتَي: 259، 260 مِنَ الكتَابِ نفْسِهِ.

(13)– السابق/ ص 9، وانظر كَذَلِكَ ص 143 تَرَ حديثًا عَن تفرد شعرية الحداثة، وإيغاله فِي المغامرة، واقرأ كَذَلِكَ كلامًا عَن (تَجريبيَّةِ) جيلِ السَّبْعِينِيَّاتِ وخُصُوصيتِهِم فِي كِتَابَي د. محمد عبدالمطلب: (تقابلاتُ الحدَاثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات): الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (45) – مصر، نوفمبر 1995م/من ص 13 إِلَى ص 18، و(النَّصُّ المشكِلُ)/ ص 28، 89، 168، 251.

(14)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات/ ص 89.

(15)– د. محمد عبد المطلب: شُعَرَاء السَّبْعِينِيَّات وفوضاهم الخلاقة/ ص 23. (أليسَ غَريبًا أَنْ يَقولَ الناقِدُ: إِنَّ الإيقَاعَ لم يَكُنْ مِنَ اهتمامَاتِ هَذَا الجيلِ، ثم يَجْهَدُ لإِثبَاتِ الإيقاعِ فِي نَصِّهِم؟! أيُّ تناقُضٍ هَذَا؟!).

(16)– لَاحِظْ أَن هَذِهِ العبارة توحي باعتراف النَّاقِد بأن الإيقاع من خصائص الشعر، وأنه لَا شِعْر بغير إيقاع.

(17)– د. محمد عبد المطلب: النَّصّ المشكل/ ص 150.

(18)– انظر كمال محمد السيد: اتجاهات المعاصرين فِي مقاربة النَّصّ الشعري الحديث فِي مصر خلال النِّصفِ الثاني من القرن العشرينَ، أطروحة دكتوراه بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، عام 2015م من ص 117 إِلَى ص 128.

(19)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ص 89.

(20)– السابق/ص 80.

(21)– السابق/ الصفحة نفسها.

(22)– انظر السابق/ ص 81.

(23)– يتَرَدَّدُ هَذَا التركيبُ الإضَافِيُّ (هوامشُ دلاليةٌ) فِي خطاب د. عَبْد المطَّلِبِ كثيرًا، إذْ يتكرر فِي هَذِهِ الدراسة وحْدَهَا ثلاثَ مراتٍ (انظر: ص 83، 84، 101)، وهوَ تَعبيرٌ مُوحٍ بِانفتَاحِ الدلَالَةِ وتَعددِهَا، غَيرَ أننا قَلَّما نَخرجُ منْ قراءَاتِ د. عَبْد المطَّلِبِ بأكثرَ مِن دلالَةٍ واحدَةٍ، أوِ المعنَى الذِي عَنَّ لَه أَوِ ارْتآهُ فِي النَّصّ!.

(24)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 81، 82.

(25)– حِينَ قَالَ فِي بداية تعليقه عَلَى كَلَام حسَن طُلِب: "حَيثُ يتعَامَلُ المبدعُ مَعَ الفعْلِ (هَسْهسَ) بِكُلِّ إيقَّاعيتِهِ".

(26)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 82، 83.

(27)– السابق/ ص 86.

(28)– السابق/ من ص87 حتى ص 89.

(29)– السابق/ص 92.

(30)– عباس حسن: النحو الوافي، الطبعة 13، دار المعاف – مصر، الجزء الأول/ص 442، 443.

(31)– انظر السابق/ 443، 444.

(32)– يقصد: تَكرارَ الجملَةِ (بنيةَ الإطارِ الدلاليِّ المرَكَّبِ)، انظرالمرجع السابقَ/ص 93.

(33)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ من ص 94حتى ص 96.

(34)– انظر السابق/ ص 96.

(35)– انظر السابق/ ص97.

(36)– السابق / ص 98.

(37)– السابق/ ص 99، وقد وضعت خطًا تحت الجزء الأخير من كَلَام الناقد؛ لأنه كَلَام غير مفهوم عندي، فلستُ أدري ماذا يريد بـ (عملية الضغط، وَلَا كيفية قياسها، وَلَا معنى المفاجآت الدلالية)!!.

(38)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 100.

(39)– انظر السابق/الصفحة نفسها.

(40)– انظر السابق/ الصفحة نفسها.

(41)– انظر السابق/ ص 102.

(42)– انظر السابق/ ص 103، 104.

(43)– انظر السابق/ ص 105، 106.

(44)– السابق/ ص 100، 101.

(45)– السابق/ ص 79.

(46)– انظر السابق/ ص 107.

(47)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري (قراءة في شعرية جيل السبعينيات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015م.

(48)– انظرْ مثلًا:

1– كتابَهُ: (قراءاتٌ أسلوبيةٌ فِي الشِعْر الحديثِ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر، 1995م ص 9، 199.

2– كتابَهُ: (مُنَاورَاتُ الشِّعْرِيَّةِ): الطبعة الأولى، دار الشروق – مصر، 1416هـ – 1996م/ ص87 بَلِ اقرَأْ هَذَا الكتابَ كاملًا تَرَهُ يتخذ تِلْكَ المحاورَ الخمسَةَ مَداخِلَ إلى كُلّ دراسَةٍ تَطبيقيةٍ فِي هَذَا الكتابِ.

3– كتابَهُ: (هَكَذَا تكلم النَّصّ – استنطاقُ الخطابِ الشعريِّ لرفعَت سَلَّام)/ ص 25، وفي الصفحَةِ نَفْسِهَا يُقررُ د. عَبْدُ المطَّلِبِ إِضَافَةَ محوَرٍ سادسٍ – اقتضَتْهُ مُواجهةُ رِفْعَتْ سَلَّام – إِلَى المحاوِرِ السَّالِفَةِ، وهوَ محورُ (الإيقَاعِ).

4– كتابُهُ: تقابلاتُ الحداثةِ فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّاتِ/ من ص 19 إلى ص 78.

(49)– انظر: د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 31.

(50)– انظر السابق/ ص 41.

(51)– أعني كتابه: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، 2004م.

(52)– انظرْ د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 141.

(53)– انظر مثلا دراستيه:

1– (التناص الديواني فِي سراب التريكو لحلمي سالم) من كتاب (النَّصّ المشكِل)/ ص .249

2– (التناص القرآني فِي "أنت واحدُهَا") لمحمَّد عَفِيفِي مَطَر، مِن كِتَابِ (قراءَاتٌ أسلوبية فِي الشِعْر الحديث)/ ص 161.

(54)– يَكفِي دليلًا عَلَى ذَلِكَ أَنْ أذكرَ بعضَ الصفحاتِ التِي وَرَدَ فيهَا اسْمُ د. محمَّد عَبْدِ المطلبِ مَتبوعًا بكلامِهِ، أوْ وَرَدَ فِيهَا كلامُهُ مَعَ الإحالَةِ إليهِ فِي الهوَامشِ، انظرْ – إنْ شِئْتَ – الصفحَاتِ التاليَةَ منْ كِتابِ د. الصَّغير: (آلياتُ الخطَاب الشعْرِي)/ ص 37- 39- 40- 44- 62- 63- 95- 97- 98- 99- 103- 105- 107- 114- 115- 116- 125- 130- 133- 135- 160- 166- 174- 183- 210- 211- 212- 214.

(55)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 107.

(56)– انظر السابق/ من ص 241 حتى ص 275.

(57)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 108.

(58)– انظُرْ د. مصطفَى السعدَني: التغريبُ فِي الشعرِ العربِيِّ المعاصِرِ (بينَ التجريبِ والمغامَرَةِ – قِراءَةُ النصِّ)، منشأة المعارف بالإسكندرية 1408 هـ، وتحديدًا الفصل الثاني: (التضمينُ منْ غيرِ اللغَةِ الأُمِّ)/ من ص 28 إلى ص 38.

(59)– فِي عُدُولِ د. الصغيرِ – فِي تَسميةِ هَذَا المحورِ – عَنْ مصطلَحِ (شِعْرِ السَّبعينيَّاتِ) إِلَى مُصطلَحِ (قَصيدَةِ النثرِ) مَا يُؤَكِّدُ تَساوِيَ المصطلحَيْنِ عِندَهُ، وذلكَ مَا يؤكدُهُ الواقعُ النقديُّ والشعريُّ، فَكُلَّما ذُكِرَتْ مصطلحاتُ: (جيلِ السبعينياتِ)، أو (شِعرِ السبعينياتِ) أو (شعرَاء السبعينياتِ) اسْتَدْعَى العقْلُ – مباشرَةً – مصطلحَ (قَصِيدَةِ النثر)، مَعَ الأخذِ فِي الاعتبارِ أنَّ بعضَ نصُوصِهم قَدْ جَاءَتِ فِي إطارِ (شِعْرِ التفعِيلَةِ).

(60)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 208.

(61)– البَدِيعيَّاتُ: هوَ أنْ تكونَ القصيدةُ فِي مَدحِ الرسولِ صلى الله عليه وسلم، ولكن كلّ بيتٍ من أبياتِها يُشيرُ إلى فنٍّ مِن فنونِ البديعِ، ومِن أشْهَرِ شُعراءِ هَذَا الفنِّ: ابنُ جابرٍ الأندلسي(ت: 780هـ) ومُعاصرُهُ صَفِيُّ الدينِ الحلّي (ت:750هـ)، وعزُّ الدين الموصِليُّ (ت:789هـ)، وابنُ حجةَ الحمَويّ (ت:837هـ) .. وغيرهم، انظرْ زكي مبارك: المدائحُ النبويةُ فِي الأدبِ العربِيِّ، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة ع(48)، مصر، 2003م/ص 224، 225، وما بعدهما.

(62)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 210.

(63)– السابق: ص 209، وكذلك س موريه: الشعر العربي الحديث (1800 – 1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه وعلق عليه د.شفيع السيد، ود.سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م/ ص 470.

(64)– انظر د. إبراهيم أنيس: موسقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية – مصر، 2010م/ص140، 141.

(65)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 215.

(66)– السابق/ ص 216.

(67)– السابق/ ص 217.

(68)– انظر السابق/ ص 212، وانظر كذلك د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات/ ص216.

(69)– انظر د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 214، وانظر كذلك د. محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص/ ص 239.

(70)– كالتكرار، والتجنيس، والترصيع، والتسجيع، وتشابه الأطراف، والترديد، والمجاورة، ورد العجز على الصدر.. وغيرها.

(71)– انظر د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ من ص 141 حتى ص 185.

(72)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 218، 219.

(73)– فالنموذَجُ الأولُ موجودٌ في كتابِ د. عبدِ المطلب: تقابلَات الحداثَةِ فِي شِعْر السَّبْعِينِيَّات/ ص 82 والنموذجُ الثانِي موجودٌ في كتابهِ: هكذَا تكَلمَ النصُّ/ص 144، وَيُساوِرُنِي شَكٌّ بِأَنَّ النموذجَ الثالِثَ موجودٌ عِنْدَ د. عبد المطلبِ كذَلِكَ، وإن لَمْ أَقَعْ عَليهِ.

(74)– راجع في مناقشة فكرة تحول القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابية أطروحتي للدكتوراه: اتجاهات المعاصرين في مقاربة النص الشعري الحديث/ من ص 34 حتى ص 36.

(75)– د. عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر، الطبعة الثانية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1427هـ 2006م/ ص 57.

(76)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 224.

(77)– محمد ياسر شرف: النثيرة والقصيدة المضادة، مكتبة دار العلوم، الرياض، 1981م/ص214، 215.

(78)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 197.

(79)– السابق/ ص 198.

(80)– انظر السابق/ 197.

(81)– ما بين القوسين هو كَلَام د. الصغير ذاته، انظر ص 199 من كتابه.

(82)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 202.

(83)– فالشاعِرُ السبعينيُّ مَهووسٌ بالمتدارَكِ الذِي قَدْ يَخْرُجُ منهُ إلى النثْرِ الخالِصِ، عَلى حَدِّ قولِ د. الصغيرِ انظر آليات الخطاب الشعري/ ص206.

(84)– د. محمد حماسة عبد اللطيف: عبقرية الخليل بن أحمد فِي استنباط العروض، بحث ضمن كتاب (حوارات صالون الفراهيدي)، إشراف وتقديم: عبد الله بن حمد بن سيف البوسعيدي، الطبعة الأولى دار الشروق – القاهرة، 1419هـ - 1998م/ ص 41.

(85)– د. أحمد الصغير: آليات الخطاب الشعري/ ص 203.

(86)– السابق/ ص 208.

(87)– انظر السابق/ ص 225.

(88)– انظر السابق/ص 230.

(89)– انظر السابق/ ص 232.

(90)– السابق/ ص 226.

(91)– السابق/ ص 230، وقد ختم د. الصغير كلامه بالتعليق الجاهز الذي يستدعيه لدى كلّ آلية يرى فيها إيقاعًا!.

(92)– كاتب وناقد مسرحي، الرباط، المغرب.

(93)– عبد الكريم برشيد: المسرحُ والتجريبُ والمأثورُ الشعبي (بينَ الفنِ والصناعَةِ والعِلمِ والإيديولوجيَا) مَقال بمجلةِ فصُول، الهيئةِ المصريةِ العامةِ للكتابِ، المجلد الثالثَ عَشَرَ، العدد الرابع – مصر، شتاء 1995، بعنوان: المسرحُ والتجريبُ/ الجزء الأول/ص 20.

(94)– د. محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة فِي شِعْرِ السَّبْعِينِيَّات/ ص 16، 17.

(95)– سوزان برنار (1998). قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن (الجزء الأول)، ترجمة: راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع بالتعاون مع المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، القاهرة، 1998م/ ص 14.

التناص القرآني في ديوان "من أين أبدأ" لنبيلة الخطيب

The Qur'anic Intertextuality in Nabila Al-Khatib's Book «Where Do I Begin»

أ.د/ حكيمة بوقرومة

جامعة محمد بوضياف – المسيلة (الجزائر)

Hakima1200@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/02/20 **تاريخ القبول: 2021/03/19**

ملخص:

تعدّ الشاعرة "نبيلة الخطيب" واحدة من أولئك الشعراء الذين أحسنوا توظيف النص القرآني سواء بالاقتباس منه مباشرة أو بتضمين معانيه وأحداثه وقصصه، ولقد قرأت النص القرآني ووظفته وفق مستويات تناصية مثلما ورد في قولها (يا من خفضت لها جناحك رحمة والعاديات بذاك الملتقى ضبحا، ظلّ ظليل ولكن لا ظلام به، هذا بالإضافة إلى توظيف قصة موسى عليه السلام والتي تجمع جوانب شتى من سيرته، منذ ولد طفلا وألقي به في اليم...)، وقد راوحت الشاعرة بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر وبين الامتصاص حيث امتصت الشاعرة الدّلالات والدوال اللغوية وأعادت توزيعها في النص الحاضر، لتتولد دلالاته من جديد، مما جعل الانسجام واضحا في نصوصها، فكان القرآن الكريم معينا استقت منه الشاعرة موادها الأولية على أشكال متنوعة.

الكلمات المفتاحية: التناص، القرآن، الاجترار، الامتصاص، الشّعر.

Abstract:

The poet "Nabila Al-Khatib" is one of those poets who have well used the Quranic text, whether by quoting it directly or by including its meanings, events and stories. (O who reduced your wings to her from mercy , shadow shade but not darkness, this is in addition to employing the story of Moses, peace be upon him, which brings together various aspects of his biography ; since he was born as a

child and was thrown into the sea ...). The poetess ranged between rumination that restores the Quranic text in the present one, and absorption where she absorbed the semantic and the linguistic functions and redistributed them in the present texts to generate its connotations again, making harmony clear in her texts. The Holy Qur'an was an aid from which she derived her primary materials in various forms.

keywords: Intertextuality, The Qur'an, Rumination, Absorption, Poetry.

مقدّمة:

يعدّ القرآن الكريم مصدرا هاما في حياة الإنسان، لذلك فهو يحتّل مكانة خاصة في نفس الشّاعر المسلم، لأنّه يؤمن بكونه يوجّه حياته في شتى ميادينها، وذلك من خلال التوجيهات والإرشادات التي تتضمنها آياته والتي توجه سلوكه وحياته، ولذلك كان الينبوع الذي يفجر طاقته الشعرية، ويعينه على اقتباس الأساليب الرّفيعة أو تحويرها، فهو ينهل منه ما يعينه على تنمية قاموسه اللّغوي وترقية أسلوبه الشّعري، وقد استقى منه الشّاعر العربي كثيرا من المعاني والأساليب التي تخدم قصيدته، فعمد إلى النّسج على نسقه في بناء تراكيبه وأساليبه وتعابيره، ولأجل ذلك جاءت الدّراسات التي تناولت هذا الشّعر مختلفة، ومن بينها تلك التي تناولت أثر القرآن الكريم في الشّعر، وقد تعدّدت التسميات في هذا المجال وتراوحت بين مصطلحات متعدّدة، اختلفت من دارس لآخر، ولعلّ من أهم المصطلحات نذكر مصطلح التناص الذّي ينبغي أن نتوقف عنده.

والتناص من المفاهيم النّقدية التي فرضت وجودها في ساحة النّقد الأدبي، وصار ضوءا كاشفا يسلّط على النّصوص الإبداعية، ويسبر أغوارها ويرصد تعالقها فيما بينها وتميّز بعضها عن بعض، وقد أصبحت مهمّة الدّارس في هذا المجال هي فك نسيج البنية النّصية، ومحاولة الرّجوع إلى مكوناتها الأولى لمعرفة الطّريقة التّي من خلالها تمّت صياغة النّص، ومحاولة الكشف عن التّفاعل النّصي بأشكاله ودلالاته المختلفة وطريقة توظيفه.

1– مفهوم التناص في النّقد الأدبي:

شغلت قضية تفاعل النّصوص وانفتاحها على بعضها البعض النقاد القدامى والمحدثين فقد اشتغل الخطاب النّقدي القديم بهذه الظّاهرة في مجال تأمل النّقاد في بناء النّص وعلاقة القديم بالمحدث واللّفظ بالمعنى، وأدرك الشّعراء منذ القديم ضرورة تواصلهم مع التراث والاغتراف منه، وفي كلام القدامى اعتراف بتداخل النّصوص فيما بينها، وقد ارتبط بالسّرقات الشّعرية، ذلك أنّ الشّاعر مهما كانت موهبته الشّعرية، فإنّه يحمل نفحات من نصوص غيره، منها ما هو واضح جلي ومنها ما يتطلّب براعة وقدرة من طرف النّاقد من أجل الكشف عن تأثر الشّاعر بغيره، يقول الحاتمي في حلية المحاضرة: «سمعت أبا الحسن عليّ بن أحمد النوفليّ يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدّمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلّل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللّفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلّف المتصنّع والمتعمّد القاصد»[1].

هذا بالإضافة إلى ارتباط التناص بجملة من المصطلحات التي وردت في النّقد العربي القديم، كالاقتباس والتّضمين والتّلميح والإشارة وغير ذلك، حيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّص الأصلي، ليتشكل نص آخر جديد[2].

والمعارضات الشّعرية لها علاقة بموضوع التناص، حيث يكتب شاعر قصيدة في موضوع ما، ثم يأتي شاعر آخر فيعجب بتلك القصيدة في منهجها وصياغتها، فيكتب قصيدة أخرى على نفس الوزن والقافية والموضوع في القصيدة الأولى، دون التعرّض لهجائه أو شتمه، فالمعارض يقف من الآخر موقف المقلّد، ومناط المعارضة هو الجانب الفنّي وحسن الأداء[3].

والتّضمين هو أن يضمّن الشاعر شيئا من شعر الغير، مع التّنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء[4]، ويحدث التّضمين عندما يستعين الشّاعر بالنّص الغائب لإحداث

التّأثير النّفسي والإبلاغي المطلوب، ويحدث ذلك عندما يضمن في شعره شطرا أو بيتا كاملا أو أكثره بلفظه ومعناه.

والاقتباس هو أن يضمّن المتكلّم كلامه كلمة من آية قرآنية أو يأخذ شعرا بلفظه ومعناه، وهو يمثل شكلا تناصيا يربط فيه المدلول اللّغوي بالمفهوم الاصطلاحي[5]، كما يمكن أن يكون باستحضار حكمة أو مثل أو إشارة.

وقد سمّاه بعض القدامى بالانتحال أو السّرقات الشّعرية، وهي مصطلحات تنظر إلى هذه الظّاهرة نظرة سلبية على أساس أنّها اعتداء على ما يكتبه الآخرون وسرقة وانتحال وخاصّة سرقات المعاني التي عدّت من أكبر مساوئ الشّعراء. ويعتبر مصطلح "السّلخ" من أقبح وجوه السّرقة على الإطلاق، هذا بالإضافة إلى مصطلحات أخرى كالمسخ والنّسخ والأخذ والاحتذاء، وغير ذلك.

أمّا عند النقاد المحدثين، فلا تختلف كثيرا تعريفات أعلام التناص ورواد هذا المصطلح عن التّعاريف السابقة، وإن كان هؤلاء يتفاوتون في رسم حدوده وتحديد موضوعاته، كما أنّ هناك مصطلحات عديدة كالتناص أو تداخل النّصوص أو النّصوصية، وتتعدّد ترجمات هذا المصطلح في العربية، ويقابله في الإنجليزية مصطلح (Intertextuality) وبالفرنسية (Intertextualité)، وقد ظهر وعرف لأول مرة على يد الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) عام 1966 في مقالاتها عن السيميائية والتناص في مجلتي (Tel quel) و(Critique)[6].

اتّكأت "جوليا كريستيفا" على آراء الباحث الروسي "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtine) حول الحوارية للدّلالة على تقاطع النّصوص والملفوظات، لتأتي بمصطلح التّناص الذي يمثل عندها تقاطع نصوص ووحدات من نصوص في نص أونصوص أخرى، وأصبح النّص في رأيها لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكلّ نص يستقطب ما لا يحصى من النّصوص التي يعيدها عن طريق التّحويل، والنّفي، أو الهدم وإعادة البناء[7]، وفي هذا الشّأن ترى "جوليا كريستيفا" بأنّ النّص هو «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة

الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه»[8].

وهكذا يدخل النّص في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى معاصرة له أو سابقة عليه ففي النّص تناص، والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع، والقراءة تثير لدى المتلّقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السّابقة[9].

ثمّ طور "رولان بارت" (Roland Barthes) هذا المصطلح وعمّقه وكثّف البحث فيه مشيرا إلى أنّ كلّ نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وكلّ نص (الذّي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النّص[10].

وقد خاض بعد ذلك في غمار هذا المصطلح كثير من الباحثين، من أمثال "ميشال ريفاتير"، "جاك دريدا"، وأسماء كثيرة لا تحصى، وكان لكلّ باحث وجهة نظر خاصة، وقد ظلّ مطاطيا، غير مقنن، ولم تظهر قيمته المنهجية إلا على يد الباحث الفرنسي "جيرار جنيت" (Gerard Genette) الذي انتقل بالمصطلح انتقالا عميقا، فاعتبره نمطا من أنماط العلاقات عبر النصية، لذا لم يعد التناص عنصرا مركزيا، ولكنّه أحد العلاقات الأخرى التي تندرج في قلب شبكة تحدّد الأدب في خصوصيته، أي تحدّد شعرية النّص[11]، ولذلك كان التناص عند "جيرار جنيت" هو «الوجود الفعلي لنص في نص آخر»[12]، فكلّ نص هو صنيع التعالي النّصي، مما يعني أنّ الكتابة الأدبية لا يمكن أن تنتقل لدى صاحبها إلى مستوى الفعل إلا من خلال إقامة علاقة مع نصوص سابقة.

وفي النّقد العربي الحديث يعدّ "التّناص" من المصطلحات الوافدة التي انتشرت عند العرب، لذلك لا يكاد مفهومه يختلف عن المفهوم الذي تبنّاه الغربيون، فقد استبدل "محمد بنيس" بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة، حيث أطلق عليه مصطلح "التّداخل النّصي"، والذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنّص الغائب هو الذي تعيد النّصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المتسترة التي يحتويها النّص الحاضر وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النّص وتشكّل دلالته[13].

أمّا في كتابه "حداثة السؤال"، فقد تحدّث عن مصطلح "هجرة النّص" الذي قسّمه إلى قسمين، فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه، وقد اعتبر هجرة النّص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى النّص المهاجر ممتدا في الزّمان والمكان مع خضوعه لمتغيّرات دائمة، وتتم له هذه الفاعلية التي تتوهج من خلال عملية القراءة(14).

أما "سعيد يقطين" فقد تأثر بـ "جيرار جنيت"، حيث فرّق بين مصطلحين هما: التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام، فالتفاعل النصي الخاص يظهر في إقامة النّص لعلاقة مع نص آخر محدّد، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنّوع والنّمط لذلك أطلق عليه مصطلح التّعالق النّصي، أمّا التّفاعل النّصي العام فيبدو حين يحاور النّص نصوصا أخرى عدّة ومختلفة على مستوى الجنس والنّوع، وبذلك يكون قد نظر إلى المصطلح من جهات ومستويات متعدّدة(15).

إنّ الخطاب النّقدي المعاصر لم يعد ينظر إلى النّص الأدبي على أنّه حدث يحدث بشكل فردي، ولكنّه أصبح نتاج تفاعل وتضاعف العديد من الخطابات الأدبية السّابقة والمتزامنة مع النّص الحاضر، ذلك أنّ التناص هو عملية بعث للتراث، قصد إحياء النّصوص المغمورة والمهملة وإعادة كتابتها لتؤدي وظيفتها التي كتب من أجلها، وينبغي توفر النّص الغائب (السّابق) والنّص الحاضر (الذّي يُكتب مستعينا بالسّابق) الذّي سوف يتفاعل معه(16) مع ضرورة معرفة السياق الذّي يوجه المتلّقي إلى القراءة الصّحيحة، وكما يعتبر المتلّقي عنصرا هاما، كونه أحد العناصر الهامة التي ينكشف بها التناص اعتمادا على خبرته وذاكرته وفطنته، وهكذا يكون النّص المقروء هو ذلك النّص الذي يتحاور مع عدّة نصوص لا نهائية.

ومن هنا كان من الضّروري قبل كتابة أي نص، العودة إلى أعماق التراث والثّقافة الإنسانية بشتى مجالاتها، قصد تحقيق التفاعل في الساحة الأدبية والفكرية، فقد يلجأ النّص الحاضر إلى الأسطورة، أو الشّعر القديم، أو الشّعر الأجنبي، أو يقوم باستحضار شخصيات أو قصص، أو الاستشهاد بنّص معيّن، وقد يلجأ إلى النّصوص الدّينية، سواء كانت كتبا سماوية كالقرآن الكريم والتوراة والإنجيل، أو حديثا نبويا شريفا، أو فكرا دينيا، كالأفكار الصوفية، وغير ذلك، وقد اخترنا أن نتحدّث عن التناص القرآني في شعر الشّاعرة الأردنية "نبيلة الخطيب" في ديوانها (من أين أبدأ).

2– التّناص القرآني في الشّعر العربي المعاصر:

تلتقي في النّص الشّعري عدّة ثقافات تتحاور مع بعضها بفضل الصياغة الشّعرية ومن بينها الثقافة الدّينية، إذ يشكل الموروث الدّيني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره مصدرا من مصادر الإلهام، ومحورا دلاليا للعديد من المعاني التي يلجأ الشّاعر إلى توظيفها والتأثر بها، محاولا النّفاذ من خلالها للتّعبير عن الموضوع الذّي يسعى إلى إبلاغه للقارئ ومن خلال ذلك يهدف الشّاعر إلى إقامة واقع آخر هو الواقع الفني الذّي يستمد عناصره من الواقع الفعلي، بنسب جديدة تختلف عن النّسب الموجودة في الواقع الفعلي، وما يدفع الإنسان إلى العودة إلى الدّين هو إدراكه أنّ هذه النّسب الجديدة تدرك من خلال النّسب القديمة، ولقد كان النّص القرآني أكثر النّصوص الدّينية حضورا في الشّعر العربي في مختلف عصوره، فهو غني بدلالاته ويتميّز بطابعه القدسي الذّي يختلف عن النّصوص البشرية، فهو المعين الذّي استقى منه الشّعراء معانيهم وألفاظهم ودلالاتهم.

وهكذا يعدّ القرآن الكريم بفصاحته وبلاغته نصا مقدّسا ومصدرا إلهيا معجزا، أحدث ثورة فنية في تعابير الكتّاب والشّعراء في العالم العربي، ولقد استحضر الشّاعر المعاصر القرآن الكريم بوصفه كتابا دينيا يمنح الخطاب الشّعري جانبا من الصّدق، فيجعله مفتوحا على التّأويل والتّفسير، «ويكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذّوبان حتّى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشّعري من ناحية أخرى»[17].

والقرآن الكريم صورة للمثل والمواعظ، ولذلك كانت النّصوص القرآنية قادرة على إلهام الشّاعر بما تحتويه من خصائص متميّزة، واستدعاء هذه النّصوص هو سبيل لارتقاء الشّعر ولهذا الاستدعاء رؤى خاصّة تتجانس وتتلاءم فيما بينها لتقوي الموقف الشّعري، ولذلك كان التناص القرآني فضاءً يستفيد منه الشّاعر بتوظيفه في قصيدته، إذ له خصوصية يتميّز بها النّص عن باقي الخصوصيات والتّقنيات التي ترد في القصيدة.

إنّ القرآن الكريم بقصصه ومعانيه ولغته يعدّ أكثر المصادر توظيفا، وأوسعها تأثيرا في النّصوص الشّعرية قديما وحديثا، نظرا لما يتوفر عليه من خصوبة وعطاء مجدّدين للفكر والشّعور، فضلا عن تعلّق ثقافة الشّعراء به تأثرا وفهما واقتباسا، إلى جانب اشتراك رموزه بينهم وبين المتلّقي، وما له من مكانة في قلب الشّاعر والمتلّقي على حدّ سواء، فهو قاعدة صلبة يتكئ عليها الشّاعر في إيصال شعوره إلى المتلّقي[18].

ونعني بالتناص مع القرآن الكريم، ذلك التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبا ودلالة وتوظيفها في النّصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات عديدة، ويعدّ هذا النّوع جزءا ممّا يسمى بالتّفاعل مع التّراث الدّيني بأنماطه المتعدّدة[19].

ولأنّ القرآن الكريم نص روحي ومقدّس، ورؤية وقراءة مغايرتان للإنسان والعالم وكتابة جديدة[20]، غيّرت طريقتي الكتابة والتّفكير لدى المتلّقي، فقد لفت أنظار المتلّقين من زمن بعيد، ولا زال يمارس نفس الهيمنة الرّوحية والجمالية، ليس كنص مكتوب فحسب، وإنّما كنص مطلق مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن واحد[21]، وهذا مختلف تماما عن الكتب المقدّسة الأخرى.

وكلّ هذا يجعل من القرآن الكريم منبعا ينهل منه الشّعراء بكيفيات مختلفة، ليضفي على نصوصهم قدسية وروحانية، وهم ينفتحون عليه، «فلا عجب في أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرآن، يعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النّص الذّي لا يزال عالقا بالذّاكرة العربية، لخصوصيته وتميّزه»[22].

كما أنّه غني من النّاحية الدّلالية والتّاريخية، وممتلئ بالعبر والأحداث والقصص الموحية، التّي تغري الشّاعر على توظيفها في نصوصه بعد إعادة تشكيلها وفقا لما يتلاءم مع تجربته والمعطيات التي يريد التّعبير عنها[23].

وهكذا يظلّ القرآن الكريم نصّا مقدّسا عند الشّاعر المعاصر، يتعلّم منه ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة، مهما كان نوعها وتاريخها[24]، حتّى عدّ «في جميع

الحالات أساس الحركية الإبداعية في المجتمع العربي الإسلامي، وينبوعها ومدارها»[25]، يلجأ الشّاعر إلى التّعامل معه باستلهام روحه والنّسج على منواله، باقتباس لفظة واحدة، وتوظيف ما فيها من طاقة تعبيرية وتصويرية، أو اقتباس آية بكاملها، أو تراكيب بعينها، أو اقتباس شبه كامل للآيات والتّراكيب، أو توظيف عدّة عبارات لمزيد من التّعبير والتّصوير.

3– تجلي التناص القرآني في ديوان من "أين أبدأ":

لقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة، ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب، فكان أول النّصوص التي استأثرت بعناية الشّعراء والكتّاب المعاصرين «باعتباره النّص الذي يحمل من أبعاد اللاّمحدود للحياة والإنسان»[26]، ومن بين هؤلاء الشّعراء المعاصرين الذّين وظفوا النّص القرآني في أشعارهم، شاعرتنا "نبيلة طالب محمود الخطيب" من مدينة الزّرقاء بالأردن، وكانت لها إصدارات شعرية مختلفة (صبا البذان، ومض الخاطر، صلاة النّار، عقد الرّوح، هي القدس، من أين أبدأ)، حيث تحصّلت على جوائز عديدة خلال مسابقاتها الشّعرية في بلدان مختلفة، وسوف نخصّص ديوانها "من أين أبدأ" للكشف عن ظاهرة التّناص القرآني فيه.

بقراءة الدّيوان يتبيّن لنا أنّ الشّاعرة "نبيلة الخطيب" قرأت النّص القرآني وأعادت كتابته في قصائدها وفق مستويات تناصية مختلفة، تراوحت بين الاجترار الذّي يعيد النّص القرآني في النّص الحاضر، وبين الامتصاص الذّي يمتّص الدّلالات والدّوال اللّغوية ويعيد توزيعها في النّص الحاضر، وهذا ما جعل الانسجام واضحا لهذا النّص الغائب في هذه النّصوص الحاضرة، وقد وظّفت الشّاعرة نصوص القرآن الكريم بغية إثراء مضامينها ومنحها جانبا من قداسة الخطاب.

فقصائد "نبيلة الخطيب" في هذا الدّيوان مليئة بالومضات القرآنية التي تضيء أشعارها، وتعمّق دلالاتها وتخدم المعنى الشّعري عندها وتوسّع فضاء المعنى في هذه النّصوص، فكان القرآن الكريم مصدرا هاما فيه، فأنتجت خطابات شعرية في نصوص حاضرة تزخر بالتّفاعل مع النّص القرآني.

أ– التّناص عن طريق الاجترار:

ويعمد إلى تكرار النّص الغائب من دون تغيير أو تحوير، فالكاتب لا يطور النّص الغائب ولا يحاوره، ويكتفي بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب نظرة التّقديس والاحترام لبعض النّصوص ولا سيما الدّينية والأسطورية[27].

ويسمّى هذا النّوع أيضا بالتّناص الاستشهادي أو الاقتباسي، ويمثّل الدّرجة العليا لهذا الحضور النّصي، حيث يعلن النّص الغائب عن نفسه في الحاضر، «ويقابل الدّرجة العليا لحضور نص في نص آخر، حضورا واضحا وحرفيا، سواء استخدم ذلك في علامات التّنصيص (المزدوجان) أم لا»[28].

ومن أمثلة التّناص الاجتراري في ديوان "من أين أبدأ"، نذكر بعض الأمثلة، كقول الشّاعرة:

هـل السُّراة كـمن هبّوا لها صبحا * والعاديـات بذاك الملتقى ضبحا

فاللّيل أغطش حتّى كاد ينكرهم * والفجر أوحى بطرف النّور ما أوحى[29]

وقد اقتبست ذلك من قوله تعالى: ﴿**والعاديات ضبحا** (1) **فالموريات قدحا** (2) **فالمغيرات صبحا** (3) **فأثرن به نقعا** (4) **فوسطن به جمعا** (5)﴾[30].

فالعاديات جمع العادية، وهو اسم فاعل من العدو، وهو السّير السّريع، يطلق على سير الخيل والإبل خاصّة، وقد يوصف به الإنسان، وهو على التّشبيه بالخيل، وقد جاء على صيغة التّأنيث لأنّه من صفات ما لا يعقل، والضّبح هو اضطراب النّفَس المتردّد في الحنجرة دون أن يخرج من الفم، وهو من أصوات الخيل والسّباع، والسّورة مكيّة كانت قبل ابتداء الغزو الّذي أوله غزوة بدر، وقد أقسم اللّه بالعاديات لتعظيمها بما تُعين على مناسك الحج، واختير القسم بها لأنّ السّامعين يوقنون أنّ ما يقسم عليه بها محقق، فهي معظمة عند الجميع من المشركين والمسلمين[31].

كما تمّ توظيف كلمة (صبحا) في الأبيات الشّعرية، وهي أيضا مأخوذة من السورة نفسها في قوله تعالى (فالمغيرات صبحا)، ف (صبحا) ظرف زمان فسّر المغيرات بخيل الغزاة

فتقييد ذلك بوقت الصّبح لأنّهم كانوا إذا غزوا لا يغيرون على القوم إلاّ بعد الفجر ولذلك كان منذر الحيّ إذا أنذر قومه بمجيء العدّو نادى يا صَباحاه[32].

لقد اقتبست الشّاعرة آية وكلمات من القرآن الكريم، ونوّعت في كلامها، فحولت الدّلالات حسب الموضوع الذّي تتحدّث عنه، فأنتجت قيما جديدة، تظهر فيها دلالات النّص المستشهد به ودلالات النّص المستقبل له معا عند نقطة الاندماج بينهما، ولم يكن الأمر مجرّد تجميع للكلمات، وإنما أحسنت الشّاعرة توظيفها، وربطت بين أجزاء الموضوع من أجل الوصول إلى دلالات مكثّفة في القصيدة الواحدة، ولذلك نجدها تذكر كلمات أخرى مسجوعة لم ترد في السياق القرآني، فأتت بـ (صبحا) في تفعيلة العروض وقابلته بـ(ضبحا) في تفعيلة الضّرب، ممّا أحدث نوعا من الموسيقى تؤثر على سمع المتلّقي، وظهر التّصريع واضحا في البيت، فكانت قد قيّدت الوقت في البداية بالصّبح، ومن ثمّ أتت فيما بعد بكلمة أخرى معاكسة لها، وهي (اللّيل)، فكانت العبارات تسير في تناغم متواصل وعلى نفس الوتيرة (فاللّيل أغطش، والفجر أوحى)، ممّا يدلّ على قدرة الشّاعرة على توظيف ما يخدم غرضها، وقدرتها على التّلاعب بالألفاظ.

وتستخدم الشّاعرة لفظة (العاديات) في موضع آخر بالمعنى نفسه الذّي استخدمه القرآن الكريم، في قولها:

العادياتُ
العاليات سروجهم
وبروجهم..
وعروجهم للمُرتقى
نُعمى لهم[33]

وهذا يدلّ على أنّ اقتباس الشّاعرة لم يكن فقط في مجال الألفاظ، وإنّما اقتبست الألفاظ بمعانيها التّي استخدمها القرآن الكريم، ذلك أنّ «أيّ نص أدبي هو خلاصة تأليف

لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنّص في وجودها، كما أنّها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كلّه تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب»[34].

ومن الملفوظات الأخرى التي تعلن عن تناص اجتراري، اقتباس من القرآن الكريم في قول الشّاعرة:

صُبّي حنانك في عروق جَناني * عليّ تبرعم في اليباب جناني
يا جنّةً فوحُ الرياض عبيرُها * ونميرُها في السّندس الريّان
مذ كنت في رحم الأمومة مضغة * والسّر يسري في دمي وكياني
أودِعْتُ منها في قرار آمن * فرَغِدْتُ من طيب به وليان[35]

وفي هذا تأثرت بالقرآن الكريم واقتبست منه، كما هو واضح في قوله تعالى: ﴿**ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين** (12) **ثمّ جعلناه نطفة في قرار مكين** (13) **ثمّ خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فكسونا العظام لحما ثمّ أنشأناه خلقا آخر، فتبارك الله أحسن الخالقين**(14)﴾[36].

وإذا كانت الآية تشير إلى مراحل خلق الإنسان خطوة خطوة، فإنّ الشّاعرة لا تلتفت إلى مراحل الخلق كلّها التي ذكرها القرآن الكريم، ولكنّها تستثمر بعض المراحل منها، وهي مرحلة المضغة، ومرحلة القرار المكين، ومن ثمّ فقد عمدت إلى التّحويل في بنية النّص، فبينما اعتبر القرآن الكريم النّطفة في القرار المكين، ثمّ العلقة، ثمّ المغضة، فإنّ الشّاعرة قد اختصرت هذه المراحل، بداية من المضغة إلى القرار الآمن، دلالة على أنّ الله سبحانه وتعالى تولى الإنسان برحمته منذ كان مضغة في رحم أمّه إلى أن أودع في قرار آمن، وقد استبدلت (المكين) الوارد في القرآن الكريم بـ (الآمن)، دلالة على الأمان الذّي تلقاه في حياتها.

والقرار: في الأصل مصدر قرّ إذا ثبت في مكانه، وقد سمي به هنا المكان نفسه والمكين: الثّابت في المكان بحيث لا يقلع من مكانه، فمقتضى الظّاهر أن يوصف بالمكين الشّيء الحال في المكان الثّابت فيه، وقد وقع هنا وصفا لنفس المكان الذّي استقرّت فيه النّطفة، على طريقة المجاز العقلي للمبالغة، وحقيقته مكين حاله[37].

وفي قولها:

يا من توارتْ بالحجاب فأبهرَت * أنّى تحيـط بشـأوها عينـــان
فالحسن فيها فوق خاطرةِ الرّؤى * وتجليّات الحسن في الإحسان[38]

وقد اقتبست هنا من قوله تعالى: ﴿**ووهبنا لداوود سليمان نعم العبد إنه أواب** (30) **إذ عُرض عليه بالعشي الصافنات الجياد** (31) **فقال إني أحببت حب الخير عن ذكر ربي حتى توارت بالحجاب**(32)﴾[39].

و(توارت بالحجاب) متعلّق في الآية بقوله تعالى: (أحببتُ)، باعتبار استمرار المحبّة ودوامها، حسب استمرار العرض، أي أنبت حبّ الخير عن ذكر ربي، واستمرّ ذلك حتى غربت الشّمس تشبيها لغروبها في مغربها بتواري المخبأة بحجابها عن طريق الاستعارة، فقد أخرج ابن المنذر وابن أبي حاتم وأبو الشّيخ عن كعب، قال الحجاب هو حجاب من ياقوت أخضر محيط بالخلائق منه اخضرّت السّماء[40].

ويبدو أنّ الشّاعرة لم تكتف باجترار جزء من الآية بحرفيته، بل اقتبست أيضا المعنى الذّي تضمّنته الآيات، كون القصيدة تتحدّث عن حبّ الأم وحنانها (صبّي حنانك) وضمّنتها شتى المعاني والإشارات التي وردت في القرآن الكريم.

لقد أعادت الشّاعرة كتابة النّص القرآني بطريقة الاجترار، ونشرتها في خطابها قصد تحقيق معادل موضوعي لنصوصها، خاصّة وأنّها استثمرت السّجع على طريقة القرآن الكريم.

ب– التّناص عن طريق الامتصاص:

وهي مرحلة أعلى في قراءة النّص الغائب، حيث ينطلق الكاتب أساسا من الإقرار بأهمية هذا النّص وقداسته، فيتعامل معه تعاملا حركيا تحويليا، لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره كجوهر قابل للتّجديد، ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يجمّد النّص الغائب ولا ينقده، بل يعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية[41].

ويمكن تسميته أيضا بالتناص الإحالي، كونه لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، وإنّما يشير إليه، ويحيل الذّاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله حيث يذكر النّص شيئا من النّصوص السّابقة أو الأحداث ويسكت عن بعضها[42].

ومن أمثلته قول الشّاعرة في قصيدة (صبّي حنانك):

الأم ثمّ الأم ثمّ ... وبَرّها * حبل يناط به رضى الرّحمن
سمّاه رحما والتّراحم خلّة * لو قسّمت لسما بها الثّقلان
أوليس تكريما لها أن وثّقت * قربى الرّضاعة حرمة بلبان؟!
يا من خفضت لها جناحك رحمة * حلّقْ فنعم الخَفْضُ الطيران[43]

حيث نلاحظ أنّ الشّاعرة هنا امتّصت المعاني الموجودة في القرآن وعبّرت عنها بطريقتها الخاصة، وذلك في قوله تعالى: ﴿**وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا إمّا يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما** (23) **واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا** (24)﴾[44].

إنّ الله قضى الإحسان بالوالدين، فقد عطف الأمر بالإحسان إلى الوالدين على ما هو في معنى الأمر بعبادة الله، لأنّ الله هو الخالق فاستحقّ العبادة لأنّه أوجد النّاس، ولمّا جعل الله الوالدين مظهر إيجاد النّاس، أمر بالإحسان إليهما، فالخالق مستحق للعبادة لغناه عن الإحسان، ولأنّ الله جبل الوالدين على الشّفقة على أولادهما، فأمر الأولاد بمجازاة ذلك بالإحسان إليهما[45].

أمّا بالنّسبة لقوله تعالى: ﴿**واخفض لهما جناح الذلّ من الرّحمة**﴾، فكان ذكر رحمة العبد مناسبة للانتقال إلى رحمة الله، وتنبيها على أنّ محبّة الولد الخير لوالديه يدفعه إلى معاملتهما به فيما يعلمانه وفيما يخفى عنهما، حتّى فيما يصل إليهما بعد مماتهما[46].

أمّا الشاعرة فقد خصّصت الحديث في القصيدة عن الأم، كونها منبع الحنان (صبّي حنانك)، وتعاملت مع الآيات القرآنية عن طريق اجترار الآية التّي تدعو إلى برّ الوالدين

وامتصاص المعاني التي تضمّنتها، ثمّ قامت بتحويرها بطريقتها الخاصة، قصد إنتاج الدّلالة التي تسعى الشّاعرة إلى إبرازها في القصيدة، وجعل القارئ يعود بذاكرته إلى هذه الآية أو السورة، ويسترجع أجواءها ويوافق دعوتها إلى برّ الوالدين، وخاصة الأم التي خصّصت لها مكانة هامة في قصيدتها، ومن جهة أخرى دعوة إلى ضرورة جعل النّص القرآني مبدأ أساسيا لكلّ الكِتابات.

ولقد اهتمّت الشّاعرة بسيرة النبي موسى –عليه السّلام–، فتعرّضت لجوانب شتى من حياته، منذ ولد طفلا إلى أن بعث نبيا مرسلا، تقول:

بيني وبينك عينُ موسى
موسى النبي..
وسيّد الماء البهيّ
فالماء سر نجاة موسى
مذ طفا في اليّم
وتراه صام عن المشارب
من صدور المرضعات
فأعاده ظمأ الحياة
إلى موارده الرّؤوم
فنما وأينع وارفا[47]

استوحت الشّاعرة هذا الكلام من قول الله سبحانه وتعالى: ﴿**ولقد منّنا عليك مرّة أخرى** (37) **إذ أوحينا إلى أمّك ما يوحى** (38) **أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليمّ فليلقه اليمّ بالساحل يأخذه عدوّ لي وعدوّ له وألقيتُ عليك محبة مني ولتصنع على عيني** (39) **إذ تمشي أختك فتقول هل أدلكم على من يكفله فرجعناك إلى أمك كي تقرّ عينها ولا تحزن**﴾[48]، وفي قوله تعالى: ﴿**وأوحينا إلى أم موسى أن ارضعيه، فإذا خفتِ عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين**(7)﴾[49].

فالآيات تعرض سيرة حياة موسى – عليه السلام – الذّي ولد في ظلّ أوضاع قاسية محاطة بالخطر، فتحتار أمه خوفا عليه من قتله، فتتدخل القدرة الإلهية لتوجيهها عن طريق الوحي، فتتلقى أم موسى هذا الإيحاء المطمئن والمبشر، يأمرها أن ترضعه، وأن تلقيه في اليم ليكون له ملجأ، ثمّ ينصحها بعدم الخوف والحزن، ويبشّرها بأنّه سيعيده إليها.

فالقصيدة تنفتح على القصص القرآني ممثلا في قصّة موسى – عليه السّلام –، حين ولادته إذ ألقي في اليم حتى لا يقتله فرعون، ويعتمد الملفوظ الشعري على استبعاد بعض العناصر والاكتفاء بالقصّة مجملة، فقد استبعدت القصيدة بعض الأحداث كسؤال أخت موسى على أن تدلّ القوم على من يكفل موسى حتى يعود إلى حضن أمّه وينجو من الهلاك، فاكتفت بالخطوط العريضة دون التّفصيل فيها، وقد أوردت جلّ قصص موسى التي لها علاقة بالماء في قصيدة سمّتها (سيرة الماء)، لتستعرض بعد ذلك قصة موسى مع فرعون الذّي غرق في البحر بسبب طغيانه، قائلة:

وعصاه مونقة بآيات النبوة
حين حاصره جنود البغي
أدركه النّداء:
اضرب بها
فانشق قلب البحر
ثم طغى العُباب
أحيى وأغرق
ثم
أفضى بالذّي في جوفه[50]

استثمرت الشّاعرة هنا قوله تعالى: ﴿**وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتبعهم فرعون وجنوده بغيا وعدوا حتى إذا أدركه الغرق قال آمنت أنه لا إله إلا الذي آمنت به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين** (90)﴾[51].

فالقصيدة والآية تذكران أهمّ أدوات الإعجاز المتعلّقة بالماء، فقد كان الماء منقذا ومغرقا في الوقت نفسه، حيث نجى موسى والذّين اتّبعوه وأغرق فرعون والذّين كانوا في صفه، فكان حجة وبرهانا على نبوة موسى – عليه السلام –، وهكذا يحمل الماء طاقة متحوّلة، بالإضافة إلى دور العصا التي تشق البحر نصفين، فقد استخدمت الشّاعرة آليتي البتر (Amputation) والتّمطيط (Extention)، والبتر يمثّل أبسط أشكال الاختصار حيث يقوم «النّص اللّاحق باقتطاع أجزاء معيّنة من النّص السّابق، دون تدخل آخر في العمل»[52]، فقد قامت الشّاعرة ببتر بعض الأحداث قصد الاختصار والاختزال، وبالمقابل قامت بتمطيط بعض الأحداث أضافت من خلالها بعض المقاطع.

ووفقا لذلك صارت للماء دلالات مرتبطة بشخصيّة "موسى"، ومن ثمّ فإنّ الملفوظ الشّعري اتّكأ على عنصر الماء واستثمر بعض دواله واستبدلها وقام ببتر بعضها وتمطيط البعض الآخر.

ولموسى أيضا قصّة أخرى مع الماء حين مرافقته للصّالح (الخضر)، في قول الشّاعرة:

والماء كان دليل موسى للوليّ الخضر
باكورة الدّرب الممهّد لاختبار الصّبر
للماء دورته..
مذ كان عرش الله
فوق الماء[53].

قامت الشّاعرة بتحوير قصّة موسى مع العبد الصّالح، لتربط الماء بقصة اختبار صبر موسى على ما سيفعله الرّجل الصّالح من أفعال تبدو ظاهريا مخالفة للمنطق والشّرع، مثلما جاء في قوله تعالى: ﴿**وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا** (60) **فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سربا** (61)﴾ [54].

فانطلاقا من تسرب الحوت إلى البحر، عاد موسى وفتاه أدراجهما إلى حيث فقد هذا الحوت، فوجدا العبد الصّالح هناك، يقول تعالى: ﴿**فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا**

وعلمناه من لدنا علما (65) **قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمني مما علمت رشدا** (66)، **قال إنك لن تستطيع معي صبرا** (67) **وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا** (68) **قال ستجدني إن شاء الله صابرا ولا أعصي لك أمرا** (69)﴾[55].

لقد وظفت الشّاعرة "قصّة موسى مع العبد الصّالح" الذّي هو "الخضر" حسب ما ذكرته كتب التّفاسير، فقد رافق موسى بني إسرائيل الرّجل الصالح[56]، والخضر لقب موصوف بالخضرة، أي البركة، وقيل كان إذا جلس على الأرض اخضرّ ما حوله، أي اخضرّ بالنّبات من أثر بركته، وقيل هو نبي، وهو رجل صالح[57].

وذكرُ المفسّرين لاسم الخضر الذّي وظّفته الشاعرة في قصيدتها دليل على تأثرها بالقصّة القرآنية، فقد قامت بتحوير عناصر القصة القرآنية وذكرت قصّة "موسى مع الخضر" في إطار ذكرها للماء في قصيدتها (سيرة الماء)، امتصّت القصّة مستعملة بعض مفرداتها وامتصاص معانيها التي تضمّنتها، لجعل القارئ يعود بذاكرته إلى القصّة ويسترجع أجواءها ويوافق الشّاعرة دعوتها إلى ضرورة جعل النّص القرآني مبدأ أساسيا لكلّ الكتابات.

كما استثمرت الشّاعرة حادثة الإسراء والمعراج في قولها:

يا نفحة الطّيب
إسراءً ومعراجا
وبهجةُ المسجد الأقصى
زَهت تاجا
مسرى الحبيب الذّي
طاف البُراق به
فأينع الحسن
في الأكناف..
وهّاجا[58].

والشّاعرة في هذا استثمرت قصة الإسراء والمعراج، التي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير**﴾(59).

استلهمت الشّاعرة النّص القرآني الغائب والتزمته في قصيدتها، ووظفت جانبا من السيرة النّبوية التي تشير إلى قصّة الإسراء والمعراج، مقتبسة منها بعض المصطلحات مثل: البُراق، قصد الاستدلال وإعادة الإنتاج من خلال علاقة تناصية تقيمها الشّاعرة مع هذه النّصوص، لتتولد الدّلالات الجديدة التي تسعى الشّاعرة إلى بثها في قصيدتها، ممّا يشير إلى الثقافة الدّينية التي تمتلكها وتؤطر أعمالها، مع الإحاطة بجوانب شتى من القرآن الكريم.

خلاصة:

نستنتج ممّا سبق أنّ الشّاعرة "نبيلة الخطيب" قرأت النّص القرآني واستحضرته في قصائدها، فوظفته توظيفا تراوح بين الاجترار والامتصاص، لتوليد دلالات النّص الحاضر وفي أحيان كثيرة كانت تأخذ الفكرة من القرآن الكريم وتعبّر عنها بطريقتها الخاصة، فتعيد إنتاج نصوصها من خلال علاقة تناصية تقيمها مع هذه الآيات، لتتولد عندها الدّلالات الجديدة، حيث سيسهل على القارئ اكتشاف هذا التناص، ومن هنا كان القرآن الكريم معينا استقت منه الشّاعرة موادها الأولية على أشكال متنوعة.

لقد سخّرت الشّاعرة النّص الحاضر والغائب في تلاحم إبداعي، تفاعلا مع النّص القرآني بأشكال مختلفة، جاءت لتعزز الثقافة الدّينية عند الشاعرة التي استلهمت روح القرآن ونسجت على منواله، ونوّعت في ذلك تنويعا مختلفا، وقد ركّزت على جانب الإيحاء في الصور واللّغة، وعبّرت عن كثير من الألفاظ والمعاني القرآنية بصور موحية ورموز معبّرة.

والشّاعرة لجأت إلى القرآن الكريم ووظفته في نصوصها لتستمد القوة منه، باقتباس آثاره وتمثّل نماذجه، وقد عمدت إلى ربط الماضي بالحاضر واختصار المسافة بينها وبين القارئ.

وهكذا يكون القرآن الكريم أحد مرجعيات المتن الشّعري عند "نبيلة الخطيب"، وأحد المفاتيح القرائية عندها، ثم توظيفه لخدمة غرضها الفني والأدبي، فأمدّها بطاقات تعبيرية ثرية، أسهمت في إغناء تجربتها الشّعرية سواء في هذا الدّيوان أو في دواوين أخرى، وقد مسّ التناص عند الشّاعرة جوانب عدّة من القرآن الكريم، منها جانب القصص، مثل قصّة الإسراء والمعراج وقصّة موسى مع العبد الصّالح، ومنها العبادات والمعاملات وبرّ الوالدين وغير ذلك، عبّرت من خلال كلّ ذلك عن نظرتها الثّاقبة للواقع وتفاصيل الحياة.

ورغم كلّ هذا يبقى للقرآن الكريم فضاءه المعرفي الواسع وأفقه التأويلي المتجدد الذي لا يمكن لفكر الشّاعر أو الأديب أو أيّ شخص آخر أن يجاريه مهما بلغت ثقافته وقدرته.

الهوامش والإحالات

(1)– محمد أبو الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، دار الرّشيد، العراق، 1979، ص28.

(2)– ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقا، مقدّمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسّسة عمون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن ط2، 1420هـ/2000م، ص11.

(3)– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ج2 1934، ص20.

(4)– ينظر: جلال الدّين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: فوزي عطوان، دار إحياء العلوم بيروت، لبنان، ط6، 1998، ص370.

(5)– ينظر: محمّد عزام، النّص الغائب، تجليات التّناص في الشّعر العربي، اتّحاد الكُتّاب العرب، دمشق سوريا، 2004، ص42.

(6)– ينظر: أحمد الزعبي، التّناص نظريا وتطبيقا، ص11.

(7)– ينظر: عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1431هـ/ 2011م، ص15.

(8)– جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

(9)– ينظر: محمد عزام، النّص الغائب، تجليات التّناص في الشّعر العربي، ص38.

(10)– ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2 1986م، ص141.

(11)– ينظر: عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، ص16.

(12)– جيرار جنيت، مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرّحمان أيوب، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، (د.ت)، ص90.

(13)– ينظر: محمّد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقاربة تكوينية بنيوية، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1979، ص251 وما بعدها.

(14)– ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 96-97.

(15)– ينظر: سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1992 ص ص: 28-29.

(16)– ينظر: جمال مباركي، التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، 2003، ص149.

(17)– محمّد عبد المطلب، مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص ص: 49-50.

(18)– ينظر: عزة محمد جدوع، "التّناص مع القرآن الكريم في الشّعر العربي المعاصر"، مجلّة فكر وإبداع الكويت، ع9، 1953، ص ص: 136-137.

(19)– ينظر: عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، ص77.

(20)– ينظر: أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص35.

(21)– ينظر: صبري حافظ، "التناص وإشارات العمل الأدبي"، مجلّة عيون المقالات، المغرب، ع2 1986، ص97.

(22)– محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص285.

(23)– ينظر: سامح الرواشدة، فضاءات الشّعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنّشر الأردن، (د.ت)، ص77.

(24)– ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص267.

(25)– أدونيس، الشّعرية العربية، ص42.

(26)– مصطفى السّعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر (د.ت)، ص ص: 237-238.

(27)– ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1 2007، ص50.

(28)– عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، ص ص: 78–79، نقلا عن: سليمة عذاوري، الرّواية والتّاريخ، ص49.

(29)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ !!؟، شعر، دار المأمون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1 1434هـ/ 2013م، ص55.

(30)– سورة العاديات، الآيات: 1–5.

(31)– ينظر: محمد الطّاهر ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ج30، الدّار التونسية للنّشر، تونس 1984، ص ص: 498–499.

(32)– المصدر نفسه، ص500.

(33)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص81.

(34)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التّشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص ص: 52–53.

(35)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص42.

(36)– سورة المؤمنون، الآيات: 12–14.

(37)– ينظر: محمد الطّاهر ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ج18، ص23.

(38)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص53.

(39)– سورة ص، الآيات: 30–32.

(40)– ينظر: أبو الفضل شهاب الدّين السيّد محمود الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسّبع المثاني، ج12، ضبط وتصحيح: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1415هـ/ 1994م، ص184.

(41)– ينظر: أحمد ناهم، التّناص في شعر الرواد، ص54.

(42)– ينظر: عصام حفظ الله حسين واصل، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، ص95.

(43)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص50.

(44)– سورة الإسراء، الآيتان، 23–24.

(45)– ينظر: محمد الطّاهر ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ج15، ص ص: 67–68.

(46)– ينظر: المصدر نفسه، ص72.

(47)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص107.

(48)– سورة طه، الآيات، 37–40.

(49)– سورة القصص، الآية7.

(50)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص108.

(51)– سورة يونس، الآية90.

(52)– عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي في الشّعر العربي المعاصر، ص87، نقلا عن: سليمة عذاوري، الرّواية والتّاريخ، ص55.

(53)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص109.

(54)– سورة الكهف، الآيتان: 60–61.

(55)– سورة الكهف، الآيات: 65–69.

(56)– ينظر: أبو الفضل شهاب الدّين السيّد محمود الألوسي البغدادي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسّبع المثاني، ص ص: 292–293.

(57)– ينظر: محمد الطّاهر ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ج15، ص363.

(58)– نبيلة الخطيب، من أين أبدأ، ص111.

(59)– سورة الإسراء، الآية1.

النسق المضمر وفعاليته التأويلية في نظرية النقد الثقافي
قراءة في تجربة عبد الله الغذامي

The Implicit Pattern and its Hermeneutical Effectiveness in the Theory of Cultural Criticism
Reading in the Experience of Abdullah Al-Ghadhami

ط.د/ سالم بن سليليح

جامعة الجزائر2 (الجزائر)

salem.benselilih@univ-alger2.dz

تاريخ الإرسال: 2021/04/28 **تاريخ القبول: 2021/05/14**

ملخص:

تسعى هذه المداخلة إلى البحث في مسألتين نقديتين لهما علاقة بالتحوّل الحاصل في مجال الدراسات النقدية، أولاهما: التوجّه الجديد للدراسات النقدية الثقافية من سلطة المنظومة الجمالية، إلى سلطة المنظومة الثقافية، وما أفرزه هذا التحوّل من ثورة نقدية على مستوى المصطلح والمنهج والممارسة النقدية. ثانيا: البحث في موضوع النسق الثقافي باعتباره عاملا بانيا للممارسة النقدية أثناء تحليل النصوص، ترتكز عليه الآلة التحليلية الإجرائية في مجال النقد الثقافي.

الكلمات المفتاحية: النسق المضمر، الخطاب، جماليات البلاغة، النقد الثقافي، الخفاء والتجلي.

Abstract:

This paper aims to investigate in two critical issues that have a relationship with the transformation in the critical studies. First, the new orientation in the cultural critical studies; from the aesthetic system authority to the cultural system one. This transformation lead to a revolution in criticism at the level the term, the approach, and the critical operation . Second, the investigation in the cultural framework as a developing factor to the operation of criticism while analyzing texts in which the procedural analytical mechanism is based on the field of cultural criticism.

keywords: Implicit Pattern, discourse, rhetorical aesthetics, cultural criticism, Invisibility and visibility.

مقدّمة: من نقد النصوص إلى مساءلة الأنساق

الأدب ظاهرة إنسانية، لغوية في المقام الأول، والنقد عملية تهتم بالأدب، وتُعنَى بتحليل الخطابات المنبثقة من الذات المبدعة، فالخطاب أسبق، تليه الممارسة النقدية، وقد سعت النظريات النقدية المتعاقبة على مرّ التاريخ، إلى تقديم رؤية تمكنها من سبر أغوار الظاهرة الأدبية، والمتمعن في سيرورة المدارس النقدية على اختلاف أصولها ومناهجها، يدرك مدى اهتمامها وتركيزها على عناصر العملية الإبداعية (السياق – النص – المبدع – المتلقي) ففي حين اهتمت المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي وغيرها بالمبدع وبيئته وكلّ ما يتعلق بالسياق الخارجي لنشأة النص، نادت المناهج النسقية كالبنيوية والسيميائية وغيرها بغلق النص وعدم مجاوزة الجانب اللغوي الشكلي للخطاب، بينما نزعت مناهج أخرى كنظرية القراءة إلى الاهتمام بالمتلقي، واعتباره شريكا فاعلا في العملية الإبداعية وهكذا كان دأب المناهج النقدية في تناوبها على الاهتمام بعناصر العملية الإبداعية، ومحاولة القبض على الخيوط المتحكمة في الظاهرة الأدبية.

وقد شهدت مرحلة التسعينيات من القرن الماضي نقلة نوعية في مجال الدراسات النقدية ببروز النقد الثقافي على الساحة النقدية العالمية، والذي أخذ طريقه إلى الساحة العربية مع جهود الناقد السعودي عبد الله الغذامي، من خلال كتابه (النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية)، فبعد مدة ليست بالقصيرة من سيطرة المناهج النسقية، وعلى رأسها البنيوية على المشهد النقدي والتي عملت على تسييج النص الأدبي وعزله عن محيطه وسياقاته الخارجية، متجاهلة بذلك دور الذات المبدعة، والمتلقي، والإطار الخارجي، بحجة أنّ العمل النقدي يجب أن يتمّ داخل النص المغلق، وأن لا أدبية خارج حدود جدران اللغة والتشكيل الجمالي اللفظي، انبرى النقد الثقافي بآليات جديدة، ومنهج مغاير، يعتمد على النظرة الشمولية للظاهرة الأدبية، ويعنى بتناول مختلف المواضيع الثقافية داخل النص الأدبي باحثا عن الثقافة داخل الأدبية، متسلحا بمعطيات إجرائية جديدة، تتخذ من قضية الأنساق الثقافية المتوارية خلف البناء الجمالي للغة، مرتكزا إجرائيا هاما في عملية التحليل والمساءلة، الأمر الذي دفع به إلى التقاطع مع علوم إنسانية مجاورة أبرزها علم الجمال

ونظرية الأدب، والتحليل النفسي وغيرها من العلوم الإنسانية الأخرى، "فالقراءة النسقية بفعل تقاطعاتها مع الاتجاهات النظرية المتعددة، تمثل مقتربا تحليليا ناجعا في سبيل اختبار الصيغ والتمثيلات الجمالية والشيفرات الثقافية في البنى النصية"[1].

ولم يقتصر هذا التحول في مسار النقد، بالنزوع إلى النقد الثقافي، على المستوى الإجرائي فحسب، باستبدال الآليات التحليلية القديمة المرتكزة على البلاغة والجمالية بعناصر إجرائية جديدة تتكيء على مساءلة الأنساق الثقافية المضمرة خلف جماليات الخطاب، ليس ذلك فحسب، بل شمل أيضا الانفتاح على مواضيع ظلت ردحا من الزمن في حكم الهامش والمخبوء في الذاكرة الشعبية والأدبية، مما فتح مجال"الاهتمام بالمهمش والخبيء في ذاكرة الشعوب، واكتشاف الأنساق الباطنة التي تقوم بالدور الفاعل في توجيه الذائقة والتلقي، وسحبه باتجاهها"[2]، ويعدّ الناقد عبد الله الغذامي أهم الباحثين العرب في مجال النقد الثقافي، وأهم المروجين لتبني هذا النقد الجديد، من خلال أبحاثه في هذا المجال وبالخصوص كتابيه الشهيرين: النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية، ونقد ثقافي أم نقد أدبي (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف)، ولقد تحدث في كتابه الأول عن النقلة التي أحدثها النقد الثقافي في مجال الدراسات النقدية، ولخصها في أربعة عناصر أساسية، متسائلا ومُجيبا في الوقت نفسه "كيف يمكننا إحداث نقلة نوعية في الفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي؟ نحتاج هنا إلى عدد من العمليات الإجرائية هي:

أ . نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

ب . نقلة في المفهوم (النسق).

ج. نقلة في الوظيفة.

د . نقلة في التطبيق"[3].

وحين سئل عما إذا كان النقد الثقافي سيصبح بديلا عن النقد الأدبي، أجاب الغذامي: "إنّني أحس أنّنا بحاجة إلى النّقد الثّقافي أكثر من النقد الأدبي، ولكن انطلاقا من النّقد الأدبي، لأنّ النّقد الأدبي فاعليّته قد جربت وصار لها حضور في مشهدنا الثّقافي

والأدبي معا، وقد توصّلنا إلى أنّ الكثير من أدوات النّقد الأدبي صالحة للعمل في مجال النّقد الثّقافي، بل أستطيع أن أؤكّد بأنّنا ومنذ عصر النّهضة العربيّة، وحتى يومنا هذا ما من شيء جرب ثقافيّا مثل النّقد الأدبي، لهذا أدعو إلى العمل على فاعليّة النّقد الثّقافي انطلاقا من النقد الأدبي"[4].

وبعيدا عن الجدل الحاصل بين أنصار الاتجاهين في النقد: الأدبي، والثقافي، فإنّ الواقع النقدي العربي يبدي احتضانه لكافة أشكال التجريب النقدي، انطلاقا من أنّ النص الأدبي هو نصٌّ ينفتح على مختلف الخطابات النقدية، "والنقد الثقافي هو خطاب ما بعد حداثي يسعى إلى مقاربة النصوص، مقاربة منفتحة على السياقات المتنوعة، وهذا يقدم إمكانية إعادة قراءة النصوص التراثية قراءة منفتحة على الأنساق المختلفة، التي تسهم في توجيه الذائقة القرائية، هذه الأنساق التي وجدت عبر عمليات من التراكم الثقافي والمعرفي والإيديولوجي، حتى صارت عناصر تتلبس بالخطاب، وتوجهه ثقافيا وإيديولوجيا"[5].

وبالنظر إلى مركزية النسق في النقد الثقافي، توجب على أيّ باحث في هذا المجال، أن يقف على دلالته ومفهومه داخل المنظومة المصطلحية للنقد الثقافي وخارجها.

*** مفهوم النسق في الدراسات البنيوية:**

قبل أن نلج إلى مفهوم النسق عند رواد المدرسة البنيوية، لا بأس أن نعرج على أهم ما جادت به المعاجم اللغوية من دلالات وتعريفات لمصطلح النسق، فقد جاء معنى النسق في معجم العين بأنه "ما كان على نظام واحد عام في الأشياء، ونسقته نسقاً ونسقته تنسيقاً ونقول: انتسقتْ هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت"[6]، ويكاد يكون التعريف ذاته في معجم لسان العرب مع إضافة بعض التفاصيل، ومن التفاصيل التي أضافها لسان العرب على معجم العين "نسقه نظمه على السواء، والاسم النسق: وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت. والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا"[7]، وجاء في معجم مقاييس اللغة مادة نسق: "النون والسين والقاف أصل صحيح يدلّ على تتابع في الشيء"[8]

ويمكن تلخيص الدلالات المتنوعة التي تطفح بها مادة (نسق) في مختلف المعاجم السابقة بمشترك دلالي واحد هو:أنظمة الأشياء، أو تتابعها وتتاليها في نظام واحد.

أما عن مفهوم النسق في الدراسات البنيوية فقد ارتبط بمفهوم البنية ذاتها، يقول جان بياجيه: "البنية نسق من التحولات، وليست مجرد تجميع لعناصر وخواصها، هذه التحويلات تتضمن قوانين، وتحفظ البنية، وتثرى بواسطة تفاعل قوانين تحويلاتها، والتي لا تثمر أبدا نتائج خارج النسق"[9]، ونكاد نجد التعريف ذاته عند علم آخر من أعلام البنيوية هو كلود ليفي شتراوس، الذي يحدد البنية بأنها "نسق يتألف من عناصر، يكون من شأن أي تحول، يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[10]، فالتعريفان يعطيان تصورا مشتركا لمفهوم النسق بأنه جزء لا يتجزأ من مفهوم البنية، فهو يعتبر ساحة تتفاعل فيها العناصر والوحدات ضمن علاقات داخلية، تتحرك لتنتج وحدات لغوية مختلفة.

ويتجلى أكثر هذا التماهي بين مفهوم النسق ومفهوم البنية لدى أعلام البنيوية، عند فرديناند دي سوسير، فبالرغم من أنه في نظر الكثيرين رائد المدرسة البنيوية، إلا أنه لم يصرح بمفهوم البنية في مجال دراسته اللسانية، بل استخدم عوضا عن ذلك مصطلح النسق أو نظام وقد أوضح علاقة النسق بنظام بنية اللغة في تشبيهه "لموقع العلامة في المنظومة اللغوية بموقع الوزير مثلا، على رقعة الشطرنج، في لحظة من لحظات اللعب، وحيث أنّ الأحجار على الرقعة محكومة بشبكة من العلاقات، وحيث أنّ تحركها يخضع لنظام ويؤدي إلى احتمالات، وحيث أنّ اللاعبين يدخلان في هذا النظام، وحيث أنّ ذلك يميز اللعبة كنسق يمكن في لحظة كهذه أن تستبدل الوزير بأيّ شيء آخر (بعود كبريت مثلا)، هذا الاستبدال لا يغير شيئا في نظام اللعبة، ولا يبدل في نسقها، ذلك أنّ العنصر (الوزير مثلا) ليس له قيمة بذاته، بل بوجوده في هذا الكل، في هذه البنية وفي نسقها هذا"[11]، وكما هو واضح من خلال المماثلة التي عقدها دي سوسير، فإنّ مفهوم النسق يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر الأخرى، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنظم العناصر، والتي بها تنهض البنية، فتنتج نسقا، فالعناصر لا قيمة لوجودها مفردة، وإنما من خلال سياقات

علاقات المنظومة المغلقة، وهو ما عبرت عنه يمنى العيد عند تناولها للنسق في نظر البنيوية قائلة:"يتحدد مفهوم النسق في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات، تنتظم في حركة العنصر خارج البنية غيره داخلها، وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقا"[12].

وخلاصة لما سبق ذكره، يمكننا القول بأن النسق الذي تحدث عنه دي سوسير، يعتبر امتدادا لمفهوم الشكل عند الشكلانيين الروس، ثم البنيويون بعدهم لمصطلح البنية، فهو جزء لا يتجزأ من البنية، يتحدد داخلها ضمن شبكة العلاقات المتحركة، فهي تضمه باعتبارها ثابتة، تتحرك داخلها العناصر، وتتفاعل وتنسجم مع نظائرها ضمن نسقها وفي بنيتها.

ولا يخفى على أحد أنّ الدراسات البنيوية اختزلت مفهوم النسق ودوره في المستوى اللغوي اللساني، الذي يشتغل داخل نص مغلق، وتكون مهمته الأساسية إيجاد شبكة من العلاقات الداخلية بين وحدات النص، وبناه الفرعية التي تشكل بدورها ما يسمى بالبنية الكلية للنص، ويكاد هذا المفهوم البنيوي للنسق يختلف تماما عن مفهومه في الدراسات الثقافية، التي تنظر إليه نظرة أكثر شمولية وانفتاحا.

*** ماهية النسق في نظرية النقد الثقافي:**

ينفتح مفهوم النسق في نظرية النقد الثقافي على مجالات عدة، منها علم الاجتماع وعلم النفس، والسياسة، والتاريخ، وغيرها من المجالات الإنسانية، وينال اهتماما كبيرا في المقاربات التحليلية للنصوص باعتباره ذا قيمة مركزية، ينبني عليه الخطاب النقدي في الممارسة الإجرائية للنقد الثقافي، هذا النقد الذي "يحاول في تعامله مع النصوص الأدبية إبراز الصراع الطبقي الدائم، تحدد القوة أو السلطة طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومن ثم طبيعة المنتج الثقافي"[13]، ومما يلاحظ أنّ معظم تعريفات النسق في مجال النقد الثقافي تستقي مفاهيمها من الإطار الفكري والفلسفي والمعرفي لمفهوم الثقافة بصفة عامة، كما

سيتوضح ذلك من خلال التعريفات التالية، ولنبدأ برؤية الباحث تالكوت بارسونز، حيث يعرف النسق الثقافي بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين، تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة، والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[14]، فالنسق حسب بارسونز يتحقق من خلال وجود جماعات بشرية تنشط في إطار اجتماعي معين، تنتج عنها أفعال وسلوكات لها ارتباط بما اتفقوا عليه من رموز مشتركة، وهو حسبه ليس تصورا ذهنيا مجردا، بل يتخذ طابع التجسيد، من خلال التحرك في إطار الثقافة التي أنتجته.

ويحاول الباحث عبد الفتاح كيليطو أن يقدم مفهوما محددا للنسق الثقافي عندما يصفه بأنه "مواضعة اجتماعية دينية استيتيقية، تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[15]، والمواضعة تتطلب القبول والرضى بين طرفين هما المؤلف وجمهور المتلقين، يتواضعان على تبني مجموعة من القيم الثقافية، والمحمولات الفكرية والسلوكية المنغرسة في الخطاب، والمتسربة في اللاوعي الجمعي للمنظومة الثقافية السائدة.

في حين يرى الدكتور نادر كاظم أنّ "النسق الثقافي يقع في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني، وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى"[16]، ولا شك أنّ هذا التعريف يعطي مفهوما للنسق الثقافي انطلاقا من أثره ودوره في الخطاب لا من وجوده المجرد، وهو ما عبر عنه الغذامي حين قال:"النسق يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد"[17]، فالوظيفة النسقية هي التي تبرر وجوده، وتتحدد من خلالها المهمة المنوطة به، هذه المهمة النسقية لا يمكن تقفي أثرها إلا حينما" يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر"[18].

إنّ حصر الغذامي لمفهوم النسق في وظيفته النسقية يمثل امتدادا للطرح الذي نادى به عالم الانتربولوجيا الأمريكي كليفورد غيرتز حينما شبه عمل النسق الثقافي بقواعد وبرامج

الحاسوب، من حيث أنّ هذه القواعد والبرامج عبارة عن مجموعة من التعليمات والوصفات التي تهيئ حدوث العمل العضوي أو الحاسوبي، فالأنساق الثقافية هي مجموعة من الأدوات الرمزية، التي تتحكم في سلوك أفرادها، أو هي مجموعة من ميكانيزمات الضبط والتحكم مثل الخطط[19]، وتكمن أهمية الوظيفة النسقية في طبيعة النسق ذاته، فهو منتشر في أنظمة الثقافة والفكر، ويتحدد من خلال الهوية الثقافية لمجتمع ما، عبر تكرار بعض الظواهر الثقافية التي تلقى قبولا جماهيريا ضمنيا واسعا "فالنسق بوصفه عنصرا مركزيا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع، إذ يتسم من حيث هو نظام بالمخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي، ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة، ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل"[20].

إنّ استراتيجية النسق تتمثل في استعداده للانفلات وإعادة التموضع، والتسرب عبر أقنعة كثيرة ، فهو "ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر، قادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة"[21]، وبالنظر إلى خاصية التمظهر والضمور، والتسرب والتقنع، وغيرها من الاستراتيجيات التي يتخذها النسق في عملية التماهي مع النص من جهة، وطبيعة المحمولات الثقافية والإيديولوجية المختلفة للخطاب، والمتعلقة بالجانب الاجتماعي والنفسي من جهة أخرى، فإنه من الصعب على الناقد الثقافي تبني رؤية تأويلية لأنساق الخطاب دون التسلح بمنهج قادر على تشريح النصوص، واستخراج الأنساق المضمرة، ورصد دلالاتها المتطورة، "فالاستراتيجيات التي يعتمدها النسق بغية التشكل والبناء تستوجب من الناقد النسقي تبني استراتيجيات مشبعة بالفكر والثقافة من أجل الوعي بهاته الأنساق الحرة ذات الوظائف النوعية"[22].

كما تتميز الأنساق بأنّ منتجها ليس فردا واحدا، فلا هو المؤلف ولا هو المتلقي، بل مرد ذلك إلى المنظومة الثقافية في حدّ ذاتها، أنتجتها من خلال تجارب طويلة، سعت إلى ترسيخ هذه الأنساق في اللاوعي الثقافي الجمعي "فالنسق هنا من حيث هو دلالة مضمرة

فإنّ هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال، والمهمش مع المسود"[23].

وخلاصة لما سبق ذكره، فإنّ أهمية النسق في النقد الثقافي تنبني بالأساس على مقاربته للعناصر الاجتماعية والثقافية، التي يكتنزها النص الأدبي، وما يحمله من معتقدات وصور وأفكار وأخيلة، ترتكز عليها الحياة الإنسانية، وهو بذلك يمتلك خاصية التغير والانفتاح نظرا لارتباطه بالمجتمع وبتحولاته المستمرة، وقدرته على ترسيخ القيم في ذهن المتلقي، والتي تكون غالبا متناقضة تبعا للمتغيرات التي تعرفها الثقافة ويعرفها المجتمع.

*** لعبة الخفاء والتجلي للأنساق الثقافية:**

يتواجد النسق الثقافي في النصوص الأدبية عبر مظهرين هما: النسق الظاهر المعلن والنسق المضمر الخفي، وهما متلازمان بحيث لا ينفك أحدهما يجادل الآخر ويناقضه، ولا تتحقق الوظيفة النسقية "إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر"[24]، ويمكننا القول إنّ العلاقة بين النسق الظاهر في النص الأدبي عبر ظهوراته اللغوية، والنسق المضمر في ضوء علائقه بالمرجعيات والشيفرات الثقافية، تبدو علاقة اعتباطية بحيث يولد النسق الجمالي أنساقا سيميائية ثقافية مفتوحة"[25].

إنّ لعبة الظهور والتخفي التي يمارسها النسق داخل النص الأدبي هي محور الاهتمام في النقد الثقافي، فكلّ نسق ظاهر يخفي نسقا مستترا وكامنا، لكن مدار الاهتمام في الحقيقة هو النسق المضمر لا الظاهر، فلا نهتم بالنسق الظاهر إلا بقدر الكشف عن المضمر المتواري خلفه، من خلال الإشارات والإيحاءات التي يحملها في تشكيله العلني، "فالظاهر يعلو القول في النص الثقافي، في حين يتوارى المضمر ويتراجع ليقبع في باطن النص"[26] فالنسق المضمر خطر، وتكمن خطورته في أنّه كامن، يمارس لعبته بعيدا في هدوء دون رقيب، بل هو "جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم"[27]، وتتخذ المضمرات

أهمية كبيرة، وتضطلع بدور جوهري، وتستحق – مهما بلغت غرابة وصفها – عناء الخوض في تحليلها وتفسيرها، وهي مهمة ليست بالسهلة، بحيث يحتاج الناقد فائضا من العمل التأويلي ومهارة تحليلية، تعضدها ثقافة واسعة ودراية كبيرة بفنون الخطاب وآليات التأويل "فالنسق بوصفه عنصرا مركزيا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع، إذ يتسم من حيث هو نظام بالمخاتلة واستثمار الجمالي والمجازي، ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة، ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل"[28]، كما تزداد هذه المهمة صعوبة حينما نعلم بأننا نتعامل مع نسق يجيد التحايل والتمظهر، والتخفي في أعماق النص عبر أقنعة كثيرة منها "قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة"[29]، والأنساق لها قدرة على التكرار والتجدد والتوالد "فتشظيات النسق داخل البنى النصية يسمح بتشكيل أنساق أخرى مولدة بالغة التداخل والجاذبية، فهي أنساق شبيهة بكيمياء الخلايا على حدّ تعبير بارسونز، وينطبق عليها أيضا وصف الصندوق الأسود، بحيث لا يمكن التعرف على على باطن النسق كما يقول بارسونز نفسه، ولايمكن تحليله لأنه شديد التعقيد، كما لايمكن استنتاج حتمية وجود ميكانيكية ما تفسر موثوقية النسق، وإمكانية تقديره، والتنبؤ بمخرجاته لدى مدخلات محددة معروفة، إلا من خلال انتظام علاقات النسق الخارجية"[30].

والحقيقة أننا – ونحن بصدد الدراسة النقدية الفاحصة للنصوص الأدبية – نتعامل بالأساس مع المستوى اللغوي الذي يحمل ثقافة النص، ومنه فدراسة الأنساق اللغوية مهمة جدا لإدراك المضمر والظاهر منها، فالاهتمام بدراسة الأنساق اللغوية داخل الثقافة، يمنح الثقافة معناها الجوهري لا المعنى الظاهري المزيف، لأنه وحده الذي يؤسس للاتصال الجمعي، ويؤطر لنظام الخطاب داخل الثقافة، فوحدها إذن المقاربة اللغوية الثقافية تسمح بفهم الأنساق اللغوية بماهيتها المزيفة والمعلنة، وبإيديولوجيتها الحقيقية المضمرة"[31].

*** مركزية النسق في مشروع الغذامي:**

المتمعن في مشروع الغذامي النقدي من خلال كتابه الشهير "النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية "لا يجد عناء كبيرا في إدراك أهمية النسق ومركزيته في القراءة النقدية للشعر العربي القديم، بحيث تنبني الأطروحة النقدية الغذامية على عنصر النسق كركن أساسي في بناء الخطاب النقدي، وخاصة فيما يتعلق بالممارسة الإجرائية، ففي إطار ما سماه الغذامي بـ"نقلة في المصطلح" والتي تقتضي حسبه زحزحة في المصطلح حتى يتأهل ليكون قادرا على تنفيذ المهمة الثقافية الجديدة التي أوكلت إليه، حدد الغذامي ستة أساسيات اصطلاحية هي:

أ– عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

ب– المجاز(المجاز الكلي)

ج– التورية الثقافية

د– نوع الدلالة

هـ– الجملة النوعية

و– المؤلف المزدوج ...

وسنركز الحديث عن الوظيفة النسقية التي تلازم عنصر النسق، فإذا كان (جاكبسون) قد اكتشف ستة عناصر للنموذج الاتصالي هي (المرسل– المرسل إليه – الرسالة – السياق – الشيفرة – أداة الاتصال) فإنّ الغذامي قد أضاف عنصرا سابعا سماه النسق، لنتحصل على وظائف الاتصال تبعا لهذه الإضافة، وحسب الترتيب السابق: الوظيفة الذاتية – الوظيفة الإخبارية – الوظيفة المرجعية — الوظيفة المعجمية — الوظيفة التنبيهية — الوظيفة الشعرية – وأخيرا الوظيفة النسقية التي يقول عنها الغذامي أنها تنبثق من صميم اللغة وليست عنصرا خارجيا "نحن لا نخترع للغة وظيفة جديدة مثلما أنّ جاكبسون لم يصنع تلك الوظائف، ولكنه كشفها للبحث والنظر"[32]، وقد وصف الغذامي الدلالة النسقية بأنها غير الدلالة اللغوية المعهودة في الخطاب النقدي الأدبي، والتي أفصحت عن عجزها في

كشف كلّ ما تخبؤه اللغة من مخزون دلالي، فهي "قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي"[33]، ويستمر الغذامي في الدفاع عن ارتكازه على عنصر النسق والوظيفة النسقية، مبرزا أنّه ليس بصدد إقصاء القيم الجمالية المعهودة في النصوص الأدبية "فإذا سلمنا بوجود العنصر السابع (النسقي) ومعه (الوظيفة النسقية)، فإن هذا سيجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده، وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية، وقيم دلالية وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية"[34]، وحتى تستجيب النصوص للدراسة في مجال النقد الثقافي المبنية على مركزية النسق، يحدد الغذامي أربعة شروط إذا توفرت في النص نكون حينها أمام "حالة من حالات الوظيفة النسقية، وبالتالي فهي لحظة من لحظات النقد الثقافي"[35]، هذه الشروط الأربعة يأتي الغذامي على شرحها بالتفصيل فهو يقول إنّ النص الأدبي المقصود بالدراسة في مجال النقد الثقافي يجب أن يحوي نسقين اثنين، أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، نسقان متعارضان ومتناقضان في نسيج نص، يحتوي على الشرط الثاني وهو الجمالية، التي يصفها في غير موضع بأنها أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها، والشرط الأخير هو شرط الجماهيرية، فيشترط أن يكون النص "جماهيريا يحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي"[36].

من خلال هذه الشروط، انبرى الغذامي في مشروعه النقدي متكئا على مساءلة الأنساق المضمرة وتأويلها، مستنطقا الخطاب الشعري العربي القديم والحديث، الذي اعتبره "المخزن الخطر لهذه الأنساق، وهو الجرثومة المتسترة بالجماليات"[37]، وقد تبين له أن الثقافة العربية تعيش تحت وطأة النسق الثقافي الحداثي، والذي وصفه بأنه نسق جمالي شعري، يكرس مفاهيما نسقية رجعية –بحسبه– كمفهوم الفحل، والطاغية المستبد، والمداح المنافق، والشاعر المتكسب...، يقول في هذا الشأن "إنّ مشكلتنا أمام الشعر أننا استسلمنا لقاعدة نقدية بلاغية ذهنية، تمنعنا من النظر في عيوب الشعر لأنها تحرم علينا مساءلة الشاعر عن أفكاره، وتحدد لنا مجال الرؤية فيما هو جميل وبلاغي"[38]، فهو بهذا يُحمِّل

النسق المتشعرن –كما يسميه– كلّ تبعات العمى الثقافي وانهيار الشخصية العربية، من خلال سيطرة قضية الفحل على الخطاب الشعري الذي صنع ولا يزال يصنع شخصية العربي إلى يومنا هذا، والتي بدأت مع الشعراء الجاهليين كعمرو بن كلثوم وزهير بن أبي سلمى مرورا بجرير والفرزدق والمتنبي وأبي تمام وغيرهم من الشعراء المرموقين، وصولا إلى أدونيس ونزار وغيرهم من الشعراء المعاصرين، كلّ هؤلاء – في رأي الغذامي– كرّسوا في كتاباتهم مفهوم "الفحل" الذي ولّد بدوره على المستوى الاجتماعي والسياسي مفهوم الطاغية والمهيمن وغيرها من القيم النسقية الرجعية في الثقافة العربية قائلا: "انغرس النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم والحديث، التقليدي والتجديدي، نجده عند الفرزدق وجرير وأبي تمام والمتنبي، كما نجده عند نزار قباني وأدونيس، بل إننا نجده في الخطاب العقلاني كما هو في الخطاب الشعري والسياسي والخطاب الإعلامي"[39]، وخلص الغذامي في نهاية دراسته المتكئة على مساءلة الأنساق الثقافية المضمرة، والتي طبقها على نماذج منتقاة من الشعر العربي، إلى أنّ كلّ عيوب العقلية العربية، والممارسات الثقافية السلبية في الحياة الثقافية للأمة العربية سببها هو الخطاب الشعري، الذي كرّس أفعالا ثقافية خطيرة، ترسخت في ذهن المتلقي، وتمثلت في وجدانه الثقافي، مؤسِّسة نسقا ثقافيا موبوءا بقيم لا أخلاقية كالطاغية والفحل والمستبد والمنافق والكذاب ...، وتسترت هذه القيم المقيتة في تسربها إلى الوعي الجماعي العربي عبر قناع الجمالية البلاغية التي يطفح بها الخطاب الشعري.

*** مؤاخذات على "نسقية" الغذامي:**

لقد آثرتُ – في ختام هذا البحث – أن أورد بعض التعقيبات والملاحظات التي أثارها جملة من النقاد ردّا على الرؤية التي تبناها الغذامي حول موضوع النسق الثقافي، والتي بثّ أسسها في كتابه (النقد الثقافي)، كما أود أن أشير إلى أنني لست بصدد الحديث عن نقد شامل للرؤية الغذامية للنقد الثقافي، سواء ما تعلق منها بالجانب النظري أم بالجانب التطبيقي فالأمر أوسع من أن يحصر في هذا البحث، وليس هذا مجاله، إنما سأهتم بإيراد بعض التعقيبات والملاحظات حول موضوع "النسق" حصرا، وخاصة ما ذكر في الكتابين: "نقد ثقافي أم نقد أدبي لعبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف" و"دليل الناقد الأدبي لميجان

الرويلي وسعد البازعي" بحيث يرى عبد النبي اصطيف أن هناك مؤاخذات على مشروع الغذامي النقدي منها:

أولا: تورطه في تبني إضافة غير مشروعة لنظرية التواصل اللغوي التي حدد عناصرها جاكبسون، بحيث لا يحق له ذلك، "فكيف يمكن لناقد أن يضيف عنصرا جديدا، إلى أنموذج اختطه عالم لغة مقارن، خبير بعدد معتبر من اللغات، والتقاليد الأدبية والنقدية والثقافية، دون أن يفكر في عقابيل هذه الإضافة، هذا إذا كانت هذه الإضافة ممكنة في المقام الأول، فالنماذج النظرية لا يمكن لنا أن نضيف إليها ما نشاء، ونحذف منها ما نشاء"[40]، لأنّ هذه الإضافة لها شروطها المنهجية الخاصة، بحيث أنّ "أيّ تعديل إطار مرجعي أو أنموذج نظري، أو أي نظام فكري لا يمكن أن يتم إلا استنادا إلى معطيات جديدة في البحث الواسع والمثابر والجاد والمنظم والمنسق، والمتماسك داخليا"[41].

ثانيا: عجز الغذامي على أن يعطي تعريفا واضحا للنسق الذي ارتكز عليه في مشروعه النقدي، فبالرغم من حجم الاستعمال الواسع لمصطلح النسق في لغته النقدية، والكم الهائل لمشتقاته واستعمالاتها في خطابه التحليلي، إلا أنّه لم يوضح مفهوم النسق، ولم يجب على الأسئلة التي طرحها حول ماهيته، والتي وعد القارئ أن يوضحها له في أكثر من موضع "فصاحب المشروع لم يتبين بعد دلالة مفهوم النسق، وهو مفهوم مركزي في مشروعه الثقافي، في النقد الثقافي، فكيف له أن يطمئن إلى كلّ ما ينسب إليه من صفات ومواصفات، وكيف له أن يقبل كلّ ما يقوم عليه من أنظار وأحكام واستنتاجات خطيرة تتصل بهوية الثقافة العربية ماضيا وحاضرا وربما مستقبلا"[42].

كما يرى صاحبا "دليل الناقد الأدبي" أن الغذامي سلك برؤيته النقدية مسلكا تتخلله الكثير من المطبات منها أنه ركز على الجانب السلبي فقط في قراءته للأنساق، بالإضافة إلى ضيق دائرة الأمثلة التي استخدمها كشواهد تحليلية، مما يفسر انتقائيته الواضحة المدعومة بإيديولوجية مسبقة، ومن جملة ما أورداه في ذلك قولهما "غير أنّ الملاحظة الرئيسة على محاولة الغذامي تأتي على ثلاثة مستويات: الأول في مقدار التعميمية في قراءة الأنساق التي

يتحدث عنها، وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي، والثاني بمحدودية الأمثلة، وانحصارها في الأدب تقريبا والشعر بشكل خاص، أما الثالث فيتمثل في غياب المقارنة الثقافية أو استحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات مختلفة"[43].

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول إنّ مجال البحث لا يتسع –كما ذكرنا سابقا– لإيراد كلّ الردود والملاحظات النقدية التي أعقبت محاولة الغذامي النقدية، فمشروع الغذامي النقدي بما له وما عليه يعتبر تجربة رائدة في مجال النقد الثقافي على مستوى تمثل النظرية وتطبيقاتها الإجرائية في النقد العربي، بحيث لا نكاد نعثر على تجربة نقدية عربية مثلها وهو ما يحسب لمشروعه النقدي الرائد.

الإحالات والهوامش

[1]– يوسف محمود عليمات . النقد النسقي . تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع عمان، الاردن، الطبعة الأولى، 2015، ص: 07.

[2]– بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة . نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، وزارة الثقافة، بغداد، العراق 2012، ص13.

[3]– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب الطبعة الثالثة، ص:62.

[4]– عريب ياسمينة . النّتائيّات الضّدية في رواية كتاب الخطايا للرّوائي سعيد خطيبي . مقاربة ثقافية . مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي، جامعة بجاية، الجزائر، 2015/2014 ص: 39

[5]– ينظر: نعيمة بولكعيبات . النسق المضمر في نوادر جحا . مجلة فصول . الهيئة المصرية العامة للكتاب . العدد التاسع و العشرون، 2017، ص: 430

[6]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال دون رقم الطبعة، دون تاريخ، ج 5، ص: 81

[7]– ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ، فصل النون جزء10، ص:352.

[8]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت– لبنان، 1377هـ 1797م، ج5 ص420

(9)– جان بياجيه، الابستيمولوجيا التكوينية، ترجمة السيد نفادي، دار التكوين للطباعة والنشر، دمشق سوريا، 2004، ص: 25

(10)– عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، عمان، دار مجلاوي 2007م، ص:540

(11)– يمنى العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، بيروت، 1983، ص: 33.

(12)– المرجع السابق، ص: 32.

(13)– حمودة عبد العزيز، الخروج من التيه – دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 2003، ص: 262.

(14)– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 40.

(15)– عبد الفتاح كيليطو، المقامات – السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001، ص: 08.

(16)– نادر كاظم – تمثيلات الآخر – صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ص: 95

(17)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 77

(18)– المرجع السابق، ص: 77

(19)– ينظر نادر كاظم، تمثيلات الآخر– صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص: 97

(20)– يوسف محمود عليمات، النقد النسقي – تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص:09

(21)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص: 79

(22)– يوسف محمود عليمات، النقد النسقي – تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص:22

(23)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص:79

(24)– المرجع نفسه، ص: 77

(25)– يوسف محمود عليمات، النقد النسقي – تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص: 25.

(26)– سحر كاظم، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل، المجلد 22 العدد2، 2014، ص: 317.

(27)– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم، منشورات دار الاختلاف ط1، 2007، الجزائر، ص:50

(28)– يوسف محمود عليمات، النقد النسقي، ص: 09.

(29)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص:79.

(30)– يوسف محمود عليمات – النقد النسقي، ص:21.

(31)– عبد الفتاح أحمد – قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديثة، 2009. ص: 91–92.

(32)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ص:65.

(33)– عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف – نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر دمشق، الطبعة الأولى، 2004، ص:27.

(34)– عبد الله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص:65.

(35)– المرجع نفسه، ص: 78.

(36)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(37)– المرجع نفسه، ص: 87

(38)– المرجع نفسه، ص: 262

(39)– المرجع نفسه، ص: 122

(40)– عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 192–193

(41)– المرجع نفسه، ص: 193

(42)– المرجع نفسه، ص: 197

(43)– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002 ص: 310.

السّردُ الموسوعيُّ في التّراثِ النُّثريِّ العربيِّ
الإمتاع والمؤانسة لأبي حيّان التّوحيدي أنموذجاً

Encyclopedic Narrative in the Arabic Prose Heritage
Al-Imtā wa al-Mu'ānasa by Abu Hayyan al-Tawhidi as a Model

د. كريم الطيبي

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين – تطوان (المغرب)

karimtaibi1988@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/24 **تاريخ القبول: 2021/06/06**

ملخص:

تهدف الدّراسة إلى رصد طبيعة السّرد العربي القديم، من خلال دراسة سمة الموسوعيّة التي تطبع النّصوص النثرية العربيّة القديمة بشكل لافت، مؤشّرة على الخصوبة المعرفيّة ووفرتها، وامتداد أطراف العلوم وتشعّبها لدى ثقافة الأديب العربيّ، وقد تتبّعنا هذه السّمة في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيّان التّوحيدي باعتباره خطابا قائمًا على السّرد الموسوعيّ، لنتعرف تجلّياتها وأشكالها ووظائفها. الذي يترحّل فيه مؤلّفه في ضروب المعارف وأصناف المجالات العلمية مستحضرا مختلف الأجناس التعبيريّة والأنماط القوليّة، الأمر الذي يدفعنا إلى الإقرار بأنّ النثر العربيّ القديم نثر يقوم على الإمتاع والإنفاع.

الكلمات المفتاحية: السرد، الأدب العربي، الموسوعية، أبو حيان التوحيدي، السردانية العربية.

Abstract:

This study aims to observe the nature of the ancient Arabic narrative, by studying the feature of the encyclopedia that normalizes the ancient Arabic prose texts in a striking way, indicating the richness and abundance of knowledge, and the extension and bifurcation of the knowledge in the culture of the Arab writer. We have followed this feature in the book " Al-Imtāʿ wa al-Mu'ānasa " by Abu Hayyan al-Tawhidi as a discourse based on the encyclopedic narrative, to know its manifestations, forms and functions.

Keywords: narration, Arabic literature, Encyclopedic, Abu Hayyan al-Tawhidi, Arabic Narratolog**.**

مقدّمة:

نروم في هذه الدّراسة تحليل قضيّة السّرد الموسوعيّ في نصّ الإمتاع والمؤانسة بوصفه نصّا يمثل سمة التنوّع الخطابي الّتي ميّزت الكتابة النثرية لدى أبي حيّان التّوحيدي؛ فهو كتابٌ يندرج ضمن الخطاب التّرسّلي الذي ينتهج فيه صاحبه سياسة تعبيرية قائمة على التّجميع والانتخاب وتنوّع المعرفة وتعدّد التّخصّصات؛ إنّه مادّة معرفية دسمة حافلة بالأخبار والأقوال والأشعار والحكم والأمثال وسائر الأنماط الأدبية كالمناظرة والمفاضلة والدّعاء...إلخ، وهذا ما يجعل الكتاب يتأطّر ضمن الكتب الموسومة بالموسوعية التي لا تقف عند علم واحد، أو موضوع محدّد، بقدر ما تجول في ملكوت المعارف الإنسانيّة، وتصول في أمداء اهتمامات الإنسان في ذلك العصر، ويؤكّد هذا أنّ الرّسالة بوصفها جنسًا أدبيّا ليست مؤطّرة بمعايير أجناسية محدّدة، بقدر ما هي جنس قولي منفتح وشموليّ يحتضن أنواعا أدبية عديدة، وهو ما يتجسّد في كتاب "الإمتاع والمؤانسة"؛ إذ إنّ هذه الرّسالة تشمل أنواعًا أدبية كثيرة كالمحاورة والمناظرة والمفاضلة والمفاخرة والوصية... كما أنّ صيرورة مؤلفات التوحيدي لا تنتظم وَفق نسق مضبوط؛ بل تنبني على استراتيجية تجميع الأخبار واصطفاء المعارف وتنويع مصادرها وتقديم كلِّ هذا في قوالبَ سردية تستثمر الإمكاناتِ الجماليةَ الَّتي تتيحها اللغة، هذه المنهجيّة جعلت الدارسين يذهبون إلى اعتبار أبي حيان التوحيدي "جمّاعة أكثر منه مؤلفا" وهناك من اعتبره من "الكتّاب ذوي الثقافة العامة".

* **أهمّية البحث:** تكمن أهمية هذه الدّراسة في كونها تعيد قراءة النصّ التّراثي من منظور حديث يستفيد من أدوات تحليل الخطاب ونظريّة الأجناس وبلاغة النّوع. إنّه اكتشاف لخصوصيّة السّرد العربي القديم وكشف لخصائصه المميّزة وسماته الفريدة.

* **منهج البحث:** تستثمر الدّراسة المنهج التحليليّ الوصفيّ بوصفه منهجا جديرا برصد تشكّلات السرد الموسوعي في هذا كتاب الإمتاع والمؤانسة، كما تستند على خلفيات نظرية متنوعة ننتفع بها في الوصول إلى نتائج مثمرة ومن أبرزها: نظرية الأجناس، وبلاغة الأنواع.

* **فرضية البحث وإشكاله:** تنطلق الدّراسة من فرضية مركزية مفادها أن الموسوعية تعدّ سمة مميّزة لهويّة النص النثريّ العربيّ القديم عامّة وكتاب الإمتاع والمؤانسة على وجه الخصوص. وتحاول، بناء على هذه الفرضية، الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما تجليّات سمة الموسوعية في كتاب الإمتاع المؤانسة؟ وكيف تتشكّل وتصنع هُويّة نصوص الإمتاع؟

* **بنية البحث:** اقتضى مرام هذه الدّراسة طَرْحَ إشكال تجنيس كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إذ أثار هذا المؤلّف إشكالا واسعًا؛ حيث اختلف الدّارسون في تصنيفه؛ فهناك من يعدّه مجموعة من المسامرات، وهناك من يعتبره محاورات، وهناك من زعم أنه عصيٌّ عن التجنيس وأقحمه في خانة النصوص السردية التّراثية كألف ليلة وليلة. وأمام تعدّد آراء الباحثين وتضاربها، حاولنا التّدليل على أنّ الكتاب ينتمي لجنس الرسالة، الرّسالة بوضعها في إطارها التاريخي وسياقها الثقافي. كما سنسعى إلى رصد تجلّيات السرد الموسوعي في هذا الكتاب من خلال تتبّع الذات الكاتبة وافتحاص تجلّياتها النّصيّة.

أولا/ الإمتاع والمؤانسة وسؤال التجنيس:

يعدّ تجنيس كتاب الإمتاع والمؤانسة من المسائل التي استنفرت اهتمام الدَّارسين والباحثين الذين قاربوا هذا الكتاب، وإن كانت محاولاتهم التجنيسيَّة تحوم حول نوع واحد إلا أن هناك بعض الاختلافات الجوهريّة الملموسة في تجنيسهم. والملاحظ أنّ أغلب الباحثين ذهبوا إلى الإقرار – مع محققيْ الكتاب أحمد أمين وأحمد الزين– أن الكتابَ "هو مجموع مسامرات في فنون شتى حاضر بها (أبو حيان التوحيدي) الوزير أبا عبد الله العارض في عدة ليال"[1]، وهناك من حَادَ عن هذا المنحى ليعتبر كتاب الإمتاع والمؤانسة محاورات[2]، بيد أنّ المقارباتِ المستجدّةَ التي تصدّت لكتابات التوحيدي، أعادت النَّظر في تجنيس "الإمتاع والمؤانسة"، إذ أكّدت أنه كتابٌ ينتمي لجنس الترسّل، وجاء في صيغة مسامرات، أي إنّ جنسَه العامّ هو الرسالة، ولكن بنيته الداخلية عبارة عن مسامرات[3].

ونذهب إلى اعتبار كتاب الإمتاع والمؤانسة رسالةً تحتضن في تضاعيفها أنواعًا أدبيّة متنوعة كالمسامرة والمحاورة والمناظرة والمناجاة والدّعاء والمفاضلة، وأبو حيّان نفسه جنَّس

كتابه وأطره ضمن نوع "الرّسالة" ويتّضح هذا في قوله: "إلا أنّ الخوضَ فيه على البديهة في هذه السّاعة يشُقّ ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض، فإن أذنت جمعته كله في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل، والحلو والمرّ، والطرمي والعاسي، والمحبوب والمكروه؛ فكان من جوابك لي: اِفعل"[4]. يتَّضِح، إذًا، أنّ أبا الوفاء قَبِل مُقترح التوّحيدي القاضِي بتجميع "المادة الشفهية" وما جرى من الحوارات بينه وبين الوزير ابن سعدان وتحويل كلّ ذلك إلى رسالة ومن ثمّ فكتاب الإمتاع والمؤانسة في مجمله رسالة كتبها أبو حيّان لصديقه أبي الوفاء يحكي فيها تفاصيل الأحداث التي وقعت في مجلس الوزير، والملاحظ أنّ الباحثين الّذين اعتبروا الكتاب مسامرات إنَّما صدروا عن تجنيس الكتاب باعتباره "مادة شفهية"، أمّا الكتاب، في صيغته النهائية؛ أيْ بعد الانتقال من مرحلة الشفهيّة إلى مرحلة الكتابة، رسالة صاغها التَّوحيدي صياغة مخصوصة لكي تستجيب للمعايير والضَّوابط التي حدّدها أبو الوفاء وتتضمَّن هذه الرسالة بوصفها إطارا عاما أنواعا أدبية متنوعة، وأشكالا خطابية مختلفة.

ثانيّا/ التوحيديّ والسّرد الموسوعي:

ينهض أبو حيَّان التَّوحيدي بدور المتكلِّم الرَّئيس في كتاب الإمتاع والمؤانسة، فهو المؤلّف الذي حوّل موادّ الكتاب الشفوية إلى نصٍّ مكتوبٍ، كما أنّه السّارد الذي يضطلع بفعل حكي المسامرات والمحاورات التي دارت في مجلس الوزير ابن سعدان، إضافة إلى كونه الشخصية الأساس التي شاركت في وقائع ومجريات تلك المسامرات. انطلاقا من هذا، يمكن القول إنّ الهويّات الثلاثة قد اجتمعت في هذا الكتاب[5]. وقد نحت أبو حيان التوحيدي الهُوِيّة السرديّة الموسوعية في هذا الكتاب من خلال تنوّع المادّة المعرفيّة التي عرضها في صفحات الكتاب، التي تعالج قضايا أدبية ونقدية وبلاغية، كما تطرق مضامير متنوعة كالسياسة والدين والفلسفة والتصوف والحياة الاجتماعية... ولم تكن هذه الحقيقة النّقدية لتخفى عن قرّاء نثر التّوحيدي؛ فقد أشار إليها عديد من الدّارسين، قديما وحديثا؛ إذ ذكرت ألفت كمال الروبي أنّ "من أهم السمات الأدبية لمحاورات التوحيدي أنها أنجزت على أرضية سردية؛ حيث مثل السرد إطارا خارجيا يحتوي المحاورة"(الروبي، 1995م: 156)، ويؤشّر

هذا على شموليّة النّص السّردي باعتباره حاملا بأجناس تعبيريّة عديدة ومعارف وعلوم مختلفة. ولم يختلف هشام مشبال عمّا سبق، بل قدّم توصيفا نقديّا دقيقا لقضية السّرد الموسوعي التي وسمت كتاب الإمتاع والمؤانسة، وهي "الافتنان السردي"، يقول: "السرد في نص الإمتاع والمؤانسة هو النموذج الأمثل لعرض الأحداث والوقائع وترتيب الأفكار، ذلك أنّ الموسوعية بصفتها سمة مميزة للخطاب متنوع الموضوعات أو ما سنسميه بالافتنان السردي"(مشبال، 2015م: 109)، ويوضّح هذه الفكرة أكثر قائلا: "يوازي اختلاف أنواع السرد وأشكاله موسوعية الخطاب الذي يسعى إلى التأثير في الوزير وتخليق سلوكه وتهذيبه. وهو سرد لا يخلو في الحقيقة من مضمون أخلاقي وفلسفي وأدبي وعلمي"(نفسه، 112).

ومن خلال هذا، يمكن القول إنّ أبا حيّان التّوحيدي نموذج للأديب[6] الموسوعي، فهو يعدُّ واحدًا من الأدباء الذين صدروا عن قدمٍ راسخةٍ في العلوم باختلاف أنواعها، وتمكُّنٍ وإلمامٍ كبيرين بأدبيات التَّأليف، وتحصيلٍ شاملٍ ومعرفةٍ موسوعيّةٍ ممتدّة الأطراف على مجالات متنوّعة؛ فقد وصفه صاحبُ معجمِ الأدباء قائلا: "كان متفننا في جميع العلوم من النحو واللغة والشعر والأدب والفقه والكلام على رأي المعتزلة... وهو مع ذلك فرد الدّنيا الذي لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة، كثير التحصيل للعلوم في كل فنّ حفظه واسع الدراية والرواية"(الحموي، 1993م: 1924). وعَدّه المستشرق آدم ميتز "أعظم كتاب النثر العربي على الإطلاق"(ج2، ص: 442)، ويقول زكريا إبراهيم راصدًا صورة أبي حيان في الإمتاع والمؤانسة: "والمتأمل في كتاب الإمتاع والمؤانسة – مثلا – يعجب لثقافة أبي حيان الواسعة، واطِّلاعه الغزير، إذ يجد في هذا الكتاب مسائل من كل علم وفن: فأدب، وفلسفة وحيوان، وأخلاق، وطبيعة، وبلاغة، وتفسير، وحديث، ولغة، وسياسة، وفكاهة، ومجون وتحليل لشخصيات فلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه، وتصوير للعادات وأحاديث المجالس"(إبراهيم، 1998م: 5). واعتبره محمد عابد الجابري من "الكتّاب ذوي الثقافة العامة"(الجابري، 2018م: 77). وغير بعيد من هذا تؤكد هالة أحمد فؤاد أن التَّوحيدي "نموذج إشكالي لمفكر موسوعي، يتأبّى على التصنيف أو الحصر في مجال معرفي بعينه، وربما يمكن

أن نطلق عليه "المفكر البيني"، ذلك أنّه بوصفه ذاتا مفكرة وكاتبة، يتحرك بيسر ورشاقة عقلية لافتة بين الحقول المعرفية المتنوعة والمتباينة"(فؤاد، 2015م:5). لقد شكّل أبو حيّان نموذجا يمثّل حضور مبدإ تداخل المعارف وتكاملها في نصوصه وسرديته؛ فقد "كان صاحب وعي حادٍّ بظاهرة تداخل المعارف، سواء كان تداخلا داخليا أو خارجيا، وقد ظهر وعيه في التعامل مع المصطلحات الفلسفية المنقولة، التي كان يمارس عليها نقدا تداوليّا لاختبار كفاياتها ودلالاتها"[7].

وإذا كانت محصلة هذه الآراء هي التنويه بعبقرية أبي حيان والإشادة بمكانته العلمية وإبراز وجوه قوته ودهائه، وكشف معالم نبوغه، وتأكيد سمة الموسوعية وتداخل المعارف وتكامل العلوم في سرده ونثره، فإنَّ هذه الصّورة القبلية التي ترسخت في الأذهان، تنسجم مع صورة الذات النَّصيّة التي نقابلها في متن الكتاب انسجاما؛ فالخطاب السّردي في الإمتاع يبرز ذاتا متكلمة موسوعية تتنقّل بين العلوم، وتصول بين المعارف، ولا تتردّد في التَّفاعل مع أسئلة الوزير ابن سعدان على الرَّغم من صدورها عن عفوية وتلقائية ولا خيط ناظم بينها[8]. ولم تؤثر الانشغالات الثقافية المتنوعة للوزير في مشاركة التوحيدي وتفاعله في المسامرات، ذلك أنه متمّكن من علوم شتى. والظاهر أنّ شخصية التوحيدي تستجيب لمعايير وشروط مجالسة الوزراء، على الرغم ممّا وصفه به صديقه أبو الوفاء المهندس بقوله: "هذا وأَنْتَ غِرٌّ لا هَيْأَةَ لَكَ في لِقَاءِ الكبَرَاءِ، ومُحَاوَرَةِ الوُزَرَاءِ"(التوحيدي، ج1، ص: 5). ولا يخرج هذا الحكم –في نظرنا– عن المظهر الخارجي؛ لأنّ التَّوحيدي كما أكّد ياقوت الحموي "صوفي السمت والهيئة"(الحموي، 1993م: ج5، ص:1923)، أمّا صفاته الثقافية وما يمتاز به من عمق في التَّفكير، وسعةٍ في الاطلاع، واتساعٍ للمدارك، وتجاربٍ في الحياة، وإلمامٍ بالمعارف، كلُّ هذا جعله مؤهلا لأداء مهمته أداءً أشادَ به الوزير ابن سعدان نفسه؛ فقد ذكر في خاتمة أحد المجالس ما يلي:" هَاتِ فَائِدَةَ الوَدَاعِ، فَقَدْ بَلَغْتَ في المؤانَسَةِ غَايَةَ الإمْتَاعِ"(التوحيدي، ج2، ص: 23). كما أنّ هذا الوزير البويهي قد وصلته الصُّورة الثقافية الإيجابية التي راجت عن أبي حيّان التوحيدي، وممّا يؤكد هذا قوله في مستفتح الليلة

الأولى:" قَدْ سَأَلْتُ عَنْكَ مَرّاتٍ شَيْخَنَا أبا الوفاء، فذَكَرَ أَنَّكَ مُرَاعٍ لأَمْرِ البِيمَارسْتَانِ مِنْ جِهَتِهِ، وَأَنَا أَرْبَأُ بِكَ عَنْ ذلكَ، وَلَعَلِّي أَعْرِضُكَ لشَيءٍ أَنْبَهَ مِنْ هَذا وأَجْدَى، ولذَلِكَ فَقَدْ تَاقَتْ نَفْسِي إلى حُضُورِكَ للمُحَادَثَةِ والتَّأْنِيسِ، ولأتعَرَّفَ مِنْكَ أَشْيَاء كَثِيرَةً مختلِفَةً تُرَدَّدُ في نفسي علَى مَرِّ الزَّمَانِ..."(نفسه، ج1، ص: 19). يبرز هذا الملفوظ شغف الوزير وتلهّفه إلى ملاقاته؛ فقد سأل "مرات" أبا الوفاء، و"تاق" إلى سماع حديثه، ولا شكّ أن هذه الصّورة الجاهزة أو القبلية قد أسهمت في إثارة مشاعر الرغبة والاشتياق هذه، إذ يُعبّر قول الوزير عن اقتناع راسخ بأنَّ أبا حيّان نموذجٌ للمثقّف الجدير بالمجالسة ومبادلة الأحاديث، فهو يعبّر عن غرضه بما يوحي بأنّ في التوحيدي الأديب والمثقف ما يشفي غليله، ويكبح جماح أسئلته التي تتردّد منذ زمان ولم يجد مجيبا لها. على خلاف ما وصفَ به أبا الوفاء المهندس: "وأَمَّا أبو الوَفَاءِ فَهُوَ والله ما يَقْعُدُ بِهِ عَنِ المؤانَسَةِ الطيِّبَةِ والمساعَدَةِ المطْرِبَةِ والمفَاكهَةِ اللَّذيذَةِ والمواتَاةِ الشَّهِيَّةِ، إلا أنَّ لَفْظَهُ خُرَسَانِيٌّ، وإشارَتَهُ ناقِصَةٌ، هذا مَعَ ما اسْتَفَادَهُ بمقامِهِ الطَّوِيلِ ببَغْدَادَ، والبَغْدَادِيُّ إذا تَخَرْسَنَ كانَ أَعْلَى وَأَظْرَفَ مِنَ الخُرَاسَانِيِّ إذا تَبَغْدَدَ"(التوحيدي، 2008م: 32). يشير هذا الملفوظ إلى المقارنة المضمرة التي يمكن استشفافها بين شخصيتين: الأولى لأبي حيان التوحيدي الذي جمع كلّ خصائص الجليس المرغوبة لدى الوزير، والثانية لأبي الوفاء المهندس الذي نفّرتْ عجمته الطّافحة الوزير عن مجالسته. وقد أسهمت عوامل كثيرة في تكوين التوحيدي، ولعلّ أبرزها عمله في النسخ والوراقة، وتتلمذه على علماء كبار(9). وهناك إشارات في متن الكتاب تبيّن – إضافة إلى ما سبق– أنّ التوحيدي كان على دراية بأبجديات المجالس وخصوصياتها، ومتقنا لفنون التواصل مع المتلقين خصوصا أصحاب السلطة وذوي النفوذ، ونتلمّس هذا من خلال التماسه من الوزير التخلي عن "الرَّسْمِيَّاتِ" وخضوع المحاورات لأسلوب مفعم بالحرية والانطلاق، يقول التوحيدي:"قُلْتُ: يُؤْذَنْ لي في كَافِ المخَاطَبَةِ، وَتَاءِ المواجَهَةِ، حتَّى أَتَخَلَّصَ مِنْ مُزَاحَمَةِ الكِنَايَةِ وَمُضَايَقَةِ التَّعْرِيضِ، وَأَرْكَبَ جُدَدَ القَوْلِ مِنْ غَيْرِ تَقِيَّةٍ ولا تَحَاشٍ، وَلا مُوَارَبَةٍ ولا انْحِيَاشٍ"(التوحيدي، ج1 ص: 21). إنَّ الملفوظ يبرز متكلّما ملمّا بأدبيات التواصل مع الكبراء والوزراء؛ فهذا إلماع ضمنيّ إلى تميّز الخطاب في حضرة السلطة بميزات خاصة؛ لأن التّباين الاجتماعي (وزير/ ورّاق)

يفرض تباينًا في الخطاب، واختلافا في مراتب الكلام، وتَنبّهُ التوحيدي إلى هذه القضيّة أمَارَةٌ تجسّدُ صورة الأديبِ الموسوعيّ الضَّليع بقواعد التخاطب، وبمقامات الخطاب، كيف لا وهو تلميذ الجاحظ(10)، وأنَّ لتلميذٍ كالتّوحيديّ أن يتجاهل قواعدَ أستاذه؛ فقد ذكر الجاحظ جملة من القوانين الناظمة للتّخاطب الناجع، من خلال احترام شروط المقام، ومراعاة أحوال السامعين، يقول:" ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"(الجاحظ، 1998م: ج1، ص:138). وقد أومأ الجاحظ إلى نباهة المتكلم في مراعاة مقام السامع، وحسن اختيار الكلام بما يتوافق مع مكانته، نتبيّن هذا في قوله:"أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة"(الجاحظ، ج1، ص:92). ولا شكّ أن التوحيدي قد متح منها وتمثّلها وتأساها عِلمًا وعملاً.

أما موسوعية أبي حيّان، فتتجلى أكثر ما تتجلى، في تنقّله وارتحاله بين العلوم والمجالات، الأمر الذي جعل الباحثين يصنّفون كتاب الإمتاع والمؤانسة ضمن "الأدب العام"(الغرافي، 2015م: 118)؛ فهو "شكل من أشكال التداخل بين أدب الأسمار والمجالس وكتابة النثر في مفهومه التألفي والموسوعي"(ابن رمضان،2001م:231). فالكتاب يحوي ضروبًا معرفيَّة مختلفة، ويتصدّى لقضايا متنوعة: لغويّة، فلسفيّة، معجميّة، نحويّة، سياسيّة أخلاقيّة، دينيّة، اجتماعيّة، تاريخيّة، ثقافيّة، علم الكلام، الترجمة، التصوف، الضحك المجون، التفسير...إلخ. ويمكن استجلاء نباهة أبي حيان وإحاطته ونبوغه في ذخيرته الواسعة والمنبسطة، والتي تسترفد من منابع ثرّة: الثقافة اليونانية، والقرآن الكريم، والسنة النبوية وأشعار العرب، والحكم، والأمثال، ومأثور القول. كما يشهد تقديم المادة المعرفية في أنواع أدبية متعدّدة، وأنماط خطابية متشعّبة، على حنكة التوحيدي وأصالته وموسوعيَّته، فنحن

نلفي في كتابه: الرسائل، والوصايا، والمناظرات، والمفاضلات، والأخبار، والمحاورات والأدعية، والمناجيات...إلخ

هذا التنوّع المعرفيّ الذي يطبع الخطاب السّردي في رسالة الإمتاع والمؤانسة، يقدّم صورة عن الذات المتكلّمة التي سطّرت ذاتيتها، وطبعت الكتاب بمعالِمها الَّتي لا تخفى.

وجدير بالذكر أنّ صورة المتكلِّم الموسوعيّة وإن كانت ملمحًا يطبع نثرَ التَّوحيدي جميعه، فإنها في إطار المسامرة ارتبطت بوظيفة تأثيريّة تداوليّة، إذ رام المتكلم أداء وظيفتيه التثقيفية والإمتاعية اللتين أنيطتا به، وذلك حتى ينال رضا الوزير ابن سعدان، ويحقق الحظوة في مجلسه، وتقربنا أحد الملفوظات من هذا الملمح، فقد جاء في متن الرسالة: "فقُلْتُ قَبْلَ: كُلُّ شَيءٍ أُرِيدُ أَنْ أُجَابَ إليهِ يَكُونُ ناصِرِي عَلَى مَا يُرَادُ مِنّي إنْ مُنِعْتُهُ نُكِلْتُ، وَإِنْ نُكِلْتُ قَلَّ إفْصَاحِي عَمَّا أُطَالِبُ بِهِ، وَخِفْتُ الْكَسَادَ، وَقدْ طَمِعْتُ بالنَّفَاقِ، وانْقَلَبْتُ بالخَيْبَةِ، وَقَدْ عَقَدْتُ خِنْصِرِي عَلَى المسْأَلَةِ. فَقَالَ – حَرَسَ الله رُوحَهُ –: قُلْ – عَفَاكَ الله – مَا بَدَا لَكَ فَأَنْتَ مجابٌ إِلَيْهِ مَا دُمْتَ ضَامِنًا لِبُلُوغِ إِرَادَتِنَا مِنْكَ، وَإِصَابَةِ غَرَضِنَا بِكَ"(التوحيدي، ج1 ص:20). يبرز هذا الملفوظ رهان التوحيدي على تحقيق غاية مجالسة الوزير في الإمتاع والتأنيس، وهو ما يسوّغ تفاوض المتكلم حول ما سيحول دون بلوغ هذا المرام، والتماسه تجاوز العراقيل التي من شأنها أن تشوّش عليه أثناء أداء مهمّته. ونفهم من هذا رغبة التوحيدي في تسخير كلّ إمكاناته الموسوعية ومؤهلاته الثقافية ليحقِّق غاية "المحادثة والتأنيس"، وما الظهور بمظهر الأديب الموسوعيّ إلّا شكل من أشكال التَّأثير، إذ غاية المتكلم إثارة عواطف الاستحسان والرّضا لدى الوزير ابن سعدان.

وتتعانق صورة المتكلم الموسوعية مع صورة الأديب الممتع والمؤنس وهو ما يعزّزُ مكانته ويُعلي من شأنه؛ إذ يُبرز النَّسيج النّصّي لرسالة الإمتاع والمؤانسة متكلّما ينزع نحو الإمتاع والتأنيس والإضحاك والتنفيس، ويحشد كلّ مؤهلاته التي تفي بهذا الغرض؛ فمن المعلوم أنّ تحقيق وظيفة التواصل الأساس لا تقتضي متكلما موسوعيا جادّا يُغرق المجلس بالمعارف الجمّة، ويرهق كاهل الوزير بالقضايا الشائكة[11]، وإنّما – إلى جانب ذلك – يستوجب

متكلّما خفيفَ الظِّل وفكِها ضَحوكًا؛ إذ كيف للوزير ابن سعدان والقارئ بصفة عامّة أن "يحتمل هذا المضمون الجاد من دون وسيلة لذيذة تحبّبه إليه؛ من نوادر وأخبار هزلية وماجنة وغريبة، يوردها المؤلف بين ثنايا نصوصه الجادّة حتى يفلح في توصيلها إليه؟"(مشبال، 2010م:61).

إنّ ارتكانَ الذَّات المتكلّمة إلى تجسيد دور المؤنس والمضحك يرجعُ إلى مقصد أساس هو نيل رضا الوزير البويهي عبد الله العارض، عبر تأدية الدَّور المنوط به في المجلس، مثقِّفًا ومؤنِسًا وممتعًا، وهو ما يسوّغ دَيْدَن التوحيدي نحو الظهور بمظهر الجليس النَّموذجيّ الَّذي يبتغي سبيلا وسطًا ومعتدلا بين الجد والهزل، والوقار والمجون، والتّعقّل والجنون، إنه لا يركن إلى الجدّية المفرطة، ولا ينساق إلى الهزل حدَّ الميوعة، بل إنه بين ذلك يتقلّب حسب إملاءات المقام وشروط تفاعل المتلقّي[12]. ويمكن تلمّس هذا الملمح بصورة واضحة في "ملحة الوداع" التي تختتم بها مسامرات المجلس؛ فهي "شكل من أشكال الفكاهة، وإنما الفكاهة كما قد علم القارئ لون من ألوان اللَّطائف التي تزيّن بها الموائد في المآدب" (ابن رمضان، 2005م:19-20). وتضمّ ملحة الوداع في الإمتاع والمؤانسة أنماطًا هزليّة مختلفة كالملح والطرائف والنوادر والأشعار وأخبار المجون وأحاديث الحمقى[13].

وقد استطاعَ المتكلّم بما يمتاز به من مهارات وملَكات، تحقيق الدَّور الذي أنيط به؛ إذ تؤكّد ملفوظات عديدة على لسان الوزير فَلاح التّوحيدي في وظيفته، ونذكر تمثيلا لا حصرا:

- هَذَا فِي الحُسْنِ نِهايَة (التوحيدي، ج1، ص:41).
- هذا واللهِ طَرِيفٌ (نفسه، ج1، ص: 161).
- هذا كلامٌ عَجِيبٌ مَا سَمِعْتُ مِثْلَهُ عَلى هَذا الشَّرْحِ والتَّفصِيلِ (نفسه، ج2، ص:22).
- ما أَكْثَرَ رَوْنَقَ هَذَا الْكَلامِ (نفسه، ج2، ص:23).
- بَلَغْتَ فِي المؤانَسَةِ غَايَةَ الإمْتَاعِ (نفسه، ج2، ص:23).
- ما أَحْسَنَ هَذا المجْلِسَ (نفسه، ج2، ص:103).
- لله درّ هذا النَّفَسِ الطَّوِيلِ والنَّفْثِ الغَزِيرِ (نفسه، ج1، ص:95).

ومن ثمّ، يمكن القول إنّ سمةُ الموسوعيَّة وما تُحققه من متعةٍ ومؤانسةٍ ومنفعةٍ قد اضطلعت بوظيفة تداولية تروم نيل رضا الوزير ابن سعدان(14).

خاتمة:

حاولت الدّراسة أن تتوقّف عند طبيعة السّرد العربي القديم، من خلال دراسة سمة الموسوعيّة التي تطبع النّصوص النثرية العربيّة القديمة بشكل لافت، مؤشّرة على الوفرة المعرفيّة وامتداد أطراف العلوم وتشعّبها لدى ثقافة الأديب العربيّ، وقد تتبّعنا هذه السّمة في كتاب الإمتاع والمؤانسة باعتباره نصًّا ترسّليّا قائمًا على السّرد الموسوعيّ الذي يترحّل فيه مؤلّفه في ضروب المعارف، وأصناف المجالات العلمية، مستحضرا مختلف الأجناس التعبيريّة والأنماط القوليّة، وهو ما يدفعنا إلى الإقرار بأنّ النثر العربيّ القديم نثر يقوم على الإمتاع والإنفاع.

الهوامش والإحالات

(1) – هو العنوان الفرعي لكتاب الإمتاع والمؤانسة في تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

ومن الباحثين الذين ذهبوا إلى اعتبار كتاب الإمتاع والمؤانسة مسامرات نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر:

– إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي: كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجا، ص: 58.

– هشام مشبال، البلاغة والسرد والسلطة في الإمتاع والمؤانسة، ص:31.

(2)– نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

– ألفت كمال الروبي، محاورات التوحيدي وتعدد الأصوات، مجلة فصول، ع4، أكتوبر 1995م ص:143.

– لطفي فكري محمد الجودي، فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي، ص:95.

(3)– من الباحثين الذي انتبهوا إلى هذه الخصوصية النوعية الدقيقة لكتاب الإمتاع والمؤانسة نذكر على سبيل التمثيل:

– باشا العيادي، فن المناظرة في الأدب العربي، ص: 117.

– عبد الله البهلول، الحجاج الجدلي خصائصه الفنية وتشكلاته الأجناسية، ص: 263.

(4)– الإمتاع والمؤانسة، ج1، ص: 8.

(5)– يتحقّق مبدئا تطابق المؤلف المرجعي بالسّارد والشخصية الرّئيسة الذي وسم به فيليب لوجون ميثاق السيرة الذّاتية. أُنظر: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، ص: 25.

(6)– آثَرْنا هذا المفهوم عن مفاهيم أخرى كالمثقف والعالم، لاندغام مدلوله مع الصورة الموسوعية التي نحن فيها بسبيل في هذا المبحث، فقد استقر في التراث العربي القديم اعتبار الأديب ذلك الإنسان الذي يجمع فنونا جمّة وعلوما عدّة، وتفصح قولة ابن قتيبة بجلاء على هذا الاصطلاح:"من أراد أن يكون عالما فليطلب فنّا واحدًا، ومن أراد أن يكون أديبًا فليتّسع في العلوم." أُنظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، مطبوعات دار الكتاب العربي، بيروت، ج2، ص: 208.

(7)– محمد همام، تداخل المعارف ونهاية التخصص في الفكر الإسلامي العربي: دراسة في العلاقات بين العلوم، مركز نماء للدراسات والعلوم، بيروت، ط1، 2017م، ص:11.

(8)– المسائل التي يثيرها الوزير لا تتعلق – أغلبها– بإعداد مسبق فهي ترتبط بالمجلس واسترسال الكلام فيه، ونفهم هذا من قول الوزير نفسه: "تاقت نفسي إلى حضورك للمحادثة والتأنيس، ولأتعرف منك أشياء كثيرة مختلفة تتردّد في نفسي على مر الزمان، لا أحصيها لك في هذا الوقت، لكنّي أنثرها في المجلس بعد المجلس على قدر ما يسنح ويعرض." الإمتاع والمؤانسة، ج 1، ص: 19. وقد أشار أحمد أمين إلى هذا الملمح قائلا: "وموضوعات الكتاب متنوعة تنوعًا ظريفًا لا تخضع لترتيب ولا تبويب، إنما تخضع لخطرات العقل وطيران الخيال وشجون الحديث، حتى لنجد في الكتاب مسائل من كلّ علم وفن؛ فأدب وفلسفة وحيوان ومجون وأخلاق وطبيعة وبلاغة وتفسير وحديث وغناء ولغة وسياسة وتحليل شخصيات لفلاسفة العصر وأدبائه وعلمائه وتصوير للعادات وأحاديث المجالس، وغير ذلك مما يطول شرحه." مقدمة الإمتاع والمؤانسة، ص:س.

(9)– في عدديْ مجلة فصول المصرية (المجلّد 14 العددان 3 خريف 1995م، و4 شتاء 1996م.) مقالات مهمّة أسهبت في الحديث عن حياة أبي حيّان التوحيدي وأساتذته ومؤلّفاته، يمكن الرّجوع إليها للتّوسع أكثر.

(10)– يشير كثير من الدارسين إلى جاحظية التوحيدي، يقول باشا العيادي –على سبيل التمثيل–: "لعلّه لا يختلف باحثان في أنّ ما كتبه أبو حيان التوحيدي كان امتدادا لما كتبه الجاحظ في أدبه عامّة وما صاغه في أسلوبه خاصة". ويشير الباحث إلى أنّ تأسي التوحيدي للجاحظ اعترف به التوحيدي نفسه يقول: "ولقد اعترف التوحيدي نفسه بذلك في مواضع عدّة من أدبه أثنى فيها على الجاحظ وقرّضه وأدبه، وصرّح بانخراطه في مدرسة الجاحظ البيانية فقال:'حكيت عن أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الكناني، وكتبه هي الدر النثير، والنور المطير، وكلامه الخمر الصّرف، والسحر الحلال'. (التوحيدي، البصائر، ج231/3)". فن المناظرة في الأدب العربي، ص:116.

ونجد إشارة أخرى مهمّة تنبّه لها صالح بن رمضان يقول فيها: "مهّد أبو حيان التوحيدي لكتابة أدب المجلس بذكر بعض الروايات الدالة على إلمامه بالتراث الخاصّ بآداب المجالسة والمحادثة وقد هضم، بلا شك، أصول البيان التي حدّدها الجاحظ في حديثه عن مقامات التلفظ الشفوي". أُنظر دراسته: الأدب عند التوحيدي بين أسر الكاتب وتحرّر الناثر، مجلة حوليات الجامعة التونسية العدد رقم 49، 1 يناير 2005م، ص:78.

(11)– يؤكّد مصطفى ناصف أنّ تصور التوحيدي للكتابة قائم على مبدإ المزاوجة بين الإنفاع والإمتاع يقول:"كان أبو حيّان في هذا شديد الإعجاب بالجاحظ، كان يتطلّع إلى ما يسمى الحديث الجيد وفي وصف هذا الحديث يستعمل كلمة العقل، وهي كلمة شديدة المرونة والاختلاط، ولكن من الواضح صلة بعض استعمالاتها بالحس الفكاهي والجدة والطرافة". أُنظر: محاورات مع النثر العربي سلسلة عالم المعرفة، العدد 218، فبراير 1997م، ص:161.

(12)– سبق أن أومأ محمد مشبال إلى أنّ "الاعتدال كان مطلبا بلاغيا" تصوّر كرسته أخبار الجاحظ وتشرّبه التوحيدي وسعى إلى تكريسه في أخباره. أُنظر كتابه: البلاغة والسرد: جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، ص:75.

(13)– أشار هشام مشبال إلى وظائف "ملحة الوداع" في كتاب الإمتاع والمؤانسة، حيث حصرها في وظيفتين:"تعنى الوظيفة الأولى بجلب الطرافة إلى الأخبار ذات الصبغة التعليمية المعرفية وتلوينها بالطابع الإمتاعي الشامل، وكذلك الترويح عن متلقي الخطاب المباشر والضمني، والإسهام إلى جانب ذلك في تعميق سمة الموسوعية التي تسم سرد التوحيدي. بينما تتوخى الوظيفة الثانية خدمة أو تفعيل أغراض بلاغية متعددة، تسعى جميعها إلى نسج حكمة فاعلة توجه أو تعلم أو تثقف بمعنى أنها تمارس وظيفة ما من وظائف التواصل". أُنظر كتابه: البلاغة والسرد والسلطة في الإمتاع والمؤانسة، ص:191.

(14)– يشير علي أومليل إلى أهمية الكلام في بلوغ الحظوة لدى صاحب المجلس قائلا: "يتّخذ 'الكلام' أهمية كبرى داخل المجلس، فرُب كلام يوجه إلى صاحب المجلس يكون مفتاحا للدخول إليه، أو لنيل الحظوة فيه. الكلام هو فرس الرهان داخل المجلس، به يكون الربح أو الخسران، ولعلّ هذا يفسر ما تزخر به الكتب من نصائح وتلقينات حول 'آداب الكلام'، وفنه وتقنياته، ومخاطره أيضا. وكذلك الصمت وكلّ 'الحكم' التي دبجت حوله. رُب كلام أوصل صاحبه إل الحظوة، ورب كلام آخر أهلكه أيضا". راجع كتابه: السلطة الثقافية والسلطة السياسية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، الطبعة 2، سنة 1998م، ص: 66.

الفضاء الرقمي في المتن السردي
قراءة في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج ورواية "شات" الرقمية لمحمد سناجلة

the Digital Space in the Narrative text
A Reading in Wassiny Al-Araj's *Kingdom of the Butterfly* and Muhammad Snajlah's Digital *"Chat"*

د. أمال بوكرت

جامعة البليدة2 (الجزائر)

amelarabedz@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/03 **تاريخ القبول: 2021/05/24**

ملخص:

ركزت الدراسة على تقصي ملامح الثورة الرقمية في الآثار الأدبية، بغرض تبين ملامح انعكاس التطور التكنولوجي وآثاره على الفنون الأدبية، ومدى مواكبتها لقضايا العصر في ظلّ العولمة والانفتاح، فتغلغل التكنولوجيا والإلكترونيات في حياة الناس أسفر عن عادات وطرق تفكير جديدة لم يشهدها الإنسان في تاريخه من قبل، مما يستلزم تكيّف الأدب مع هذه المتغيرات وتوظفيها للتعبير عن الدواخل الإنسانية بإيحائية وجمالية. ولأنّ الجدل اتسع حول طريقة تفاعل الإنتاجات الأدبية مع الوسائط الرقمية بين مؤيد ورافض لها، ارتأينا من خلال دراساتنا المقتضبة هذه تمثل طبيعة التأثير والتأثر بوسائل التواصل الاجتماعي بصفة خاصة، وكذا رصد الطرق التعبيرية المتعلقة بالإحالة على الفضاء الرقمي، إن كان من ناحية الجانب التقليدي المتعارف عليه أو من ناحية الجانب العصري المبتكر.

الكلمات المفتاحية: الفضاء الرقمي، الرواية، وسائل التواصل، التكنولوجيا، السرد.

Abstract:

The study focuses on examining the characteristics of the digital revolution in the literary effects, aiming to show the characteristics of the reflection of technological change and its impact on the literary arts, and the degree to which it addresses age concerns in the light of globalization and accessibility to technology and electronics that

penetrate people's lives, leading to new habits and ways of thinking that man never experienced. This requires literature to be adapted to these variables and their use to express human entries in a suggestive and aesthetic way. The debate is on how literary productions interact with digital media between supporters and opponents and how it is expanding. We have noticed through our brief studies that reflect in particular the nature of influence of social media, as well as tracking expressive forms of referral to digital space on both the conventional and the new , creative levels.

***Keywords*:** digital space, novel, media, technology, narration.

***"مملكة الفراشة" بين الواقعية والافتراضية:**

تنهض رواية واسيني الأعرج على معمارية سردية متماسكة النسيج، إذ تعبر في الغالب عن ملامح الصراع الدائم الذي تواجهه شخصيات الرواية مع واقعها المضني، والتحديات الضخمة التي ترتسم أمام تلكم الشخوص، خاصة وأنّ الناص عمد في بناء روايته على إرساء أسس متجانسة ممثلة في أحداث الرواية الرامية لتعرية الواقع المتشابك والمعقد، وتعدّ هذه الرواية من الروايات المعبرة عن إيديولوجية الكاتب وموقفه من مجتمعه المتمسك بأفكار ميتة ومنغلقة، بالإضافة إلى تحري جمالية اللغة والأدب بمختلف مصادره وروافده المنتمية إلى التراث العالمي.

تتعالق مكونات البناء السردي وتشترك في عدد كبير من الخصائص، حتى يلتبس على القارئ تحديد صفة أجناسية على الروائية إن كانت سيرة ذاتية أو خطاب ذاكرة أو حتى رواية مستقلة الكيان وبعيدة عن ذاتية الكاتب في تشكلها اللغوي والأنطولوجي، فالكاتب يجعل أبطال متونه السردية على قدر عال ورفيع من الثقافة والوعي وحتى التميز، الأمر نفسه مع جملة العواقب التي تقف حاجزا في انتصار فواعل الرواية.

اختار الناص أن يؤسس عالما امتزج فيه الواقع بالخيال وما بينهما، إذ عمد في متخيله السردي إلى إنشاء فضاء افتراضي رقمي من منظور التصور والممارسات الفعلية للشخوص الروائية المتفاعلة فقد تعددت التأصيلات النظرية المضطلعة بدراسة تلك الفواعل من بؤر

لغوية دلالية ونسقية خطابية، وحين نتتبع الإجراءات النقدية نجد أنّ تصور دراسة الشخصية الروائية مر هو الآخر ككل العناصر الروائية الأخرى المشكلة للخطاب الروائي بمراحل تعكس تعاقب المناهج النقدية وبحثها الدائم عن أمثل الآليات والتقنيات بغية تشريح النص وتفكيكه لتحقيق مآرب متنوعة، غير أنّ الشروع في عملية تحليل النص وفقا للنظم والأطر المؤسسة في تلك المناهج قد لا يكون ناجعا لدراسة مغزى توغل الأديب في العالم الافتراضي وإسقاطه على الكتاب الورقي، بحكم أن واقعنا المعيش يفرض علينا محاولة وصف مظاهر التكنولوجيا وآثارها على الفرد أولا وانعكاساتها على إنتاجاته الأدبية والفنية ثانيا، مما يستلزم الاستعانة بالمناهج النفسية والاجتماعية والثقافية المعنية بدراسة الظروف المحيطة بالعمل ورصد تفاعله مع الفرد بصفته كائنا اجتماعيا يتأثر وجدانيا بما يتلقاه.

وعليه حصر دراسة الرواية بمنهج واحد ووحيد لا يجدي إذا أخذنا بالاعتبار انفتاح النص الروائي على عوالم قد لا تمت إليه بصلة وفعل اندماجها وانصهارها مع النص فتتشكل بذلك بنية نصية متماسكة ومترابطة تتجدد مع تداول القراءات وتبدل الظروف فـ "مملكة الفراشة" تجسيد لذلك الكل المختلف المتجانس الذي تذوب فيه شتى الأشكال الفنية بغية منحها هويتها الخاصة ولعلّ الحديث عن أثر الثورة الرقمية في صلب الرواية وتكوينها لا يعدّ إلا ملمحا من ذلك الكلّ المتكامل الذي تعبّر عنه في نهاية المطاف.

تتداول الكثير من الدراسات والمنشورات المتخصصة في دراسة تنامي التكنولوجيا في الأدب وأثرها عليه، إن تجاوزنا جدلية الكتاب المطبوع والكتاب الرقمي والمناظرات الحادة في ذلك الشأن، نجد أنّ الجدل نفسه عاد ليشتد حول من يقرّ بضرورة التسليم بحقيقة أنّ العالم والزمن لا ينتظران من تخلف عنهما في المسير، وأنّه من الأجدر السير مع هذا التطور ومحاولة استيعاب ودراسة هذا النقلة النوعية في مسيرتها المتسارعة، بينما يجد البعض هذا التسابق من أجل دراسة معالم الثورة الرقمية ضربا من التحمس غير المبرر كون التجسد الكلي لهذا التصور لم ينفك يتبلور بعد، فتعدّ التكنولوجيا مظهرا من مظاهر العصر الدائمة التغير والخوض في غمار الكتابة الرقمية يعني التفكير الدائم والمستمر في إيجاد آليات وطرق

ليس لتمثل هوية الجنس الأدبي الرقمي الجديد أو لمحاولة معرفة كنه وجوهر هذا الإنتاج من خلال دراسته فحسب؛ بل إنّ الأمر يتعدى هذه الإجراءات إلى تغليب الكتاب الرقمي والحكم على وفاة الكتاب الورقي واندثاره كما نادى بعض النقاد إلى ضرورة التخلي عن ثيمات النقد الأدبي وإجراءاته وتجاوز الرواية العربية التي لازالت تصارع التجريب في فترة ما بعد الحداثة وضرورة اعتماد مناهج أقدر على استيعاب ثوران العالم في مجالات شتى فالجدل القائم بين من ينادي بضرورة مجاراة حركية العصر وبين من يصرّ على أنّ هذه الحركية متذبذبة وغير ثابتة الأطر والمعالم ومن العبث أن تعتمد، في حين أنّ الكتاب الورقي سيظل حاضرا على مرّ الأعصر لم يصل إلى توجه محدد بعد.

- **ملخص الرواية:**

تدور أحداث الرواية حول البطلة 'ياما' وسلسة الأحداث التي تواجهها في حياتها، إذ قصّ الناص على لسان بطلته واقعها المرير في فترة زمنية عسيرة تمرّ بها البلاد من حيث الاغتيالات والحرب الصامتة المتأججة. رسم الكاتب لبطلته عالمان واحد حقيقي تلفه الحيرة والأسى، والآخر افتراضي يتلون بألوان الفراشات المنتشية بالحياة وبين ذلك وذاك تتذوق الخيبة تلو الأخرى لاسيما فقدانها لأفراد عائلتها الواحد بعد الآخر، كما خسرت صديقها المقرب المؤسس لفرقة الجاز في ظلّ التوتر الأمني المتأزم يتعمق الكاتب في سرد تلك الأحداث بالموازاة مع تعلق البطلة بشخصية روائية مشهورة عبر صفحات التواصل الاجتماعي لمدة زمنية معتبرة لتكتشف في النهاية خداعه لها حين أخفى هويته الحقيقية، وأنه لم يكن في النهاية حلما مزهرا بل وهما مؤلما.

- **الأثر الرقمي في رواية مملكة الفراشة:**

تعدّ الشخصية الروائية عنصرا فاعلا في الدرس السردي المعاصر لا يمكن التملص من سطوتها في صلب الإنتاج الأدبي "جاء في المصطلح الإنجليزي (Personality) دالا على الشخصية وصارت كلمة (Persona) تعني مصطلحا أدبيا بمعنى (القناع الأدبي) أي صار في النقد الروائي يدلّ على الذات الفاعلة ضمن العمل الأدبي، فتتخذ هذه "الذات" أوجها

متعددة ربما كان الروائي نفسه أحد تلك الأوجه"[1]، وهذا ما يميز إنتاجات واسيني الأعرج إذ يضمّن شخصياته الكثير من وقفاته ومحطات حياته المتشعبة "...الشخصية الروائية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي الكاتب وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن تعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقة لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط بها لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب"[2]، غير أنّ مختلف شخصيات الكاتب الروائية تلتبس فيها الحقيقة مع الخيال فيندمج بذلك القارئ في تلك اللعبة السردية،خاصة حين يضّمن الكاتب نصّه الأدبي أحداثا من وحي الواقع والتاريخ رغبة منه في منح أثر الحياة اللازمة للوصول إلى درجة التفاعل المطلوبة من المتلقي، وهذه سمة بارزة يتميز بها الروائي 'واسيني الأعرج' فكثيرا ما يستلهم أحداث الواقع ليدرجها في متخيله السردي ويصنع لها عالما جديدا ضمن سياقات النص التي تسير وفق أنساق مضمرة تسترعي البحث عنها"... إنّ النص لا بدّ له أنه يعني شيئا بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذي قصد إليه مؤلف ما أو لا. النص هنا هو محور القصدية، وهو السلطة المرجعية التي يحيل إليها من يؤمنون بمبدأ القصدية، إننا باختصار نتحدث عن السلطة التي يتمتع بها النص في ظلّ فلسفة توصيل تقوم على مفاهيم الرسالة والمرسل والمستقبل ونظرية لغوية تقوم على قدرة اللغة على الدلالة، وتحقيق معنى ظلّ التوحد التقليدي بين الدال والمدلول الذي ساد الفكر التقليدي إلى أن تمّ نسق ذلك التوحد في بداية ما بعد الحداثة"[3]، فحين نتتبع مراحل تطور النقد الأدبي نلفيه قد جرب العديد من المناهج والأسس من أجل تحليل النص الأدبي وكشف مواطن الجمال فيه، وحتى جدواه في حياة الإنسان وتطور فكره وذهنه مع الأخذ بالاعتبار الحركية الهائلة التي تشهدها العلوم بصفة عامة والعلوم التكنولوجية بمختلف فروعها بصفة خاصة، فالشخصية الروائية تتأثر لا محالة بمحيط الروائي ومختلف التأثيرات الدائرة به وهذا ما نلفيه في صلب الرواية "تعرض أمام القارئ جميع المتناقضات بين مختلف القوى في الحياة الاجتماعية وتبرز الاتجاهات الفاعلة في المجتمع"[4].

بالعودة إلى المتن الروائي تضطلع الشخصية الرئيسة بالعالم الافتراضي الذي أنشأه الناص في جوف الرواية، فقد صنع فضاءً منفتحا رحبا تجوب فيه الشخصية الروائية بحرية وإلى جانب الحدث الرئيس الذي تستند إليه الرواية تتخللها برامج سردية تتصل بطريقة أو بأخرى بـ'ياما'.

حصر الكاتب الحضور الرقمي في روايته من زاوية وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي الكثيرة والمتشعبة ألا وهي 'الفيسبوك' بحكم أنه الوسيلة الأكثر انتشارا من بين تطبيقات التواصل العمومية الأخرى، التي تضمن التقارب السريع للأعراق والأجناس من كافة أنحاء الكرة الأرضية، أضحت وسيلة لا غنى عنها، دخلت في حياة الناس دون استئذان في الجانب الواقعي، ولأنّ الرواية تجسيد وتصوير لخبايا الواقع بحيث أنها تتعايش مع الإنسان في الظروف نفسها من البداية إلى النهاية لم يكن على الكاتب سوى أن يمنح هذه الوسيلة حيزا في نصه الأدبي.

رسم الكاتب في المتن الروائي الشخصية الروائية وهي تتفاعل مع 'الفيسبوك' بصفته شكلا من أشكال الحياة اليومية وعن رأيها الخاص به "أحب الفيسبوك لأنه يربطني بالعالم الخارجي المغلق، وأخافه أيضا، لأني التصقت به في كلّ الأوقات لدرجة أني أدمنته بكثرة وبدأت أكرر نفسي ليس فقط كلماتي، ولكن أيضا في حركاتي"[(5)]، يظهر هذا المقطع السردي تعداد منافع ومضار 'الفيسبوك' فبغض النظر عن كونه وسيلة تضمن تواصل الناس من مختلف الأصقاع في زمن قياسي، إلا أنه يستولي على وقت المشتغلين فيه ويستهلكهم حكم 'ياما' على تلك الوسيلة من الجانبين الاجتماعي والنفسي جاء للتركيز على مضار هذه الوسيلة أكثر من منافعها من الجانب السيكولوجي إذ تخافه، فقد أصبحت مدمنة عليه وذلك دفعها إلى السقوط في جو من الرتابة المملة فتكرر أفكارها وكلماتها داخله وتحصر اهتماماتها في مجال معين منه.

في مواضع مختلفة من الرواية نلفي الكاتب قد بنى هيكل الرواية ومعماريتها على تفاعل الشخصيات الرئيسة مع 'الفيسبوك' إذ تبدأ الحكاية حين التقيا في رحاب 'الفيسبوك'

وتنتهي بانتهاء صلتها داخله "شيء أكبر مني يدفعني نحوه ونحو هذه الزرقة التي جعل منها مارك زوكيربيرغ سكنا لكلّ العابرين بلا زاد ولا خوف"(6)، فالاتصال كان بمعية 'الفيسبوك' والزرقة كانت شعاره، الولوج إليه مجاني يكفي أن يكون الفرد متصلا بشبكة الأنترنت بينما يتعلم الأساسيات بشكل آلي وسلس، فارتباط 'ياما' بالفيسبوك جعلها تبني عالما خاصا بها داخله تماما مثلما فعلت حين غيّرت أسماء جميع المحيطين بها بأسماء شخصيات روائية معروفة كانت قد تأثرت بهم أثناء قراءتها المستمرة للكتب لتحيل على شخصيات مرجعية فالعالم المتخيّل الذي تعيشه البطلة في واقعها اليومي جعلت له رديفا افتراضيا قريبا إليها شعوريا تعيش فيه مختلف الوقائع والأحداث مع كاتب مشهور أطلقت عليه اسم 'فاوست' فتح هذا الأخير– هذا ما كانت تعتقده – صفحة فيسبوك ضمّ فيها جميع محبيه بحكم أنّه روائي وشخصية مؤثرة في المجتمع أغلبهم من وطنه الأم لأنه يعيش الاغتراب في إسبانيا فيتواصل معهم ويظهر حبه لمن يدعمونه ويؤيدون أفكاره ويسرحون بعيدا في أجوائه السردية المتخيلة، والبطلة لم تكن سوى واحدة من هؤلاء، جاء على لسانها قولها: "... قال فاوست وهو يرد بشكل آلي على أصدقاء عديدين في اللحظة نفسها، واللغة نفسها تقريبا مع تغيير خفيف في الروابط المنزلقة هنا وهناك، مشكلة الفيسبوك أنه يفضح كلّ شيء مهما قاومنا غواياته"(7)، العالم الافتراضي الذي أسسته البطلة لنفسها جعلها تتقفى أبسط التفاصيل فيه خاصة حينما يتعلّق الأمر بحركات البطل المفترض 'فاوست' من منشورات وتعليقات على حائطه أو على رواد صفحته، تذكر 'مايا' أنّ 'الفيسبوك' أصبح عالمها اللامحدود وتثني على مميزاته، كونه منح الحرية لها وجعلها تتحرك فيها بالطريقة والشكل الذي تريده "... فأنا الآن متخفية في الفيسبوك ولا يراني أحد إلا من أريد مراسلته"(8) فالشخصية الفاعلة في المتن الروائي تستفيد من كافة الخدمات التي توفرها تلك الوسيلة الاجتماعية، ولم يخف على الأديب التنويه لهذه الميزات التي يزخر بها 'الفيسبوك' كفضاء بديل يحتضن عالما خاصا بـ'مايا' و'فاوست'، لينعكس الفضاء الرحب على سيرورة الأحداث التي تختصّ بها الشخوص الفاعلة بمعزل عن الحياة الواقعية التي تعيشها البطلة بوصفها صيدلانية تعيش اللاأمن والخوف في بلاد ماتزال تتجرع مرارة العشرية السوداء

بشكل أقل وطأة مما كانت عليه في سنوات خلت، غير أنّ الحزازات الدينية والعرقية وجدت سبيلا لنخر وحدة الشعب الواحد، وهذا كان مبرر الكاتب الروائي الذائع الصيت 'فاوست' لكي لا يعود إلى بلده الأم ويعيش نجاحاته في الخارج خوفا من الوضع المتردي ومن القتلة الذين يرفضون أفكاره ومبادئه.

تعاني البطلة إلى جانب كلّ هذه المساحة الفسيحة في قلب 'الفيسبوك' نوعا من الاضطراب والتذبذب حين تتضارب أهواؤها فتضيق ذرعا بفكرة استبداد تلك الوسيلة وتسلطها على حياة الناس دون استئذان"... وأتخفى في ساحة الفيسبوك الزرقاء، ملكتي بحيث أرى وأتابع الجميع ولا يراني أحد، أحيانا أشكر مارك زوكيربيرغ، وفي أحيان أخرى يصعد الدم إلى رأسي فألعنه، وألعن دين أمه، ودين الزرقة التي سرقها للجميع واستبد بها نهائيا لتصبح ملكا له"[9]، تكوين شخصية 'ياما' من الجانب السيكولوجي المفعم بالخوف والحرب جعلها لا تثق ثقة كاملة في ذلك الفضاء الافتراضي ومع ذلك كانت تمضي فيه الكثير من الوقت وتبني داخله العديد من الأحلام بخصوص 'فاوست' بالدرجة الأولى فذلك الفضاء بالقدر الذي نمت فيه الأحلام وتطورت حتى قاربت أن تلامس الواقع الحقيقي للشخصية الروائية بالقدر الذي عرفت فيه الانتكاسة والخيانة "تأكدت في جولاتي الفيسبوكية الليلية في مملكة الفراشة أنّ هناك العشرات مثلي اللواتي كن يتلقين الكلمات نفسها وربما الرسائل المنسوخة نفسها"[10]، فالواقع الافتراضي التفاعلي الذي تعيشه الشخصية في هذه المرحلة تجاوز طرح مميزات الفيسبوك وآثاره على الأفراد ليصل إلى العلاقات التي تجمع رواده مع بعضهم البعض، أشار الناص إلى تقلّب الشخصية الروائية وإدراكها لهذا العالم الهش "... وحياة افتراضية لم أجدها إلا في الكتب ومع فاوست وكنت سعيدة جدا بها"[11]، فالواقعية المفترضة في الأثر الأدبي لا تعدو أن تكون مجرد حياة مضنية ومرهقة فرّت منها جلّ شخصيات الرواية، سواء إن تعلق الأمر بوالدة 'ياما' 'فيرجي' التي أفنت نفسها في قراءة الكتب وعاشت هي الأخرى قصة مع الكاتب –بوريس فيان– الذي مات واندثر منذ سنين عدة واختلط عليها هي الواقع بالخيال، فقد قادتها الوحدة بعد وفاة

زوجها إلى التعمق في قراءة إنتاجات ذلك الكاتب الأدبية ووصل بها الأمر إلى تصوره في كلّ تفاصيلها الحياتية وإن كانت قبل أن تصل إلى درجة متقدمة من الالتباس والهذيان قد حذرت ابنتها من مغبة الإكثار من البقاء على وسائل التواصل الاجتماعي "... كنت أبدو لها مهبولة وبلا تفكير. ملتصقة بجهاز ميت يأخذ من حرارتي أكثر مما آخذ منه. لم يكن الفيسبوك وبقية المواقع الاجتماعية إلا مضيعة للوقت. كما كانت تقول"[12].

انتقاد تلك الوسيلة لم يقتصر على حقيقتها الأنطولوجية المؤرقة والمتعلقة بجدواها أو عبيثتها بل تعداه إلى حقيقة إدمان 'مايا' الشخصية المعقدة التي تملك نظرة انفتاح وتقبل للعالم على سعته وتنوعه وذلك يشمل جمع المتناقضات، حتى وإن كان ذلك يتعلق بالتمسك بالمجهول أو خداع النفس، الفضاء الرقمي لم يعد أحدا بذاك العالم المسالم القريب من المثالية، بل على العكس هو عالم يكثر فيه المخادعون، خاصة أولئك الذين لم يستطيعوا أن يثبتوا وجودهم في حياتهم الواقعية فيختبئون وراء شاشات حواسيبهم ويعيدون اختلاق معطيات وأوصاف لا تمت إليهم بصلة من أجل كسب اهتمام الناس وجلب انتباههم، وبهذا سيكون من السهل عليهم أن يحظوا بالشهرة والتقدير افتراضيا ولن يكون على أحد أن يكتشف هويتهم الحقيقة في ظلّ الكم الهائل من الناس والمعلومات، وهذا ما جعل والدة 'مايا' تنتقد أفعال ابنتها "متى تعرفين أنك تحتاجين إلى رجل تاع الصح وليس إلا صورة مجرد ظلال تأتي عابرة ثم سرعان ما تنسحب وتموت في الضوء ظلال عدوها الأساسي النور. تحتاجين إلى رجل يشعر بك ويبادلك الحنين نفسه ويقودك نحو أجمل الحواس المخبأة فيك"[13]، القارئ لمملكة الفراشة سيدرك أنّ الشخصيات الفاعلة داخلها والمضطلعة بأدوار تمتلك قدرا من الثقافة والوعي، كما أنها تعلمت من الحياة الألم والظلم والحزن الطاغي على جلّ مراحلها، لكنها في العمق هشة تتطلع إلى الحب وإلى التحرر من القيود التي يفرضها عليها الوسط، تريد في أعماقها أن تضع لمعضلاتها الفلسفية حلا مقنعا وترضى بمفهوم الإنسانية ليستطيع العالم التصالح مع نفسه، ومن سذاجة تلك الشخصيات نسج عوالم متخيلة لم تسعفها في إيجاد الحلول لأيّ شيء في نهاية المطاف.

فالعالم الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات لم يكن إيجابيا بل على العكس، نهاية حكاية موقع التواصل الاجتماعي "الفيسبوك" كانت تراجيدية حين اتفقت "مايا" بعد عناء طويل مع "فاوست" أن تلتقيه أثناء مراسم حفل توقيع مسرحيته الجديدة التي عرضها في قلب الجزائر بعد سنوات طويلة عاشها في المنفى، لتكتشف في النهاية أن الكاتب الحقيقي لا يملك الوقت الكافي من أجل أن يتجول افتراضيا في عوالم تسبح فيها أرواح تائهة لا هوية لها، تلك الصفحة يهتم بها أحد أقاربه فيجمع كلّ خرجات الكاتب وفعالياته وأهم لقاءاته، وذكر الكاتب نفسه أنّ قريبه غير مؤذ ويجد من عمله ذاك متعة، لم يشر مع هذا إلى أنّه أخطأ بانتحال شخصيته بل لمح إلى أنّه شاب مسكين، فلم يكن لـ"مايا" إلا أن تبتلع خيبتها وصدمتها فلن تتكبد حتى عناء إخبار حبيبها المخادع أنها اكتشفت أمر خداعه لها بل تكتفي فقط بمحو آثاره من على هاتفها، وتلجأ مرغمة إلى فتح صفحة جديدة تتجسد فيها الواقعية أكثر من أيّ شيء آخر.

سبقت الإشارة إلى أنّ "مملكة الفراشة" تتصادم فيها العناصر اللغوية وغير اللغوية وتتداخل، فمورفولوجية الرواية "الواسينية" معروفة أنّها فضاء تمتزج فيه كلّ الفنون من رسم وموسيقى ومسرح وغيرها من إبداعات الإنسان على مرّ تاريخه، فالرواية المعنية بالدراسة تتلاحم فيها المكونات غير اللغوية، فالبطلة تنتمي إلى فرقة جاز، كما أنّ "فيرجي" استدعت رساما ليرسمها مع كاتبها المحبوب، وابنتها "ماريا" هي الأخرى لديها ميول للرسم، تضافر كلّ هذه المكونات أسهم في إثراء المتن الروائي والتعبير عن الشخصيات بما يتواءم مع رصد واقعها المتخيل وكأنها تعيش حياة طبيعية، بيد أنّ إدراج تلك الفنون لم يكن غرضا في حدّ ذاته بل تجسيدا لهويات الشخصيات الفاعلة في النص ومنبرا تعبّر فيه عن نفسها، ويعدّ الفضاء الافتراضي الذي تورطت فيه الشخصية البطلة واحدا من تلك المؤثرات الجانبية لحياتها التي تقاذفتها آلام العائلة المتفككة، والحبيب المجهول والعمل المهدد بالضياع في أي حين.

العالم الافتراضي الذي رمز له "واسيني الأعرج" بإحدى وسائل التواصل الاجتماعي "الفيسبوك" لم يكن سوى صورة لصور الفرار من الواقع المر، ولم يكن أيضا عالما بديلا يمنح

شخصيات الرواية الحرية اللازمة لتندمج معه شعوريا بشكل يضمن الاستمرارية لها، لقد لمّح في عدد من المقاطع السردية أنّ ذلك المكان يسبب الوحشة والكآبة حين يفقد جوهره السيكولوجي للأشخاص الفاعلين فيه، فـ'ياما' دائما ما كانت تنصرف إلى مكتبها بغية تحرير رسالة مكتوبة بخط يدها لحبيبها المفترض 'فاوست' وقد دأبت على تلك العادة طيلة ثلاث سنوات حتى وجدت نفسها قد كتبت أكثر من سبعمئة رسالة، عقدت العزم على تقديمها له في اليوم الذي تلتقيه فيه، وبالعودة إلى المقاطع السردية التي جمعت 'ياما' بـ'فاوست' نلاحظ أنّ الفقرات متوسطة الطول حاول الكاتب أن يحافظ على خصوصية الدردشة التي تعتمد على الحوار، وعلى قصر الجمل نسبيا وإن كان في مرات عدة يتملص من هذه القاعدة حين تستبد المشاعر بالشخصيات وحين يتخلل الحوار الداخلي –'مايا'– وهي تسرد أفكارها على متلق يمكن له أن يفهم حالتها المتفاقمة، فالقارئ المعاصر يعي كلّ هذه التفاصيل وقد تكون هذه الحكاية هي حكاية قراء كثر منهم من تعرض للاحتيال والخداع، والذي يميز الدردشة أيضا انقطاع الحديث دون سابق إنذار حين تعلو نفحة برودة على المحادثة فلا يرضى أحد الطرفين بالتعقيب على الآخر ليستبدّ بهم الكبرياء في أحيان عدة، سبب الخلاف يكمن في غموض 'فاوست' وتقربه من جميع رواد صفحته مما جعل 'ياما' تشعر بالغيرة وتترصد حركاته، بالإضافة إلى أنها تطلّعت علّه يرسل لها سيارة لكي توصلها إلى المسرح فلم يبادر بشيء، لهذا آثرت أن تعبّر عن كلّ شوقها وشجونها في تلك الرسائل.

بالتمعن في تعدد البرامج السردية الأخرى التي تخللت الرواية لتمنحها حجمها الذي هي عليه، نجد حكاية 'مايا' مع 'فاوست' بمثابة عمود للرواية، تنتهي الرواية حين تكتشف البطلة حقيقة 'فاوست' وإن كانت تلك الحكاية تزدحم معها العديد من الحكايات الأخرى شهدتها البطلة على مراحل وتتعلق بالمقربين منها، فالفضاء الافتراضي الذي اقترض مساحة في الرواية أشار إليه الكاتب على أنّه فضاء طارئ وأنّ البطلة وجدت فيه كذبة غذتها أحلامها على مدار ثلاث سنوات لتكلل في النهاية بالخيبة وأن تواصلها معه كان في الأصل من خلال الرسائل المكتوبة وليس عبر الفضاء الرقمي، والنهاية التراجيدية التي اختتم بها الكاتب روايته دليل على ذلك مع إحالة على علاقة جديدة ستعيشها البطلة مع كاتب مسرحي ناشئ كانت التقت به يوم عرض المسرحية.

تكمن جمالية 'مملكة الفراشة' في كونها تعبيرا حيا عن تصور الكاتب نفسه الذي يمكن له أن يعيش تلك القصة، وانصرافه إلى حشو نصه بالعديد من الأمثلة الروائية لكتاب عكفت الشخصيات الفاعلة على قراءتها، تركيزا منه على أنّ الأدب في جوهره لا يمكن له أن ينسلخ من تلك الرموز بالرغم من تبدل العصور، وأن الفضاء الرقمي لا ينبغي له أن يكون غاية بل وسيلة لا بدّ من حسن استغلالها، وإن كانت جزءا لا يتجزأ من سيرورة حياة الناس، لم ترد إشارة إلى الفيسبوك سوى أنّه أزرق وأنّ هناك خانة للمحادثة والدردشة تضيء باللون الأخضر وحائط ينشر فيه المتفاعلون –تفاعلا مع الأوضاع الراهنة– أراءهم وتفاصيل حياتهم اليومية أو يتداولون فيه مجمل القضايا الدارجة، فالكاتب ركّز على تعامل الشخصيات معه بصفته وسيلة تواصل لا غير.

*** رواية 'شات' من التنظير إلى التطبيق:**

• رواية الواقعية الرقمية تأصيل للنوع والشكل:

لم يضبط مصطلح الأدب الرقمي بعد، إذ نجد اختلافا في إرساء تعاريف متفق عليها فهناك من يربط الأدب الرقمي بالأدب الذي يستغلّ الوسائط الإلكترونية كتابة ونشرا وهناك من يراه أدبا متكيّفا مع التطبيقات التي تشغل حقل الإعلام الآلي وتتطور بتطوره فيتداخل بذلك الأدب مع العديد من العناصر التي تعتمد أساسا على الروابط الإلكترونية المتشعبة، عرف جميل حمداوي الأدب الرقمي بقوله: "يقصد بالأدب الرقمي ذلك الأدب السردي أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع. أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نصّ أو مؤلف إبداعي. ويعني هذا أنّ الأدب الرقمي هو الذي يستخدم الواسطة الإعلامية أو جهاز الحاسوب أو الكمبيوتر ويحول النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية حسابية"[(14)]، فالأدب الرقمي يتخذ الوسائط التكنولوجية سبيلا لكي يتشكل وينبثق للعيان، كما كان قد أقرّ 'محمد سناجلة' في مؤلفه 'رواية الواقعية الرقمية' عن هذا التوجّه الجديد للرواية برعاية النقلة النوعية للتكنولوجيا قائلا: "... أعرف أنني قد جئت ببدعة جديدة لم تكن من قبل لكن وكما اتضح لي فإنّ كلّ

بدعة مرفوضة حتى تترسخ وتثبت أقدامها على الأرض فيتبعها حتى أشدّ معارضيها، هذه سنة الحياة منذ بدء البدء، ولنا في أبي تمام وابن عربي وأدونيس، وقبلهم المعلم الأكبر مثل وقدوة وكلّ بدعة بحاجة إلى من يدافع عنها وقبل كلّ شيء أن يعطيها اسما تعرف به وقد أطلقت على هذه البدعة اسم رواية الواقعية الرقمية"[15]، مهد 'محمد سناجلة' لميلاد رواية قد لا تحظى باعتراف الجميع مع تأكيده أنّ هذه الرواية ستجد لها مكانا في المستقبل بفعل تطور العصر وحين تصبح التكنولوجيا لصيقة بالإنسان تتحكم في جلّ مسارات حياته وقد افترض العديد من الأمور الممكنة الحدوث في السنوات القادمة كتلاحم الجنس البشري مع بعضه البعض فيصبح له هوية واحدة لغة واحدة ودين واحد "حتى أمسى العالم كلّه ليس قرية صغيرة كما كان شائعا في العصر التكنولوجي بل أصغر من حجرة صغيرة في بيت، بل أصبح العالم شاشة... مجرد شاشة زرقاء"[16]، فالأدب حسب 'سناجلة' لا بدّ له أن يتماشى مع هذا التطور فيكتسي حلّة جديدة بفعل التطور الهائل "لقد جاءت الرواية لتعبّر عن العالم سواء رفضا أو إيجابيا ولتستشرف المستقبل، والروائي مكتشف قبل كلّ شيء لأنّ له عينا ثالثة، ليست لدى الآخرين –الروائي المبدع لا المقلد طبعا– وهذا الروائي معني تماما بالزمن... الزمن القادم وبالجغرافيا الأخرى... الجغرافيا القادمة"[17]، وحين نتعمق في مواقف 'سناجلة' عن كنه الرواية الرقمية نلفيه يركز على إخراج الرواية وفق التطبيقات التي تعتمدها التكنولوجيات ووفق الروابط Links التي تحيل على عوالم أخرى ترتبط بالرواية دون أن تعبر عن فحواها الرئيس، لتتدخل في المتن الروائي عناصر غير لغوية تسهم في الإخراج النهائي للمتن الأدبي.

استوحى 'محمد سناجلة' فكرة الدخول في مغامرة إخراج الرواية الرقمية من خلال رواية 'ظلال الواحد' حين تبّحر في الغمار الرحب للتكنولوجيا التي بدأت تغزو كافة المجالات فقد ذكر في مؤلفه التنظيري تجربته الحقيقية مع مواقع التواصل الاجتماعي وعن نيته في إخراج عمل جديد وسمه بـ'شات' كإحالة مباشرة على الفضاء الرقمي. تعبر 'شات' في جوهرها عن شخص الكاتب نفسه إذ تعكس تفاعله الذاتي مع أحداث عايشها في وقت

مضى، أي أنّه استثمر تجربته الشخصية في إنشاء رواية تعتمد على ركائز رقمية، تقترب من ذات القارئ العصري وتحاور حواسه وأفكاره حتى وإن لم تكن وسائل التواصل الاجتماعي في عام 2005 تحظى بالرواج والتنوع والانفتاح الذي تشهده وسائل اليوم، إلا أنّ الكاتب استثمر شهرتها البسيطة وعاصر كلّ التغيرات التي شهدها الإنسان في تلك الفترة الزمنية.

ذُكر سابقا أنّ الروائي لخص –بالتقريب– أحداث رواية 'شات' في كتابه 'رواية الواقعية الرقمية' قبل أن تصدر في شكلها الرقمي، التي قصّ فيها تجربته الشخصية في العالم الافتراضي، نلفيه في كتابه التنظيري قد علّق على هذا الأمر قائلا: "... فما يحدث هو خيال بالتأكيد ولكنه خيال واقعي، مادي ملموس ومحسوس –خيال معرفي– فأنا حين أجلس ست أو سبع ساعات متصفحا شبكة الأنترنت مثلا، فإنني أعيش في عالم آخر وواقع آخر متخيّل من جهة، ولكنّه حقيقي ومحسوس من جهة أخرى"[18]، تيقن الكاتب من سطوة هذه الوسائل على الإنسان وتأثره بها عن تجربة شخصية جعله يبادر لأن يخطّ رواية تعبر عن ذلك المحيط من جهة واستغلاله لوسائل وتقنيات التكنولوجيا في تشكيل الصورة النهائية للرواية من جهة أخرى.

- **ملخص رواية 'شات':**

تتعلق الرواية بشخصية 'محمد' الذي يعمل في الصحراء، يعيش هناك جوا من الرتابة والملل المؤذي بحيث يرى الوجوه نفسها تتداول عليه فترات معينة من اليوم فهو يقطن مع أناس من جنسيات مختلفة من العالم. كان قد قرر أن يتقاعد في عمر الخامسة والثلاثين حين يتمكن من جني المال فيقوم ببناء بناية ويعيش سنواته القادمة على أموال يجنيها من تأجير تلك البناية، ذكرت الشخصية الرئيسة أنها ومن يعمل في تلك الشركة التي تضمّ مختلف الجنسيات يعيشون حياة بلا روح بالرغم من أنّ رغباتهم عارمة في تحقيق جملة أهدافهم.

يصادف أن يتلقى 'محمد' رسالة بالخطأ من امرأة اسمها 'ليليان' تتوسل فيها حبيبها ألا يتركها وإلا ستقدم على الانتحار، ليذعر 'محمد' من تلك الرسائل خاصة حين أكد لها أنها

أخطأت في الرقم، تطلب منه أن يلاقيها على 'الشات' فيتصل بها افتراضيا وشعوريا هي وباقي مكونات العالم الافتراضي لينصرف شيئا فشيئا من حياته التي اعتاد عليها فيطرد من عمله بسب كثرة تأخراته واستهتاره، ويعمد إلى اقتناء قاعة الإعلام الآلي الكائنة في المكان الذي يعيش فيه، أنشأ صداقات عديدة مع أناس لا يعرف عنهم سوى ما يبوحون هم به ترأس تجمعا في صفحة أنشأها تتغنى بالحب والشعر، ازدهرت تلك الصفحة وأضحى محمد أو 'نزار' شهرة وحظوة لدى الناشطين فيها مما سبب نوعا من المشاحنات بين أعضاء المجموعة بغية التقليص من دور 'نزار' ورفع لقب ملك المجموعة عنه، ليترك 'نزار' تلك المجموعة، بالرغم من توصلهم إلى اتفاق بعقد انتخابات للفصل في أمر العزل وفوز 'نزار' بها في الأخير، بعدها تمرد معارضوه على نتائج الانتخابات، ليغدو الجو سوداويا متدنيا في لغة الخطاب والتعامل مع أعضاء المجموعة بعضهم ببعض، مما أدّى إلى انسحاب 'نزار' من المجموعة وبيعه قاعة الإعلام الآلي وعودته إلى موطنه أين حاولت طليقته العودة إليه، غير أنّه عزف عنها، وفي مرة من المرات يعاوده الحنين إلى أوقات السمر على موقع الشات فيختتم المتن الروائي بعودة 'نزار' إلى أجواء العالم الافتراضي ليفرغ فيه جملة تطلعاته وآماله.

- **العتبات:**

الذي يميز الرواية الرقمية تحررها من الصفة النمطية السائدة المعبرة عن الرواية في مختلف عصورها، بالحديث عن الغلاف الورقي والشكل النمطي للكتاب تنفرد رواية 'شات'[19] بفضاء خاص بها وبهيئة تميزها عن أيّ رواية أخرى كما يتميز غلاف كلّ رواية عن مثيلتها فمن أول وهلة تظهر أول صورة مصحوبة بموسيقى للإعلان عن فيلم من الأفلام، الأمر نفسه مع أول صورة ترتسم على أبصار المتلقي إذ يظهر عنوان الرواية مصحوبا بموسيقى صاخبة نوعا ما، تحفز الأذن على التفطن أنّ أمرا ما على وشك الحدوث لذا لا بدّ من الاهتمام.

يحيل الغلاف الفيلمي المتحرك أو ما يسمى في عرف السينما بالجينيرك على جو التكنولوجيا والخيال العلمي بشكل عام، يظهر للمتلقي أنّ رقم الواحد والصفر اللذان يتساقطان في الخلفية مؤشران على عالم الرقمنة وعالم الحوسبة، لم يكن ليوجد الحاسوب لولا الرقمان (1-0)، وللمتعمق أكثر في مجال السينما أن يحرك ذلك اللون الأخضر مخيلته فيتذكر فيلم "ماتريكس Matrix" إذ يطغى على الفيلم ككل اللون الأخضر الداكن وسيتأكد أكثر من هذا حين يبدأ رحلة القراءة ويستشهد الكاتب بمقطع من الفيلم ليعزز وجهة نظره في المتن السردي فالصورة والصوت أبلغ من الكلام.

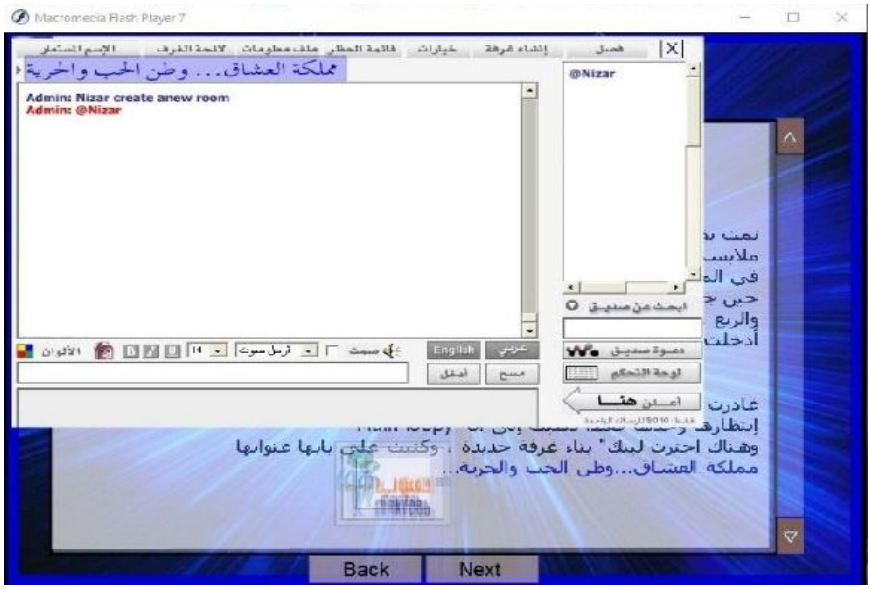
تساقط الأرقام يتبعه ظهور عنوان الرواية، من ثم اسم الكاتب وبعدها جنس العمل الذي أطلق عليه الكاتب مصطلح 'رواية واقعية رقمية' يستقر اسم الكاتب وعنوان روايته في أعلى كلّ صفحة الكترونية، يصطدم القارئ بعدها بمشهد لكثبان رملية في صحراء قاحلة تصحبها أصوات رياح عاتية توحي بالوحشة والوحدة القاسية، لينبثق بعدها المتن السردي بخط كبير وواضح، يتلقاه القارئ كما اعتاد على المؤلف الورقي الفرق يكمن في أنّ المتن متجسد على شاشة الحاسوب أي بصيغة رقمية.

وتبقى خلفية الصحراء حاضرة أثناء القراءة، على القارئ أن يستعين بمؤشر الفأرة ليواصل قراءة المتن، بعد أن يفرغ الكاتب من قراءة الجزء الأول من الرواية الرقمية يقوم بالضغط على next' لتنبثق أمامه صورة أخرى لبلدة يحوطها النخيل، من خلال المنظر العام للصورة يظهر أنها صورة لبلدة صحراوية تنتصب وحدها في قلب الصحراء، خصص الكاتب للمقطع الثاني من المتن السردي للرواية عنوانا باللون الأحمر بالخط الغليظ عكس المقطع الأول أو الفصل الأول حيث ولج الناص بمتلقيه إلى جو الرواية العام بتجاهل العنوان والاعتماد على اللغة الوصفية. نسب الكاتب لباقي فصوله عناوين سردية تعبر بطريقة مباشرة عن مضمون المتون الملاحظ على هذه الصورة وجود أيقونة back' يمكن للمتلقي أن يعود للفصل الأول متى ما أراد للقراءة مجددا.

بتفحص الرواية يجد المتلقي نفسه أمام رسم أيقونة في شكل هاتف في وضع الهزاز يمكن النقر عليها، لتنبثق الرنة المدرجة في المتن فتثير حواس القارئ المتفاعل مع كلّ مثير جديد، خاصة وأنّ الكاتب استثمر خصائص العالم الرقمي ليضمن مختلف الميزات فيه من أصوات ورسومات رصفها في شكل مشاهد تأخذ دور التقديم لبداية كلّ فصل، الألوان الزرقاء والحمراء في المتن تحيل على الدخول في صفحات جديدة على شكل محادثات التواصل الاجتماعي في أول صورة لها بما أن الرواية صدرت عام 2005، تحرى الكاتب إخراجها وتصميمها بالشكل الذي يتماشى مع الصورة النمطية لتلك الوسيلة، وقد تباينت اللغة بين العربية اللغة المستعملة في التواصل بين أعضاء المجموعة والتي تخللتها اللهجة العامية في مواضع من الحوارات المتبادلة، واللغة الإنجليزية كلغة إعدادات برنامج 'الشات'.

تتوالى محادثات 'نزار' مع أصدقائه الافتراضيين وتتعدد مع تلك المحادثات النوافذ الظاهرة، إذ يمكنه التحكم في إعداداتها وتوجيه الحديث إلى كلّ أفراد المجموعة المنتمين إلى غرفة دردشة واحدة، وحتى يمكنه الانفراد بالحديث مع كلّ واحد منهم على حدة، وهذا ما يظهر للمتلقي إذ إنه يحظى بتجربة الشخصية الرئيسة نفسها تقريبا ويتمكن من النقر على مختلف الإعدادات في تلكم النوافذ المتلاحقة والمنظمة. باختصار تسير الرواية الرقمية في هذا

الاتجاه في مجملها، فإن أراد الكاتب أن يعبّر عن دواخل شخصيته الفاعلة بعيدا عن شاشة حاسوبها تظهر أمام نظر القارئ صورة بخلفية معبرة أساسا عن فحوى عبارات المؤلف.



- **معالم 'شات' التصويرية والتجريدية:**

استطاع 'محمد سناجلة' بناء رواية رقمية، وأسس لها وجوديا، مستعينا ببرامج إلكترونية وتطبيقات ذكية اصطناعيا حتى يمنح روايته الهوية الشرعية، فهي تخرج من صلب الرقمنة العصرية لتستعرض للمتلقي تجربة مثيرة لم يكن ليجد لها مثيلا بتصفحه الرواية الورقية فالرواية الرقمية تغذي خيال الملتقي وتضمن تفاعله مع أحداثها من خلال توظيفه لحواسه من سمع ورؤية فتتلاحم كلّ تلك الوسائل مع إدراكه ووعيه بها.

التحدّي الذي رفعه 'سناجلة' كان من خلال نجاحه واستمراره في استحداث روايات رقمية بالمعنى الواقعي لها، إذ يرفض أن يطلق على تلك الروايات الممسوحة ضوئيا وإدخالها للحاسوب أدبا رقميا لمجرد أنه يستغل الوسائط الإلكترونية وعرضه أمام متلق يتفاعل مع نص مكتوب انطلاقا من شاشة الحاسوب أو باقي الوسائل التكنولوجية الأخرى، كما يعتقد أنّ الرواية آن لها أن تلج العوالم الرقمية هي الأخرى رفقة باقي المجالات الحيوية التي

تستفيد من تطور التكنولوجيا فتحسّن من وضعها وتتطور هي كذلك بفضلها، ومحاولة سناجلة تتطلب توافر حاسوب وتطبيق إلكتروني مسخر لهذا النوع من البرمجيات يسمح بإيراد صور تكون خلفيات للنصوص السردية، مع الاستعانة بمقاطع موسيقية في أرجاء مختلفة من الرواية، وكذا اختيار أو صناعة مقاطع فيديو تتخلل المقاطع السردية، يختارها –المؤلف المبرمج– لتتماشى مع أجواء نصه وأحداثه، حتى يتمكن المتلقي من أن ينقر على روابط تلك الأغاني أو الأفلام فيستمع أو يشاهدها كاملة عبر الأنترنت، فالرواية الرقمية أضحت هي الأخرى عالما موسوعيا يمكن للقارئ أن يتفسح فيه بتوجيه من المؤلف الذي لن يعتمد فقط على سلطة النص وتأثير الكلمة للتعبير عن الجمالية والفكرة.

بالحديث عن المتن الذي تنهض عليه الرواية الرقمية نلفيه غير بعيد عن الجو الذي يصنعه تصميم الرواية بمؤثراتها البصرية والسمعية، فالكاتب عالج الحياة النمطية لرجل يعمل في صحراء قاحلة يخطط للعمل بكد لضمان مستقبل مريح، تتغير حياته كلها إثر رسالة نصية أدخلته عالما لم يكن له به علم، فيتعرف على النت بمعنى أنّ تجربة الناس مع الأنترنت يمكن أن تغير فيهم الشيء الكثير حتى أن الكاتب جعل شخصيته تعيش كلّ المشاعر التي تنتاب الإنسان في حياته، وقد أدمن على ذلك العالم إذ قرر شراء مقهى للأنترنت لكي يتفرغ لتلك الدردشات اليومية، عالم افتراضي استلب منه حياته في مقابل أن يعيش نسخة أحلامه الافتراضية عبر فضاءات كهرومغناطيسية بمحض إرادته، إشارة إلى انصهار الإنسان فيها حتى يتلذذ بالوهم والهذيان اللذين جعلاه سعيدا في فترة محدودة من الزمن ليقرر نسيان كلّ تلك التجارب القاسية، والعودة إلى واقعه الذي لم يبق فيه شيء يشده إليه، ولعل خاتمة الرواية المفتوحة التي يتوقع فيها القارئ أن 'نزار' عاد من جديد وأنشأ غرفة محادثة جديدة، لدليل على انغماس الشخصية الرئيسة في العالم الالكتروني الهش.

حين نسلط الضوء على الثيمات المتجسدة في المتن الروائي نجد رؤية الكاتب للواقع المتغير بفعل سعي الإنسان إلى التجديد والتطور قصد تحسين وضعية حياته في الغالب، كما يعد العالم الإلكتروني أحد ملامح هذا التطور، فما كان للدراسين والمختصين في الحقول

الإنسانية والاجتماعية إلا أن يتتبعوا انعكاس الثورة الرقمية على حياة الفرد والمجتمع، وترجمة سناجلة لجملة رؤاه فيما يخص الافتراضية ودورها في حياة الفرد العادي، فقد أقرّ بنفسه حتمية استغلال التكنولوجيا والتماشي معها بالشكل الذي يعين الإنسان على التحسن والمضي قدما، غير أنّه بسط للقارئ الجانب المظلم من هاته الوسائل الرقمية من خلال استعراض تراجيديا شخصيته الرئيسة، فوسائل التواصل الاجتماعي سلاح ذو حدين؛ هي مفيدة لمن يستطيع استغلالها لمصالحه ومضرة لمن يتوسل الاهتمام والتقدير الافتراضيين، في عالم يتنافس فيه الناس على الشهرة والتميّز، لأنّ العصر الحديث جلب معه العديد من الأمراض التي رافقت تصاعد دور التكنولوجيا وأهميتها وسطوتها، إذ إن معدل الانتحار في تنام لدى تلكم الشخوص التي تعاني التنمر على وسائل التواصل الاجتماعي مما يفقد الإنسان ثقته في نفسه بسبب الضغط الهائل الذي تمارسه السلطة الاجتماعية، تماما مثلما وقع لشخصية 'نزار'، الذي انقلبت حياته رأسا على عقب، فتأثيرها العميق عليه امتد حتى تخلى عن اسمه الحقيقي مؤسسا لنفسه شخصية افتراضية بكامل أوصافها، دون اكتراثه بواقعه أو مستقبله الذي سبق وأن خطط له بإحكام من قبل.

- **تحديات وآفاق الرواية الرقمية:**

يقع على عاتق كتاب الرواية الرقمية والذين يتقدمهم 'محمد سناجلة' الكثير من العمل والمعرفة، فالكاتب لن يكون بصدد تحرير نص سردي فحسب بل عليه أن يكون مخرجا له أيضا، فالرواية الرقمية تجاوزت الكلمات والعبارات السابحة في فضاء أبيض يجتهد فيه القارئ لرسم صور متخيلة متعلقة بالأحداث الروائية الملقاة بين يديه، فهو يجد في الرواية الرقمية فضاء أوسع، غير أنّ إقبال القراء على الرواية الرقمية بوصفها إنتاجا إلكترونيا أصيلا لا يزال محتشما؛ بحيث أنه لا بدّ من تحميل عدد من البرامج لكي يستطيع القارئ تحميل الرواية وقراءتها، كما أنّ سعة تلك البرامج كبيرة نسبيا ولا يمكن أن تكون إلا على الحاسوب أضف إلى ذلك الأضرار التي يمكن أن تلحقها الأشعة المنبعثة من الأجهزة الالكترونية ببصر الإنسان بالإضافة إلى الوضعيات الخاطئة التي يتخذها الإنسان ومكوثه المطول أمام تلكم

الأجهزة، مما يشكل عزوفا لدى قسم من الناس في استعمالها وانصرافهم إلى الكتاب الورقي ليتحقق الاتصال الحسي المباشر دون وسائط تذكر، في حين يشجع الكثيرون تداول الكتاب بصيغة رقمية لكونه أكثر اقتصادا للوقت والمال فأضحى بذلك ضرورة حتمية بالنسبة للفرد العصري المتمكن إلى حدّ ما من التكنولوجيا والمستعين بها في سائر أطوار حياته اليومية.

من المرجح أن تتقدم الأبحاث من أجل تحسين النقائص ودحض الانتقادات المرتبطة بالمجال التكنولوجي بصفة عامة، وإن كان إقبال الناس عليها اليوم لم يعد اختياريا عبثيا فهي مسخرة لتلبية حاجيات الإنسان المختلفة، وهذا ما ركز عليه **'محمد سناجلة'** في كتابه الواقعية الرقمية، إنّ مواكبة الكاتب لهذا التطور من خلال اعتماده على برامج محدثة قصد إخراج العمل بشكل يرضي تطلعات قارئ عليم مطلع على أسرار الإعلام الآلي والشبكة العنكبوتية سيرفع من واقع الرواية الرقمية وقيمتها ووزنها إلى مستويات أرفع ويجعلها فنا رقميا خلّاقا، مثلما أصبح للموسيقى صنف جديد يعرف بالموسيقى الرقمية، كذلك التطبيقات المعينة على الرسم بشكل جديد وخلّاق لم يكن ليعرف لولا التكنولوجيا بأقسامها المتنوعة.

خاتمة:

أضحى البحث في آفاق التكنولوجيا وتأثيرها على الفنون الأدبية في فترة من أخصب الفترات التي يتنامى فيها دور الرقمنة في مجالات عدة إن لم يكن كلها؛ من أكثر الأمور الناجعة التي يضطلع الباحث بدراسة جدواها وعمق تأثيرها في سيرورة الحياة بشكل عام ولعلّ هذا المقال واحد من الدراسات الهادفة إلى تتبع تجليات الفضاء الرقمي في المتخيل السردي، مع أخذ نموذجين أدبيين يشتركان في الموضوع ويختلفان في طريقة التقديم إن كان من الجانب الشكلي اللغوي أو من جانب الإخراج –رواية رقمية ورواية ورقية–. ومن أهم النتائج المتوصل إليها:

* يمكن استغلال التكنولوجيا والوسائط المتعددة في إخراج نص روائي متمسك بهويته الأجناسية.

* الأديب يتفاعل مع متطلبات العصر ومتغيراته، وعليه تقع مهمة رصد نماذج متفاعلة مع واقعها المعيش بسلبياته وإيجابياته مما يمنحه القدرة على الاهتمام بالمتلقي العصري.
* تحرر الأديب من الصورة النمطية ودخوله تجربة الإخراج مما يفتح آفاقا جديدة للأدب.
* التأسيس لموقع أو منصة تنشر فيها الروايات والقصص كالمدونات، ويقنن فيها كيفية إخراج العمل الرقمي.
* على النقد أن يساير طبيعة هذه الأعمال ويتكيف معها، بحيث يكشف عن جمالياتها وإيحاءاتها.
* الاستفادة من الفضاء الرقمي لضمان شهرة الأعمال الروائية وانتشارها على مستويات عالمية بسرعة وفعالية.
* شيوع أنواع عدة من الأدب الرقمي ممثلة في المدونات مما يفتح آفاق الإبداع ويمنح الفرصة لبروز المواهب الإبداعية.
* تحوير اللغة في الفضاء الرقمي، وشيوع الاختصارات والرموز المتواطأ عليها في رحب وسائل الاتصال الإلكتروني.

استغلال الأديب لأدواته الفنية ولجملة الحكايات المترامية أمامه (الواقع)، قد لا يكون دائما السبب الحقيقي لتحرير رواية يأتمنها على جذوة أفكاره ويرجو منها تحقيق تطلعاته وهذا ما عبّرت عنه شخصيات رواية 'مملكة الفراشة' لواسيني الأعرج ورواية 'شات' لمحمد سناجلة وذلك من خلال الهروب من هذا الواقع المأساوي الذي استبدلته الشخوص الروائية بعالم لا يتواجد إلا في رحب الموجات الإلكترونية وفي مدارها الخاص، كلّ حسب طريقة استعراضه وتعامله مع الفضاء الرقمي.

الهوامش والإحالات

(1)– دي فوتو برنارد، عالم القصة. تر محمد مصطفى هدارة. عالم الكتب (القاهرة).1969. ص40.

(2)– آمنة يوسف، تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق). دار الحوار (سوريا). ط1. 1997. ص40.

(3)– عبد العزيز حمودة، الخروج من سلطة التيه (دراسة في سلطة النص). عالم المعرفة. ع298. المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون (الكويت). 2003. ص131.

(4)– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. دار الأفق الجديد (بيروت).1986. ص154.

(5)– واسيني الأعرج، مملكة الفراشة. دار الصدى (بيروت). ط1. 2013. ص44.

(6)– نفسه. الصفحة نفسها.

(7)– نفسه. ص51.

(8)– نفسه. ص73.

(9)– نفسه. ص61.

(10)– نفسه. ص73.

(11)– نفسه. ص93.

(12)– نفسه. ص 153.

(13)– نفسه. الصفحة نفسها.

(14)– جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية).كتاب الكتروني بصيغة pdf رابطه: الأدب الرقمي – بين النظرية – والتطبيق– المستوى – النظري .ص 15. –https://ebook.univeyes.com/105243/pdf

(15)– محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية. رابط الكتاب بصيغة pdf: http://www.arab-ewriters.com/bookDetiles.php?topicId=5. ص8–9.

(16)– نفسه. ص12.

(17)– نفسه. ص29–30.

(18)– محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية. (م س). ص22.

(19)– لا بدّ من تحميل برنامج "Macromedia Flash Player" من أجل قراءة رواية 'شات' الرقمية'، تحميل رواية 'شات' يكون بالولوج إلى الرابط التالي:
.http://bit.Ly/1l:!bx,lbklmfdjllvclcvl,bljklfjkv,;cv,;v,c;,bkjnkklm$ds^^{t} ^$tppKNVD25

بنية اللغة المجازية في قصيدة "أنشودة المطر"

The Structure of Figurative Language in the " Rain Song" Poem.

د. خليل بالقط

جامعة الوادي (الجزائر)

Khelil8739@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/02/14 **تاريخ القبول: 2021/04/06**

ملخص:

إنّ اللغة المجازية في الكلام العربي عموما هي روح الجمال، فلا يمكن لأيّ نص موصوف بالإبداع والجمال الاستغناء عنها، ولهذا استغل الشعراء هذه الطاقة وجعلوها الركيزة الأساس في تدبيج قصائدهم وتنميقها، فهي السبيل الوحيد لإثارة الدهشة في المتلقي؛ فالشعر ليس سردا علميا جافا، بل هو فن من الفنون الراقية، فكان لا بدّ على الشعراء أن يتباروا في هذا المضمار اعتمادا على هذه اللغة الشعرية، أمّا في الشعر الحر كان الاتكاء واضحا على هذا الأسلوب المدهش إلى حدّ الإفراط، ولم تعد الصورة الشعرية عندهم تتقيّد بالعلاقات المحدودة والواضحة، بل استغلّت هذه الطاقة إلى أبعد حدّ من الغموض والغرابة، كما في أنشودة المطر التي نحن بصددها في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: المجاز، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الجمالية.

Abstract:

The metaphorical language in Arabic speech in general is the spirit of beauty, no text described by creativity and beauty can do without it, and for this reason poets took advantage of this energy and made it the main pillar in the writing of their poems and their stereotyping. It is the only way to provoke astonishment in the recipient. Their poetic image adheres to the limited and clear relationships, and has even exploited this energy to the fullest extent of mystery and strangeness, as in *The Rain Song* weare dealing with in this research.

keywords: allegory, simile, metaphor, metonymy, aesthetic.

مقدمة:

يتفق النقّاد القدامى والمحدثون على ضرورة التخييل وحيويّة التصوير في التعبير الشعري وإذا كان المجاز من المحسّنات التعبيرية – إضافة إلى تبيين المعنى وإيضاحه – فهو بالشعر أولى، فالشعر يتحسَّسُ كلّ القيم الجمالية والتحسينية ويستغلّ إدخالها ضمن السياق الفني. والمجاز قد عرّفه إمام البلاغة الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة بأنّه "كلُّ كلمةٍ أُريدَ بها غير ما وقعتْ له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأوّل فهي مجاز..."[1].

وإذا كان المجاز بناءً لغويّا فإنّ الشاعر البارع يستغلّ طاقات اللغة لتكثيف الصورة الشعرية للارتقاء بنتاجه الشعري إلى ذروة الجمال، وبهذا تكون علاقته بالموسيقى الشعرية علاقة تلازم وترابط؛ ذلك أنهما يثيران الدهشة في نفس المتلقّي وصولا إلى تجانسهما مع البنية الدلالية الكلية للنص الشعري، والمجاز هو السبيل الوحيد لإثراء الصورة الشعرية في العمل الأدبي عامّة وفي الشعر بصفة خاصة، "فلا يكون ثمّة حدّ يفصل بين المجاز والصورة إذ إنّ الموضوع واحد في كلتا الحالتين"[2]، وبهذا فإننا نرى الصورة الشعرية في الشعر الحداثي مكثّفة بصورة تُلْفِت الانتباه، وهي بدورها تعوّض البنية الموسيقية الخارجية المتلاشية كما كانت ظاهرة في الشعر القديم.

1/ التّشبيه: إنّ التشبيه في الشعر العربي سمة جمالية تعود إلى العصور السابقة منذ بداية الشعر، وهو دلالة على فطنة الشاعر فيتخذه وسيلة إلى تقريب الصور المتباعدة لتعزيز الدلالة وتوضيحها، "فليس بين الصورة إذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه ... إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها"[3].

لقد اشترط كثير من النقّاد القدامى الملاءمة والتقارب بين أطراف التشبيه والتناسب بين المعاني، ولكنّه في الرؤية الحداثية وفي الصورة الشعرية المعاصرة لا نرى له استجابة من قبل الشعراء، فلم تعد الحياة واضحة كما كانت في عصور العروبة السابقة من تلك المظاهر الرتيبة في الحياة اليومية، لقد استطاع الشاعر أن يكسر تلك الرؤية الجافّة التي تعوَّدَ عليها

المتلقّي للشعر، فأصبح استجابة لهواجس النفس من مواقف الحياة الغامضة؛ إذ نرى كثيرا من الصور التشبيهية تثير الغرابة مما يكتنفها من غموض مُفرِط، وأصبحت الصور في الغالب منها لا تتجسّد أمام مرأى المتلقي ومخيلته، بل هي أشياء محسوسة نتخيّلها ولا نتصوّرها يمكن أن تحاكي الواقع ويمكن أن تجافيه، ولكنّها بين هذا وذلك تنثر من الدلالات الجميلة التي يمكن أن نستشفّها من قبل نفسية الشاعر بانعكاسها على الأصوات والألفاظ والصور مما تبدي لنا تقريبات سيميائية تعكس لنا نبضات الشاعر وموقفه من الحياة.

إنّ الأطر التنظيرية للتشبيه تجعله في صورة مسبوقة جاهزة يستوعبها كلّ من اطّلع عليها دون عناء وبحث مقصود، وتجعل الشاعر يضحّي بحرّيّته ولا يطاوع مشاعره حينما تتكثّف المشاعر في نفسيته، إضافة إلى أنّه يجعل الصور التشبيهية لها دلالات مهضومة تُنغِّصُ من إرادة الشاعر وقدرته وتحدُّ من إبداعه، فهو يجعل القواعد النظرية أسبق من الشعر، والشعر في الحقيقة هو الأولى، أمّا القواعد النظرية فهي تبع له وليس العكس، وبهذا يصبح "تناول التشبيه وفق علاقة محدودة هي علامة (المقارنة) قد ضيَّق أفق الحركة الإيقاعية للمعنى، وجعلها حركة بدائية سطحية، وأهمل تلك الحركة الفنية الناجمة عن عملية التداخل والتفاعل داخل السياق، مما حرمها بالتالي من الحيوية والنشاط والثراء الإيقاعي"[4].

وإذا نظرنا إلى التشبيه في قصيدة أنشودة المطر وجدناه في أوّل كلمة من القصيدة يقول السياب: "عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السّحرْ"[5]، فهناك تشبيه بليغ يعجّ بالدلالات الظاهرة والباطنة، ولن يستطيع دارس أن يستوفي أوجهه بطريقة نهائية ومثالية، فكلّما اقتربنا من نفسية الشاعر أكثر استطعنا التقرّب من مدلولاته السيميائية واستكناه أسراره وجمالياته لقد حذف الشاعر أداة التشبيه وتجاوز كلّ حدود التقارب التي ينصّ عليها البلاغيون القدامى؛ إذ إنّه لا يوجد تقارب وشبه بين عيني الحبيبة وغابتي النخيل، وبحذف أداة التشبيه يكون المعنى أكثر إصرارا من قبل الشاعر؛ فليس عينا حبيبته كغابتي نخيل، بل هما غابتا نخيل من شدّة الشّبه الموجود بينهما، ثم يصف الشاعر بعد ذلك ويفصّل غابتي النخيل بأنّهما في وقت السّحر، والسّحرُ قبيْل الفجر بحيث الظلام والسكون والهدوء، من هنا تتوهّج القيم

الدلالية إضافة إلى الثراء الموسيقي اللازم لها من قبل تكثيف الصورة الشعرية، فالشاعر شبَّه عيني حبيبته بغابتي نخيل في وقت السحر، حيث سواد مقلتيها وجمالهما، وشبّههما من حيث السكون والهدوء، وسمة البيئة الاجتماعية التي يعيشها الشاعر وانعكاسها في صورته التشبيهية واضحة جلية حينما استعمل هذه الصورة، وذلك لما يزخر به بلده من هذا الصّنو من الشجر، واختياره للنخيل ليس اعتباطا ومصادفة، وإنّما لما في هذه الشجرة من جمال وشموخ، فهي من أكثر النخيل تجلّدا لشدّة الحرّ والقرّ، وهي شجرة مباركة من المنظور الديني والتراثي، وهي من أكثر الأشجار عطاء وخصبا، لا نعرف لها وقتا يتساقط فيه ورقها ويخضرّ، وإنما اخضرار أوراقها صفة لازمة فيها؛ فلا تغيّرها حرارة الصيف ولا برد الشتاء وهكذا تتّضح أطراف التشبيه وجماليته أكثر كلّما اقتربنا من أغوار الصورة، فبلد الرافدين يشبه النخيل في العطاء والخصب عندما كان الطلاب ينهلون من العلوم المختلفة فيها قبل أن تُلَوَّثَ بأيادي الاستعمار الغاشم، والطابع الغنائي الذي يدلّ على الحسرة واسترجاع الذكريات هو الأنسب في هذه القصيدة، ومن هنا فليس المقصود بعيني الحبيبة العين البشرية، وإنما هي رمز اتخذه الشاعر كوسيلة للتغني والترويح عن نفسه لما يمسّ قلبه من تحسّر وضنك، فعيني الحبيبة هي كلّ ما يمثّل بلد العراق الجميل من دون تحديد وحصر بحيث اختزلها الشاعر بتمثيلية الحبيبة التي تقطَّعَ فؤاده غيظا عليها.

ثم يعطف الشاعر تشبيه عيني حبيبته بتشبيه آخر، وهو ما يدلّ على تدفّق المشاعر الوجدانية في نفسيته فيقول: (أو شرْفتانِ راح ينْأى عنْهما القَمَرْ)، فلم يقُلِ الشاعر بأنّهما مثل الشرفتين غير المقمرتين أساسا أو المقمرتين، وإنما قال: (راحَ ينْأَى عنْهمَا القَمَرْ)، وهذه دلالة واضحة على أنّ الشرفتان كانتا مقمرتين ثم نأى عنهما القمر بعد ذلك وهو لـمّا يزلْ في طريق الأفول، بحيث يبدأ الظلام تدريجيا وليس دفعة واحدة، فبلد الرافدين الجميل كان منارة علم وأدب تشدُّ إليه الرّحال، حيث كان يحتوي على مدرستين من أكثر البلاد وأغزرها عطاء وسخاء هما البصرة والكوفة، فهو بلد الشعر واللغة والعلوم، أمّا عندما أصبح كلعبة إلكترونية في أيادي أعدائه سواء من جلدته أم من غير جلدته بدأ ذلك الضوء

الناصع يخفت شيئا فشيئا مثلما يضْعفُ ضوء القمر على الشرفة بأفوله تدريجيا بدورانه على كوكب الأرض، وهكذا جمع الشاعر بين الأصالة والمعاصرة ودمجهما في صورة متقاربة ومتجانسة في سطرين من القصيدة؛ أصالة النخيل الذي لا يحتاج جماله بأن يبرَّرَ بضوء القمر، والشرفة المقمرة قبل أن يأفل عنها القمر، والطابع الغنائي ملموس في القصيدة بحيث التغنّي بعيني الحبيبة مع التأمّل في شموخ النخيل والشرفة التي يجلس إليها الشاعر للتأمل في ضوء القمر الجميل الذي يبعث في قلبه السرور والحياة.

ثمّ تستمرّ الصور التشبيهية بتحرّك مستمرّ داخل بناء القصيدة تبعا لأحاسيس الشاعر ومشاعره، فبعدما استهلّ مطلع القصيدة بصورة تشبيهية في قمّة الجمال يعود في السطر الرابع ليخطف ألبابنا بصورة تشبيهيه جميلة في قوله: (وترقُصُ الأضْواءُ ... كالأقْمارِ في نَهَرْ)، تلك هي أضواء المدينة المتلألئة المتّسمة بالجمال حينما تبتسم تشبه صورة القمر الذي تزيد أعداده بانكسار النهر وجريانه وعدم ثباته على سطح الماء، فتظهر الأقمار راقصة من فعل تدفّق ماء النهر على سطح الأرض وتموّجه، وهذه الصورة بطابعها الغنائي تحكي قصّة البلد الجميل الذي كان يبتسم فتورق الكروم لبهائه وجماله، ثم يستمرّ الشاعر بتشبيه هذه الأقمار الراقصة على النهر فيقول: (كأنَّما تنْبُضُ في غوريهما النجوم)، "والتشبيه بكأنّ أبلغ من التشبيه بالكاف، لأنّها مركّبة من الكاف وأنّ"[6]، هنا تُحوّلُ صورة الأقمار الراقصة على سطح الماء إلى نجوم نابضة في أغواره، ولمعان القمر وضوئه أقوى من لمعان النجوم، وهذه الصورة كذلك مبنيّة على التحوّل وعدم الثبات استكمالا لتوضيح صورة الشرفتين اللتين راح يبتعد عنهما القمر ويغيب النور عنهما تدريجيا، كذلك صورة الأقمار التي تحوّلتْ إلى نجوم في قعر الماء وهو في طريقه إلى اضمحلال النور والضوء، وهو ما يوضّحه السطر الذي بعده (وتغْرقانِ في ضبَابٍ من أسىً شفيفْ) بحيث تختفي صورة النجوم تماما بعدما حجب عليها الضباب الكثيف الظهور، فهي دفقة شعورية ترسم لنا وقعة جمالية تحاكي لنا أنفاس الشاعر وما يعانيه من أسى على بلده العراق الذي طفق يمشي في الطريق البعيد عن همم العروبة الأصيلة، ثم يستمرّ الشاعر في تصوير التحولات

المختلفة بعد غياب النجوم فيقول في صورة تشبيهية أخرى (كالبحْرِ سَرَّحَ اليدَيْنِ فَوْقَهُ المسَاءْ)، والمساء هو بداية الليل والظلام الذي يحوِّلُ لون البحر من أزرق جميل باهر إلى سواد مظلم، وتتّحد صورة الشرفتين والنجوم وأفولها في الضباب والبحر ودخول الليل عليه في تحديد دلالة التحول الذي وقع في العراق، كيف كان في الماضي وكيف أصبح في الحاضر.

بعد رصد هذه الصور التشبيهية الموحّدة دلاليا والمتنوعة تصويريا، يشير الشاعر إليها بعدما أثّرَتْ في قلبه وحرَّكَتْ نفسيّته إلى تلك الإرادة العارمة في داخله فيقول:

ونشْوَةٌ وحْشِيَّةٌ تُعانِقُ السَّماءْ

كنَشْوَةِ الطِّفْلِ إذا خَافَ منَ القَمَرْ

إنه التحفّز في الرجوع إلى طريق الجمال في قلبه، إنه القلب النابض والضمير الحيّ تلك التي دغْدغتْ في كيانه إمكانية تغيير المآسي الناتجة عن البلد، فهذه النشوة قد عانقت السماء من كثرة حرقتها في القلب، فمع علوّ السماء وبعدها استطاعت أن تحتضنها، فهي تشبه نشوة الصبيّ عند رؤية القمر وما يحدثه فيه من تأثير على نفسيته وحركة مشاعره هذه الصورة كان اختيار ألفاظها جميلا عندما جمع الشاعر بين السماء والقمر في طرفي التشبيه، فكان انسجامها في اشتراك السماء والقمر في العلوّ، وبين النشوة والصبيّ، بحيث الصبيّ لا تستطيع نشوته أن تحرّك من إرادته، كذلك نشوة الشاعر الذي تعتريه لا تستطيع أن تغيّر من إرادته، لذلك وصفها بالوحشية لأنها تسيطر عليه بالقصور والركود.

ثم يأخذ الشاعر بعد ذلك منعرجا آخر في ذكر المطر بوصفه رمزا للحياة والأمل وبوصفه سببا من أسباب المآسي، فيقول (كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم)، يبدو كأنّه تمنٍّ من الشاعر بانتظار المطر الذي أرّقه غيابُه، فهو ينتظره بشغف حينما تشرب أقواس السحاب الغيوم ليعمّ المطر البلاد، فتزدهر وتنمو بالنبات وتغني العصافير الصامتة المغبونة في أحضان الشجر حينما تتحرّر العراق من قبضة الأعداء والمستغلّين، ثم يصف الشاعر بعد ذلك هاجس الحزن في قلبه وهو يسمع قطرات المطر التي ما يزال وقع صوتها على الأرض

رغم دخول الليل فيتمثّلُها بدموع الطفل الذي فقد أمَّه ظلما وبطشا من قبل العدو وهو لا يعرف لها مكانا ولا خبرا، فيقول مشبّها دموع المطر الثقال بدموع الطفل:

كأنَّ طفلاً باتَ يهْذي قبْلَ أن يَنَامْ:
بأنَّ أمَّه التي أَفاقَ منْذُ عَامْ
فلَمْ يجدْها، ثمَّ حينَ لجَّ في السّؤالْ
قَالوا لهُ: بعْدَ غدٍ تعُودْ
لا بدَّ أنْ تَعودْ.

فهكذا يمثّل هاجس المطر في نفسيّته بدموع الطفل الذي فقد أمّه رغم أنه لم يصرّح بدموع الطفل في القصيدة، ولكنّه ذكر مُسَبِّباً من مُسَبِّبات البكاء وهو فقدان الأمّ، هذا الطفل الذي ألحَّ على إجابة لسؤاله عن فقد أمّه وغيابها عنه، فقالوا له: (بعْدَ غدٍ تعُودْ) لم يقل الشاعر: (غداً تعودْ)، وهذا ليس لتجنّب الكسر في البناء العروضي؛ لأنه سيبقى الوزن مستقيما حتى ولو قال غدا تعود، ولكن قوله بعد غد دلالة على استحالة العودة واليأس منها، فهي تنام نومة اللحود كما أخبرنا في الأسطر التي بعدها، ولما كانت كلمة الأمّ رمزا للبلد وليست الأمّ الحقيقية، وكان الطفل الذي يبكي رمزا للشعب، وبعدما أثَّرَتْ في الشاعر الإجابةُ في نفسيته بقولهم: (بعْدَ غدٍ تَعودْ) للدلالة على اليأس وعدم العودة، قال بعدها هذا السطر الذي لم يكن إجابة عن سؤال الطفل، وليس حوارا بين الطفل وغيره ولكن بلسان الشاعر وذاتيته ورؤيته المتفائلة التي تنفث فيه روح الأمل، فقال: (لا بدَّ أنْ تَعودْ)، فحينها جسَّدَ الشاعر صورة جمالية أساسها المشابهة بين الطفل وأمّه والشعب وبلده، ثم يمضي الشاعر ويذكّر نفسه بالقضاء والقدر حول التحولات الواقعة في العراق ويصوِّرُ عدم رضا الشعب العراقي، يقول:

كأنَّ صيّاداً حزيناً يجْمعُ الشّباكْ
ويلْعنُ المياهَ والقَدَرْ

فهذا الشعب مثل الصياد الذي أراد أن يصطاد السمك ولكن جَنَتْ عليه الأمطار الغزيرة ومنعته من الصيد فلم يرض بهذه الحالة فراح يسبّ القضاء والقدر الذي هو فوق إرادة الإنسان ورغبته وليس له في ذلك حول ولا قوة، كذلك هي قوّة الشعب وسعيه وراء استرجاع سيادته وهويته وثرواته المسلوبة هي ضعيفة أمام قوّة المستغلّين والحاقدين الذين يسعون إلى طمس هوية الدّين والعروبة واستعمار العراق واستدمارها واستغلال ثرواتها.

ثم يتكرّر هاجس المطر في قلب الشاعر مرّة أخرى فيخاطب حبيبته ويخبرها بالمآسي التي يُسبِّبها المطر،

أتعْلمينَ أيَّ حزْنٍ يبْعثُ المطَرْ؟
وكيْفَ تنْشجُ المزاريبُ إذا انْهَمَرْ؟
وكيْفَ يشْعرُ الوحيدُ فيهِ بالضّياعْ؟
بلا انْتهاءٍ – كالدّمِ المراقِ، كالجِياعْ،
كالحبِّ، كالأطْفالِ، كالمَوْتى – هو المطَرْ!.

يشبِّه الشاعر كثرة الأسى والحزن الذي تسبِّبه المطر بكثرة الدّم المراق من المضطهدين والأبرياء وكثرة الجياع الذين سُلِبتْ أملاكهم قهراً وظلْماً وكثرة الأطفال والموتى، لا يمكن أن يكون التشبيه هنا تشخيصيا وتجسيديا، وإنما هو تشبيه شعور بشعور؛ شعور الوحدة والضياع حينما تنهمر المزاريب بفعل المطر كالشعور الذي يسبِّبه رؤية الدم المراق والمجاعات في البلد والشعور بالحبّ والحنين إلى البلد، إنه شعور متجدّد يؤجّجه وقع قطرات المطر التي تشبه دموع الباكي بشدّة، ثم يتبلور هذا البكاء في حسّ الشاعر حين نادى الخليج في موقف استنجادي بأن يهبه الخير والعطاء، فلم يرجع من صوته إلا الصدى الذي يشبه صوت النشيج وهو صوت البكاء (فيرْجعُ الصَّدَى، كأنَّهُ النّشيجْ).

هكذا يختم الشاعر الصُّوَرَ التشبيهية بالبكاء والدموع بعد الظلام الباعث للحسرة والحزن والغيظ، واستطاع الشاعر أن يفتح لنا فضاء رحبا في التأمل إلى هذه الصور التي تشارك المتلقّي في إثارة مشاعره وأحاسيسه، وكأنّها لوحة نراها رأي العين المجرّدة تضاهي

صورة أنطاكية التي أبدع البحتري في رسم أطيافها، واتّسمتْ صور التشبيه في هذه القصيدة بالجمالية التي حبَّبَتْها إلى نفوسنا والاستمتاع بمحاسنها حينما كُسِّرتِ العلاقات المنتظمة بين طرفي التشبيه في التقارب والتلاؤم إلى زرع الدهشة والحيرة في تأمّلاتنا من توليد الدلالات المكثّفة تحت ظلالها، والتي تُنمّي لنا حسّاً لا يقْوى غيرُ الشعر على تحقيقه والصور الشعرية المكثّفة الناجمة عن التشبيه لهي من تكثيف الحسّ الموسيقي الداخلي كما تنصّ عليه التجربة الشعرية عند الحداثيين لارتباطهما بالجمال، إضافة إلى "الإمتاع أو الاستمتاع بصور جمالية يشتمل عليها التشبيه"[7].

2/ الاستعارة: الحديث عن الاستعارة ذو شجون، وهي تقوم على علاقة المشابهة مثل التشبيه ولكن بحذف أحد طرفيه، وهي أكثر وسيلة يتّخذها الشاعر لتزيين تحفته الشعرية، فـ "لا يبالغ المرء إذا قال: إنّ أهمّ ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية حاليا هو الاستعارة فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللغة ..."[8]، وذلك لما تحقّقه من صدى جمالي يُلْفِت الانتباه ويسحر الألباب لما في تعبيرها من حلاوة تتكئ على حسن الاختيار من لدن الشاعر وقوّة حسّه المدعوم بنباهة رؤيته وتمييزه، وإذا نظرنا إلى أشكال الصور الشعرية بصفة عامة في تعدّد وسائلها سنجد الحظّ الأوفر والأكثر حضورا هي الاستعارة في النصّ الشعري بصفة خاصّة، فهي تقوم على فنّيّة نادرة من نوعها، وهي فضاء خصب للتكلم بلسان الطبيعة والتأمّل في حركة الكون الدؤوب والاستزادة من فلسفة الحياة وتطبيقها على الحياة البشرية بتراسل الحواس وتوتّر الفكر والحسّ في صورة تتّخذ الغموض دعما من دعائم الجمال يحاكي غموض الطبيعة والحياة المعاصرة، فلا تقف بين يديْ دارس واحد يُحُدُّ من صلاحيتها بوصفها وتحليلها في قالب مهضوم، وإنما أصبحت ديناميتها تزيد باستزادة التأمّل فيها ونموّ الحسّ مع التقرّب من نفسية واضعها لاستشفاف خباياها وأسرارها.

الاستعارة وسيلة من وسائل تكثيف الصورة الشعرية الحداثية، وهي مرتع الإبداع يقصده الفنّانون فيخطّون بها أروع الصور وأجملها، والصورة الشعرية تعتمد على اللغة في سياق فكرتها وتوضيح جماليتها، و"جمالية الاستعارة لا ترجع إلى قوّة الشّبه أو المبالغة التي تحدّث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها ..."[9].

إنّ أقلّ شيء يمكن أن تقدّمه الاستعارة هو التعبير الفنّي الجميل، تستأنس أذن المتلقّي به، وترتاح له ذائقته، فهي تنأى عن التخبّط في الكلام وما يسبِّبُ الملل للسامع وتدخرُ في طيّاتها دلالات لها أبعادها وأعماقها لا يمكن أن تخضع لفكر معين وتحليل موحّد مشترك وبذلك كانت مطيّة الشعراء في تمكين تجاربهم، "إذ تعدّ عاملاً رئيساً في الحثّ والحفز، وأداةً تعبيرية، ومصدراً للترادف وتعدّد المعنى ومتنفساً للعواطف والمشاعر الإنسانية الحادة .."[10].

ولمّا كانت الاستعارة أعظم وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية وتقريب الحسّ الموسيقي والجمالي كان صداها واضحا عند السياب في أنشودة المطر؛ إذ جعلها تشدّ المتلقّي ليسْتكْنِه أبعادها الجمالية بعد تزويدها بالمادة الموسيقية التي نلتمسها ونشعر بها، فنجدها في السطر الرابع عند قوله: (وترْقُصُ الأضْواءُ ...كالأقْمارِ في نَهَرْ)، قبل أن نتطرّق إلى توضيح الجمالية في هذه العبارة، نفترض أنّ الشاعر قال: وتتموّجُ وترتعش الأضْواء، في هذه الصيغة تكون بعيدة أن تستجلب السامع وتوصف حينها بالجفاف والجمود، أمّا أن ينسب الشاعر عملا يقوم به الإنسان وحده فقط، بل إنّه عمل نسائي بالتحديد، فحينما ينسبها إلى شيء جامد أصلا بدون روح فإنّه يُشغل السامع ويضعه في محلّ اهتمام ودهشة لما في هذين الشيئين من أشياء متشابهة، و"أنّ مقارنة شيئين مختلفين في خواصهما بقدر الإمكان ووضعهما بأيّ وسيلة أخرى بشكل مدهش مفاجئ يعدّ أسمى مهمّة يطمح إليها الشعر"[11]، وبهذا قد بلغت عبارة (ترْقُصُ الأضْواءُ) قمّة الجمال، فعمل الرقص له انعكاس وجداني يدلّ على المرح والسرور، والأضواءُ باختلاف ألوانها وأشكالها يشعُّ منها ذلك النور والضياء الجميل، فاقترن في الصورة شيآن جميلان أحدهما صفة والآخر موصوف، واستطاعا أن يرتقيا بمواطن الجمال الحسّي، اللذان يستشعران القارئ فيثيران دهشته ويأخذان بقلبه فتصعق هذه الوقْعة الشعورية بداخله، فتنفث الصورة بالدلالات اللامتناهية على رؤيته وتنفض الغبار عمّا يجيش في كيان الشاعر فيشاركه المتلقّي وكأنّه شيء قاله أو سيقوله، فإن شئت قلت إنها أضواء ملموسة كأضواء المدينة، وإن شئت قلت إنها محسوسة وهي كلّ ما يضيء الطريق، وكلّ شيء يذهب الظلام عن الضياء، إنها خيال تدفَّقَ في قلب الشاعر

يومئ بالجمال، إنّها بلدة العراق المضيئة التي رقصَتْ أضواؤها قبل أن يفترض أن ترقص وأوْرقَتْ كرومُها وعرائشها حينما كانت عيناها باسمتين.

ثم تتتابع أصداء الصورة الاستعارية في البنية الشعرية، فتتكاثف وتتشابك في كثير من الأسطر، يقول السياب:

كأنّما تنْبُضُ في غوْريْهما النّجومْ

وتغْرقانِ في ضَبابٍ منْ أسىً شفيفْ

كالبَحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوْقهُ المساءْ

هنا تتكاثف الصورة الاستعارية بصورة واضحة؛ بحيث أعطى صفةَ النبض والغرق إلى النجوم وصفةَ إرسال اليد إلى المساء، فصورة الأقمار على سطح النهر عندما يتحرّك المجذاف الذي يقود السفينة تتحرّك وكأنّها نجوم تنبض في أغوار الماء، والنبض هو دليل الحياة والعطاء، والنجوم هي دليل العلوّ والرّفعة والزينة، والذي يوضّح عمليّة رقص النجوم على الماء هو غرقها في ضباب من حزن شديد، فظهورها تارة وأفولها تارة أخرى هو الذي أدركَنا معانيها، والصورة الثانية في قوله: (تغرقان في ضباب)، حيث إنّ الغرق ليس للنجوم وإنّما للإنسان، والغرق هو سبيل الهلاك والتلف، وكذلك النجوم لم تغرق في البحر وإنما غرقت في ضباب من الحزن، ثم تتتابع هذه الصورة المنسجمة إلى تشبيه آخر يزيد من توضيحها فيقول الشاعر: (كالبحْرِ سرَّحَ اليديْنِ فوقَه المسَاءْ)، الاستعارة تحقّقتْ في تسريح المساء يديه فوق البحر، فالمساء هو بداية الليل وقد أرسل يديه وهي وسيلة القوّة والبطش فوق البحر والذي هو موضع الغرق والموت، هنا تتناغم الصورة الاستعارية وتترابط لتشكّل لنا بعدا دلاليا عميقا ونغما موسيقيا جميلا، بحيث النجوم والنبض، والغرق والأسى الشفيف والمساء والبحر، وهي كلّها ألفاظ وصور متآلفة ومنسجمة تحاكي اضطرابات نفسية الشاعر.

تتسلسل أحاسيس الشاعر بعد هذا الطريق المظلم حيث البحر والظلام والأسى الشديد، فولَّدتْ في نفسه تلك الرغبة الجامحة في الأمل وحبّ التحرّر والاستقلال، فشعر بنشوة غريبة فقال: (ونشْوَةٌ وحشيّةٌ تعانقُ السّماءْ)، ففعل المعانقة فعل إنساني، وهو

الاحتضان الشديد بسبب الشوق والوحشة الطويلة، ولكن أن تعانقَ نشوةُ الشاعرِ السماءَ العالية فهي من قبيل المبالغة في الشوق وحبّ الحياة والتحرّر، وهي استعارة تبيّن مدى وحشة الشاعر واشتياقه في صورة بديعة وبليغة. إضافة إلى تعدّد الصور في هذا السطر وتكثيفها في صور مستعارة، حيث شبَّهَ النشوة بالحيوان المفترس فقال نشوة وحشية، ثم شبَّهَ النشوة بالإنسان في فعل المعانقة، وشبّهَ السماء بالإنسان الذي يُعانَقُ، فهي ثلاث صور استعارية في جملة واحدة، وهذا أكبر دليل على السعي إلى استغلال الصور الاستعارية في تكثيف الصورة الشعرية والتي تمكّن من إثراء الموسيقى الداخلية.

يقول الشاعر: (كأَنَّ أقْواسَ السَّحابِ تشْربُ الغُيُومْ)، شبَّهَ أقواس السحاب بالإنسان الذي يشرب، فحذف المشبه وهو الإنسان، وهو موقف أمل من الشاعر واستبشار بأن تهطل المطر التي تبعث في نفسه الارتياح والشعور بالخير لتقضي على الجدب الذي يمسّ العراق وتفتح طريقا للخصوبة وامتلاء أرضها بالخيرات، إنّه المطر وهاجسه في قلبه الذي امتلأ غيظا وحزنا طويلا، فكانت سنين شدادا على العراق بفعل أعدائها وما جنَتْه أيديهم في استغلال غلالها وثرواتها، فاتّخذ الشاعر صفة الغنائية للتّغنّي بالشعور بالخير الذي سيحمله العراق، فكأنّه يتكلّم بصيغة المستقبل ويقول: ستشرب أقواسُ السحابِ الغيومَ، وسيهطل المطر الذي سيكون خيرا للبلد وتبدأ الحياة الجديدة بعدما يحدثه المطر من اخضرار للنبات وكثرة الغلال وذهاب القحط.

تثاءَبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ،
تسِحُّ ما تسِحُّ منْ دُموعِها الثّقالْ

هذه الاستعارة مكنيّة حيث شبَّهَ المساء بالإنسان، وحذف المشبه به ورمز له بفعل من أفعاله وهو التثاؤب للنعاس وإرادة النوم، تنسجم هذه الصورة الاستعارية في ربط المساء بالتثاؤب، فالمساء بداية الليل، والتثاؤب بداية النوم، والنوم يكون في بداية الليل كذلك فالغيوم ما زالت تسحّ المطر رغم دخول المساء، ولكنّها ليست مطرا بمعنى المطر، إنّها الدموع الثقال التي لم تكْتفِ عند وقت النوم والراحة للإنسان، فهي طول الوقت للدلالة

على شدّة الوجع وتتابع الحسرة والألم، وفيها صورة استعارية أخرى وهي تشبيه الغيوم بالإنسان أو المرأة التي تبكي وتذرف الدموع دلالة على اليأس وموت الأمل وولادة الألم الذي تَشْفي غليلَه الدموعُ الغزيرةُ إن استطاعت إلى ذلك سبيلا.

ثم تتعاقب الصور الاستعارية الدالة على الأمل في قول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمسَحُ البروقْ
سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمحارْ،
كأنَّهَا تهمُّ بالشّروقْ
فيسْحبُ اللَّيْلُ عليْها منْ دمٍ دثارْ.

يبدو أنّها استعارة تصريحية؛ حيث شبَّهَ الإنسان المناضل والمجاهد الذي يمسح سواحل العراق بالنجوم والمحار وهو السعي لتحرير البلاد بالبروق الخاطفة الأضواء، وكلّها تدلّ على الأمل إلى التحرّر، وتبدو الصورة نفسها في قوله يسحب الليل عليها من دم دثار، بحيث شبَّهَ الشعب المناضل باللّيل، ولكنّه ليل بالنسبة إلى الاستعمار والعدوّ وليس ليلا بالنسبة إلى العراق؛ لأنه لا يلتمس رحمة على العدوّ المستعمر في صدّه ومقاتلته، وهذا الذي تؤكّده كلمة دم دثار، فاللّيل في هذه الجملة الاستعارية وهو الشعب الصمود المجاهد بقسوته وشدّته على المستعمر هو الذي يزيل غطاء الدّماء على الشعب العراقي المسالم، فيحرّره من بطش العدوّ ويسترجع له سيادته وتقرير مصيره، لأنّ الليل في أكثر رموزه لا يسعى إلى إزالة الدّم، بل يسعى إلى إراقتها، وهو بذلك في هذه الصورة لا يمكن أن يكون رمزا للاستعمار لأنّ الاستعمار لا يسعى إلى سحب الدماء وإزالتها، ثم تتأكّد صحّة تحليل هذه الصورة بالصورة الاستعارية التي تليها في قوله: (أصيحُ بالخليجِ: يا خليجُ ...)، حيث هي استعارة مكنية بتشبيه الخليج بالرجل الذي يُنادَى ويستجيب النداء، وهو دلالة على استجابة الضمير إلى الزحف على العدوّ وكفّ بوائقه التي أرَّقَتِ الشعب العراقي وطمستْ وجوده وحين ربطها بالخليج كان انسجام الصورة واضحا وجميلا، فـ "الخليج" هو رمز للوهب والعطاء بحسب النص، وهذا الذي سيحقّقه الضمير الحيّ للشعب العراقي والإحساس بمدى الخراب الذي يخلفه العدوّ في بلدهم الأصيل.

ثم تستمرّ طموحات الشاعر وأمانيه لمستقبل العراق فيقول:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ

ويخْزنُ البروقَ في السهولِ والجبالْ

حيث شخَّصَ الشاعر العراق بالإنسان الذي يُسمَع صوتُه، فهذه العراق قد قامت بادّخار الرعود التي هي سبب للغيث إلى وقت الحاجة؛ وهو أن يهطل المطر على البلد فيستيقظ من سباته، وتغدق خيراته على أهلها، ويخزن البروق التي هي دليل المطر الذي يبعث الحياة، وكلمتي "يذخر" و"يخزن" بصيغة الحاضر تدلّ على الأمل في المستقبل، ولكن هذا الأمل يبقى مجرّد تمنٍّ من الشاعر وليس يقينا مضمونا وبذلك أَسْبَقَ الجملة بالفعل أكادُ الذي يدلّ على الشّكّ وعدم اليقين، ثم تتابع التشخيصات من قبل الشاعر بتوظيف فعل السماع في قوله:

أكادُ أسمعُ النخيلَ يشرَبُ المطَرْ

وأسمعُ القرى تئِنُّ، والمهاجِرينْ

يصارِعونَ بالمجاذيفِ وبالقُلوعْ،

عواصفَ الخليجِ، والرّعود، ...

يكاد الشاعر يسمع صوت شرب النخيل للماء من كثرة المطر الذي بات أمنيّةً له فالاستعارة هنا مزدوجة في صورة واحدة؛ شبّه النخيل بالإنسان الذي يُسمَعُ صوته في قوله أسمع النخيل، وشبَّهه بالإنسان الذي يشرب في قوله يشرب المطر، وكلاهما استعارة مكنية توضح مدى عمق الأمل في كيان الشاعر وانتظاره للمطر الذي سيحرّر العراق من الجوع والظلم وبثّ الحياة للأطفال الذين هم طموح المستقبل، ثم ينتقل الشاعر إلى تصوير مخلّفات الدمار من قبل الاستعمار والاستغلاليين عند قوله:(وأسمعُ القرى تَئِنُّ، ...) فالأنين هو علامة الوجع والألم، بحيث شبَّهَ الشاعر القرى المظلومة بالإنسان الذي يتألّم من شدّة الوجع فتكون بذلك استعارة مكنية، أو يمكن أن تكون مجازا مرسلا ويكون تقدير الكلام (وأسمع أهل القرى يئنّون ...)، وفي كلتا الحالتين هي صورة شعرية لها عمق دلالي

وحسّ جمالي، اتّخذت اللغة المجازية وسيلة لتجميل العبارة الفنية وتحبيبها إلى النفوس، ثمّ يقول الشاعر: (والمهاجرينَ يصارعونَ بالمجاذيفِ وبالقلوعْ)، الوضع اللغوي لكلمة المهاجرين هي معطوفة على المفعولية، ولا يمكن أن تكون الواو قبلها واو الحال؛ لأنّها لو كانت واو حال ستكون كلمة المهاجرين في موضع رفع وتعرب حينئذ مبتدأً كما أخبرنا النحاة، ولكنها معطوفة على الفعل أسمع، ويكون تقدير الجملة: وأسمع المهاجرين يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع، وهي صورة مستكملة لسابقتها، فالمهاجرون يقاتلون العدوّ بكلّ وسائل القتل والمصارعة لتحرير العراق، أو إنهم هاجروا وتركوا ممتلكاتهم فرارا من القتل والظلم، والصورة الأخيرة هي الأقرب إلى الصّحّة؛ لأنّهم لو كانوا يقاتلون العدوّ لما أَسْمَاهُم الشاعر بالمهاجرين، وكان يُفْتَرَض أن يسمّيهم بالمجاهدين، ولربّما الوسائل التي يصارعون بها هي للذي يعترض طريقهم في الخروج والهجرة، لأنّ هذه الوسائل هي المجاذيف والقلوع التي تتحكّم في سير السفينة، ثم تستمرّ طموحات الشاعر اللامتناهية إلى المستقبل الجميل الذي يذخر الخير للعراق ويحمل في طيّاته السعادة للأطفال والرجال والنساء، ويقضي على الجوع الذي يعاني منه أهل العراق، فيقول الشاعر في جملة مجازية حفزته على زرع الأمل والصبر على الشّدّة حتى يأتي الرخاء (سيُعشبُ العراقُ بالمطَرْ ...)، وفي الحقيقة إنّ البلد لا يُعشب بالمطر، وإنما يُعشب بالعشب، والمطر هو سبب من أسباب العشب، ولكن هاجس المطر في نفسية الشاعر وما يحمله من دلالات الخصب والنموّ والخيرات جعله يستبدل الكلمة من دون شعور في بنيتها الحقيقية.

لقد اتّخذ الشاعر من الاستعارة وسيلة لتكثيف الصورة الشعرية في قصيدته أنشودة المطر، ومن ثَمَّ إلى نموّ الحسّ الموسيقي المُضْمَر إلى المتلقي، ولا تكفي الموسيقى الخارجية في تحسّس جماليتها وحيويتها بمعزل عن الصورة الشعرية لأنها ستؤول بها إلى الجفاف، ولا تكفي الصورة الشعرية وحدها لشدّ المتلقي وإثارة دهشته إلا إذا تكاتفت مع البنية الموسيقية وانصهارهما في مضمون الدلالة، وإذا تحقّقت الموسيقى الخارجية في النص الشعري مع تكثيف في الصورة الشعرية التي تعدّ من الموسيقى الداخلية ومن ثمَّ تكثيف البنية الموسيقية

سيصبح واضحا لدى السامع مع مراعاة الدلالة وانسجام الشكل مع المضمون فإنه سوف تتوهّج القيمة الموسيقية الجمالية في حسّ السامع، ومن هنا كانت الاستعارة أسمى وسيلة لغوية يستعملّها الشعراء لتحسين الصورة الشعرية، وكانت محلّ اهتمام اللغويين والبلاغيين في مفاضلة الشعراء وتفصيل محاسنهم على المستوى الموسيقي والدلالي على السواء، وبهذا فلا غرابة أن يقول النقاد "إنّ كلّ صورة شعرية تحتوي على قدر ما من الاستعارة ..."[12] وذلك لأنّ "تركيب الصورة المستعارة يرتكز على دلالات ضمنية وإدراكات جمالية يجب أن نقف عندها"[13]، ومن هنا كانت الاستعارة من أبرز اللغات المجازية في الأدب والشعر التي تساعد على إدراك الحسّ الجمالي في التعبير الفنّي، ويعود تاريخ وجودها إلى العصور القديمة التي افتتن بها الشعراء والأدباء والخطباء وكلّ أساليب الكتابة التي كانت أساسا في تحسين اللغة الجمالية.

3/ الكناية: الكناية من الفنون التعبيرية الجميلة، ولكنّها أقلّ مراوغة في التلاعب بالأسلوب المجازي كما في فنَّيْ التشبيه والاستعارة، ولهذا لا نجد لها حضورا حيويّا أساسيا وضروريا في تركيب البنية الشعرية مقارنة بالأشكال المجازية الأخرى، والكناية لا تقتصر على الشعر فقط، فهي توجد في كلّ فنون الكلام من نثر وخطابة ورواية وحتى في اللغة العامّية، وهي لا تحدَّدُ لها تقسيمات في بنيتها اللغوية كما في التشبيه من أداة ومشبّه ومشبّه به ووجه شبه وإنما تُستدرَك في جملة مفيدة بدون تحديد طولها بفهم المعنى المقصود من العبارة، وورودُها في الشعر أبلغ من ورودها في غير الشعر؛ لأنّ الشعر يعتمد على التلميح والإشارة، وفي تلاحمها بالبنية الموسيقية بنوعيها الداخلية والخارجية – زيادة على جمال الأسلوب – تستشعر المتلقّي لما في هذا الأسلوب من سحر جذّاب وليونة موسيقية، إذ هي في الشعر تعتبر من الموسيقى الداخلية التي تستدرج حسّ المتلقّي، والكناية "هي من كنّيت الشيء أكنيه، إذا ستر بغيره، وقيل: كنانة، بنونين لأنّها من "الكنّ" وهو الستر، وتعريف الكناية مأخوذ من اشتقاقها، واشتقاقها من الستر ويقال كنيت الشيء إذا سترته، وإنما أجرى الاسم على هذا النوع من الكلام لأنه يستر معنى ويظهر غيره ولذلك سميت كناية"[14].

إذا كانت الكناية في الأجناس الأدبية الأخرى غير الشعر وظيفتها التلطّف في التعبير والتأدّب في ذكر المساوئ، والحذق في توصيل الفكرة دون خدش للموصوف، فهي في الشعر أشدّ غورا من ذلك، فهي لتحسين الحسّ الموسيقي وتكثيف الصورة الشعرية وتمكين البنية الدلالية، وقولنا إنّها لتحسين الحسّ الموسيقي؛ لأنها تختلف من جانب القراءة بين الصياغة النثرية وبين الصياغة الشعرية، فقراءتها في شكل هندسي موسيقي شيء أَلِفَتْه الآذان، فتكون أكثر إثارة واستجابة من الصيغة النثرية غير المنتظمة، وتكون الكناية الشعرية بذلك ذات بنية موسيقية وتعبير جميل في صورة شعرية لها إيماءات دلالية مكثّفة، والذي يحدّد الكناية ليس التصنيفات اللغوية والنحوية، وإنّما كلّ جملة مفيدة استخدمت تركيبا مجازيا ذا معنى تُضمِر وراءها مقصودا دلاليا آخر، وبهذا كانت أوّل جملة كنائية في أنشودة المطر هي:

عيْناكِ حينَ تبْسِمانِ تورِقُ الكُرومْ

وترْقُصُ الأضْواءُ .. كالأقْمارِ في نَهَرْ

فالعينان لا تبتسمان، وإن ابتسمتا فهما لا تبتسمان بإيراق الكروم ولا برقص الأضواء ولكنّها كناية عن كثرة الإنتاج والنموّ والخصوبة في قوله (تورق الكروم)، واختيار شجر الكروم دون غيره من الأشجار له بعد تراثي يدلّ على العروبة التي تهتمّ بالكروم لما فيه من إنتاج الخمر من ثمره، ثم تختفي الصورة الكنائية في القصيدة قليلا إلى أن يفتح لها الشاعر الباب في قوله:

وكرْكَرَ الأطْفالُ في عرائِشِ الكُرومْ،

ودَغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ

أنْشودَةُ المطَرْ ...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم، الشاعر لا يقصد تلك الصورة التي يتبيّن لنا فيها الضحك الشديد من قبل الأطفال تحت أفنان شجر العنب تحديدا، وإنّما هي كناية عن السعادة والأمل والسرور، واختيار لفظة الأطفال تحديدا هي دلالة الأمل والمستقبل، كأنّه يريد أن يقول سيسْعد المستقبل الجميل للعراق ويحمل الخير بتحرير البلاد والعباد؛ الأولى من

أراضيها وثرواتها وماضيها، والثانية من القتل والتشرّد وفراق الديار، هذه هي الصورة الطويلة والمكثّفة التي أضْمَرَها الشاعر في جملة صغيرة لا تتجاوز فعل وفاعل وجار ومجرور متعلّق بهما، ثم يزيد الشاعر من توضيح رؤيته للمستقبل وأمله به في قوله:

ودغْدَغَتْ صمْتَ العصافيرِ على الشَّجَرْ
أنشودَةُ المطَرْ

فالأنشودة لا تقدر أن تُدغدغَ العصافير فتحوّلها من صمْت إلى صوْت، وإنّما هو أسلوب مجازي كنائي يبيّن مدى اشتياق الشاعر للمستقبل الجميل الذي جعل طيف الطيور الشادية في مخيلته بعدما استبْشَرَتْ بنزول المطر الذي رفع عنها الغبن ورسم السعادة في وجوه الأطفال.

يقول الشاعر بعد أن صوَّر لنا صورة الطفل الذي فقد أمّه منذ عام بعدما سأل عنها وألَحَّ في سؤاله، فكان جوابهم: (قالوا له: بعْدَ غَدٍ تَعودْ ...)، فقوله: (بعدَ غدٍ تعودْ) هي كناية على استبعاد العودة واليأس لأنه ليس للميت عودة بعد موته فهو مجرّد أمل بصيص للطفل الذي ينتظر عودة أمّه، كذلك الشعب العراقي، فإنّه أمل بصيص للطمع في عودة العراق كما كانت بعد الدّمار الذي لحق بها، وهذا ما توضّحه الصورة الكنائية التي تليها في قوله:

في جانِبِ التَّلِّ تنَامُ نَوْمَةَ اللّحودْ
تَسِفُّ منْ ترابِها وتشْرَبُ المطَرْ

تنام نومة اللحود كناية عن تلف العراق جرّاء الخراب والدمار الذي لحق به وآل به إلى الموت، واللغة المجازية واضحة هنا في استعمال الشاعر الأمّ رمزا لأنّ الابن يأوي إلى أمّه ويميل إليها، كذلك الشعب يأوي إلى وطنه ويميل إليه، فالأمّ لا تنام نومة اللحود في التعبير الحقيقي، بل تموت ميتة اللحود، ولكن هذا النوم العميق الذي هو نوم اللحود هو تعبير مجازي كنائي من الشاعر ذو قيمة أسلوبية جمالية يبيّن الدمار والخراب الذي لحق بالعراق حتى آل به إلى النوم العميق الذي يشبه الموت فلا ينتظر منه عودة بعد ذلك، وقوله: (تسِفُّ منْ ترابِها وتشْربُ المطَرْ) فيه كناية عن الذل والهوان الذي يعانيه أبناء بلده العراق من سوء المعيشة إبّان الاحتلال من جوع وحرمان وقهر وقحط، وهذا ما توضّحه الصورة

المجازية في الكناية التي تليها (وينثُرُ الغناءَ حينَ يأْفلُ القَمَرْ) وهي كناية عن الحسرة التي تأتي في الظلام بعد أفول القمر بموت الأمّ وما يجترعه الشعب من مرارة العيش وكدر الأيام.

ثم تترادف الصور الكنائية في بنيان القصيدة كتعبير عن الحزن والأسى والضيق الشديد بعد استغلال ثروات العراق من لدن الاستعمار، وتصوير الثروات التي تزخر بها العراق قبل الاستعمار وكيف حُرِمَ منها بعد دخول الاستعمار عليها واحتكارها له، يقول الشاعر:

وعبْرَ أمْواجِ الخليجِ تمْسحُ البروقْ
سواحِلَ العراقِ بالنّجومِ والمحارْ،
كأنَّها تهمُّ بالشّروقْ
فيسْحبُ اللّيْلُ عليْها منْ دَمٍ دَثارْ.

تتكاثف الصور الكنائية بصورة واضحة في هذه الجملة الشعرية؛ حيث النجوم والمحار كناية على الثروات والكنوز، وما الخليج إلا رمز لهذه الثروات، وقوله: (كأنّها تهمُّ بالشروق) كناية على الأمل والتحرّر من قهر الاستعمار الذي هو الظلام قبل الشروق، والشروق هو التحرّر الكامل من بطش الاستعمار والاستدمار، وقوله: (يسحَبُ الليْلُ عليْها منْ دمٍ دثار) فيه كذلك كناية على زوال المستعمر وكفّ الخراب والدمار من قبل المجاهدين الذين سيزيلون غطاء الدماء الذي يسيل وينزف من أجسام المعتقلين والمستضعفين.

ثم تستمرّ كنايات القصيدة الدّالّة على الاستبشار بالمستقبل الجديد الذي سيحمي حماه أبطال المستقبل الذين سيفرضون عليه منعرجا يكفُّ أيادي الخراب والدمار الذي آن لليله أن ينجلي بعد طول نكال شديد، يقول الشاعر:

أكادُ أسْمعُ العراقَ يذْخرُ الرّعودْ
ويخْزنُ البروقَ في السّهولِ والجبالْ

ففعل الادّخار والخزن واحد، والرعود والبروق كلاهما علامة من علامات المطر استعملهما الشاعر كرمز يكنّي به عن أبطال المستقبل وإحياء الضمير الذي يدرك أن الاستعمار لا يأتي بخير وأنه يسعى إلى إراقة الدماء وانتهاز ممتلكات البلد وثرواته، فاللغة المجازية التي تتمثّل في الكناية في هذه الصورة ذات قيمة جمالية تبيّن مدى التعلّق بالأمل في

قلب الشاعر، الذي جعله يتخيّل أولئك الصناديد الذين سيثورون على الظلم والاستبداد ويحدّون من طريق القهر والإبادة.

هكذا تتضافر الصور المجازية من تشبيه وكناية واستعارة لترسم ذلك التناغم الجمالي كزينة لفظية في البناء الشعري وكتعبير فنّي يسعى إلى تكثيف الصورة الشعرية والبنية الدلالية ارتكازا على تفعيل اللغة المجازية، وقد لاحظنا ما للشاعر من اهتمام كبير في توظيف الصورة الشعرية وتكثيفها في قصيدته، فتعلَّقَتْ بنفوسنا اللّمسة الموسيقية الخفية في أنشودته التي تشبه وقعات المطر التي بصَمَهَا في قلوبنا، فتوقَّفتْ أنفاسنا لتلك الوقعة الفنّيّة التي يتفاوت الشعراء في التفنّن بها، وليس للتعبير الحقيقي المباشر قدرة على إثرائها، لذلك انحرفتْ لغةُ الشعر وعدلَتْ عمّا هو صريح، وارتقَتْ باللغة التي يتواصل بها عامة الناس إلى لغة المجاز لأنّ "العدول عن الصراحة، والجنوح إلى الخفاء والتستر، هو الذي يحقق لهذا الأسلوب التعبيري جماله، ويميزه بهذه الميزة الفنية التي لا تتحقّق إلا من وراء التعبير غير المباشر"[15].

خاتمة:

بعد هذا الغور الماتع في قصيدة "أنشودة المطر" نستطيع أن نصل إلى كثير من النتائج المستفادة من هذه الدراسة، وأبرزها:

- الشعر تركيب فنّي لا يستغني عن اللغة المجازية، فإنْ غيّبها تحوَّلَ إلى مقاطع نثرية، والمجاز لا يجافي النثر، ولكن النثر قد يستغني عنه وهو في أمان، أمّا الشعر فإنّه يتوخّى تفعيله في القصيدة لتكثيف الصورة الشعرية.
- تعدّ اللغة المجازية قالبا فنيا لأفكار الشاعر وأحاسيسه، والاهتمام بها كالاهتمام بالقالب الموسيقي، وبهذا القالب الفني تظهر معالم الجمال والشعرية في النص الشعري.
- اللغة المجازية في الشعر الحداثي كسرت آفاق المعلوم، وتغيّرت من الوضوح إلى الغموض ومردّ هذا الأسلوب يرجع إلى طبيعة الحياة المعقدة والتجربة الشعرية الجديدة المنبعثة من هذا التعقيد والتوتر.
- اللغة المجازية والجمالية وجهان لعملة واحدة؛ فحضور الأولى يستجلب الثانية، ولهذا السبب يكون المجاز هو الهوية المثلى لبناء القصيدة عموما.

الهوامش والإحالات

(1)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان 1988، ص: 304.

(2)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998، ص: 318.

(3)– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت – لبنان ص: 143.

(4)– إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي سورية، 1997، ص: 248.

(5)– بدر شاكر السياب، الديوان، ج 2، دار العودة، بيروت– لبنان، 2012، ص: 119.

(6)– عبد الرحمن حسن حَبَنّكه الميْداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج: 2، ط1، دار القلم، دمشق، 1996، ص: 163.

(7)– المرجع نفسه، ص: 168.

(8)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1985، ص: 81.

(9)– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، سورية، 1983، ص: 295.

(10)– يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية – عمان، 1997، ص: 11.

(11)– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998، ص: 324.

(12)– المرجع نفسه، ص: 318.

(13)– تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص: 316.

(14)– أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، 1998، ص: 21.

(15)– عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية النظرية والتطبيقية، د ط، د ت، ص: 160، نقلا عن: مبروك بن غلاب، الصورة الشعرية عند محمد العيد آل خليفة، ص: 178.

بين التناص والسرقة الأدبية: مقاربة في نماذج نصية معاصرة

Intertextuality and Plagiarism: An Approach to Contemporary Textual Models

أ.م.د. حسين علي جبار القاصد
كلّية الآداب – الجامعة المستنصرية (العراق)
Alqased1969@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/13 **تاريخ القبول: 2021/05/27**

ملخص:

لا بدّ من شبهٍ، ربما يكون تاماً، أو يحمل مشتركات جينية، بين الولد وأبيه؛ وبعض النصوص تكون بمنزلة الوالد، وكما قال أبو تمام:

إن يَختَلِف ماءُ الوِصالِ فَماؤُنا عَذبٌ تَحَدَّرَ مِن غَمامٍ واحِدِ
أَو يَختَلِف نَسَبٌ يُـؤَلِّفُ بَينَنا أَدَبٌ أَقَمـناهُ مَقــامَ الـوالِـدِ

لكنّ الشبه بين الأب وابنه لا يمنح أيّاً كان من سلالة الأب شرعية الأخذ أو سرقة الأب من دون علمه، فحتى في الميراث يقول الشخص: (هذا إرث أبي) أو ما ورثته عن أبي فلا يرث الولد والده وهو حي؛ وأقول وهو حي، لأني وجدت ما أخذه الأبناء من آبائهم من دون علمهم وهم أحياء، وأعني هنا (أبوة الإبداع)؛ ولعلّ الأغرب هو أن أبناء هذا الوالد صاروا يأخذون من أخوتهم من دون علمهم أو استئذانهم.

لقد راقت لي مقولة (في خبزه الكثير من قمح غيره)؛ فإذا كان الأخذ من السابقين يعدّ تأثراً مع أنّ الأخذ بمعناه الحرفي يعدّ سرقةً إذا كان من دون علم المأخوذ منه، أو الإشارة بأن هذه الفكرة أو الصورة الشعرية، هي ليست لي وتوضع بين قوسين وتعزز بهامش يفصح عن عائديتها وأبيها الشرعي.

ولقد جاء هذا البحث ليعيد بعض الخبز لأهله الشرعيين، وينصف الخبز المستعير قمحاً لا الغاض حواسه عن عائدية القمح، متلذذاً بالرغيف الحار الذي بين يديه.

التناص والسرقة، وعند العرب قديما اشتهرت بالسرقات الشعرية، هما الشاغل الأكبر والشائع الأغلب في الأدب؛ ولقد جاء هذا البحث ليحاول كشف من يقبعون خلف التناص بعد أن ينال منجزهم الاهتمام، ثم ينفضح أمر سرقة ما.

وهكذا صار للمبحث الأول أن يبحث في جذور التناص عند العرب، قبل وصوله باسمه القارّ، بينما تفرغ المبحث الثاني لـ(أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية)، ليأتي المبحث الثالث وينشغل بالشاعر محمود درويش ودراويشه الذين دخلوا حقول قمحه. وليس للباحث إلا ما حاوله آملاً النجاح في محاولته، ولا بحث ينتهي بنتائج لا بحث بعدها.

الكلمات المفتاحية: التناص، السرقة، الشعر المعاصر، القصة، محمود درويش.

Abstract:

There must be an affinity, which may be fully identical, or having some genetic similarities, between the father and his son. Some texts have the status of the father, as Abu Tammam said: "Could the waters of communion be diverse / Our own water is pure and fell from same clouds. / Could an origin which may unite us be different / Literature, which we deemed our father, shall unite us." However, the similarity between the father and the son does not give anyone descending from the father the legitimacy of taking or stealing from the father without approval. Even in matters of inheritance, a person would say: "This is my father's legacy" or this is what I inherited from my father. A son would not inherit his father who is alive, and I say 'alive' because I found out what has been taken by sons from fathers while the latters were alive, and here I mean the 'creative patriarchy.' More surprisingly, the sons of this father began taking from brothers, without their knowledge or consent. I liked the statement which says "In his bread, there is much of other people's wheat." If taking from the earlier writers is considered influence, though 'taking' literally means 'stealing' if it is done without acknowledging or notifying the source, or referring to the fact that this idea or poetic image is not my own, putting it in quotation marks, along with a citation where the source details of the legitimate father are given . This paper has come to return the bread to its legal owners, and do justice to the borrower of the wheat grains rather than to one who obliterates and ignores the

ownership of the wheat, enjoying the hot and crispy load which is at hand.Intertextuality and plagiarism – poetic plagiarisms were very common among early Arabs— were among the major and most famous concerns of literature. This paper is an attempt to disclose some of those who hide behind intertextuality after the attained some acclaim, then a certain theft is exposed. Thus, the first section of the present paper investigates the roots and origins of intertextuality among Arabs, before it is names as such. The second section is devoted to "Questions of Intertextuality in some literary experiences" whereas the third section focuses on Mahmoud Darwish and the darawish [plural of darwish] who entered his fields of wheat grains.

The researcher shall not have but to attempt and seek success of his attempt, and no research shall end up with results which are final and no further research are left to be found.

keywords: intertextuality, plagiarism, contemporary poetry, narratives, Mohmoud Darwish.

مقدمة

التناص ليس جديداً، لكنّه داخل في كلّ جديد؛ إلا أنّه صار ذريعةً لدى بعض الأدباء، إن لم نقل أغلبهم، ليشرعنوا السرقة الإبداعية، فلا حافر وقع على حافر،كما هو مشاع في الأدب العربي، ولا تضمين ولا اقتباس؛ حيث صار سهلاً أن يأتي أحدهم بما سبقه إليه غيره مدعياً التناص، ومختبئاً خلفه ليحمي نفسه من مآخذ النقاد، ومن ذاكرة المتلقي البسيط.

ولقد جاءت السرقة في عنوان هذا البحث مجاورة للتناص، لكي يتسع البحث إلى نسق الاتكاء الثقافي، واعتماد "المشهور" جسرا للتواصل مع المتلقي.

جاء البحث بثلاثة مباحث حيث كان المبحث الأول سياحةً تاريخية تنظيرية، غايتها توضيح التناص وجذوره عند العرب من دون التطرق للسرقة؛ ثم وصوله من الغرب باسمه القارّ "التناص" الذي شاع واستقر، لكي يؤسس البحث للتناص ويكشف السرقات الواضحة.

بينما تفرغ المبحث الثاني لـ(أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية) بين ماهو تناص حقاً وبين ماهو سرقة واضحة يعرفها المتلقي الفطِن قبل الناقد المختص متناولاً نماذج من القصة والشعر؛ بينما أخذ المبحث الثالث على عاتقه ملاحقة من أطلق عليهم الباحث اسم (دراويش محمود درويش) ليبحث في شعر الذين تناصوا مع محمود درويش، الذي أثّر أيّما تأثير في المشهد الشعري الحديث، ورصد البحث من قاموا بالسطو المسالم مختبئين خلف التناص، بقصد أو من دون قصد،حيث رصد سرقات واضحة تم تأشيرها والوقوف عندها.

وحسب الباحث أنه اجتهد في ما رآه، ولا جزم ولا حسم في مجالات الإبداع الأدبي لأنّ البحث لا ينتهي، حيث تحييه القراءات ويديمه النقاش العلمي.

1. التناص:

لا نص جديد، أو مبتكر، هكذا يميل النقد، بل يذهب المعنيون إلى أبعد من هذا عادّين كلّ ما نقوله ليس جديداً!! مستندين – عربياً – إلى أكثر من سند تاريخي، يؤكد ما يريدون، فهم يعدّون بيت زهير بن أبي سلمى:

مـا أرانـا نـقـولُ إلا مُعـادا أو مُعاراً مِن لفْظِنا مَكرورا

بمثابة السند التاريخي لكي يسوغوا التشابه بين نصين إبداعيين؛ معززين ذلك بقول: الإمام علي بن أبي طالب:"لولا أنّ الكلام يُعاد لنَفِد"[1]، وهو قول فصل بأنّ كلّ الكلام معاد لكن ماذا عن أول الكلام؟ وهل من أسبقية لقائل على قائل آخر، وماذا لو تشابه اللفظ والمعنى عند شاعرين أو كاتبين يعيشان في زمن واحد ويلتقيان ويسمع أحدهما قول الآخر؟

يقول الجاحظ: "لا يُعلم في الأرض شاعر تَقدَّم في تشبيه مصيب تامٍّ، وفي معنى غريب عجيب، أو معنى شريف كريم، أو في بديع مُخترَع، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إنْ هو لم يعدُ على لفظه، فيَسرِق بعضه، أو يدَّعيه بأسْرِه، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه،كالمعنى الذي يتنازَعه الشعراء، فتختلِف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحدٌ منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه، أو لعلَّه أن يجحد أنه سمِع بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماعٍ كما خطر على بالِ

الأول"[2]، ومن قول الجاحظ نرى خيطاً واضحاً نستطيع أنّ نتلمسه مفاده أنّ الكلام وان كان مكروراً أو معاداً فإنّ التنازع عليه حتمي وإن اختلفت الألفاظ، وأعاريض الأشعار؛ ومن هنا نرى أن الموروث موروث، وأن التناص هو تأثُّر بالموروث لكن فيه بصمة الشاعر أو الكاتب الحديث، وإلا فليس من المعقول أن يأتي أبو تمام آخر يشبه أبا تمام الأول بكل شعره!!.

كانت العرب تقول: الاستشهاد، وهو أن يستشهد أحدهم بالاقتباس من القرآن والأثر الشريف، ويميز القلقشندي الاستشهاد عن الاقتباس بالتنبيه على الكلام المستشهد به ويقول القلقشندي إنه قليل الوقوع في الكلام والدوران في الاستعمال، ويعرفه بأن "يُضمَّن الكلام شيئاً من القرآن الكريم، ويُنبَّه عليه مثل قول الحريري في مقاماته: فقلت وأنت أصدق القائلين ﴿وَما أَرْسَلْناكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعالَمِينَ﴾"[3].

والإستشهاد والإقتباس والتضمين كلها تؤدي مايريده التناص بمفهومه المعاصر فالتضمين: هو أن يستحضر المؤلف كلمة من آية قرآنية أو حديثاً نبوياً أو مثلاً سائراً أو بيت شعر ويستشهد بها.

ويذهب بعضهم إلى أنّ التضمين هو"أن يضمّن الشاعر شعره بيتاً من شعر الغير، مع التصريح بذلك إن لم يكن البيت المقتبس معروفاً للبلغاء[4]، وأمثلة ذلك كثيرة في الموروث الأدبي العربي، بل حتى في حاضره.

وكي نقترب من مفهوم التناص، لنا أن نقول إن الاستشهاد والاقتباس والتضمين، تعد ركائز لها صلة بما يعرف بالتناص هذا اليوم.

وقد انتبه الناقد محمد بنيس إلى فكرة التناص الغربية وأفاد منها، وهو يرى أنّ التناص يقوم على ثلاث آليات، هي: الاجترار والامتصاص والحوار [5].

بينما مال الناقد سعيد يقطين إلى مصطلح التفاعل النصي، فهو يقول: "إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفاً لما شاع تحت مفهوم التناص أوالمتعاليات النصية كما استعملها جنيت

بالأخص"[6] ويرى أن التفاعل النصي له ثلاثة أنواع: (Inter****ualité) التناص (Méta****ualité) الميتانصية، (Para****ualité) المناصة.

والتفاعل النصي لدى يقطين، على ثلاثة أشكال: ذاتي يكون بين نصوص الكاتب وداخلي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه[7].

ولصلاح فضل قول في مفهوم التناص في كتابه:"شفرات النص"، وهو يرى أنّ التناص ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة، بل هو إنتاج جديد فهو "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى"[8].

من البديهي جداً (أنّ ارتباطية النصوص متأصلة في الأسلوب الحواري)[9]وعليه فإنّ (جميع النصوص مترابطة بينيا بنصوص أخرى حتى إذا لم تدرك الجماهير هذه الحقيقة، أو أدرك مبتكرو هذه النصوص مايقومون به من تناص)[10]، لكن ماذا لو لم يدركوا؟ أو جحدوا أنهم سمعوا بذلك المعنى قط – على حدّ تعبير الجاحظ – فإذا كانت الحادثة بين شاعرين أو كاتبين في زمن واحد ومكان واحد، هنا تكون استحالة التناص، واستحالة عدم سماع أحدهم بالآخر، وإن عن طريق الجمهور المتلقي.

يميل المبدعون، بدرايةٍ أو من دونها، إلى التناص، فإن كان الأمر بقصدية تامة يخرج من منطقة التناص، إلى الاقتباس وما شابه ذلك؛ فإذا كان التناص متطابقا تماما دون الإشارة إلى من سبق، فليس لنا إلا أن نحكم عليه بالسرقة؛ ذلك لأنّ (للصورة قدرتها على إثارة القلق في ثوابت المفاهيم ... وإنّ محدودية اللغة المنطوقة/المكتوبة، ذات التفسير الأحادي للمعنى ... يثير فينا القلق إزاء المفاهيم الراسخة)[11].

2. أسئلة التناص في بعض التجارب الأدبية

صار التشابه واضحا وسرعان ما يلتفت إليه المختصون وغير المختصين، حتى ترى المتلقي شارد الذهن، يتساءل أين سمع هذا وأين؟ ولنا أن نأخذ مثالاً عن تداخل تام بين

قصيدتين الأولى للشاعر أجود مجبل بعنوان (نصائحُ متأخرةٌ لابنِ زُريق)* كان قد ألقاها في مهرجان مصطفى جمال الدين عام 2014، نقتطع منها الأبيات الآتية:

لـك وردة تهـــمي وموت فاتن وخطاك في طرق الغياب مآذنُ
لا تدخل البيت الذي فيه أبـو سفيـان مهما قيـل: بيت آمـن
خذ شعرها المسفوح قد تحتاجه إن أنـكـــرتك ربيعـــة وهـوازن
ستموت من عطش وسبعة أنهر لم تسـقِ عمرك والخليفـة ثامن

أما القصيدة الثانية فهي للشاعر شاكر الغزي (نبيُّ القافلة الأخيرة)** وقد ألقاها في بيروت 12/13/ 2016، نقتطع منها الأبيات الآتية:

حتى انتهيت إليه ملء حقائبي تعـــب أقدســـه وحزن فاتـــنُ
والمجدليـــة والحـــجارة خـــلفها قال: ادخلي فالبيت مريم آمـن
وأخيـــر أمـــة ارتقينا فازدرت ثاراتهـــن كـــنانـــة وهـــوازن
لا توت يستر يا أبي سوءاتـنا نحن الخطايا السبع والدم ثامن

والقصيدتان من البحر الكامل، وهناك اشتراك واضح في البناء؛ حتى إذا قمنا بدمجهما لأصبحتا قصيدة واحدة، فالقافية نفسها، والبناء نفسه، والإيقاع الداخلي نفسه، فضلاً عن اشتراك المعاني الواضح على الرغم من تغيير طفيف في الألفاظ لم يمكّن شاكر الغزي من الانفلات من المعنى الذي سبقه إليه أجود مجبل، وهو معنىً مسبوق؛ فأجود مجبل أقام تناصاً مع القرآن الكريم، والموروث العربي، والأثر الشريف؛ بينما مارس "شاكر الغزي" نسق الاتكاء نفسه، وهو نسق ثقافي يراد منه ترسيخ الجديد مستنداً على أثر قديم راسخ، شائع متفق على مقبوليته.

ولا بأس في الإتكاء على الموروث واتخاذه سنداً شرعياً لتمرير رسالة جديدة تحمل عصا الحجة التاريخية القديمة وقدرتها على الرسوخ؛ لكن الاشتراك في البحر والقافية ومنابع الإتكاء يجعلنا نرى القصيدتين قصيدة واحدة:

أجود مجبل: وموت فاتن ـــــــــــــــ شاكر الغزي: وحزن فاتن

والغريب أنّ التشابه كان حتى في الواو، وليت (الغزي) لجأ لحرف آخر غير الواو لكي يبتعد بنا عن صورة أجود مجبل التي لم يجهد الغزي نفسه سوى باستبدال الموت (وموت فاتن) بمخلفاته أو نتائجه وأهمها الحزن (وحزن فاتن).

ثم جاءت (هوازن) بلفظها وقبيلتها، لتحط في مكانها الذي أسسه أجود مجبل (قافية) ليتبعه إليه الغزي، فاذا كانت هوازن قد أنكرت عند أجود، فقد (ازدرت) عند الغزي!.

أما "البيت الآمن" الذي كان عند أجود تناصاً مع الحديث الشريف، صار بيتاً آمناً لمريم عند شاكر الغزي!!.

ولعل اتباع (الغزي) تناص (أجود مجبل) مع سورة أهل الكهف، يعدّ مجاورةً لتناص أجود فلا إضافة ولا إبداع:

- أجود: ستموت من عطش وسبعة أنهر
  لم تسقِ عمرك
- شاكر: لا توت يستر يا أبي سوءاتنا
  نحن الخطايا السبع والدم ثامن

ولعل الوقوع في كمين البناء حيث اعتماد "أجود" على الجملة الاسمية المسبوقة بواو الحال، مثل: (والخليفة ثامن) من ركائز بناء القصيدة لتصبح عند "الغزي" (والدم ثامن) وتجعل الأمر بعيدا عن التناص وأقرب إلى السرقة!!.

فإذا كان التناص أو (ارتباطية النصوص يشمل استخدام النصوص سواء بطريقة إدراكية من خلال الاقتباس، أو بطريقة لا إدراكية)[12] فإنّ الحالة في القصيدتين تكاد تكون إدراكية لم يجعلها اللاحق اقتباساً ممن سبقه.

وهو الأمر الذي ينطبق على القصة؛ حيث حادثة مشابهة لقصتين تحملان العنوان نفسه والأجواء نفسها، وهما (العراة) للقاص أنمار رحمة الله[13]، و(العراة) لعبد الأمير المجر[14].

تبدأ قصة (العراة) لأنمار: (نهض "ثائر" فَزِعاً من سريره، بُعيدَ انتهاء حلم غريب، حين رأى المدينة الصغيرة التي يسكن فيها، وأهلها يسيرون في الأسواق عُراةً غير مكترثين).

ومن منتصف القصة (خرج الشاب مهرولاً وهو يرى الناس في شوارع المدينة عُراة البقال يبيع الفاكهة وعورته ظاهرة، وامرأة تدلى نهداها وهي تسير غير مكترثة، شرطي المرور وقف عارياً في منتصف الشارع، ينظم سيرَ السيارات التي يقودها رجال عُراة، الطالبات والطلاب يسيرون في الشوارع عُراةً يحملون كتبهم، العمال/أصحاب المخابز/الأساتذة /النجارون....) كلّ الناس بدوا غير آبهين للموقف، ولا ينظر أحدهم إلى آخر).

أما قصة (العراة) لعبد الأمير المجر فتبدأ مثل بداية عراة أنمار رحمة الله:

حين صحوت من نومي، صعقت وارتبكت تماماً، ولم أعرف كيف أتصرف، فأنا عارٍ تماماً حتى من ملابسي الداخلية. و(في منتصف القصة) يتعرى الجميع كما في (عراة) أنمار رحمة الله: "حين أطلت الرؤوس الحائرة المحجوزة في غرفها عليه من الأبواب الموارية الموزعة على الجانبين تحرر الجميع من خوفهم وخرج بعضهم على استحياء وهم (عراة)".

بقي لنا أن نتساءل: الاشتراك في الفكرة والمعنى وحتى اللفظ أحياناً يعدّ تناصاً أم ماذا؟ الجواب: إنه سرقة واضحة.

ما حدث بين أجود مجبل وشاكر الغزي يجعل الأمر مستنسخاً، بل للقارئ الكريم أن يحجب اسمي الشاعرين ليرى نصاً واحداً؛ فكيف إذا عرفنا أن الشاعرين جمعهما زمان واحد بل زمان القصيدتين واحد، وجمعهما بلد واحد؛ ولعلّ الصدمة تكمن في أنهما من مدينة واحدة هي: (الناصرية – جنوب العراق).

3. دراويش محمود درويش:

يقول الشاعر العراقي عارف الساعدي: (درويش هو أكثر الشعراء مغناطيسية، ذلك أنّ قصيدته لها شباكٌ كثيرة توقع في شركها أجيالاً من الشعراء ينقادون بحب أو بدون وعي وبطاقة سحرية مذهلة، فيقعون في حبائل نصوصه الشعرية، وهذا ما وقع ضحيته أجيال

كثيرة من نهاية السبعينات والثمانينات والتسعينات في بلاد الشام عموماً، وبعض من العراق ومصر؛ حيث خرج عددٌ كبيرٌ من الشبان في ذلك الوقت، وهم يستنسخون صوت درويش في الكتابة من حيث طريقة استخدام الاستعارة، واللغة الشعرية، والبناء الخاص للتراكيب الشعرية، ولم يفلت من حبال درويش إلا شعراء العمود وشعراء قصيدة النثر الذين احتالوا من خلال الشكل الشعري ليُفلتوا من تلك الحبال ... فقد كان البحر الأوسع من بين الشعراء هو بحر درويش الذي غرق فيه كثير منهم، وبعضهم مات غرقاً، ولم ينجُ منه إلا من كان سبَّاحاً ماهراً)[15]، وهو رصد جميل من الشاعر عارف الساعدي الذي لم ينج هو الآخر من الوقوع في شباك محمود درويش!.

لقد اقتبس محمود درويش جملة (الفتى حجر) من ابن مقبل في بيته الشهير[16]:

ما أطيبَ العيشَ لو أن الفتى حجرٌ تنبـو الحوادثُ عنهُ وهو ملمـومُ

وبهذا الصدد كتب سامي مهدي (الشاعر سالم النبريص كتب تعقيباً على مقال الشاعر حوامدة ... قال: (درويش أخذ الكثير من الشعراء الآخرين، سواء أكانوا عرباً أم أجانب ... حتى إنني قلت في زمان قديم وفي ندوة ثقافية بغزة، إنّ في خبزه الكثير من قمح الآخرين، لكنه خبّاز ممتاز على أيّ حال)[17]؛ لكن (الفتى حجر) تعامل معها بعض الشعراء وكأنها لمحمود درويش على الرغم من أنّ درويش واضح في اقتباسه وقد وضعها بين قوسين، بينما نرى الشاعر مؤيد العتيلي وقد أصدر مجموعة شعرية اسمها "ولكن الفتى حجر"، وهو اسم لقصيدة في الديوان، أهداها للشاعر محمود درويش؛ وهذا يعيدنا إلى ماقاله عارف الساعدي، الذي وقع هو الآخر في شباك درويش المتناصة مع تميم بن مقبل إذ يقول الساعدي[18]:

أسماؤنا كالمرايا من سيلبُسها صوتَ المغني إذا صار الفتى حجرا

وهنا نرى أنّ درويش هو الأقرب للساعدي ليأخذ منه من دون أقواس، وسبب القرب هو قول الساعدي نفسه بعدم نجاة شاعر من الوقوع في شباك درويش، فضلا عن شباك درويشية أخرى وقع فيها الساعدي، منها قوله "نبيٌّ كافر"[19]:

شاخت مراياهم بلى يا ويحهم
غرباء أغواهم نبيٌّ كافر

وهو من قول محمود درويش في قصيدته "كان ما سوف يكون":

(ولم يسأل سوى الكُتّاب عن شكل الصراع الطبقيّ
ثم ناداه السؤال الأبديّ الاغتراب الحجريّ
قلت: من أي نبيّ كافر قد جاءك البعدُ النهائيّ ؟)[20]

والواضح أنّ (نبي كافر) جاءت كما هي عند محمود درويش الذي لم يسبقه إليها أحد؛ لكن "الساعدي" لم يضعها بين قوسين ليخبرنا أنه اقتبسها، حتى شاعت كأنها للساعدي ومن إبداعه.

وكذلك قول عارف الساعدي: [21]

لهواك أسرار وصمتك ساحر
يا صاحبي سرقوا المساء وهاجروا

هو من قول محمود درويش في قصيدته "قافية من أجل المعلقات" في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً"؛ إذ يقول درويش:

(قافية من أجل المعلقات
الأحبة هاجروا
أخذوا المكان وهاجروا
أخذوا الزمان وهاجروا
أخذوا روائحهم عن الفخار
والكلأ الشحيح وهاجروا
أخذوا الكلام وهاجر القلب القتيل)[22]

فالمساء زمان، ومحمود درويش قام أحبته بأخذ المكان والزمان وهاجروا؛ أما عارف الساعدي فأبدل الفعل الودي (أخذوا) بالفعل العدواني (سرقوا) لكن المفعول به بقي هو الزمان، إن بمعناه الواسع عند "درويش" أو بمعناه الجزئي عند عارف الساعدي الذي ربما فاته أنّ المساء ينتمي لزمان محمود درويش حصراً، وهو الأمر الذي فات الساعدي، أيضاً أن يضعه بين قوسين.

لقد هيمن صوت درويش على أصوات عدد غير قليل من الشعراء، لذلك صرنا لا نفاجأ حين يتسلل درويش ويظهر لنا بصوت هذا الشاعر أو ذاك؛ وهي الظاهرة التي أطلقنا عليها اسم "دراويش محمود درويش" لأنهم يدورون في فلكه ويتلبسون صوره المبتكرة؛ حتى يكادوا يظنون أنها من ابتكارهم.

في قصيدته أغنية إلى الريح الشمالية، يعرض درويش أشياءً ثمينة، ومقدسة، من التراث والحاضر المعيش، فهو يقول:[23]

من يشتري صدر المسيح
ويشتري جلد الغزال
ومعسكرات الاعتقال
ديكورَ أُغنية عن الوطن المفتَّت في يديّ!..
كان الحديث سدى عن الماضي
وكان الأصدقاء
يضعون تاريخ الولادة بين ألياف الشجر
ودّعتُهم.

ولقد استهوت عملية البيع هذه الشاعر أجود مجبل ليتقمصها فيقول:[24]

وذاتَ مساءٍ هَريقِ القناديلِ
عادتْ لنا شهرزادْ
تَرُشُّ حكاياتِها حيث عاثَ الظلامُ

تقولُ:

سمعتُ المُناديَ في ساحةِ الزِّنْجِ وهو يصيحُ:

بعشرينَ رأساً وأرملتينِ سأفتحُ هذا المزادْ

إلى أنْ تَجَمَّعَ مِنْ حولِه المُشترونْ

وهم مُفلسونَ نِيامُ

رأيتُ الشبابيكَ في السوقِ مَعروضةً

والبلادْ

وسَجّادةَ لِعليٍّ وفيها بقايا صلاةْ

وخُفَّينِ كانا لِعَمْرِو بنِ بَحْرٍ

مشى بهما نحو بغدادَ ذاتَ نهارٍ وعادْ

وكانتْ (أزاهيرُ) بدرٍ تفوحُ ذبولاً

ووجْهُ بُويبٍ عَراهُ الرمادْ

رأيتُ على الساحلِ المُلْتحي بالدخانْ

مراكبَ تنسلُّ تحت الظلامِ وفيها غيومٌ يتامى

تبيعُ على البحرِ أحشاءها وتعودُ سِراعا

رأيتُ المُرابينَ

إذْ يُقفلونَ خزائنَهم بانتظارِ صلاةِ الخُسوفْ

ويبكونَ في حضرةِ الأولياءْ

رأيتُ المدينةَ مسفوكةً مُتْرِبَةْ

وجُدرانُها تكفهِرُّ بها الصوَرُ الموسميّةُ والشُّبُهاتْ

رأيتُ الشوارعَ تَمسحُ مِكياجَها بالسيوفْ

وكان الصغارُ بها يَكبَرونَ بعيداً عنِ الأجوبةْ

ويَبنونَ تحت النهارِ العَدائيِّ

بيتاً منَ الضحِكاتْ

رأيتُ النساءْ
يَضَعْنَ الحِلِيَّ على النهرِ عصراً
لِتفرَحَ أمواجُهُ المُقبلةْ
ويَغْمِسْنَ أيديَهُنَّ الحزينةَ في التسْمياتْ
فقصرُ الخليفةِ
يَفتحُ أبوابَهُ مَرةً كلّما مَرَّ عامُ
وطارَ على الفقراءِ الحمامُ
رأيتُ الملايينَ تمشي على ظِلّها مُقفلةْ
وكان المُنادي يصيحُ: بلادي الحبيبةُ يرحلُ عنها الحَمامُ
وإنّي غداً راحلٌ بعدَهُ
فتعالَوا هنا واسمعوا يا رجالْ
هنا بِعْتُ كلَّ أواني البلاغةِ والنحوِ والأغنياتْ
كما بِعْتُ صيفَ السهولِ وثلجَ الجِبالْ

لنا أن نسمي هذا التشابه تناصاً لكنه لا يخلو من الدروشة على دفوف أفكار وصور محمود درويش، وكأننا في مهرجان مناسباتي صدرت فيه الأوامر أن يقول الشعراء في غرض واحد وهو بيع الهوية، فكل الموجودات التي عرضها درويش للبيع ثم تبعه أجود مجبل هي من ركائز الهوية للشاعر بشكل خاص وللإنسان على وجه العموم.

لقد وقع عارف الساعدي وأجود مجبل في فخ الانبهار، كما وقع شاكر الغزي منبهراً بقصيدة أجود؛ لذلك فإنّ ما يؤخذ على شاكر الغزي يؤخذ على أجود مجبل ومن قبله عارف الساعدي؛ فإذا كان الساعدي جاء باللفظ والمعنى من درويش،كما هما، من دون أيّ جهد لغوي أو تخييلي فإنّ أجود لم ينج من هيمنة درويش؛ ذلك لأنّه فقد القدرة على الكلام هو (مرض يصاحب أية أمراض تحدث بالمخ ويكون من شأنها منع الأفراد من التعبير عن أفكارهم)[25]؛ لذلك نرى بعض الشعراء يمارسون نسق الاستغفال متجاهلين

رسوخ المعاني المسبوقة في ذهن القارئ، فيكون القارئ مثل من يرى شخصا ملامحه مألوفة لديه، ويحاول أن يتذكر أين ومتى رآه،وما أن تزول سطوة النص المشوه وسلطة دهشته، حتى تسترخي الذاكرة وتعود للأصل،كما يعود ذلك الشخص ليتذكر شبيه صاحبه الذي رآه (فكل شكل من اضطراب فقد القدرة على الكلام يتكون من مرض ما أكثر أو أقل على حدّ سواء كالقدرة على الانتقاء والاستبدال أو الجمع والتركيب، ويشمل المرض السابق تشوّه العمليات اللغوية الكبرى بينما يتسبب المرض الأخير في تلف القدرة على الحفاظ على الترتيب الهرمي للوحدات اللغوية)[26]؛ وهذا ما وقع فيه أجود مجبل.

صدر المسيح عند محمود درويش للبيع .. يقابله: وسَجّادةَ لِعليٍّ وفيها بقايا صلاةْ

والعملية بيع المحبط الآيس من وضع بلاده؛ وحين يبيع درويش

(ويشتري جلد الغزال

ومعسكرات الاعتقال

ديكورَ أُغنية عن الوطن المفتَّت في يديّ!..

كان الحديث سدى عن الماضي)

يبيع أجود مجبل ديكوره الخاص به

(وكان المنادي يصيحُ: بلادي الحبيبةُ يرحلُ عنها الحَمامُ

وإنّي غداً راحلٌ بعدَهُ

فتعالَوا هنا واسمعوا يا رجالْ

هنا بِعْتُ كلَّ أواني البلاغةِ والنحوِ والأغنياتْ

كما بِعْتُ صيفَ السهولِ وثلجَ الجِبالْ)

خاتمة:

ها قد حطّ البحث رحاله في ضفاف الخاتمة، وأقول في ضفافها ليس للبحث بمعناه الواسع أن ينتهي أو يقف عند حدّ؛ لاسيما في الأدب والعلوم الإنسانية؛ وخير الأبحاث مايفتح شهية الأسئلة، لتستمر عملية التباحث كاستمرار الحياة، فالأسئلة حياة وجوابها القامع نهايتها؛ بينما سر ديمومتها يكمن في يقظة الأسئلة وتأهبها.

وبعد رحلة ثلاثة مباحث اجتهد البحث في أن يفرق بين التناص والسرقة، ويكشف عن الخيط الذي اعتمده بعض الأدباء توسلاً بالتناص، وهروبا من السرقات الواضحة التي كشفها البحث.

وفي خاتمة البحث لابدّ من ثمار يقطفها القارئ بعد أن يقدمها الباحث طازجة؛ أو يظن أنه قدمها، فلا جزم ولا حسم في البحث الأدبي؛ وهكذا خرج البحث بنتائج هي:

1. وجد الباحث أنّ مقولة (لا يوجد نص بريء تماماً) هي مقولة نابضة تظهر ملامحها واضحة أحياناً، وتكون مضمرة خلف الحيل البلاغية.
2. دافع البحث عن نصوص تم تعديل طفيف عليها لتصبح لشعراء آخرين، لكن الاشتراك في اللفظ والمعنى وحتى في زمن الكتابة، فضح الأمر.
3. استعان البحث بأحد الشعراء شاهداً على تأثير محمود درويش؛ ثم حاكم الشاعر الشاهد على تداخله النصي معنىً ولفظاً.
4. قام البحث بملاحقة بعض الذين استقوا من محمود درويش وغرفوا من بئره، وكشف مناطق الالتقاء.

هذه أبرز النتائج ويبقى باب البحث مفتوحاً، فالأسئلة حياة والجواب الجازم موت، ولا موت في مجال الإبداع والنقد.

الهوامش والإحالات

(1)– الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1 / 2006م: 211.

(2)– الحيوان، الجاحظ تحقيق: عبد السلام هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2/ 1965م. (3: 311).

(3)– صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أحمد بن علي القلقشندي (ت: 821هـ)، دار الكتب العلمية بيروت، دط، دت، ج1: 234

(4)– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2 1984، 108.

(5)– ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار العودة، لبنان، ط1 1979: 253.

(6)– انفتاح النص الروائي: النص والسياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م: 92.

(7)– السابق: 100.

(8)– شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد – صلاح فضل، دار الآداب 1999

(9)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، أرثر أيزابرجر، ترجمة: وفاء ابراهيم، رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة. 2003: 144.

(10)– السابق: 127

(11)– (مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن)، أ.د. حنفاوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون منشورات الاختلاف، 2007: 282.

(12)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: 124.

(13)– عودة الكومينداتور، أنمار رحمة الله، دار تموز – دمشق – 2012.

(14)– كتاب الحياة وقصص أخرى، عبد الأمير المجر، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب 2018.

(15)– محمود درويش، قصائد لا تنتهي – 12 عاماً على رحيله، عارف الساعدي، جريدة الشرق الأوسط الأحد – 27 ذو الحجة 1441 هـ – 16 أغسطس 2020 م، العدد [15237].

(16)– تميم ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت.لبنان، (د.ط)، 1995: 198.

(17)– سرقات محمود درويش، سامي مهدي جريدة العالم الجديد العراقية، تاريخ النشر: الأربعاء 22 تشرين الثاني 2017.

(18)– الأعمال الشعرية 1995–2015 عارف الساعدي، دار سطور: 39

(19)– عمره الماء، عارف الساعدي، سلسلة نخيل عراقي. 2009 : 67

(20)– الأعمال الكاملة، محمود درويش، دار رياض الريس، ط1، 2005: 251

(21)– عمره الماء: 67

(22)– ينظر: لماذا تركت الحصان وحيدا، محمود درويش، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1995.

(23)– الأعمال الكاملة، محمود درويش مج 2، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1: 80

(24)– محتشد بالوطن القليل، أجود مجبل، سلسلة نخيل عراقي، 2009: 136

(25)– النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: 139

(26)– نفسه.

عوامل نشأة الرواية الجزائرية الحديثة

Factors of the Emergence of the Modern Algerian Novel

د. فؤاد علجي

جامعة أحمد دراية– أدرار (الجزائر)

f78947496@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/04/20 **تاريخ القبول: 2021/05/12**

ملخص:

يرتبط الحديث عن البدايات الأولى للرواية العربية الجزائرية وجوبا بملابسات النهضة الأدبية في الجزائر، إبان الحقبة الاستعمارية، وقد ساهمت جملة من العوامل في قيام تلك النهضة أبرزها: العوامل الاجتماعية، والعوامل السياسية، والعوامل الثقافية.

الكلمات المفتاحية: العوامل، النشأة، الرواية الجزائرية الحديثة.

Abstract:

The discussion of the early beginnings of the Algerian Arab novel is linked to the circumstances of the literary renaissance in Algeria, and a number of factors contributed to the emergence of this renaissance, most notably: social factors, political factors, and cultural factors.

keywords: factors, origins, modern Algerian novel.

مقدمة:

إنّ الرواية من بين الأجناس الأدبية التي تحتاج في نشوئها وتطورها والإبداع فيها إلى ظروف وأسباب عديدة منها: "الهدوء والأمن والاستقرار الاجتماعي والفردي، وانتشار وسائل الثقافة من طباعة ونشر وصحافة وندوات فكرية وأدبية، وتعليم ميسر لكلّ أفراد المجتمع وفي كلّ المستويات وهذا هو الأهم حرية إسهام الكتاب المبدعين في التعبير والتنقل داخليا وخارجيا ومنها أيضا الظروف الاقتصادية الملائمة التي تجعل من الكاتب المبدع قادرا على الانصراف إلى الجوانب الإبداعية الفنية والفكرية، ضمن طبقة اجتماعية تؤمن بأهمية

الفن والفكر، دون أن يكون هذا الأديب أو الفنان مهددا في وسائله المعيشية الضرورية له ولأسرته، فضلا عن وسائل اقتناء وسائل وأدوات أخرى مساعدة على التثقيف من كتب وصحافة وتنقل ... إلخ"[1].

ومن هذه الظروف والأسباب المساعدة على الإبداع بشكل عام والإبداع الروائي بشكل خاص "وجود جو اجتماعي وإداري وسياسي عام، سيستقبل إنتاج الأديب أو الفنان، بحيث يتلقاها ويتحاور معها مشجعا أو ناقدا أو رافضا، الأمر الذي يجعل من الإنتاج الأدبي والفكري مادة لها قيمة في تطوير المجتمع والحياة بشكل عام، وإذا كانت الجزائر حتى أوائل القرن التاسع عشر، قد خضعت للإدارة التركية العثمانية، كما عرفت عليه تلك الإدارة من تسيب وجمود عام، وانصراف عن الحوار مع المجتمع، إلا فيما يتعلق بأمور مادية أو إدارية، مثل: الجباية وجمع الضرائب والانتماء العام للسلطان العثماني، إلا أنّ المجتمع الجزائري بصفتيه الإسلامية والعربية كان يسير حياته البطيئة سواء أكانت تلك الحياة ثقافية أم تعليمية أم اقتصادية تقليدية، مثل معظم المجتمعات الأخرى التي انتمت منذ قرون إلى الحضارة العربية الإسلامية، صعودا وهبوطا، عبر مراحله التاريخية المتوالية حتى نهاية عصوره الوسطى"[2].

ولكن ماذا عن ظروف المجتمع الجزائري في ظلّ الحقبة الاستعمارية، والتي عزلته سياسيا وإداريا وثقافيا عن المحيط الذي كان يعيش فيه بخيره وشره؟

هل غزو فرنسا للجزائر قد أدّى بالمجتمع إلى النهوض، أم إلى المعاناة والركود؟

1– العوامل الاجتماعية:

احتلت فرنسا الجزائر سنة 1830م بعد انتصارها على الدولة العثمانية ولكنَّها "في سعيها للسيطرة على مختلف المناطق، لقيت مقاومة شرسة ومستميتة، وقد خلّد التاريخ ملحمة الأمير عبد القادر (1807/1883م) مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة وصانع مجد المقاومة ورمز من رموز الجهاد في التاريخ الإسلامي، فلجأ هذا الاستعمار إلى عزل الجزائر عن محيطها الثقافي والحضاري وإلحاقها مباشرة بالدولة المحتلة واعتبارها مقاطعة فرنسية احتل

الأجنبي الأرض ولكنه لم يستطع السيطرة على العقول والنفوس والمتخيل، ذلك أنّ المقاومة تمكنت من الانتقال إلى الأبنية الأنثروبولوجية العميقة للإنسان الجزائري إنها غريزة البقاء التي غذّت المقاومة الجديدة التي استعمل فيها الجزائريون سلاح الدمار الشامل الخرافة، الأسطورة، الدين، المتخيل، الغيبيات، في ظلمات ليل الاستعمار تمكن الشعب الجزائري من حماية نفسه وضمان تماسكه ووحدته متجنبا التلاشي والذوبان في كيان الآخر"[3].

ظنَّ المستعمر الفرنسي أنه تحكم بصيغة كلية في المستعمرة، هذا الظنّ شجعه على تنظيم مختلف التظاهرات والاحتفاليات والمهرجانات لتخليد وإحياء الملحمة الاستعمارية بعد مرور ما يقارب مئة سنة على احتلال الجزائر، فكانت الجزائر من أسبق شقيقاتها في العالم العربي الإسلامي ابتلاء بالغزو الأوروبي ممثلا في الاحتلال الفرنسي، الذي كان فريدا من نوعه في بلاد العروبة والإسلام، "فقد كان هجمة صليبية تغريبية وحربا عوانا على القدرات المعنوية للشعب الجزائري، عقيدة ولسانا، تراثا وحضارة، كما كان هذا الغزو نهبا فظيعا للأموال والثروات، واستيلاء جشعا على الممتلكات أراضي وعقارات، فأصبح الشعب الجزائري نتيجة ذلك يعيش في عسرة من أمره، ما بين جور وقهر وحرمان وفقر وجهل وجمود، بينما كان هذا الاحتلال الأوروبي الفرنسي في غير الجزائر يصاحبه شيء من أشكال حرية الحركة الذاتية للشعوب المحتلة، مما يسمح لها بأن تتصرف بعض التصرف في ممتلكاتها المادية وتحافظ بعض المحافظة على خصوصياتها الاجتماعية والثقافية والحضارية، مما لم تحلم بأطيافه الجزائر طوال ليل الاحتلال البغيض"[4].

لقد عملت فرنسا في البداية إلى تعليم أبناء الشخصيات الأرستقراطية "والاعتماد عليهم كإطارات متوسطة لمساعدتها على تسيير الشؤون الجزائرية، لكن فرنسا بعد ذلك اعتبرت هذا الأمر خطرا عليها وعلى مستقبلها في الجزائر لأنّ انتشار التعليم عند العرب يعني أنّ أبناء الجزائر سيتكلمون بصوت واحد، الجزائر للعرب، إنّ فرنسا لا تريد أن يتعلم الشباب الجزائري ثم يطالب بحقوقه السياسية وبالإدماج والمساواة مع الأوروبيين"[5].

فكان لذلك أن سخّر الفرنسيون وسائط عديدة لخدمة مخططهم في "محاربة الثقافة العربية الإسلامية وتضييق الخناق عليها، ونشر جحافل الجهل وسموم التغريب وأدواء التفرنج بين الجزائريين ومحاولة غرس بذور التنكر في نفوس بعضهم نحو قيمهم ومقومات شخصيتهم"[6].

لقد قامت فرنسا بالاستيلاء على الأملاك الخاصة الأمر الذي ألحق ضررا كبيرا بالجزائريين يقول المؤرخ ليسبيس Léspes بأنَّ: "الأهالي المجردين من أملاكهم بدون أي تعويض، بلغ بهم الشقاء إلى حدّ التسول"[7].

وتحدث مؤرخ آخر اسمه روزي Rozet "عن الأضرار الفادحة التي ألحقها الجنود بالديار وتهديم المنازل وقلع الأبواب والشبابيك، وقطع أشجار الفواكه ليستعملوا الحطب في التدفئة"[8].

أما أوغسطين بيرك Augustine Burke فقد كتب يقول: "بعد أن تكلم عن انحطاط الصناعة التقليدية التي كانت مزدهرة في مدينة الجزائر، هناك عامل جديد قضى على البورجوازية المحلية التي كانت تعيش من ريع أملاكها، وهو ارتفاع الأسعار نتيجة لتضخم العملة والأوراق النقدية وذلك أننا أدخلنا إلى الجزائر كمية كبرى من النقود التي ما لبثت أن حلت محل العملة المحلية وخاصة بعدما أصبحت السلع والبضائع لا تخلّص بهذه العملة الأخيرة ..."[9].

لقد كتب ماريوس نيكولا بول Marius Nicolas Paul كبير أطباء جيش أفريقيا حيث يقول: "كلّ ما تقع عليه العين هنا، حين يصل الإنسان، يبعث على الحزن والأسى فالأهالي أصبحوا في حالة يرثى لها من البؤس والشقاء..."[10].

بعد مصادرة الأوقاف ونفي العديد من العلماء وترهيب الباقين، "ترك الفرنسيون التعليم يموت دون الإعلان عن ذلك رسميا، اشتغلوا بالاستيلاء على الأراضي وتوطين أبنائهم فيها ومحاربة المقاومين وأهملوا كلّ ما يتعلق بتعليم الجزائريين، ففي فترة الأربعينات نصبت لجان رسمية، وزارء الجزائر أمثال أليكسيس دي طوكفيل Alexis de Tuckville وخرجوا جميعا برأي عن تجربة التعليم في الجزائر ماضيا وحاضرا ويتلخص هذا الرأي فيمايلي:

– الاستمرار في إهمال التعليم العربي الإسلامي، وعدم رد الأوقاف إليه.
– ترك التعليم في الزوايا الريفية والمعمرات على ما هو عليه مع مراقبة برنامجه ومعلميه حتى لا تكون الزوايا مراكز لمعاداة الفرنسيين"[11].

يقول لويسارين Luisarin: "كان القرآن في الجزائر هو كلّ شيء، هو المعلم والتعليم وكان الفرنسيون كلما حاولوا مشروع إصلاح فكروا في عدم المس بالمشاعر الإسلامية، لكن المتعلمين الجزائريين الخبراء أصبحوا بمرور الزمن نادرين مما سهل على فرنسا تمرير مشاريعها لقد كان هدف فرنسا منذ 1830م هو الحط من التعليم القرآني وتعويضه تدريجيا بتعليم أكثر عقلنة وأكثر علمية، وبالخصوص أكثر فرنسة، وقد نجحت فرنسا وهو يكتب سنة 1884م في الفصل بين الدين والتعليم اللذين كانا في الماضي لا ينفصلان"[12].

وإذا كان الاستعمار قد أفاد بعض الدول العربية حين نقل إليها المطابع والمجالس العلمية ونحو ذلك، فإنَّه في الجزائر "كان على عكس ذلك تماما، إذ لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب، ويزوّر تاريخه ويحطم كيانه، ويستغل ثروته، وبذلك تعرضت شخصية الأدب التي ظلّت محتفظة بمقوماتها وملامحها إلى هزات عنيفة كادت تفقدها تلك المقومات والملامح، لأنها لم تستطع أن تواجه الغزو الثقافي بنفس العتاد الذي جاء به الاحتلال في عنفوانه وانتقامه، ولم تستطع أن تطور ذاتها بالطريقة التي يفترضها تخطيط العدو وبرامجه في الهدم والتسلّط وإزالة المعالم القومية"[13].

وما كادت تستقر أقدام الجند الفرنسي ببعض جهات البلاد الجزائرية "رغم المقاومة والحروب المستمرة، حتى أصبحت سياسة فرنسا تتبلور حول غايتين:
– الأولى: أقطاع الأرض للفرنسيين والإتيان بأكبر عدد منهم إلى البلاد حتى تمحى صبغتها العربية الإسلامية، وتغدو أرضا لاتينية مسيحية.
– الثانية: حكم البلاد حكما مباشرا ولا دخل لأهل البلد فيه، فبلاد الجزائر كانت تحكم بادئ ذي بدء بواسطة قادة جيش الاحتلال، وقد اشتهر منهم الكثير بأعمال التنكيل والمذابح الجماعية، وكان شعار المارشال بيجو Peugeot السَّفاح الشهير: احتلال الجزائر بالسيف والمحراث، السيف في رقاب العرب والمحراث بيد المستعمر الفرنسي"[14].

ففي السنوات الأولى من الاحتلال "وبالتوازي مع ما كان به من نهب للثروات الوطنية واستيلاء على الأراضي الخصبة الشاسعة، راح يوظف كلّ ما لديه من قوة ظاهرة أو باطنة للقضاء على مصادر الثقافة الوطنية، فهدم كثيرا من المساجد وحوّل أعدادا كثيرة منها إلى كنائس أو ثكنات وفي نفس السياق وجّه ضربات قاسية للمثقفين الجزائريين فقتل من قتل ونفى من نفى وزج في السجون بمن شاء وظل يطارد ويضطهد كلّ من بقي طليقا قصد منعه من القيام بواجبه نحو المجتمع"[15].

لقد عمل الاستعمار الفرنسي على تفكيك المجتمع الجزائري، بالنفي والتهجير والتجهيل وخاصة بإضرام نار الفتنة بين القبائل، وبث عقارب النزاع والفوضى، كما عبّر عنه أحد كبار غلاة المستوطنين الدكتور بوديشون Bodichon في كتابه «تأملات حول الجزائر» «Considération su lalgérie».

وهكذا أمعنت فرنسا "واستطاعت بسياستها الاستدمارية ووسائلها القهرية والقمعية أن تقدّم للعالم أنموذجا لمهانة الإنسان الجزائري ومذلته لا مثيل له في تاريخ البشرية الحديث اقتلعت شعبا بأسره من جذوره ثم رمت به في غياهب الظلام والجهل، وألقت به في هوة الفقر المدقع والبؤس الشديد، منعت عنه كلّ شيء حتى أسباب الحياة البسيطة، مسخت معالم شخصيته وشوهت قيمه الحضارية، فقد كيانه وصار في نظر الاستعمار لاشيء"[16].

وفي ظل هذه الأوضاع العصيبة التي مرَّ بها المجتمع الجزائري ظهرت الكتابات الجزائرية في هذه الفترة متنوعة شملت "الروايات الاجتماعية بحكم ما عرفته الجزائر من أوضاع عصيبة كان لها بعيد الأثر في رد فعل المبدعين، فيكفي أنها عبّرت عن الوضع القائم من تململ وغضب ورفض الذوبان في الذات الأخرى، إنها كتابات تحدثت عن سياسة الاندماج المفروضة ورأت ما فيها من سلخ واغتصاب لمعالم الهوية فلجأت إلى التراث علها تجد توازنها أمام اعتصار السلخ الثقافي المفروض"[17].

وسواء عانى "الروائيون الجزائريون حالة الحرمان هذه أو شاهدوها في مجتمعهم فإنهم لم يبقوا ولا ريب جامدين تجاهها، فقد جعلوا من أنفسهم بصورة تلقائية شهودا على الأوضاع

التي يحياها شعبهم، فتبين رواياتهم بداية عملية تصفية الاستعمار التي كانت تتجلى من خلال الحياة الاجتماعية للجزائريين"[18].

وتميزت الفترة التي عاشتها الجزائر "قبيل الحرب العالمية الثانية بانتشار حالة الفقر وسوء التغذية، وإنّ الكتاب الجزائريين الذين عانوا هم أنفسهم قساوة ومصاعب هذه الفترة يعودون بذاكرتهم إليها فيستودعونها في رواياتهم مع خبراتهم وتجاربهم ومشاعرهم وكذلك مشاعر شعبهم الجزائري بأكمله"[19].

إنّ نتاج هؤلاء الروائيين الجزائريين قد جاء في ظروف استثنائية قاهرة، عانت فيها الجزائر من مسخ لهويتها الثقافية والوطنية وطمس لملامحها ومكوناتها، حيث أقصي الإنسان الجزائري ولغته في ميادين الحياة خاصة الأدبية والفكرية منها.

2. العوامل السِّياسيَّة:

إنّ يوم 08 ماي 1945م يوم "مظلم الجوانب بالظلم، مطرّز الحواشي بالدماء المطلولة مقشعرّ الأرض من بطش الأقوياء متبهج السماء بأرواح الشهداء، خلعت شمسه طبيعتها فلا حياة ولا نور، وخرج شهره عن طاعة الربيع فلا ثمر ولا نور، وغبنت حقيقته عند الأقلام فلا تصوير ولا تدوين، يوم ليس بالغريب عن رزنامة الاستعمار الفرنسي بهذا الوطن، فكم له من أيام مثله، ولكن الغريب فيه أن يجعل عن قصد ختاما لكتاب الحرب ممن أنهكتهم الحرب على من قاسمهم لأواءها وأعانهم على إحراز النصر فيها، ولو كان هذا اليوم في أوائل الحرب لوجدنا من يقول إنّه تجربة، كما يجرّب الجبان القوي سيفه في الضعيف الأعزل"[20].

أين النعمان بن المنذر ويوماه من الاستعمار وأيامه؟ كان للمنذر يومان: "يوم بؤس ويوم نعمى، وبينهما مجال واسع للبخت، وملعب فسيح للحظ، فإذا طار طائر النحس في أحد يومه وقع على حائن أتت به رجلاه، أو محدود لم يلتق مع السعد في طريق، أما الاستعمار فأيامه كلّها نحسات، بل دهره، كله يوم نحس مستمر محيت الفواصل بين أيامه ولياليه، فكلها سوء حوالك يطير طائر النحس منها فلا يقع إلا على أمم آمنة مطمئنة وأين قتلى ضمخت دماؤها الغريين، من قتلى ضمخت دماؤها أديم الأرض وخالطت البحار حتى ماء البحر أشكل"[21].

ففي يوم 08 ماي 1945م، احتفل العالم الغربي الحر "بعقد الهدنة مع ألمانيا وأراد الجزائريون أن يشاركوا في هذا الاحتفال، وأن يتخذوا منه وسيلة لإظهار عواطفهم وبيان أهدافهم لكنّ الاستعمار كان قد هيأ برنامجه، واختار مكان المعركة، فما كادت مظاهرة سلمية تقع بمدينة سطيف صبيحة ذلك اليوم، حتى تحرش بها الفرنسيون بدعوى أنّ المتظاهرين كانوا يرفعون علما جزائريا محجرًا فكان ذلك الحادث إيذانا بالاندفاع في مذبحة من أفظع وأقذر المذابح الاستعمارية في العالم، وفتح الجميع موسم الصيد الآدمي، وطورد المسلمون في المدن والقرى والمداشر، كما تطارد السباع في الغابات، وعمّت المذابح، فلم ينج منها رجل ولا امرأة ولا صبي"[22].

يوم الثامن من ماي 1945م "الذي ارتكبت فيه مجازر وحشية يندى لها جبين البشرية والتي فاقت في وحشيتها أيّ تصور، ضدّ أبرياء عزل خرجوا من ديارهم إلى الشوارع يهتفون بطريقة سلمية ويطالبون فرنسا التي كانوا إلى جانبها خلال الحرب بالأرواح والأموال أن تفي بوعودها، فتنظر إلى مطالبتهم بعين الاحترام، لكنها كافأتهم على تلك التضحيات بقتل أكثر من خمسة وأربعين ألف جزائري رجالا ونساء وأطفالا وشيوخا، وقد دفعت تلك الأعمال الشيخ محمد البشير الإبراهيمي (1889/1965م) إلى اعتبارها أعمالا لو شهدها فرعون لتبرأ منها ولافتخر بعدم ارتكابه لها، وهو الذي كان يذبح الأنبياء ويستحي النساء"[23].

فمأساة 08 ماي 1945م يمكن أن تعتبر في الواقع "البؤرة التي التفت حولها الحركة الوطنية فاختفى الشقاق والخلاف وتمخض عنها الإصرار على الكفاح المسلح الذي اندلع من بعد في نوفمبر 1954م في ثورة شاملة، ونتيجة لهذه التطورات أتيح انبثاق أدب جزائري كنتيجة للمطالب الوطنية التي فرضت نفسها"[24].

فقد أدت مذابح سطيف عام 1945م إلى أن "يتجه الروائيون باهتماماتهم العميقة إلى المسائل السياسية وأن ينصرفوا بصورة تدريجية عن المشاكل الاجتماعية، لكنّ حرب الاستقلال هي التي جعلتهم يغوصون في أعماق المواضيع السياسية والوطنية"[25].

فقد حمل هؤلاء الأدباء مشعل الحركة الأدبية "وساروا بها أشواطا على طريق النضج والتحرر والتطور، فصدقت العزائم وأثمرت الهمم، فاستعادت الكلمة وظيفتها الواقعية النضالية، وغدت الصوت المعبّر عن ظروف المجتمع وحاجاته، واتسع صدرها للإفصاح عن مختلف القضايا التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالوجدان الجماعي للأمة والالتزام بالتعبير عن تطلعاته تعبيرا صادقا أمينا"[26].

وإذا كان للعامل الاجتماعي والسياسي دور فعال في نشأة وتطور هذه الروايات، فإنّ ذلك لا يمنع من وجود عامل آخر لا يقلّ أهمية عن العاملين السابقين، ولا يخلو من أثر في نمو فن الرواية متمثلا في العامل الثقافي.

3. العوامل الثَّقافيَّة:

في ظلِّ الظروف القاسيَّة التي عاشها الشعب الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، لم يبق للمجتمع الجزائري من الثقافة إلا ذلك التراث الشعبي القديم الزاخر بالفنون، ومن اللغة إلا تلك اللهجة العامية، فلغة الطبقات الشعبية ظلّت هي الأخرى محافظة على الهوية الوطنية والشخصية الجزائرية مستعملة في ذلك اللغة القومية استعمالا شفويا.

فالروايات والقصص الشعبية المحكية "ظلَّت نشيطة في الجزائر، وأمام ضعف الثقافة المكتوبة لجأ الفكر الشعبي إلى التعبير الشفوي القائم على الحفظ والذاكرة والاستمداد من التراث أو من الخيال، وقد أوحى الواقع كثيرا من الرموز والأمثال، فالأبطال والفرسان كانوا نماذج لإنشاء الروايات الخرافية أو المعتمدة على الواقع ولكن في أسلوب خيالي جامح والثورات التي فشلت كانت تتحول إلى آمال أخرى في النصر، والقادة الذين استشهدوا أو نفوا كانوا يتحولون إلى مهديين منتظرين سيعودون ذات يوم بالنصر، وهكذا كان الرواة والقصاصون يروون في المجالس والمقاهي والأسفار والندوات والحكايات على لسان أبطالهم الواقعيين أو الخياليين"[27]. وهذا يدل على مدى تمسك الجزائري بعاداته وتقاليده بأرضه وإحساسه بقوميته، إلى جانب وعيه بالظروف المزرية والأحداث الدامية، تلك الظروف التي صورها هذا الأدب الشفوي أروع تصوير، وبالتالي كان هذا الأدب المنفذ الوحيد الذي

لاذت به الطبقات الشعبية في مجالسها ولياليي سمرها مستلهمة بذلك روح البطولة والشجاعة. ومصادر القصص الشعبية هي في العادة "الحياة الشعبية نفسها وكذلك ألف ليلة وليلة وبالخصوص القصص الهلالية، وقد حاول بعض الفرنسيين أن يجمعوا الروايات والقصص الشفوية ويكتبوها، فاستطاعوا أن يجمعوا بعضها في آخر القرن الماضي وأن يترجموها إلى الفرنسية وهي تضمّ أغاني عاطفية وحكايات وقصصا عربية وبربرية، ومن هذه الآثار الشفوية:

- بين حمارين جزائري وإفرنجي: وهو حوار بين حمار جزائري وحمار إفرنجي، ولعلها تكون في التفاضل بين الأهالي والفرنسيين ولكن على لسان الحيوان.
- قصة شعبية كتبها باللهجة التلمسانية: عبد العزيز الزناقي (1932م) ونشرت سنة 1904م، ومحتوى القصة مخترع للمتعة والتشويق الأدبي، أما شكلها وإطارها فهو محلي ومن وحي الواقع بتلمسان، وهي تتناول الحياة الاجتماعية بتفاصيلها.
- المجالس الأدبية: وهي قصص من وضع فلاحين هما الشيخ محمد بن إبراهيم خوجة ورابح بن قويدر من نواحي البليدة، وقد حصل على النّصين جوزيف ديبارمي Joseph DeParme المستشرق الفرنسي سنة 1908م، والنصوص في شكل مجالس مختلفة أو لقاءات أو ندوات يحكي فيها البطل جزءا من قصة ولا ينتهي منها، ثم يلتقي في المجلس الموالي بالمستمعين فيروي لهم جزءا آخر منها وهكذا"[28].

ففي مرحلة النهضة الثقافية التي واكبت تطورات في مجالات اجتماعية وسياسية وثقافية "التفتت طبقة الكتاب إلى هذا التراث الشعبي الزاخر لتحييه من جديد وتستلهم منه موضوعات قصصها، بعدما أصبح الشعور بفقدان الشخصية يمثل المحور الذي يدور حوله تفكيرهم وتساؤلهم الدائب والمستمر عن هذا الشعور بالنقص وبالغربة اللغوية والثقافية فوجدوا في العودة إلى التراث الذي يجهله الفرنسيون وإحيائه في كتاباتهم، ما يحقق تأكيد الذات واستعادة الشخصية المفقودة فكانت الكتابات الأولى سواء منها الفرنسية أو العربية تنحو إلى العودة إلى هذا التراث تستلهمه، وذلك لإيصاله إلى الجمهور الفرنسي للتدليل

ولإثبات أنّ الشعب الجزائري بالرغم من الظروف العصيبة التي يمر بها وبالرغم من محاولات الفرنسة وتذويب الشخصية، لا يزال يحتفظ بثقافته الخاصة وبعاداته وتقاليده وتراثه الذي يمثل شخصيته"[29].

ومن العوامل الثقافية الأخرى التي ساهمت في نشوء الرواية الجزائرية وتطورها هو ذلك الاحتكاك الذي حصل بين الثقافة الوطنية والثقافة الأجنبية، فبفضل هذا الاحتكاك بالآداب الأجنبية استطاع الأدباء أن ينجحوا في عملية بعث الثقافة الوطنية وتدعيم شخصية الأمة.

لقد انفتح الأدباء الجزائريون على الحركات الأدبية الغربية منها والعربية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وأدى هذا إلى تكوين وعي ثقافي أثّر في الحياة الأدبية الجزائرية، الأمر الذي نتج عنه تطور في الأشكال الأدبية وتغيير في النظرة إلى الإبداع والكتابة بصورة عامة.

وهكذا ظهرت إلى الوجود كتابات لهذا الغرض الثقافي الذي كان من العوامل الأساسية التي أدت إلى نشأة الرواية الجزائرية، والتي استلهمت التراث وتأثرت بالقصة الشعبية للتعبير عن الواقع.

خاتمة:

الرواية الجزائرية الحديثة تزامن ظهور نصوصها التأسيسية والحقبة الاستعمارية نظرا للظروف القاهرة التي كان يتخبط فيها الفرد الجزائري، كلّ هذه الظروف مجتمعة (الاجتماعية والسياسية والثقافية) شكّلت البذرة الأولى أمام الكتّاب لخلق أدب جزائري صوّر معاناة وآهات هذا الشعب، وإسماع صوته من خلال فعل الكتابة.

الهوامش والإحالات

(1)– محمد العيد تاورته، الرواية في الأدب الجزائري المعاصر النشوء والتطور 1947–1984م، أطروحة دكتوراه دولة،ج10، إشراف الأستاذ: سيد البحراوي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها 2000م، ص144.

(2)– المرجع نفسه، ص145.

(3)– الطيب بودربالة، صورة الجزائر في الرواية الفرنسية الحديثة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، العدد الثاني، مارس، 2010م، ص07.

(4)– محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها، بدايتها مراحلها، مطبعة الكاهنة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص58.

(5)– عمار بحوش، التاريخ السياسي للجزائر من البداية ولغاية 1962م، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1997م، ص179.

(6)– محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص73.

(7)– مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، تر: حنفي بن عيسى، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط 2007م، ص202.

(8)– المرجع نفسه، ص202.

(9)– المرجع نفسه، ص202.

(10)– المرجع نفسه، ص204.

(11)– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1 1998م، ص21.

(12)– المرجع نفسه، ص22.

(13)– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط7 2007م، ص22.

(14) – العربي الزبيري، تاريخ الجزائر المعاصر، ج01، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 1999م، ص20.

(15)– بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر 1830–1989م، ج1، دار المعرفة، الجزائر، د.ط، 2006م ص156.

(16)– سامية سي يوسف، اللغة وحضور الأنساق الثقافية في الخطاب الروائي الأصل وترجمته رواية ألواح البحر لمرزاق بقطاش أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الأستاذ: أحمد حيدوش، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة، الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، 2014م، ص14.

(17)– جلال خشاب، إشكالية الهوية في الأدب الجزائري باللغة الفرنسية، ملتقى إشكاليات الأدب في الجزائر، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2006م، ص202.

(18)– عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925–1967م، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص72.

(19)– المرجع نفسه، ص89.

(20)– أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج03، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1997م، ص333.

(21)– المرجع نفسه، ج03، ص334.

(22)– أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 2001م، ص177.

(23)– بشير فايد، قضايا العرب المسلمين في آثار الشيخ البشير الإبراهيمي والأمير شكيب أرسلان، دراسة تاريخية وفكرية مقارنة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في التاريخ الحديث والمعاصر ج01، إشراف الأستاذ: عبد الكريم بوصفصاف، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم التاريخ والآثار، 2010م، ص57.

(24)– عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991م ص46.

(25)– عايدة أديب بامية، المرجع السابق ص72.

(26)– محمد بن سمينة، في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص98.

(27)– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ج8، ص126.

(28)– المرجع نفسه، ج8، ص132.

(29)– فاطمة الزهراء زيراوي، المؤثرات الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير في آداب اللغة العربية، إشراف الأستاذ: جميل نصيف، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية 1983م، ص70.

قصيدة النثر في ميزان التحولات النقدية العربية

The Prose Poem in the Balance of Arab Critism Shifts

د. شهرزاد بناني

جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعد الله (الجزائر)

www.ahdchahrazed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/07 **تاريخ القبول: 2021/06/12**

ملخص:

إنّ الحداثة العربية متأثرة بما طرأ على الأدب العالمي ككل من تغيرات أدّت إلى ظهور شكل جديد للكتابة، كما كان للرتابة التي بلغها الأدب العربي دور في بروز أدباء يبحثون عن البديل الذي يعيد النظر إلى بناء القصيدة وسط انقلابات كثيرة في الأدب والفلسفة إضافة إلى وجود الحاجة إلى التغيير داخل المجتمعات، وهكذا جاءت قصيدة النثر نتيجة لدعوة بعض المحدثين من الشعراء إلى ضرورة خلق نوع من الشعر يتحرر فيه أصحابه من قيود الوزن والقافية، غير أنها أثارت جدلا واسعا وانقساما بين جمهور الأدباء والنقاد بين مؤيد ومعارض.

الكلمات المفتاحية: قصيدة النثر، الأصالة، المعاصرة، الرفض، القبول.

Abstract:

Arab modernity is affected by the changes that have occurred in the world of literature as a whole that have led to the emergence of a new form of writing, the position reached by Arab literature also had a role in the emergence of writers looking for an alternative that would reconsider the structure of the poem in the midst of a turmoil in literature, philosophy. In addition to the need for change, this prose poem came as a result of some modern poets' need to create a type of poetry in which its companions would be liberated from the literary audience and the points between supporters and opponents.

Keywords: The prose poem, contemporarity, originality, opponents, accept.

مقدمة:

لقد شهد تاريخ القصيدة العربيّة تحولات وانفلاتات على الأنظمة والمقاييس التي وُضعت له وهذا ربما يشير إلى وعي مبكر بضرورة التغيير والتجديد، غير أنّ ظهور قصيدة النثر شكّل منعطفا في الساحة النقديّة العربيّة، أو حتى بالنسبة للمتلقي أو القارئ العربي كونها شكلا فنّيا يسعى إلى التخلّص من قيود ونظام العروض في الشعر العربي والتحرر من الالتزام بالقواعد الموروثة في محاولة لإيجاد مناخ مناسب للتعبير عن التجارب والمعاناة التي واجهت الشاعر بتضمينه صورا شعريّة عريضة تتسم بالكثافة والشفافيّة، لتأخذ بذلك بُعدا أوسع وأشمل سال فيه الحبر الكثير، وتضاربت فيه الآراء واحتدم حوله الجدال سواء من ناحية الرفض أو القبول لهذا الشكل الجريء، أو من ناحية البحث في قضية التأصيل له في محاولة إمّا لإثبات الأحقيّة أو الأسبقيّة أو حتى تبرير لموقف داعم لها، أو لنفي وجود علاقة للشعر العربي بهذا اللون الفني في موقف رافض له، وعليه يطرح المقال إشكالين رئيسين هما:

– ما موقف المدونة النقدية العربية من قصيدة النثر كشكل تعبيري جديد؟

– إلى أيّ مدى استطاعت قصيدة النثر أن تعكس صورة الحداثة العربية في ظلّ انقسام الساحة النقدية بين رافض وداعم؟

1/ الإطار المفاهيمي لقصيدة النثر:

1/1– اصطلاحا:

أ/ القصيدة: يعرفها ابن منظور بقوله: "القصيد من الشعر ما تمّ شطر أبياته، وقال ابن جني: سمي قصيدا لأنّه قصد وقيل سمي قصيدا لأنّ قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وليس القصيد إلا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة"[1].

ويعرف أحمد مطلوب القصيدة بأنها "مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة"[2].

إذا لقد اختلف النقاد في وضع مفهوم دقيق للقصيدة، فهناك من ربطها بعدد معين من الأبيات والآخر بمجموعة خصائص لغوية وفنيّة، وهناك من ربطها بالقصد.

ويشير رشيد يحياوي إلى ذلك في قوله: "تدلّ المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصيد على الاكتمال وكثرة كمّ الأبيات والوعي بعمليّة الكتابة الشعريّة"[3].

ب/ النثر:

النثر في الاصطلاح "الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن وقافية وهو أساس الكلام وجلّه والنثر أصل في الكلام ولا تتكلم العرب أولا إلاّ به، فهو أسبق من الشعر ولم يصل عن العرب القدماء إلاّ القليل منه"[4].

غير أنّ الجدل حول أسبقية الشعر أو النثر مازال مطروحا لحدّ اليوم. فهناك من اعتبر النثر "هو ما وضح معناه وظهر مضمون ألفاظه من أول وهلة"[5].

2/1– مفهوم قصيدة النثر:

لقد شهدت القصيدة العربية تحولات كثيرة مع منتصف القرن العشرين ومن أبرزها قصيدة النثر والتي ظهرت عند الغرب ثم عرفتها الحركة الشعرية العربيّة، وقد أطلق جون كوهين على قصيدة النثر قصيدة معنوية فيقول: "ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شكّ في أنّ الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن وهو من ثم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي"[6].

ومن خلال هذا المفهوم يضيف جون كوهين صفة أخرى لقصيدة النثر ألا وهي المعنوية في محاولة منه الوقوف على نقاط التلاقي بينها وبين القصيدة الشعرية.

ويرجع مصطلح قصيدة النثر في الأصل إلى ترجمة المصطلح الفرنسي (poèmeeprose) وهو مصطلح "وجد في بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر وإن تكن له أصول عميقة في الآداب كلّها بما في ذلك العربية ولا سيما الديني والصوفي منها"[7].

كما يعتبر أدونيس من أوائل المنظرين لهذا الشكل الشعري يقول: "هي نوع متميز قائم بذاته ليست خليطا هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أيّ نوع فني آخر"[8]. أما محمد شوابكة فيعرفها بأنّها "الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية والصورة الشعريّة، وغالبا ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال"[9].

ولقد أُطلق على هذا الشكل الجديد مجموعة من المصطلحات منها: الشعر المنثور النثر الشعري، القصيدة المضادة، القصيدة غير العروضية، النثيرة وغيرها من التسميات. وأطلق عليه عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير مصطلح القول الشعري فيقول: "جملة القول الشعري إذا هي كلّ جملة شاعريّة جاءت في جنس نثري"[10].

وهناك من أطلق عليها الشعر المنثور لكن هناك من رفضه وقد عرف هذا الشكل في الآداب الأجنبية. يشير يوسف بكار إلى ذلك في قوله: "وجد الشعر المنثور واسمه في الإنجليزية (prose poetry) أو (poetry prose) يوحي من الإنجيل وترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث وربما ظهر في بداياته الأولى عند المسيحيين من أدبائنا العرب لاطلاعهم على نماذج أجنبية منه"[11].

غير أنّ نذير العظمة ميّز بين قصيدة النثر والشعر المنثور فقال: "تتداخل القصيدة قصيدة النثر مع قصيدة الشعر المنثور من حيث خصائصها وصفاتها إلاّ أنها تتميز عنها بالشكل الهندسي رؤية وبنية داخليّة وخارجيّة"[12].

والملاحظ للمفاهيم السابقة لقصيدة النثر يقف على التعدّد الاصطلاحي المقابل لقصيدة النثر، وهنا تبرز إشكالية تعدد المصطلح والتي أصبحت قضية حاضرة بحضور كلّ لون أدبي جديد أو قضية نقدية، وهي من الأمور التي أضحت تصعّب الدرس النقدي ليجد الباحث نفسه أمام فوضى اصطلاحية ربما تشتته عن هدفه الأساسي من البحث.

2/ قصيدة النثر بين الأصالة والمعاصرة:

يرى الكثير من النقاد أنّ قصيدة النثر أصلها غربي وأنها دخيلة على الأدب العربي يقول أحمد بزون في ذلك: "صحيح أنّ هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي، فبودلير يعتبر جدّ هذه القصيدة ومؤسسها الأول في العالم، كما أن ولتمان كان أول من كتب القصيدة النثريّة بشكل ناضج واستعمل هذا النسق التعبيري معتبرا إياه شعرا بشكل واضح"[13].

فبعد أن ثار هذا الجدل حول قصيدة النثر بدأت أقلام نقديّة عربيّة في البحث في الجذور الشرقية العربية لقصيدة النثر من خلال بحوث تأصيلية منها:

يقول عبد العزيز المقالح متسائلا عن وجود مثل هذا النوع في تراثنا الشعري: "نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر من نموذج شعري يؤكد أنّ الشعر غير الوزن وغير القافية"[14]، ويضيف رمضان عبد المنعم أنّ هناك من رجع إلى جداريات الفراعنة بحثا عن شعريّة ماضوية بغية الرّد على اتهامات النقاد بأنّ قصيدة النثر جنس ليس له صلة بميراثنا الشعري، وأنها استنساخ للقصائد المترجمة إلى العربيّة[15].

غير أنّ هناك من النقاد من اهتم بنشيد الإنشاد مثل سيد قطب نظرا لما يحتويه من تناسق الصور الفنيّة وظلال الشعور والإيقاع الداخلي[16]، ويؤكد عبد العزيز المقالح على التراث الصوفي فيقول: "هناك موروث عربي إسلاميّ أقرب وأرحب تجربة وإمكانيّة ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر، إنه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني"[17]. أي أنّ العرب لم يشترطوا الوزن في أشعارهم والشعر أسبق من الوزن وحتى وإن عرّف النقاد القدامى الشعر بالكلام الموزون المقفى إلا أنهم لم يقتصروا على هذا فمثلا نجد قدامة بن جعفر يقول: "الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكلّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[18].

ويذهب عبد العزيز المقالح إلى الرأي نفسه فيؤكد أن "المفهوم الحقيقي عند العرب وعرب الجاهلية بخاصة لا يجعل الوزن شرطا ضروريا لتكون الكتابة شعرا، ولم يظهر مفهوم

الشعر (هو كلام موزون مقفى) إلا في عصور متأخرة"[19]. في حين يرى نذير العظمة تشابها بين النثر الفني وقصيدة النثر، ولقد عرفت العرب النثر الفني منذ بداية القرن الثاني الهجري وهو نوع يدخل فيه كلّ ما يحتل منطقة متوسطة بين الشعر والنثر يقول في ذلك: "ما عرف بالشعر المنثور في مطلع هذا القرن هو ما يعرف اليوم بقصيدة النثر"[20]. أي أنّ حركة الشعر المنثور كانت تمهيدا لظهور تيار قصيدة النثر.

ولقد دعا أمين الريحاني إلى التخلي عن الوزن والقافية واعتبر أنّ الوزن والقافية يدفعان إلى تكثيف أفكاره وأخيلته والتضحيّة بريشها وأجنحتها لتلائم أعشاش الصيغ الشعريّة الموزونة[21]. فقصيدة الشعر المنثور لأمين الريحاني تميزت بكسرها لوحدة القصيدة العمودية وتحررها من الوزن والقوافي. إضافة إلى جبران خليل جبران الذي قلب كلّ المقاييس الشعرية السائدة يقول كمال خير بك: "بما أنّ الأفكار من صنع النثر فهي متغيرة وغير ثابتة وبالتالي فإنّ عليها كسر كلّ القيود التي تعيق مساهمتها في اكتشاف الحياة"[22].

إذا لقد حاول جبران كسر الحاجز بين الأجناس الأدبيّة والمزج بين الشعر والنثر أو بين لغة الإيحاء ولغة المخاطبة ليفتح بذلك القصيدة على فن القصة والحكاية وغيرهما.

كما شجعت مي زيادة هذا الشكل فقالت: "وما النثر الأشعر أفلت من أقيسة الوزن الضيقة غير أنّه لا يكون مرضيا إلا إذا خضع لنواميس الإنشاد بما فيها من توازن الجمل وموسيقى الألفاظ وسرد الأفكار بسلاسة"[23]، وعليه يمكن القول إنّ أمين الريحاني وجبران خليل جبران يعدّان مرجعية عربية لقصيدة النثر باعتبارهما قدما أعمالا تقع بين الشعر والنثر يقول عز الدين مناصرة:"الشعر المنثور مجرد تسمية أخرى لقصيدة النثر لكنّها تعبر عن المرحلة الأولى من مراحل تطور قصيدة النثر"[24]. وفي هذا تأكيد صريح على أنّ الشعر المنثور ما هو إلا مرحلة تمهيديّة لظهور قصيدة النثر.

3/ قصيدة النثر بين الرفض والقبول:

لقد كان ظهور قصيدة النثر في الساحة الأدبيّة والنقديّة العربيّة هزة كبرى في تاريخ الشعر العربي حتى أنها أحدثت صدمة لدى القارئ العربي الذي تعوّد على الشعر الموزون

المقفى ولقد أثار ذلك جدلا كبيرا في أوساط النقاد والشعراء حول شرعيّة هذا الشكل الجديد غير أنّ هذا الجدل لم يكن فقط بين المحافظين والمجددين، بل حتى بين المجددين أنفسهم فانقسموا إلى مؤيد ومعارض لهذا الشكل الجريء وفيما يلي سنستعرض بعض الآراء الرافضة والمؤيدة له.

1/3– الرفض:

نجد في مقدمة الرافضين نازك الملائكة التي انتقدت هذا اللون الشعري كثيرا، غير أنّ هناك من جعل مرد رفضها إلى عامل ذاتي ينمّ عن محاولة حفاظها على الريادة والأسبقيّة في التجديد بالنسبة لشعر التفعلة، قالت رافضة: "شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضمّ بين دفاترها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر غير أنّها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنّه سيجد فيها قصائد مثل القصائد فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنّه لا يجد من ذلك شيئا"[25]. كما أنّها ترى في تسميتها خطأ كبيرا تقول: "تقع دعوة قصيدة النثر في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معا"[26]، وينفي محمد حجي فكرة المزج بين الشعر والنثر ويوضح الحدود الفاصلة بينهما بقوله: "الشعر شيء والنثر شيء آخر علينا أن نتميز بالصرامة مع أنفسنا لا ينبغي قبول كلّ ما يكتب مهما كان كاتبه على أساس أنّه شعر"[27].

ونلفي رأيا آخر يرى في قصيدة النثر تفككا وتحللا وهو رأي أمل دنقل الذي يقول: "إنّ هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأنّ هناك تحللا اجتماعيّا، وتفسخا وطنيّا لكن بدلا من بناء مجتمع يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلا حرفيا داخل الدول كما صار عند أدونيس"[28]، أي إنّه يرى في كلّ ما يحدث تقليدا للغرب مخفيا برداء الحداثة.

وهناك من قالوا إنّ ما جاء به هؤلاء الشعراء ليس إبداعا بل هو هروب إلى السهولة لاعتقادهم أنّ إلغاء الوزن والقافية يجعل كتابة الشعر أكثر سهولة، ويقول حلمي سالم:

"نعم استغل الركيكون الضعفاء قصيدة النثر وركبوها لتغطية فقرهم وقلة ذوقهم الجمالي لكن هو عين ما حدث في كلّ تجربة وكلّ حركة وكلّ عصر"[29].

أما نزار قباني فقد كان له موقفين، موقف رافض وآخر داعم أمّا عن رفضه فقد قال في مشكلة الحداثة: "مشكلتهم أنهم يقفون على أرض لا وجود لها، ويخاطبون بشرا لا وجود لهم إنهم معارضون لا عصر لهم ولغويون لا لغة لهم، ومستقبليون لا مكان لهم في المستقبل إنهم منذ ثلاثين عاما أو أكثر يرثون البحر دون أن تطلع لهم الحنطة ودون أن يتمكنوا من تغيير سنتمتر واحد من الحساسية الشعرية العربية، أمّا مأزقهم الكبير هو أنهم يريدون أن يبنوا مدينة جديدة للشعر وليس معهم حجارة، ويريدون أن يزرعوا الأشجار المثمرة وليس معهم بذور، ويريدون أن يصححوا التاريخ ولا تاريخ لهم، إنّ الحداثة لم تستطع منذ ثلاثة عقود أن تسجل هدفا واحدا في ملعب الشعر وبقيت تلعب وحدها دون كرة ودون أنصار ودون متفرجين"[30].

وعندما سئل: هل أنت ضدّ الحداثة؟ قال: أنا ضدّ الفوضى وضدّ التخريب وضدّ العدميّة فالشعر قبل كلّ شيء نظام وانضباط ومسؤولية، إنني أفتح قلبي لكلّ شعر جديد يقنعني بأنّه شعر ولكنني لا أستطيع أن أكون مع هذه الهستيريا اللغويّة التي يسمونها الحداثة، إنني غير متمسك بالصياغات والأشكال القديمة أبدا، ولا أنا متمسك بالقصيدة العصماء أو المعلقات وتفاعيل الخليل ابن أحمد الفراهيدي، فالأشكال الشعريّة لا تتمتع بالقداسة التاريخيّة والأزليّة، وموسيقى الشعر العربي ليست موسيقى لا تقبل المراجعة أو التغيير، فالشعر نهر يغيّر أمواجه في كلّ لحظة ولكنّه يبقى نهرا وأنا أرفض أيّ دعوى حداثة تطالب بإلغاء النهر، وشطبه من أطلس الجغرافيا، وكما تغيرت ملابسنا وبيوتنا وطعامنا وعاداتنا وأذواقنا وانتقلنا من مرحلة البادية إلى مرحلة المدنية، فإنّ شعرنا هو الآخر تغير واختلف جذريا عن الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، فلا الفرزدق اليوم له شعبية ولا النابغة الذبياني محبوب لدى أطفالنا ولا عمر[31].

ويتحدث محمد إبراهيم أبو سنة فيقول: "إنّ قصيدة النثر ستكون كارثة على الشعر لو أنها قدّمت نفسها كبديل لحركة الشعر العربي الحديث وأظنها لا تستطيع ذلك"[32].

2/3– القبول:

لقد انطلق النقاد والشعراء المشجعون لقصيدة النثر من فكرة أنّ الشعر ليس فقط وزنا وقافية، يقول ميخائيل نعيمة: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر، كما أنّ المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"[33]، ومن الأوائل المعجبين والمشجعين لقصيدة النثر طه حسين، قال: "ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية، إذا تنافرت أمزجتهم وطبائعهم، ولا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين"[34].

ويحضر هنا الرأي الآخر لنزار قباني حيث يقارن بين بنائها وبناء القصائد الموزونة فيقول: "إنّ أسلوب بنائها يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى مرمر ورخام وشموخ أعمدة أمّا القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة وزعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما لا يوحي بالثراء الفاحش ولكنّه يوحي بالدفء والألفة"[35]، ولم يخف درويش إعجابه بقصيدة النثر ورأى أنّ الأهم هو محاولة إيجاد بديل موسيقي فيقول: "هناك شعراء مجيدون في قصيدة النثر وأسمي منهم على سبيل المثال: أنسي الحاج ومحمد الماغوط وسركون بولص، إنّهم يكتبون فعلا شعرا خاليا من الوزن والقافية ولكن له شروط الكتابة الشعرية"[36].

فأنسي الحاج يرى أن جلّ ما يطمح إليه في هذا المجال هو أن يجد الشاعر اللغة التي تماشي إيقاعات وجدانه وتعانق تجاربه ورؤاه وعواطفه وأحلامه، إنّ أهم ما حققته الكتابة الحديثة وبينها قصيدة النثر هو أنها تجرأت على أن تتقمص ذاتها[37]، ويؤكد كمال خير بك على ضرورة الاعتراف بكلّ التجارب الشعرية فيقول: "إنّنا محمولون في إطار التحويل الشعري المعاصر على أن نعترف بتعدديّة الأنماط الشعريّة بحسب اختلاف مفهومات الشعراء والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكلّ منهم"[38].

في حين نجد صلاح عبد الصبور قد وقف موقفا متحفظا من خلال قوله: "لا تستوقفني الأسماء كثيرا ليسموها قصيدة النثر أو ليسموها شعرا منثورا، أمّا أنا فلا أحب

التسمية الأولى ولكن كثيرا من أصوات الشعر المنثور تهزني بدءا من جبران خليل جبران وانتهاءً بمحمد الماغوط"[39].

من خلال هذه الآراء، يمكن القول إنّ قصيدة النثر كانت ولادتها طبيعيّة وذلك نتيجة عوامل ساهمت في ذلك، وهذا أمر حاصل، فلكل نوع أو شكل أدبي جديد عوامل تؤثر فيه ويعكسها هو في الوقت نفسه.

خاتمة:

وفي ختام المقال نقف عند أهم النتائج المتوصل إليها والتي يمكن أن تكون منطلقا لدراسات أخرى فيما يتعلق بهذا الشكل التعبيري الجديد ونجملها كالآتي:

- لقد رفعت قصيدة النثر تحديّا صارخا بإعلانها الثورة على الموروث الشعري وعلى أقدس مقاييسه ألاّ وهي الوزن والقافية لتثير بذلك سجالا لا يزال قائما لحدّ اليوم.
- تعدّ قصيدة النثر انفلاتا نوعيّا في تاريخ القصيدة العربيّة ومنعطفا حاسما في مسارها.
- إذا كانت الحداثة تعني الخروج عن المألوف فيمكن اعتبار كلّ محاولات الانفلات من نظام القصيدة وعيا مبكرا بالتغيير وتمهيدا أو أرضيّة خصبة لولادة هذا الجنس الجديد.
- حتى ولو كان للقصيدة نظام ولكن ذلك لا يعني حصرها في تقسيمات عروضيّة شكليّة وإهمال كونها صوتا لصدى العصر وتغيراته، وعليه فإنّ لكلّ تجديد مبررات ولقصيدة النثر ما يبررها.
- إنّ خلو قصيدة النثر من التحديدات العروضيّة فتح المجال لأقلام شعريّة قدّمت نماذج رديئة لأنها استسهلت الكتابة الشعرية في ظلّ غياب الأوزان والقوافي، ولكنّ ذلك لا أساس له من الصحة بل كان فقط مدعاة للهجوم عليها ودليل ذلك هو أن المتطفلين من الشعراء موجودون في كلّ المجالات الإبداعية.
- مهما تعددت الاتهامات الموجهة لقصيدة النثر إلاّ أنّ نصوصها مشحونة بالصور الطافحة بالخيال والرؤى الفلسفيّة والرموز التاريخيّة، وأصبحت تمثل لغة خرق وانزياح وتجاوز، ربما هذه الخصائص وهناك خصائص أخرى جعلت هذا اللون الجريء يقتطع شرعيّة الإقامة في الحقل الشعري العربي.

الهوامش والإحالات

(1)– ابن منظور: لسان العرب، م5، مادة قصد، ص264.

(2)– أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 2001، ص323.

(3)– رشيد يحياوي: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص20.

(4)– أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص222.

(5)– مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان 1981، ص216.

(6)– جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة 2000، ص33.

(7)– يوسف بكار: في العروض والقافية، دار المناهل، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ص152.

(8)– أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، س4، ع14، ص81.

(9)– محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم: معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، دط الأردن، 1991، ص209.

(10)– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 القاهرة، 1998، ص98.

(11)– يوسف بكار: المرجع السابق، ص151.

(12)– نذير العظمة: قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، الشعر السعودي نموذج، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 2001، ص215.

(13)– أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، ط1، بيروت، 1996، ص79.

(14)–عبدالعزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985، ص96.

(15)– رمضان عبد المنعم: قصيدة النثر في مصر، 2017/08/20، 16:15.
http://www.albayam.co.ae/albayam/culture/2002/issue/1.htm.

(16)– ينظر: عبد العزيز المقالح: المرجع السابق، ص96.

(17)– المرجع نفسه، ص98.

(18)– أحمد مطلوب: المرجع السابق، ص258.

(19)– يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، 1985، ص97.

(20)– نذير العظمة: المرجع السابق، ص277.

(21)– المرجع نفسه، ص277.

(22)– ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة مجموعة من أصدقاء المؤلف دار المشرق، ط1، بيروت، 1982، ص35.

(23)– أدونيس: الثابت والمتحول–3– صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت، 1963، ص163.

(24)– عزالدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، بيت الشعر، ط1، رام الله، فلسطين، 1998 ص54.

(25)– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983، ص213.

(26)– المرجع نفسه، ص219.

(27)– محمد حجي محمد: ليس النص هو المهم بل المبدع، لقاءات، قاسم حداد، المغرب، 2017/08/15، 10:30 www.qhaddad.com/dilogue/dialogue.asp

(28)– جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984، ص ص 261، 262.

(29)– حلمي سالم: كلام العرب باطل، ندوة الأصالة جوهر الحداثة، أخبار الأدب، العدد 414 17يونيو 2001، 2017/08/19، 13،10.www.arabic nadwa.com

(30)– محمد عبد الله سليمان: آراء نقدية حول قصيدة النثر، صحيفة اللغة العربية صاحبة الجلالة، تصدر برعاية المجلس الدولي للغة العربية، الموقع الخاص بالمؤتمر الدولي للغة العربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة. www.arabiclanguage.org/view-page-php

(31)– ينظر: المرجع نفسه.

(32)– المرجع نفسه.

(33)– ميخائيل نعيمة: الغربال، المجموعة الكاملة، دار العلم للملايين، دط، بيروت، 1979، م3، ص425.

(34)– طه حسين: التجديد في الشعر، مجلة شعر، س1، ج2، 1957، ص99.

(35)– نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط2، بيروت، ج7/ج8، 1999،ص35.

(36)– جهاد فاضل: أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب، دط، بيروت، دت، ص314.

(37)– ينظر: فيديل سبيتي: أنسي الحاج، قصيدة النثر تحتاج إلى نقد صارم،مجلة بيت الشعر، 31 مايو 2012، منتديات قديتا، 2017/08/19، 14:30. www.qadita.net

(38)–كمال خير بك: المرجع السابق،ص353.

(39)– جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984، ص268.

نظرات جديدة في قراءة البديع في شعر أبي العلاء المعري

New Insights on Reading Figures of Speech in Abu Ala Al-Maari Poetry

د. عاصم زاهي مفلح العطروز

أستاذ مساعد في الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا (و.م.أ)

asemalatroz@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/03/13 **تاريخ القبول: 2021/03/30**

ملخص:

موضوع هذه الدراسة هو نظرات جديدة في قراءة البديع في شعر أبي العلاء المعري. وقد جاءت في مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة.

ولقد خصّصتُ هذه المباحث لدراسة البديع في شعره، فدرستُ ثلاثة من ألوانه هي من أشهر فنون البديع عموماً وأكثرها وروداً في شعره؛ وهي: الجناس، والمقابلة، والتقسيم. وأوردت نماذج وشواهد من شعره على كلّ نوع، وحلّلتُ النماذج، وعلّلتُ ورود البديع. وبيّنتُ أنّه استعمل هذه الفنون الثلاثة، وأكثر من استعمالها؛ توضيحاً لأفكاره وتجلية لمبادئه، وإظهاراً لتفوقه اللغوي والفني، وأنّه استعمل المقابلة على وجه الخصوص استجابة لنفسيته التي كانت أمشاجاً من الثنائيات والأضداد. وأمّا الخاتمة فإنّي ذكرت فيها أبرز النتائج التي خرجت بها من هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: البديع، النص الأدبي، الأسلوبية، اللزوميات، سقط الزند، النصيّة.

***Abstract*:**

This study is a new perspective on reading figures of speech in the poetry of Abi Ala Al-Maari. It is presented through an introduction, three sections and a conclusion. This investigation is devoted to the study of figures of speech in his poetry. Three of the figures of speech types are studied, which are among the most famous in general, and the mostly used in Abi Ala Al-Maari ‘s poetry: the hyponymy , antonymy, and division. Examples are cited as evidence

from his poetry on each genre, the models analyzed, and the occurance of figures of speech was justified. An explanation of his ideas and a manifestation of his principles, and a demonstration of his linguistic and artistic excellence, and that he used the antonomy in particular in response to his psyche, which was constructed of dualities and oppositions. Finally , the most prominent results concluded the study

***keywords**:* figures of speech, literary text, stylistics, necessities, the fall of the ulna, textuality.

مقدمة:

إنّ من يدرس أبا العلاء فإنّ عليه أن يفصل بين أبي العلاء في سقط الزند، وأبي العلاء في اللزوميات، بين أبي العلاء في صباه وشبابه وحداثة سنّه، وبين أبي العلاء في كهولته وشيخوخته، بين أبي العلاء طليقاً يتراكض وأترابه إلى اللهو، وأبي العلاء فريداً في سجونه الثلاثة التي فرضها على نفسه أو فرضتها عليه نفسه وفلسفته، أو فرضت نفسها عليه وعلى نفسه وفلسفته، بين أبي العلاء الشاعر المادح الفاخر الراثي والناسب الفيلسوف، وأبي العلاء الفيلسوف الناظم الزاهد والخطيب الواعظ الثائر، المقدم المحجم والمقبل المدبر والمحبط اليائس والمتشائم الحزين البائس معاً.

فإنّ من يقرأ سقط الزند سيجده أمام شاعر كسائر شعراء عصره أو من سبقوا عصره بقرون، فقد نظم فيما نظموا فيه من أغراض، وشبّه كما شبّهوا وبما شبّهوا، وصوّر كما رسموا وصوّروا، ورحل كما رحلوا، ووصف راحلته ورحلته كما وصفوا، وذكر الديار والأطلال. ولكنّه لم يتطرق في اللزوميات إلى أيّ غرض من أغراض الشعر المعروفة، وإنما انصرف فيها إلى نقد الحياة وذمّ سلوك وطبائع البشر؛ فالقارئ للزوميات يجده أمام فيلسوف ناظم ومرشد موجّه، وخطيب محبط ومتبرّم ساخط على الدنيا وعلى الحياة وعلى الناس، وأمام خطب موزونة ومواعظ منظومة أكثر منها قصائد، فما هي بالتي تصلح للغناء فتشجي وتطرب ولا هي بالتي يجد قارئها أو سامعها في نفسه نفحة جمالية، أو معالم لمسة سحرية شاعرية. إنها مجموعة من الأفكار والآراء والمبادئ حاول فيها أن يقدّم وجهة نظره في إصلاح المجتمع في كافة أحواله ومختلف شؤونه، فراح يكرّرها في أوزان مختلفة وقوافي وحركات متعدّدة. وإذا

لم يجد في الناس آذاناً صاغية لما يقول ويدعو، فقد استحالت مآسي يكابدها وغصصاً يتجرّعها انعكست آثارها كرهاً للدنيا وبغضاً للحياة وللناس. منظومات أفرغ فيها ثنائيات نفسه التي كانت أمشاجاً من الثنائيات والأضداد؛ ثنائيات فقره المادّيّ وغناه الثقافيّ وثنائيات ضعفه الجسديّ وقوّته اللغوية والفنية، ثنائيات من ثنائيات في ثنائيات بثّها أو نفثها في هذه المنظومات التي التزم فيها ما لا يلزم؛ فكانت سجناً رابعاً قيّد به نفسه فأضافه إلى سجونه الثلاثة، ثنائيات جحوده بالبعث وإيمانه به، وبخلود النفس وفنائها، وبتفوّق العقل وقدرته وقصوره وعجزه، وبحب الحياة وبغضها وتفضيل الموت عليها، وبكرهه للناس منذ كانوا وحبه لهم وشفقته عليهم ورحمته بهم.

إنّ القارئ لشعر أبي العلاء تستوقفه مجموعة من القضايا أهمّها البديع، فقد رأيته من أبرز القضايا وأكثرها شهرة وشيوعاً؛ فجعلته مقام البحث وموضوع الدراسة؛ فدرستُ الجناس، والمقابلة، والتقسيم؛ وعليه فقد جاءت هذه الدراسة في ثلاثة مباحث مع مقدّمة وخاتمة. وذلك على النحو الآتي:

- **البديع في شعر أبي العلاء المعري**

البديع هو أحد ثلاثة علوم البلاغة، وأوسعها أبواباً[1]، وأكثرها مجال نظر ومدار بحث. وقد جرى البلاغيون على جعله آخر هذه العلوم؛ فقدّموا عليه علمي: المعاني، والبيان. ولقد رأى الباحث أن يخصص هذا المنجز لدراسته في شعر أبي العلاء؛ لتكون الدراسة فيه اتصالاً بدراسة التكرار التي قدّمها سابقا، ولتكون كذلك مجال تجلية لما أرجئت تجليته منها هناك؛ ذلك لأنّ فنون البديع؛ نحو: الجناس، وطباق السلب، وردّ العجز على الصدر وغيرها، هي كذلك لون من ألوان التكرار ونمط من أنماطه[2].

والبديع لغة: الإنشاء، والبدء. جاء في اللسان: "بَدَعَ الشيءَ يَبْدَعُهُ بَدْعاً: أنشأه وبدأه... والبديع والبِدْع: الشيء الذي يكون أوّلاً ..."[3]. وجاء في أساس البلاغة:" أبدع الشيءَ وابتدعه: اخترعه ... وسِقاء بديع: جديد ..."[4].

وفي المعجم الوسيط:" بدعَهُ بَدْعاً: أنشأه على غير مثال سابق. فهو بديع، للفاعل والمفعول..."[5]. والمراد بقوله: للفاعل والمفعول أنّ (بديع) ونحوها من الصيغ من بناء: (فعيل) تكون بمعنى اسم الفاعل؛ فيكون (بديع) بمعنى: مُبْدِع –بضم الميم، وكسر الدال المهملة–، ومنه قوله تعالى: (بديع السموات والأرض)[6]؛ أي: خالقها ومُبدِعها. أو تكون بمعنى اسم المفعول؛ فيكون (بديع) بمعنى: مُبْدَع – بفتح الدال –؛ أي مخترَع، ومُبْتكَر ومُسْتَحْدَث. ومنه (البِدْعَة).

والبديع اصطلاحاً: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[7]. وهو: "النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق إمّا بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"[8].

ولقد كان أبو العلاء من أكثر الشعراء الذين اهتموا بالمحسّنات البديعية، والذين أفرطوا في استعمالها إفراطاً يربو على ما كان عند شعراء البديع قبله، بل إنّه ليربو كذلك حتى على البديع في شعر الشعراء الذين جاءوا بعده بعقود أو قرون، أو يكاد. فأمّا في سقط الزند فإنّ القارئ لا بدّ واقف على ألوان من المحسّنات البديعية في القصيدة الواحدة أو في القصائد المختلفة، ولا سيّما الجناس والطباق منها، كما أنّه يجد كذلك كثيراً من القصائد والمقطّعات تكاد تخلو منها. لقد كانت المحسنات البديعية في سقط الزند قليلة إذا ما قيست بها في اللزوميات؛ ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ أبا العلاء لم يكن بعدُ قد فرض على نفسه هذه السجون الثلاثة، أو لم تكن فرضت نفسها عليه، كما أنّه لم يكن بعيد العهد كثيراً من روّاد البديع وشعرائه؛ فسار على نهجهم في بناء قصائده، ونظم على منوالهم ما أتى به من المحسّنات. ولقد كانت المحسنات البديعية في سقط الزند غالباً ما تخدم المعنى، وتبعث في النظم موسيقى داخلية ترفد موسيقاه العروضية؛ فتكسبه إثراء وغَناء، وتكسو الصورة فيه روعة وجمالاً، وتضفي عليها رونقاً وأنغاماً عذبة تحبّبه إلى النفوس وتُبلغه القلوب قبل

الأسماع. وأمّا في اللزوميات فإنّه قد أفرط في استعمال المحسنات البديعية إفراطاً زاد على ما كان من شعراء البديع، حتى أولئك الذين عاشوا في عصور الانحطاط الأدبي، وكانت الصنعة، وكان التكلف، وكان البديع والجمود اللفظي طابع أشعارهم، والسمة البارزة فيها والغالبة عليها. ولقد ضمّنها كلّ ضروب البديع وألوان المحسنات البديعية. ومن النادر جدّاً أن يجد القارئ قصيدة أو مقطوعة أو حتى أبياتا مفردة دون أن يجد فيها لوناً أو أكثر من هذه المحسنات، بل إنّه سيجد أنّ قصائد كاملة أقامها المعري على المحسنات البديعية وبخاصة: الجناس، وردّ العجز على الصدر، والطباق[9]. مما يمكن معه القول بأنّ صفي الدين الحلي إذ أوصل عدد المحسنات البديعية إلى ما أوصلها إليه، فإنّ اللزوميات كانت مصدره في هذا، أو كانت أحد أهم مصادره. غير أنّ أبا العلاء يختلف ممن ذكر من شعراء البديع أنه كثيراً ما كان يولي المعنى اهتمامه، وأنّه كان يستعمل البديع على اختلاف ألوانه ليخدم معانيه وليوضح ويؤكد أفكاره التي كان يؤمن بها ويدعو إليها، بخلاف أولئك الذين كان همّهم الأوّل هو اللفظ، أمّا المعنى فإنهم قليلاً ما كانوا يعيرونه شيئاً من الاهتمام والعناية. حقّاً إنّ القارئ للزوميات سيجد فيها كثيراً من الأبيات التي يتبين منها نسيان أبي العلاء للمعنى غفلةً في غمرة ولعه بضروب البديع وألوان محسّناته، أو تعمّداً لحاجة في نفسه، ولكنّه إذا دقّق فسيلمس أنه مهما أوغل في ضروب البديع وفي التعقيد اللفظي، فإنّ المعاني تتراءى له بين ركامه. "وإذا كان أبو العلاء يهدف من استعماله المحسنات البديعية في سقط الزند إلى إثراء الموسيقى وإغناء الصورة الجمالية، فإنّ استعماله في اللزوميات لم يكن هدفه منها التزويق ولا الزخرف، وإنما استعملها لتخدم معانيه وتوضح صوره"[10].

– أوّلاً: الجناس

الجناس، ويقال فيه أيضاً: التجنيس، والمجانسة. وقد جاء الاسمان الآخران على لسان ابن المعتز؛ إذ يقول في تعريفه: "التجنيس هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[11]. وفي المعجم الوسيط:" الجناس في اصطلاح البديعيين: اتّحاد الكلمتين أو تشابههما في اللفظ مع اختلاف المعنى"[12].

وهو من أكثر ألوان البديع استعمالاً لدى الشعراء والأدباء؛ فأكثرها شيوعاً في الأعمال الأدبية، كما أنّه من أكثرها أهمّية في توضيح المعنى وتوكيده، وجلاء الصورة وإغنائها، وازدهار الموسيقى وإثرائها. ولذلك كان موضوع عناية واهتمام علماء البلاغة قدماء ومحدثين، ولقد أفردوا له مساحات واسعة في مؤلّفاتهم، تناولوا فيها مكانته بين سائر ألوان البديع، وأهميته في الكلام شعراً ونثراً، وما له من أثر بالغ فيه. كما تناولوا تفصيلاته وتفريعاته، فقدّموا فيها وأخروا، وزادوا وحذفوا، وأكثروا من إيراد الأمثلة من القرآن الكريم والحديث الشريف، ومن الشعر والأقوال، والحكم والأمثال. ولقد قامت بينهم اختلافات واسعة في تعريفه وفي تحديد مصطلحه، وفي أقسامه وأنواعه، وفروع كلّ قسم[13]، ليس هذا مقام تفصيل القول فيها. وإنّما المهمّ قوله أنّ الجناس يقع في قسمين رئيسين؛ هما: "الجناس التام، ويسميه بعض البلاغيين: الكامل؛ وهو: ما اتفق ركناه وتماثلا لفظاً وخطّاً، واختلفا معنى، من غير تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركاتهما، سواء كانا من اسمين، أو فعلين، أو من اسم وفعل، أو من اسم وحرف. فإن كانا من نوع واحد سمّي الجناس مماثلاً وإن كانا من نوعين سمّي مستوفى. والجناس التامّ أكمل أنواع الجناس"[14]. وهو كثير في شعر أبي العلاء؛ نحو قوله[15]:

مَعَــانٌ منْ أَحبّتِنَا مَعَــانُ تُجِيبُ الصَّاهلاتِ بِهِ القِيانُ

ومعان الأوّل: موضع بعينه. ومعان الثاني: بمعنى المنزل. ويكون هذا النوع من الجناس بين اسمين؛ نحو ما تقدّم، ونحو قوله[16]:

فإنّ إباءَ الليث ما حلّ أنفُهُ وإنَّ محــلَّاتِ اللّيوثِ إبــاءُ

فإنّ إباء الأوّل: مصدر أبى الشيء؛ بمعنى: رفضه وكرهه، وامتنع عنه. والثاني: جمع إباءة؛ وهي الأجمة، والعرين.

كما يكون بين فعلين؛ نحو قوله[17]:

تمسّكْنَ طِيباً أمْ تمسّكنَ حِليَةً فإنّي رأيتُ النّوعَ يَلحَقُ بالجنسِ

وتمسكن الأول بمعنى: تطيّبْنَ، والثاني بمعنى: لبسن.

وأمّا القسم الثاني من أقسام الجناس فهو الجناس الناقص؛ وهو: ما اختلف فيه أحد ركنيه عن الآخر في ترتيب حروفه أو عددها أو حركاتها، مع اختلافهما في المعنى. وهو كثير أيضاً في شعر أبي العلاء؛ نحو قوله[18]:

من الماذِيّ كالآذِيّ أرْدى عَواسِلَ غيرَ طيِّبة المَجاجِ

فإن بين الماذيّ والآذيّ جناساً، وقد اختلفا في أحد حروفهما. والماذي: الدروع، والآذيّ: العسل، وقد شبّه به الدرع للينه وسهولته.

فإذا زاد أحد الركنين على الآخر في مثل هذا القسم من الجناس سمّي: المذيّل والمطرف، والمردوف[19]. وإذا كانت الزيادة في أوّل الركن الثاني، أو في ثانيه سمّي المردوف ومنه قوله[20]:

وصْلُكِ بالنّارِ والشّنارِ فقد عِفناهُ إذ قَطّ شَعرَه فقَطِ

فركنا الجناس في البيت: نار وشنار، ويختلف الثاني عن الأول بزيادة الشين في أوله. وكذلك الشأن في قوله: قط، وفقط، فإنّ المجانس الثاني يختلف عن الأول بزيادة الفاء في أوله.

وإذا كان أحد الركنين يزيد على الآخر بحرف في وسطه سمّي مكتنفاً، نحو قوله[21]:

هَمَمْنَ بدُلْجَةٍ وخَشِينَ جُنْحاً فَبِتْنَا فَوْقَ أَرْحُلِهَا جُنُوحَا

فقد قال: جنحاً، ثم قال: جنوحاً، وفرق اللفظ بينهما زيادة الواو في الوسط. وإذا زاد أحد الركنين على الآخر بحرف في آخره سمّي مطرّفاً؛ ومنه قوله[22]:

إذا مِتُّ لم أحْفِلْ أَبِالشَّامِ حُفْرَةٌ حَوَتْنيَ، أمْ رَيْمٌ بِرِيْمانَ مُنْهَالُ

وركنا الجناس في البيت هما: رَيْمٌ؛ بمعنى: قبر، وريمان؛ وهو اسم جبل. ويختلف ثاني الركنين عن الأول بزيادة الألف والنون في آخره. وإذا كانت الزيادة في وسط أحد الركنين وفي آخره سمّي المكتنف المطرّف؛ ومنه قوله[23]:

دعا اللهُ أُمَّاً ليْت أنّي أمامَها دُعيتُ ولو أنّ الهواجِر آصالُ

والجناس في البيت في قوله: أُمّا، وقوله: أمامها، وقد زاد في الركن الثاني منهما حرفين: الألف في وسطه، والهاء في آخره.

وهناك أنواع أخرى من الجناس ذكرها البلاغيون، وهي في شعر أبي العلاء؛ منها ما يعرف بالجناس المصحّف؛ وهو ما تشابه ركناه، واختلفا في النقط؛ نحو قوله[24]:

فَرَتِّبِ النَّظْمَ تَرْتِيبَ الحُلِيّ عَلَى شَخْص الجَلِيّ بِلا طَيشٍ ولا خَرَقِ

وركنا الجناس قوله: الحليّ، والجليّ. وهما متشابهان خطاً، وإنما الفرق بينهما هو نقطة الجيم. والمراد بالحلي: ما يتزيّن به من الذهب ونحوه. والمراد بالجليّ: العروس.

ومنها الجناس المحرّف: وهو ما تشابه ركناه خطّاً واختلفا حركة، سواء أكانا اسمين أم فعلين، أو اسماً وفعلاً. وقد يكون التحريف كذلك بالحركة والسكون، أو بالتشديد والتخفيف؛ ومنه قوله[25]:

ونَسْتَشْفِي بِسُؤرِ جَوادِ خَيْلٍ قَدِمتَ عَليه إنْ خِفْنا الجُوَادَا

وركنا الجناس فيه هما: الجَواد، والجُواد. والفرق بينهما فتح الجيم في أولهما، وضمّها في الثاني. والجَواد بالفتح: هو الكريم والأصيل من الخيل وغيرها. والجُواد بالضم؛ بمعنى: العطش.

ومنها كذلك ما يعرف بالجناس المضارع؛ وهو ما اختلف ركناه في حرفين غير متباعدين في المخرج؛ نحو قوله[26]:

هَمُّوا فَأَمُّوا فلمَّا شَارَفُوا وَقَفُوا كَوقْفةِ العَيْرِ بَيْنَ الورْدِ والصَّدَرِ

وركنا الجناس هما قوله: همّوا، فأمّوا. وقد بدأ أولهما بالهاء، وبدأ الثاني الهمزة، والهمزة والهاء متقاربتان مخرجاً. وقوله[27]:

إنّما المَرءُ نُطْفَةٌ ومَداهُ خَطْفَةٌ ليسَ عَطْفَةٌ حينَ يَمضِي

فقد قال: نُطْفَة، وخَطْفَة، وعَطْفَة. فأمّا خَطْفَة، وعطفة فإن أوّلهما مبدوء بالخاء، وثانيهما مبدوء بالعين، والخاء والعين متقاربان مخرجاً؛ فهما من هذا النوع. وأما نطفة فإنّه مبدوء بالنون، وهي بعيدة المخرج من كلّ من الخاء والعين، ويسمّى الجناس بينها وبين هذه الأسماء المذكورة بالجناس اللاحق؛ إذ الجناس اللاحق هو ما كان بين متباعدين مخرجاً؛ نحو الجناس فيما ذكر بين: نطفة، وخطفة، أو بينهما وبين عطفة.

ومنها ما يعرف بالجناس المشتقّ؛ وهو أن يكون الركنان مما يجمعهما أصل واحد في اللغة؛ نحو قوله[28]:

وما زِلْتَ الرّشيدَ نُهيً وحاشا لفَضْلك أن أُذكّـرَهُ الرَّشَادا

فقد قال: الرشيد، وهو صفة مشبّهة، ثم قال: الرشاد، وهو المصدر الذي اشتقّ منه الرشيد وغيره مما جاء من مادّة (رشد).

ومنه نوع يعرف بجناس المشابهة؛ وهو ما وجد في كلّ ركن من ركنيه جميع حروف الركن الآخر، أو أكثرها، ولكنهما لا يرجعان في الاشتقاق إلى أصل واحد؛ ومنه قوله[29]:

فجُدْ بِعُرْفٍ ولو بالنّزْرِ محتسباً إنّ القَناطيرَ تُحوى بالقراريطِ

وركنا الجناس قوله: القناطير، والقراريط، وقد اشتركا في أكثر الحروف، ولكنهما لا يعودان إلى أصل لغويّ واحد.

ومنه ما يعرف بالجناس المركّب؛ وهو نمط من أنماط الجناس التامّ، غير أنّ أحد ركنيه كلمة مفردة، والآخر مركب من كلمتين أو أكثر. وقد ورد في شعر أبي العلاء منه نوعان: نوع أطلق عليه اسم: الجناس المقرون أو المتشابه؛ وهو ما اتفق ركناه لفظاً وخطّاً؛ نحو قوله[30]:

سُرحُـــوبُ عمّن ســـــرى لله مبتعثاً وجناءُ في الكورِ أو في السّرحِ سرحوبا

وركناه هما: سُرْحوب، وسُرْحوب. والأول مؤلّف من كلمتين؛ هما: فعل الأمر سُرْ والماضي منه سار، والمضارع يسور[31]؛ بمعنى: وثب وثارَ، وحوب؛ بمعنى الإثم والهلاك، وهو منادى حذفت قبله أداة النداء؛ فكأنه قال: سُرْ يا حوبُ. أمّا الركن الثاني: سرحوب؛ فإنه بمعنى: الناقة الطويلة العنق.

وقد ذكر ابن سنان في كتابه: سرّ الفصاحة أنّ أبا العلاء ليس مسبوقاً بهذا الفن قال: "ومن المجانس فن ورد في شعر أبي العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان، وسمّاه لنا مجانس التركيب؛ لأنه يركب من الكلمتين ما تتجانس به الصيغتان، كقوله:

مَطَا يَا مَطَايَا وجْدَكُنّ مَنَازلٌ مَنّى زَلّ عنها لَيس عَنّي بمُقلِعِ

ثم عقّب بقوله: "وما أحفظ لأحد من الشعراء شيئاً من قبيله، وهو عندي غير حسن ولا مختار، ولا داخل في وصف من أوصاف الفصاحة والبلاغة"[32]. وقد يكون رأيه هذا راجعاً إلى ميله إلى السهولة والبيان، ونفوره من التعقيد والتركيب.

وركنا الجناس في البيت هما: مطايا، مطايا. فأمّا الأول فإنه مؤلّف من الفعل مطا، وياء النداء؛ فصار مطايا. ومعنى مطا: مدَّ وأطال[33]. ثم قال: مطايا؛ فكأنّه قال: أطال يا مطايا وجدكنّ منازلٌ. والوجد مفعول مقدّم، والمنازل فاعل مؤخر.

ولقد تقدّم ذكر ما للجناس من أهمية كبيرة وأثر بالغ في إظهار المعنى وتوكيده وتقويته وإيضاح الصورة وإغنائها، ورفد الموسيقى وإثرائها بما يتلاءم والدفقة الشعورية القائمة في نفس الشاعر؛ همساً أو دويّاً؛ ولذلك وصفه ابن الأثير بقوله: "اعلم أنّ التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام"[34]. وقال فيه بعض المحدثين: "وبعد، فلا يخفى على الأديب ما في الجناس من الاستدعاء لميل السامع؛ لأنّ النفس ترى حسن الإفادة ، والصورة صورة تكرار وإعادة، ومن ثمّ تأخذها الدهشة والاستغراب، ولأمر ما عُدّ الجناس من حُلى الشعر"[35]. وقال غيره: "فالجناس يقوم على مفارقة بين وجهي العلاقة اللغوية؛ إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسيّ (الدالّ) مدلوله، ولكنّ الجناس يشوّش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة، ويخيّل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنها تخفي اختلافاً في الدلالة، فتكون للمتقبل لذتان: الأولى صوتية موسيقية يُحدثها التناغم الذي يوحده القياس. والثانية دلالية؛ إذ يبحث عن المعنى المخفيّ وراء تشابك صوتيّ صيغيّ"[36].

ولكي يكون للجناس هذه الأهمية وذلك الأثر فقد جعلوا له شروطاً ينبغي أن يكون عليها وأن تتحقق فيه؛ من ذلك ما ذكره عبد القاهر الجرجاني؛ قال:" أمّا التجنيس، فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولكي يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً"[37]. وقال: "فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه إلا مستحسن ولما وُجد فيه معيب مستهجن..."[38]. وقال في موضع آخر: "وعلى الجملة فإنك لا تجد

تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حِوَلا؛ ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه"[39].

ولقد تقدّم أيضاً أنّ أبا العلاء كان من أكثر الشعراء استعمالاً للجناس، إن لم يكن أكثرهم، حتى إنّه أقام عليه قصائد كاملة كان بعضها من القصائد الطوال. ولا ريب في أنّ كثيراً من هذا الجناس كان متكلّفاً مصطنعاً – كما سيتبين–، وكان الدافع أو الدوافع إليه ما ذكره طه حسين. ولا ريب كذلك في أنّه كان لتحكّم القوافي التي ألزم بها نفسه أثر كبير في ذلك. يقول شوقي ضيف: "ولعلّ من الطريف أنّ أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً؛ فهو يأتي به غالباً ليعبّر عن جناس من جهة، وليعبّر عن لفظ غريب من جهة أخرى. كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدلّ على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع، ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزاوجة، بل راح يصعّب على نفسه؛ إذ نراه يطلبه بين حشو البيت والقافية؛ حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين ألفاظ البيت"[40].

وليس الجناس بمجرّد لفظ يؤتى به ليجانس لفظاً آخر من ألفاظ الكلام الأصلية ويكرّره تكراراً كلياً أو جزئياً يقصد به مجردّ تحسين الكلام وتزويقه وتنميقه، وإنما هو زيادة تزاد على التركيب، وإضافة تضاف إلى النظم. ومعلوم أنّ كلّ زيادة في المبنى تحدث في الكلام اتساعاً يترتّب عليه زيادة في المعنى، فإذا كان الكلام في معنى ما ازداد بالجناس توكيداً وقوّة، وغدت به الدلالة أكثر وضوحاً وجلاء، وصار المعنى أجلى بروزاً وأوضح بياناً وأضفى على الصورة رونقاً وجمالا، وأكسب الإيقاع ثراءً وغَناء.

وبدهيّ بعد هذا البسط لموضوع الجناس عند أبي العلاء، أن يكون ختام القول فيه أن يوضع في ميزان النقد. نمهّد له بإعادة القول في أن أبا العلاء قد أولع بالجناس ولوعاً، وأفرط في استعماله إفراطاً يلفت إليه نظر كلّ من يقرأ شعره، ولا ريب في أنّه قد لفت إليه أنظار

وأسماع قارئيه وسامعيه من تلامذته وجلسائه ومعاصريه. ولقد كان وراء ولوعه بهذا اللون من ألوان البديع، وهذا الفنّ من فنون المحسّنات اللفظية حرصه على إيضاح وتوكيد أفكاره التي تبنّاها، وآرائه التي كان يدعو إليها. ومثله يعلم ما للجناس من أثر بالغ وأهمية كبرى في ذلك، إلى جانب شعوره بما يبعثه من موسيقى كان حريصاً عليها، همساً هي رجْع أنّاته أنّات تشاؤمه، وأنّات يأسه، وأنّات شجونه وأنّات سجونه. ودوياً هي صدى ثورته على الدنيا وعلى الحياة وعلى الناس، وصدى دعوته إلى ما يريدهم أن يكونوا عليه.

إنّ من يدرس الجناس وغيره من ألوان البديع عند أبي العلاء، بل إن من يدرس أيّة ظاهرة من الظواهر، أو أيّة قضية من القضايا، ينبغي عليه أن يفصل بين أبي العلاء الشاعر المادح الهاجي، والناسب الراثي والواصف في سقط الزند، وبين المعرّي الفيلسوف الناظم الخطيب الواعظ الزاهد اليائس المتشائم في اللزوميات. وهو أمر تنبّه إليه ونبّه عليه كلّ من قرأ شعره من الأقدمين والمحدثين سواء بسواء[41]. وإن من ينظر في اللزوميات نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يتبيّن له أنّ الكثرة الغالبة من قصائدها ومقطّعاتها يسودها الضعف ويعمّها الإسفاف. نعم إنّه قد وفّق في بعضها، ولكن أغلبها ليس غير خطب ومواعظ نظمها، فهو يكرّرها في أوزان مختلفة، وقوافٍ وحركات متعّددة، وإنّه قليلاً ما يغيّر في الأفكار. وما شأن شعر يُملى منه في ليلة واحدة ألفا بيت[42]؟!، شعر قال فيه صاحبه: "كان من سوالف الأقضية أنّي أنشأت أبنية أوراق، توخّيت فيها صدق الكلمة، ونزّهتها عن الكذب والميْط، ولا أزعمها كالسمط المتّخذ، وأرجو أن لا تُحسب من السُّمَيْط"[43]. ووصف ما اشتملت عليه هذه الأوراق بأنه كتاب[44]، لا ديوان. كما أقرّ بأنه متكلّف[45] ونعته بالضعف فقال: "... وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أنّ من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام..." [46].

و"ليس في اللزوميات غالباً جمال في الصياغة، ولا تنّوع في الأفكار، إنّما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني، وهي معانٍ عامّة، وكثيراً ما ينقصها العمق والابتكار... ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نملّ متابعة أبي العلاء في لزومياته؛ إذ ما يزال يجترّ أفكاراً محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة"[47].

وأما وقد كانت لزوميات المعري خطباً ومواعظ منظومة؛ فقد كان المظنون بها أن تكون سهلة في ألفاظها، بسيطة في تراكيبها، لكي يتسنّى فهمها لكلّ أحد، وإن كان غير ذي ثقافة لغوية واسعة. ولكنه أبى إلا أن يصعّب على نفسه، وإلّا أن يشقّ على الناس فتعمّد الإغراب في ألفاظها، والمغالاة في التجنيس بين هذه الألفاظ؛ تدليلاً على تفوّقه اللغوي، ومهارته الفنية. ولقد كان يمكنه وهو المحيط باللغة ألفاظاً، والملمّ بها معاني ودلالات أن لا يكون في قصائده جناس ولا غيره من ألوان البديع؛ فقد كان يمكنه أن يأتي باللفظ وبما يرادفه، لا ما يجانسه، ولكنه وقد أفرط في استعمال الجناس وغيره من المحسّنات، دلّ على أنه قد قصد إليه قصداً، وتعمّده تعمّداً. ولقد أقام قصائد كاملة جانس في بعضها بين القافية والحشو، كما جانس في بعضها الآخر بين القافية والصدر، على طريقة ردّ العجز على الصدر[48]، وجانس في بعض آخر بين كل لفظين متجاورين أو متقاربين متتابعين أو ألفاظ متجاورة أو متقاربة متتابعة؛ ومن النمط الأوّل قوله[49]:

عَذِيري من الدُّنـيا عرَتْني بظلمِها فتمنعُـني قُوتـي لتأخذَ قـوَّتي
وجـدت بها دينـي ذَنِيّاً فضـرَّني وأضللتُ منها في مُروت مُرَوّتي
أخوتُ كما خاتتْ عُقابٌ لو أنَّني قـدرتُ عـلى أمرٍ فَعُدَّ أَخـوَّتي
وأصبحتُ في تِيهِ الحيـاة منادياً بأرفـع صَوْتي أين أطلب صُوّتي
وما زال حُوتي راصداً وهو آخذي فمـا لمتَابي ليـس يغسل حُوَّتي
رآنيَ رَبُّ النـاس فيـها مُتابـعاً هَـوايَ فوَيحي يوم أسكنُ هُوَّتي
أبَوْتُـكَ يا إثمي ومـنْ لي بأنني أتيتكَ فاشـكرْ لا شكرتَ أبُوَّتي

ويتبين من الأبيات أنه جانس في كلّ بيت منها بين القافية ولفظ في حشوه؛ فقد جانس بين: قوت وقوّتي، ومروت ومروّتي، وأخوت وأُخوتي، وصَوْت وصُوَّتي، وحُوت وحُوّتي، وهوى وهُوّتي، وأبوتُ وأُبُوّتي. وإنها كما تبدو مجانسات غريبة مصطنعة مفتعلة ليس لها من حلاوة في النظم، ولا طلاوة عليها من روعة فنّ. وقد أقامها بين ألفاظ لم يكن بين أكثرها مجانسة أصلاً، ولكنه أرغمها إرغاماً وأكرهها إكراهاً. ولقد شقّ على نفسه وعلى قارئيه بهذه الواوات المشدّدة. إنّه إكراه وإعنات قد يكون أراد به التحدّي؛ فكأنّما رأى أنّ الفنّ لن يبلغ ذراه حتى تتميز أدواته بالمشقة والعسر.

ومن النمط الثاني قوله[50]:

أتــراكَ يومــاً قائلاً عن نِيَّــةٍ خَلَصَتْ لنفسِكَ يا لجُوجُ تَراكِ
أدَرَاكَ دهرُكَ عن تُقاكَ بجَهدهِ فدَراكِ من قبل الفــواتِ دَرَاكِ
أبْــراكِ ربُّكَ فوقَ ظهرِ مطيّــةٍ سَــارتْ لتَبلُــغَ سَاعــةَ الإبــراكِ
أفَراكِــنٌ أنَا للــزَّمانِ بمُحْصَدٍ بانَــتْ علَيــهِ شواهدُ الإفــراكِ
أشْرَاكَ ذنبُكَ والمُهيْمِنُ غافِرٌ ما كانَ مِن خطأ سِوى الإشراكِ

ويبدو من الأبيات أنه قد جانس بين القافية وأوّل لفظ في البيت، على نحو ما يعرف بردّ العجز على الصدر. ومن النمط الثالث قوله[51]:

نوائــبُ إن جلّتْ تجلّت سريعــةً وإمّا توالــت في الــزّمانِ تولّــتِ
ودُنياك إن قلّت أقلّت وإن قلَــت فمن قَلتٍ في الدّينِ نجّت وعلّــتِ
غلَتْ وأغالتْ ثمّ غالتْ وأوحشتْ وحشّتْ وحاشتْ واستمالتْ وملّتِ
وصلّــت بنيرانٍ وصلّــت سيوفُها وسلّــت حُساماً من أذاةٍ وسلّــتِ
أزالــت وزلّــت بالفتى عن مقامــه وحلّــت فلمّا أُحكمَ العقدُ حلّتِ

ويبدو وقد جانس بين جلّت وتجلّت، وتوالت وتولّت، وقلّت وأقلّت، وقلَت وقَلتٍ وغلَتْ وأغالتْ وغالتْ، وأوحشتْ وحشّتْ وحاشتْ، واستمالتْ وملّت، وصلّتْ وصلّت وسلّتْ وسلّت، وأزالت وزلّت، وحلّتْ وحلّت. وهو بهذه الصناعة وهذا التكلف قد ضيّق من الأبواب واسعاً، وأعسر من الطرائق يسيراً، وزاد على التضييق تضييقاً، وأضاف إلى المشقة مشقة؛ إذ أضاف إلى التعقيد تعقيداً. ولقد جعل من هذا ونحوه أمارات على تفوّقه اللغوي وبراعته الفنيّة، وأراده صوى في الدلالة عليهما وبيانهما. ولقد سبق تعليل طه حسين لإفراط المعرّي في استعمال البديع عموماً، والجناس منه على وجه الخصوص، بهذه الرغبة وذلك التطلّع. ومثّل عليها بغير نمط؛ ومنها قوله[52]:

خوى دَنُّ شَرْبٍ فاستَجابوا إلى التُّقى فعيسُهُمُ نحوَ الطّوافِ خوادي
تــوى ديّنٌ في ظَنّــهِ ما حرائــرٌ نظائــــرَ آمٍ وُكّلــتْ بتوادي

فهو قد قصد إلى الجناس قصداً وتعمّده تعمّداً، وكان يهمه القافية (خوادي)، بمعنى: مسرعات. وحروفها في البيت الأول هي الخاء والواو والألف والدال، ولكي يقيم الجناس بينها وبين أول كلمة في البيت فقد اختار الفعل (خوى)، واختار من آنية الخمرة (الدنّ) وكان يمكنه لولا قصد الجناس أن يختار للخلوّ والفروغ والنضوب فعلاً غير خوى، وأن يختار من آنية الخمرة وعاء غير الدنّ، ولكنّه اختار هذا الفعل وهذا الإناء ليقيم المجانسة بين أوّل البيت وآخره. وكذلك صنع في البيت الثاني؛ فقد أراد (التوادي)؛ وهي أعواد تشدّ بها أخلاف الناقة لكي لا يرضعها فصيلها، وأحرفها هي: التاء والواو والألف والدال، ولكي يقيم الجناس بينها وبين أوّل البيت اختار للموت والهلاك الفعل (توى)، واختار للوصف بعده لفظاً يبدأ بحرف الدال؛ وهو: (ديّن).

ومن مظاهر قصده إلى التدليل على تفوّقه اللغويّ ما تقدّم؛ ونحو قوله[53]:

نوديتَ ألْويْتَ فانْزِلْ لا يُرادُ أتى سَيْري لِوى الرمل بل للنبتِ إلواءُ

وقوله[54]:

وكلُّ أديبٍ؛ أي سيُدعى إلى الرّدى مِن الأدْبِ، لا أنّ الفتى يتأدّبُ

وقوله[55]:

خَمسونَ قد عشتُها فلا تَعِش والنّعشُ لَفظٌ من قولِكَ انتَعِشِ

وهل يلفي قارئ هذه الأبيات ونحوها نفسه أمام شعر رفيع وجناس بديع؟ أم يجده أمام نظم ثقيل، وفي مجلس عالم لغويّ يريد أن يعلّم تلامذته أنّ الفعل (ألوى)، ومصدره (إلواء) يراد به أحد معنيين: السير في منقطع الرمل، أو: ذَيّ النبات وتصويحه. وأنّ المراد في البيت هو المعنى الثاني. وأنه يقال في مادة (أدب): أدْب – بسكون الدال –، وهو من الدعاء إلى المأدبة. و(أدَب)–بفتحها–، والصفة من كليهما: أديب، وأنّ المراد هو الأوّل. وأنّ الاسم (نعْش) والفعل (انتعش)، أصلهما اللغوي واحد.

ومن مظاهر شقّه على نفسه وإعناته لقارئيه هذه الجناسات المتعدّدة، يتكلفها تكلّفاً ويتصنعها تصنعاً، ويقحمها في البيت الواحد إقحاماً؛ نحو قوله[56]:

تَبِعَتْ تُبّعاً وفي القصرِ غالتْ قيْصراً وانتَحتْ لكِسرَى بكَسرِ

وطَــوَتْ طَيّئاً وآدَتْ إيـادا وأصَابـــتْ ملوكَ قَسرٍ بقَسـرِ

أرأيت كيف حمل كلّ بيت ما لا يطيق؛ إذ جانس فيه بين ستّة ألفاظ هي كلّ ألفاظه أو جلّها؛ فقد جانس في البيت الأوّل بين: الفعل تبعتْ والاسم تبّعاً، وبين الاسمين: قصر وقيصر، ثم بين الاسم والمصدر: كسرى وكسر. ومثل هذا صنع في البيت الثاني؛ إذ جانس بين الفعل طوت والاسم طيّء، والفعل آدت والاسم إياد، ثم بين الاسم والمصدر: قسر وقسر. وهو جناس كما يبدو معقّد أضفى على كلّ بيت غلالة صفيقة من الثقل والاضطراب، وجعل البيتين يرسفان في قيود التكلّف وأغلال الجمود. وهو إنّما أراد بهذا ونحوه إظهار براعته الفنيّة في استعمال الجناس والتوسع فيه.

ومنها أيضاً ما هو أشدّ مشقّة على النفس وإعناتاً للقارئ؛ ذلك هو الجناس المركّب نحو قوله[57]:

سُـرْحُوبُ عمّن ســرى لله مبتعـثاً وجناءُ في الكورِ أو في السّرحِ سرحوبا

وقوله[58]:

الجُـلُّ مُودٍ ولا جُلمـودَ يتركُــهُ ريْــبُ الزّمـانِ فأنّى يُخلُدُ القَـزَمُ

وقوله[59]:

ما قرّ طاسُك في كفّ المُديرِ لهُ إلّا وقرطاسُك المرعوبُ مرعوبُ

وهذا النوع من الجناس كثير في شعره، وبمثله تتأكد مقولة أنه كان يقصد إلى الجناس قصداً ويتعمّده تعمداً، وأنه سلكه سبيلاً للتحدّي، ونهجاً لتحقيق هدفه المقصود، وغايته المنشودة في إظهار تفوّقه اللغوي والفنّي؛ فهو قد يأتي بالقافية ثم يختار من الألفاظ في أول البيت ما يقيم به هذا الجناس التامّ بأسلوب كأنّه النحت، وعلى طريقة ردّ العجز على

الصدر. فقد كانت القافية في البيت الأول هي (سُرحوب)؛ فاختار من الأفعال سار، وبناه للأمر، ثم جاء بالمنادى (حوب)؛ فبنى منهما ما يجانس القافية. ولقد أراد في البيت الثاني أنّ صروف الدهر وعواديه لا يأمنها حتى الجلمود من الصخر، فكيف بالناس، وهم قزم إذا ما قيسوا به؟ إذن فقد كان الموضوع هو الجلمود؛ ولكي يقيم المجانسة معه اختار للدلالة على العموم اللفظ (جُلّ)، واختار لمعنى هالك اسم الفاعل (مودٍ)؛ فحقّق بهذه الصورة التي تشبه النحت ما جانس به موضوع حديثه. وقد تقدّم بيان معاني الألفاظ.

وفي البيت الثالث جناسان، أحدهما ليس من هذا القبيل؛ وهو قوله: مرعوب ومرعوب. فقد أراد بالأول: المملوء، وأراد بالثاني: الخائف الفزع. أما هذا النوع من الجناس فإنّه في قوله: قِرْطاسك، وقرّطاسك. فقد كان موضوع حديثه هو القرطاس مضافاً إلى ضمير الخطاب، بمعنى: صحيفة أعمالك. ولكي يقيم الجناس معه، فقد اختار للثبوت الفعل: (قَرّ)، واختار له فاعلاً من الآنية هو الطاس، وبنى من الفعل والفاعل ما أراده من الجناس. ولا ريب في أنّ القارئ يدرك كم جشم نفسه من العناء في إقامة مثل هذا النوع من الجناس، ويتبين له ما فيه من التكلّف والصنعة، وما هو خلو منه من جمال اللفظ أو جمال النظم. ولكنّه يدرك كذلك أنّه مهما أوغل في استعمال الجناس، فإنّ المعاني عنده تظلّ تطلّ برؤوسها من بين ركامه، بخلاف أولئك الشعراء الذين كان المعنى يضيع لديهم في غمرات الجناس، بل ربّما ضاعوا معه أيضاً.

وممّا يجدر ذكره إلى جانب ما ذكر أنّ أبا العلاء لم يقصر الجناس عنده على هذه الأنماط المتكلّفة المصطنعة، فقد جاء في شعره كثير من أنواع الجناس السهل في ألفاظه والبسيط في تراكيبه؛ نحو قوله[60]:

ما مُقامـــي إلّا إقـــامَةُ عـــانٍ كيفَ أسري وفي يدِ الدّهرِ أسري

فقد جانس في البيت جناساً تاماً بين الفعل: أسري؛ بمعنى: أسير ليلاً، والمصدر أسر المضاف إلى ياء المتكلم. وليس بخاف ما في هذا الجناس من بساطة وسهولة، وأنْ ليس فيه تعقيد ولا تركيب، ولا إفراط في استعمال المحسنات.

كما أنّ تعدّد الجناسات في البيت الواحد قد يكون مستساغاً، بل إنه قد يكون خيراً من خلوّ البيت منه؛ فهو يزيد المعنى تألقاً، ويضفي على الإيقاع إيقاعاً، وإنما يعتمد هذا على حسن اختيار الألفاظ، وحسن تقسيم البيت؛ نحو قوله[61]:

قد أصبحتْ ونُعاتُها نُعّاتُها وكذلك الدّنيا تَخيبُ سُعاتُها

كـرّارةٌ أحـزانُها ضـــرّارةٌ سُكّـــانها مَرّارةٌ ساعاتُـــها

فقد جانس في البيت الأول بين ثلاث كلمات؛ وهي: نُعاتها، ونُعّاتها، وسعاتها، وجانس في البيت الثاني بين ثلاث كلمات أيضاً؛ هي: كرّارة، وضرّارة، ومرّارة، ثم ختم بأن جانس بين القافيتين. ولا ريب في أنّ القارئ سيشوقه إيقاع الجهر مع العين، والهمس الموافق للنعي وخيبة السعي مع الهاء في البيت الأول، وسيجتلي جمال التقطيع والتقسيم في البيت الثاني وتوالي هذه الجناسات مع الراء حرف التكرار والحركة الذي يزيد به الإيقاع إيقاعاً، ويضفي على المبالغة في الألفاظ مبالغة أخرى. ولقد ورد في شعره من هذا النمط كثير؛ نحو قوله[62]:

سمعتُ نعيّها صَمِّي صَمَامِ وإنْ قالَ العَواذلُ لا هَمَامِ

وَأَمَّتني إلى الأجْـدَاثِ أُمٌّ يَعِزُّ عليَّ أَنْ سارَتْ أمامِي

وقوله[63]:

يَذُودُ سَخَاؤُهُ الأذْوَادَ عَنْهُ ويُحسِنُ عَنْ حَرائِبِهِ الذِّيَادَا

ولقد تقدّم الحديث في هذه الأبيات الثلاثة. والبيتان الأولان من قصيدة له في رثاء أمّه. ولنتأمل كيف انتقى الألفاظ، وكيف وزّعها في النظم، وكيف جاء بهذه الجناسات التي أبدع فيها وحلّق؛ فقد بدأ البيت الأول بهذا المثل المأثور: صمّي صَمام، وبين لفظيه جناس وبين ثانيهما والقافية جناس كذلك: (صمام وهمام)، وهو ليس قائماً بينها وبين أوّلها، فكان اختياره للقافية أن تكون لفظاً مجانساً لثاني المتجانسين؛ فيكون هذا الثاني رابطاً إيقاعياً مشتركاً ينبئ بمجانسة بين أوّل البيت وآخره، وهي وإن لم تكن مجانسة بمعنى المجانسة، غير أنها مما تقاربت به النغمة وتجلّى بها الإيقاع. ويصحب هذا الإبداع الموسيقيّ إبداع معنويّ أيضاً؛ فقد بدأ بقوله: سمعتُ نعيّها، مع أن نبأ وفاتها قد بلغه وهو في بغداد، أو وهو في

طريق عودته منها، وكان مقتضى الحال أن يقول: أتاني نعْيُها، وفيه تستحيل شدّة الياء سكوناً، وهو إذ قال: سمعت دلّ على أنها قائمة في نفسه، وأنها ملء سمعه ووجدانه، وبه قامت هذه الشدّة على الياء متناغمة مع الشدّة التي على الميم في (صمّي)، دالتين على ما يعتلج في نفسه من وقْع المصاب وهوْل النازلة.

وأما البيت الثاني، فإنه قد جعل فيه ثلاثة جناسات؛ هي: أمتني، وأُمٌّ، وأمامي. وفيه أيضاً تتجلى عبقريته اللغوية في اختيار الألفاظ وانتقائها، وتفوّقه الفنّي في بناء الجناسات منها. فأيّ فعل كان سيقوم مقام الفعل المجانس (أمتني) وما يتضمنه من معاني التقدّم ورفعة المكانة وسموّ المنزلة؟ وأيّ ظرف كان سيقوم مقام المجانس (أمامي)؟.

وهو في البيت الثالث يمدح أحدهم بفرط الجود وفيض السخاء، فاختار لهذا المعنى هذه الألفاظ الثلاثة المتجانسة: يذود، وأذواد، والذياد؛ فأوقع الفعل أولاً، وأتبعه بلفظ مجانس هو ما يجود به ممدوحه، وختم بأن جعل القافية مصدراً مجانساً لما تقدّم. وأيّ لفظ كذلك كان يمكنه أن يقوم مقام الفعل المجانس (يذود)؟ إنه لو قال: يصدّ، لبقي الوزن قائماً، ولكان المعنى واحداً أو قريباً. ولكن، أكان هذا الفعل يقوم مقام (يذود) وما يتضمنه من الدلالة على الحيوية والحركة؟ وهل كان المعنى سيحسن، والإيقاع سيجمل لو اختار للقافية غير هذا المصدر المجانس؟.

ثانياً: المقابلة في شعره

والمقابلة في علم البديع:"أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب[64]، كما في قوله تعالى: ﴿**فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً**﴾[65]. و"صحة المقابلة: هو أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدّد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفي ما يخالف بضدّ ذلك..."[66]، و"المقابلة: إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فأمّا ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل..."[67].

و"المقابلة: مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم، هذا حدّ ما اتّضح عندي، المقابلة بين التقسيم والطباق، وهي تتصرّف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطى أوّل الكلام ما يليق به أوّلاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة... وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة ... ومن المقابلة ما ليس مخالفاً ولا موافقاً كما شرطوا إلّا في الوزن والازدواج فقط، فيسمّى حينئذٍ موازنة..."[68].

وقال أسامة بن منقذ: "اعلم أنّ التشطير والمقابلة هو: أن يقابل مصراع البيت الأول كلمات المصراع الثاني"[69]. و"دخل في المطابقة ما يخصّ المقابلة، وهو: أن يؤتى بمعنييْن متوافقيْن أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل. وقد تتركّب المقابلة من طباق وملحق به... وقال السكّاكي: المقابلة أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وضدّيهما، ثم إذا شرطت هنا شرطاً هناك ضدّه..."[70].

و"المقابلة: أن يأتي الناظم بأشياء متعدّدة في صدر البيت، ثم يقابل كلّ شيء منها بضدّه في العجز على الترتيب، أو بغير الضدّ؛ لأنّ ذلك أحد الفرقين بين المقابلة والمطابقة. والآخر: التعدّد في المقابلة والترتيب، وكلّما كثر عددها كانت أبلغ"[71].

وقد فرّق ابن أبي الإصبع بين المطابقة والمقابلة من وجهين؛ أوّلهما: أنّ المطابقة لا تكون إلّا بالجمع بين ضدّين، والمقابلة تكون غالباً بالجمع بين أربعة أضداد، ضدّان في صدر الكلام وضدّان في عجزه، وقد يبلغ الجمع بين عشرة أضداد، خمسة في كلّ جزء. وثانيهما: أنّ المطابقة لا تكون إلّا بالأضداد، والمقابلة تكون بالأضداد وغيرها[72].

وقد تكون المقابلة بين اللفظ والمعنى؛ نحو قوله[73]:

وقد كذَبَ الذي سمّى وليداً يَعيشُ، وبرَّ مَنْ سمّى يموتُ

فقد قابل بين كَذَب وبَرّ، وبين يعيش ويموت. وقد تكون في المعنى دون اللفظ؛ نحو قوله[74]:

وخَيْرُ الخَيْلِ ما رَكِبُوا فَجَنِّبْ غُراباً والنعامة والجَمُوحا

وقد قابل بين خيل ممدوحه وبين هذه الخيول المشهورة. فأمّا النعامة فإنها أشهر من أن تعرّف، فهي فرس الحارث بن عُباد أحد صناديد بكر في حرب البسوس، وقد عرفت به وعرف بها فلقّب بفارس النعامة، وقد ذكرها في قصيدته اللامية التي جعل صدر كلّ بيت منها قوله: "قرّبا مربط النعامة منّي"[75]. وقد ذكر بعض شارحي سقط الزند أن هناك فرساً أخرى تدعى النعامة، وأنها كانت لفرّاص الأزدي[76]، وأنّ الجموح كانت فرساً لمسلم بن عمرو الباهليّ، وأن غراباً كان حصاناً لغنيّ بن أعصُر[77]. وذكر صاحب اللسان أنّ غراباً كان فرس البراء بن قيس[78].

وقد تكون مقابلة الشيء بما ليس بضده؛ نحو قوله[79]:

فلم تؤْثر على مُهْرٍ فَصِيلاً ولم تَخْتَر على حِجْرٍ لقوحا

فقد قابل بين مُهرٍ وحجر، وبين فصيل ولقوح، وهي ليست بأضداد. والمقابلة قد تكون بين أربعة أضداد؛ نحو قوله[80]:

ظنّ الحَياةَ عَرُوساً خَلقُها حسنٌ وإنّما هيَ غُولٌ خُلقُها شرِسُ

فقد قابل بين عروس وغول، وحسن وشرس، والعروس والغول ليستا بضدين. وقد تكون بين ستة أضداد؛ نحو قوله[81]:

فما لِلْمَيْنِ يُنطَقُ بالتّنادي وما للحَقّ يُهمَسُ بالسّرارِ

فقد قابل بين المين والحق، وبين ينطق ويهمس، وبين التنادي والسرار، والمطابقة بين هذه الألفاظ جميعاً في المعنى، لا في اللفظ. ونحو قوله[82]:

يُغَالينَ المَدَارِعَ والمَدارِي ويُرْخِصْنَ المنَاصِلَ والنِّصالا

والمقابلة بين يغالين ويرخصن، وبين المدارع والمناصل، وبين المداري والنصال. والمدارع والمناصل ليسا بضدين، وكذلك المداري والنصال. وقد تكون المقابلة بين ثمانية أضداد؛ نحو قوله[83]:

فأبْعِدْ من الصّفراءِ واليومُ واقِدٌ وأدْن من الشّقراءِ والليلُ قارسُ

فقد قابل بين أبعد وأدن، وبين الصفراء والشقراء، وبين اليوم والليل، وبين واقد وقارس. وقد أراد بالصفراء: الخمرة، وبالشقراء: النار[84]، وليس بينهما تضادّ، كما أراد باليوم: النهار.

و"المقابلة بوجه عامّ تقوم على علاقات صوتية وأخرى دلالية؛ ولذلك فهي محسّن لفظي ومعنويّ في آن"[85]. ولقد أكثر أبو العلاء من استعماله للمقابلات في شعره، ولا غرو فهو رجل كانت حياته كلّها مقابلات وكلّها أضداد. وقد أرادها أن تكون كذلك عناداً ومخالفة وحبّا في التفرّد، باعثه تميّز وتفرّد ثقافيّ ولغويّ وفنيّ، أم أنّ ذلك كان نتيجة إحباط أبلغه اليأس، ويأس وصمه بالكآبة المتصلة والتشاؤم الدائم. وهل كانت عاهته هي سبب كلّ ذلك والباعث عليه؟ كلّ ذلك ممكن، وكلّ ذلك مرجّح. والمهمّ أننا أمام شاعر فيلسوف أو فيلسوف شاعر نظر إلى كلّ ما حوله وإلى كلّ من حوله بمنظار أسود اختار إدامة النظر فيه إليهم وعدم طرحه طوعاً أو كرهاً. ولأمر ما اختار أبو العلاء الوحدة والتوّحد، أو أرغم على أن يكون كذلك، ولكن سواء أكان هذا أم ذاك فإنه قد جعله له مبدأ التزمه ودعا إليه:

توحّـــدْ فإنّ الله ربَّـــكَ واحـــدٌ ولا ترغبنْ في عِشْـرَةِ الرّؤساءِ[86]

يُقِلُّ الأذى والعيبَ في ساحةِ الفتى وإنْ هو أكدى قِلّـةُ الجلساءِ

فـــأفٌّ لعَصْرَيْهِمْ: نهـــارٍ وحِنْدِسٍ وجِنْسَيْ رجـالٍ منهمُ ونســـاءِ

وليـــــتَ وليداً ماتَ ساعةَ وضعِـهِ ولم يرتضِـعْ من أُمّهِ النُّفَســاءِ

يقـــولُ لها من قبلِ نُطقِ لسانـــهِ: تُفيدينَ بـــي أن تُنكّبي وتُسائي

لقد وقف أبو العلاء من الدنيا ومن الحياة ومن الناس موقفاً ضدّياً، وكان لترسّخ فكرة الموت في ذهنه، وغلبة التشاؤم على فكره أثرهما الكبير في دفعه إلى أن يجعل حياته وشخصه ونفسه ثنائيات من الاتّصال والانفصال، ومن الالتزام والإقصاء؛ فلقد آثر الوحدة لينفصل عن الناس، واعتمد العقل لينفصل عن اللذة، والتزم الزهد لينفصل عن متع الحياة التي رآها زائفة. وإذا كان قد رأى كلّ شيء قبيحاً، فقد جمّل القبح مكابرة، ومواساةً لنفسه؛ فلقد رأى العمى حسناً:

ذهابُ عينيّ صانَ الجسمَ آوِنَةً عن التطرّحِ في البيدِ الأماليسِ[87]

وإذا كان أبو العلاء كذلك فقد وجد في المفارقات كما وجد في المطابقات وسيلته إلى تجسيد وتشخيص هذه الثنائيات من الأفكار والآراء، وهذه المقابلات من المبادئ

والدعوات، وإدراكاً منه لما تكسبه للمعنى من الوضوح والجلاء، وما تضفيه على النظم من جمال الإيقاع وروعة التصوير؛ ففي المقابلات موسيقى، وفي المقابلات حركات، وفي المقابلات ألوان، وفي المقابلات أصوات، وفي المقابلات لوحات حيّة ناطقة منغّمة ملوّنة ففيها عناصر الجمال في المعاني، وعناصر الخلود للأفكار والمبادئ.

ولهذا وذاك أكثر أبو العلاء من استعمال المقابلات في شعره، ولقد أقام بعض المقّطعات عليها؛ نحو قوله[88]:

أرى حيــوانَ الأرضِ غيرَ أنيسِها إذا اقتاتَ لم يَفرَحْ بظُلمٍ ولا جَدا
أتعْلــمُ أُسْدُ الغيل بعدَ افتِراسِها تحــاولُ دُرّا أو تحاولُ عسّجـدا
وما اتّخــذَ الأبرادَ سِرحانُ قفرَةٍ ولا شَــبّ ناراً أينَ غــارَ وأنجَدا
وأضعــفُ منْ تلقاهُ مِن آلِ آدَمٍ إذا ما شتا يَبغـي وقوداً وبُرْجُـدا
وأُنْصفُهمْ ما هابتِ الوحشُ سُبّةً ولا وقــعَتْ مِن خشيةِ الله سُجَّدا

وواضح من الأبيات أنه قد قابل في كلّ بيت منها بين الإنسان والحيوان، فالحيوان قانع يكفيه قوت يومه، فإن ناله فإنه لا يطلب المزيد، ولا تمتد عينه إلى ما في يد سواه. والأسود لا تستغل قوّتها فتبطش بما دونها وتغصبهم حقوقهم ظلماً وعدواناً كما يفعل أولو الجاه وأرباب السلطان من الناس، ويكتفي الحيوان بما حباه الله من شعر وفراء ليدفئ بهما جسمه، فلا يتخذ لباساً ولا يشعل ناراً سواء أصعد جبلاً أم هبط وادياً، على حين أن أفقر الناس إذا جاء الشتاء لبس الصوف وأوقد النار، وإذا كانت الوحش قد نالت شيئاً من الحقوق مقابلة ببني آدم، فحسبها أنها لم تسمع سبّة ولم تضطرّ إلى الخشوع تكفيراً عما جنته أياديها. ونحو قوله[89]:

الخيرُ كالعَرْفجِ الممــــطُور ضرّمهُ راعٍ يَئِــطُّ ولمّا أن ذكــا خَمَــدا
والشرُّ كالنّار شُبّــــتْ ليلَها بِغَض يأتي عــلى جمرِها دهرٌ وما هَمَــدا
أما ترى شجــــــرَ الإثمارِ مُتعبَةً لم تُجْــنَ حتى أذاقتْ غارساً كمَدا
والشاكُ في كــلّ أرضٍ حانَ منبِتُه بالطبعِ لا الغَمرَ يَستسقي ولا الثمَدا

لا تشكُرَنّ الذي يوليـــكَ عارِفةً حـــتى يكونَ لمـا أولاكَ مُعتَمَـــدا
ولا تُشيمَنْ حُساماً كـــي تريقَ دماً كفـــاكَ سيفٌ لهذا الدّهرِ ما غُمـدا
وشاعَ في النّاسِ قولٌ لستُ أعهدُهُ وذاكَ أنّ رجـــالاً ذامَـــتِ الصَّمَدا
أيُحمَدُ المرءُ لم يَهمم بمكرُمـــةٍ يوماً ويُتـــرَكُ مولى العُرْف ما حُمدا

فلقد بدأ فقابل بين الخير والشرّ، فشبّه سرعة ذهاب الخير وانقضائه بالدقيق من الأعواد والثمام أوقدها راعٍ ثم مضى خلف مواشيه فسرعان ما تخمد، وقابل هذا بأن شبّه طول مدّة الشرّ ودوامه بالنار التي أوقدت بأعواد الغضى، وهي من أصلب الأعواد وأشدّها حرارة وطول اشتعال، حتى لقد صارت وشدّة الحرارة قرينيْن؛ قال عبد بني الحسحاس[90]:

وجيد كجيد الريم ليس بعاطلٍ من الدّر والياقوت والشذر حاليا
كأنّ الثريا عُلّقت فوق نحرها وجمر غضىً هبّتْ له الريح ذاكيا

ثم التفت فقابل بين الأشجار المثمرة وبين الشوك، فهي لا تُجنى ثمارها إلّا بعد عمل دائب وجهود مضنية من حرث وبذر وري وسواها من الأعمال التي يقوم بها الفلاح، أمّا الشوك فإنه ينبت دوماً دون اعتماد على زارع يزرعه أو ساقٍ يسقيه من الماء كثيراً أو قليلاً. ثم قابل بين صنفين من الناس؛ صنف خيّر بجبلّته وطبعه وهذا يجب شكره، وآخر يتصنّع المعروف تصنّعاً ورياءً فهذا لا شكر له. ومضى فقابل بين الدهر والإنسان، طالباً إليه ألّا يشهر سيفاً، فكفى بسيف الدهر المصلت على رقاب الخلق أجمعين. ثم أشار إلى فئة من الناس نالوا من المولى –سبحانه وتعالى– بألسنتهم. وختم بأن أقام مقابلة استنكر فيها حمد الناس لمن لم يصنع خيراً قط، ونسيان حمد الله الذي منه كلّ الخيرات وكلّ النعم.

ونحو قوله[91]:

أجـازَ الشّافعيُّ فَعـالَ شـيءٍ وقالَ أبو حَنيفَـــةَ: لا يَجـــوزُ
فضَـــلّ الشِّيبُ والشّبّانُ مـنّا وما اهتَدتِ الفَتاةُ ولا العَجوزُ
لقد نـــزَلَ الفَقيهُ بدارِ قَـــومٍ فكـــانَ لأمـــرِهِ فيهِمْ نُجـــوزُ
ولم آمَنْ على الفقَهاءِ حَسباً إذا مـــا قيلَ للأمَنـــاءِ جوزُوا

وواضح من الأبيات أنه أراد أن يقيم مقابلة بين الفقهاء، فجعل من الإمامين الجليلين، الشافعي، وأبي حنيفة مثالاً، فكأنه أراد أن يقول: إذا كان شأن هذين كذلك فما شأن غيرهم من أدعياء الفقه والفتوى؟ فلقد تخبّط الفقهاء في نظره، فهذا يحل أو يبيح شيئاً، بينما يحرّمه الآخر؟! ثم قابل بين الشيوخ والشباب من الرجال، وبين العجائز والفتيات من النساء مقابلة لغير التضاد، مقابلة أراد بها شمولهم في الضلال بسبب فتاوى الفقهاء واستنكر إجلال الناس للفقهاء وسماعهم لفتاويهم. وختم بأن أقام مقابلة بين الأمناء والفقهاء، فالأمناء سيجوزون السراط يوم القيامة، أمّا الفقهاء فغير بعيد أن يُحبسوا عليه ويمنعوا الجواز.

ولقد استعمل أبو العلاء المقابلات وأكثر من استعمالها؛ إذ هي صدى لما يعتمل في نفسه من آلام وما يختلج فيها من تشاؤم، وصوت ما يعتلج في كيانه من ثورة على كلّ شيء، وما يحمله ويدعو إليه من مبادئ. لقد استعمل المطابقات والمقابلات ورسم بها صوراً وظلالاً، ورجّع فيما تصنعه من إيقاعات نفسه، ليخلق بهذه المتضادات عوالم متضادّة يقدّم فيها رؤيته للناس والحياة والكون في ثقافة جديدة متفرّدة. ولقد كان للظلام الذي اكتنف حياته، ظلام ما عاين من صروف الدهر، وظلام ما أنكر من أخلاق الناس، وظلام العمى، الأثر الأكبر في هذه النظرة التي التزمها، فكأنه أراد تطبيق المثل: "أن ترد الماء بماء أكيس"[92]، قليقابل الظلام بتصويره؛ أملاً في استعادة النور المفقود الذي لا يستعاد إلّا بإبراز نقيضه والتنبيه إليه ثمّ تغييبه.

فمع أبي العلاء، ونماذج من الصور الحيّة التي جعل من المقابلات أداة رسمها وأداة تلوينها ومبعث حيويتها وجمال إيقاعها؛ لنرى دقة اختياره لألفاظ هذه المفارقات، وانعكاس أثرها المعنوي في توضيح أفكاره، والجماليّ الذي أكسبها ألواناً وإيقاعات أضفت عليها حلاوة ورونقاً، وجعلتها أهلاً للسيرورة والخلود. قال أبو العلاء[93]:

عَلّلانِي فإنّ بِيضَ الأمَانِي فَنِيتْ والظَّلامُ ليسَ بِفَانِ

إنّه مستوحش، فليكن له من يؤنس وحشته، فإن لم يكن ثمة أحد حقّاً فليرسل خياله في الآفاق ليأتيه بمن يؤنس وحدته ووحشته، فيفعل، فيأتيه بمؤنسيْن، وراح يخاطبهما راجياً منهما مواساته، وأتبع طلبه بتعليله؛ فلقد كانت له أماني حبيبة وآمال عزيزة لوّنها باللون الأبيض، لون الفرح والسرور والسعادة والتفاؤل، وبعث بها حياة، ولكنها سرعان ما انطفأت كما تنطفئ الزهور وتذبل، ثم جاء بهذه المقابلة، وكان مقتضى الحال أن يقابل البياض بالسواد، ولكنه قابله بالظلام، وإذا كان قد أخبر عن الأماني بالجملة الفعلية وفعلها الماضي: (فنيت) دلالة على التغيّر والتبدل والانتقال والانقضاء، فإنّه قد وصف الظلام باسم الفاعل (فانٍ)؛ ليدلّ على ثبوته ودوامه، ولو أنّه قابل البياض بالسواد؛ فقال –مثلاً–: وسواد اليأس، أو واليأس الأسود ليس بفان، لما حقّق هذه المزيّة من إغفال ذكره ولونه والتعبير عنه بالظلام الذي هو مصدر لا لون، مع ما في المصدر من معاني الشمول، وما يتضمنه من معاني الوحشة والخوف والفزع، زيادة على لون السواد. وقال[94]:

رُبَّ ليْلٍ كأنَّهُ الصُّبْحُ في الحُسْـ ـنِ وإنْ كان أسْودَ الطَّيْلسَانِ

قدْ رَكَضْـــنَا فيهِ إلى اللهوِ لـمّا وَقَفَ النَّجمُ وِقْفةَ الحَيْـرانِ

فقد بدأ برُبّ التي تفيد معنى تقليل ما بعدها بتنكيره وجوباً، وجعل معمولها ليلاً، وقد يكون التقليل للتحنّن والتحبّب كالتصغير، وهو ليل ليس كأيّ ليل، إنّه يحمل ذكريات عزيزة، ولذلك جعله كالصبح حسناً، وزاد في تجميله بأن جعل ما شبّهه به معرفة: (كالصبح)، ثم جاء بهذه المقابلة التي وضع فيها الحركة بإزاء السكون، ففتية يلعبون ويمرحون، ونجوم واقفة، والحركة من عناصر الجمال في الشعر، إنها تبعث فيه حياة، وتعزف فيه إيقاعات رشيقة محبّبة. وقد بدأ بـ(قد)، وجعل ما بعدها فعلاً ماضياً؛ لإفادة تحقّق الفعل، ثم انتقل إلى الحركة: (ركضنا)، فثمة فتية يلهون ويلعبون في ليل يبدو كأنه ليس له انقضاء، فنجومه واقفة كنجوم ليل امرئ القيس. وقد جرت عادة الشعراء على التشاؤم من طول الليل وسؤاله الانقضاء، فأمّا ليل كهذا لا تشاؤم فيه ولا شكوى من طوله، ولا خطاب له قد ينبّهه إلى طول وقوفه ويذكّره بوجوب انقضائه، فإنّ له عنده لشأنا. وممّا

أضفى على البيت مزيّة أخرى أنه لم يدع نجوم هذا الليل واقفة وحسب، وإنّما وصف وقوفها باسم الهيئة: (وقفة الحيران)؛ إذن فوقوفها ليس وقوف المتحدّي المملّ، ولكنه وقوف متعمّد هادف، إنه وقوف حائر لا يدري أينقضي فينقضي به لعب هؤلاء الفتية ومرحهم ولهوهم أم يبقى واقفاً يستمتع بالفرجة على مرح فتية أنستهم السعادة وبلهنية العيش طوله، وليحتمل طول الوقوف حتى لا يقطع عليهم هذا المرح وهذه السعادة. وقال أيضاً[95]:

أَلاحَ وقَـــدْ رأَى بَرْقاً مُلِيحَا سَرَى فَأَتى الحِمَى نِضْواً طَلِيحَا

إذا مَا اهْتَاجَ أحمَرَ مُسْتَطِيراً حَسِبْتَ اللّيْــلَ زِنْجيّاً جَــرِيحا

والبيت الأول مطلع قصيدة بدأها بوصف برق لمع ليلاً في مكان بعيد، فكان سناه يبلغ الديار ضعيفاً، ولكنّه أهاج فيها برقاً آخر أو بروقاً أُخر، ثم مضى إلى البيت الثاني ليقيم هذه المقابلة، فيجمع بين لون الليل ولون البرق، وليرسم بهذين اللونين: الأسود والأحمر، وبسواهما من العناصر الأخرى هذه اللوحة الحية الناطقة، فيها اللون وفيها الحركة فيها اللون الأسود المتجسد في هذا الليل وفي هذا الزنجيّ الجريح، وفيها اللون الأحمر الذي صبغته حمرة هذا البرق وحمرة دم هذا الجريح، وفيها الحياة المتولّدة من خفق هذا البرق وتواليه، وتلوّي هذا الجريح وتقلبه، وفيها المزج بين اللونين؛ إذ يكتنف الأسود فيها الأحمر وفيها كذلك عنصر ثالث من عناصر الجمال وعناصر الحياة غير اللون والحركة، وهو عنصر وإن كان خفياً غير أنّه متحصّل؛ ذلكم هو عنصر الصوت الآتي من الرعد المصاحب للبرق، ومن صراخ أو أنين هذا الزنجي الجريح.

باللون والحركة والصوت، وبسعة خياله رسم أبو العلاء هذه اللوحة الحيّة الناطقة. إنّ للألوان ومزجها معاً ومزجها بغيرها من عناصر الجمال في المقابلات عبقرية خاصة لا يؤتاها إلا الكبار من الشعراء أمثال أبي العلاء. أترى لو ترك أبو العلاء هذا البرق وخفقه ولمعانه وترك معه هذا الليل مرخياً سدوله صامتاً، أو لو كان شبّههما بشيء آخر غير هذا الحي النزيف المتلوي المضطرب، كانت ستكون للبيت هذه المزية، وللصورة هذا الرونق؟.

وخلاصة القول أن المقابلة أوسع مجالاً وأرحب أفقاً من الطباق؛ إذ إن فيها فاعلية شعرية تنمو فيها المواقف المتقابلة وتتفاعل، بعكس الطباق الذي ترفض فيه المتقابلات بعضها وإن ظاهراً. وأنها قد مثلت عند أبي العلاء بنية متكاملة حمّلها هموم الناس والأشياء والوجود، وضمّنها شجونه الفكرية والنفسية الخاصة؛ ولذلك استعملها وأكثر من استعمالها ليوضح أفكاره وليرسم صوراً يخلق بها عوالم متضادّة يقدّم من خلالها رؤيته للناس والحياة والكون في ثقافة جديدة مختلفة ومغايرة.

ثالثاً: التقسيم في شعره

التقسيم مصدر الفعل الثلاثي الصحيح المضاعف العين: (قَسّمَ)، و "صحّة التقسيم هي: أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوي فيها ولا يغادر قسماً منها"[96]. و"التقسيم الصحيح أن تقسّم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه. فمن ذلك قول الله تعالى: ﴿**هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً**﴾[97]. وهذا أحسن تقسيم؛ لأنّ الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث"[98].

و"التقسيم هو أن يقسّم المعنى بأقسام تستكمله فلا تنقص عنه ولا تزيد عليه.."[99]. و"القسم الثاني من صحة التقسيم وفساده. ولسنا نريد بذلك هاهنا ما تقتضيه القسمة العقلية كما يذهب إليه المتكلمون، فإنّ ذلك يقتضي أشياء مستحيلة، كقولهم: الجواهر لا تخلو إما تكون مجتمعة وبعضها مفترقة. ألا ترى أنّ هذه القسمة صحيحة من حيث العقل لاستيفاء الأقسام جميعاً، وإن كان من جملتها ما يستحيل وجوده. وإنّما نريد بالتقسيم هاهنا ما يقتضيه المعنى ممّا يمكن وجوده، من غير أن يترك منها قسم واحد، وإذا ذكرت قام كلّ قسم منها بنفسه، ولم يشارك غيره، فتارة يكون التقسيم بلفظة (إمّا)، وتارة بلفظة (بين) كقولنا: بين كذا وكذا، وتارة بلفظة منهم كقولنا: منهم كذا ومنهم كذا، وتارة بأن يذكر العدد المراد أولاً بالذكر ثم يقسم، كقولنا: فانشعب القوم شعباً أربعاً: فشعبة ذهبت يميناً وشعبة ذهبت شمالاً، وشعبة وقفت بمكانها، وشعبة رجعت إلى ورائها..."[100].

و"التقسيم: هو أن تذكر شيئاً ذا جزأين فصاعداً، ثم تضيف إلى كلّ واحد من أجزائه ما هو له عندك. واشترط البديعيون أن تستوفي أقسام القسمة، فلا تغادر منها قسماً"[101].

و"التقسيم: هو أن يذكر متعدّد، ثم يضاف إلى كلّ من أفراده ما له على وجه التعيين... وقد يطلق التقسيم على أمرين آخرين؛ أوّلهما: أن تستوفي أقسام الشيء... وثانيهما: أن تذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل منها ما يليق به..."[102].

ولقد اهتم البلاغيون بالتقسيم اهتمامهم بأشهر أبواب البديع، وجعلوه في أنواع منها: التقسيم الصحيح، وقد تقدّم تعريف قدامة بن جعفر له. ورأى بعضهم أن أحسن أنواع التقسيم هو التعقيب أو جمع الأوصاف، بحيث تستوعب جميع أوصاف الشيء في الكلام ولا يغادر منها وصف. وذكر من أنواعه: التقطيع أو التفصيل؛ أي أن تفصّل حالات الشيء أو أنواعه، أو أوصافه. وجعل من التقطيع: الترصيع[103].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ابن الأثير قد أطال الحديث في التقسيم، وردّ على من ذهبوا إلى أنّ استيفاء الأقسام ليس شرطاً، وأن ترك بعضها لا يقدح في الكلام، وذكر حججهم من القرآن الكريم وفنّدها، وأورد كثيراً من الشواهد، مما لا مجال لبسط القول فيه[104].

ولقد كان التقسيم عماد العرب في النظم قبل أن يعرفوا الأوزان، فقد كان الناظم "يأتي بكلامه قسيماً قسيماً بحسب استراحات النفس ووقفات اللسان وتصدّي الفكر. وكلّ قسم يأتي به يمثّل جملة أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يعتمد أن يكافئ ويؤاخي بين هذه الأقسام"[105]. ولم تكن البلاغة القديمة غافلة عن التقسيم، فقد التفتوا إلى كثير من صوره ولكنهم لم يطلقوا عليه اسم التقسيم؛ لأنهم قصّروا مصطلح التقسيم على المعاني، وإنّما خصّوه بأكثر من مصطلح؛ ففي النثر أسموه: السجع المتوازي، والترصيع، والموازنة[106]. والغالب على مذهب القدماء أنهم لم ينظروا إلى التقسيم من حيث كونه أمراً جرسيّاً، ولكن من حيث كونه أمراً يتعلّق بالمعنى[107].

ويقوم مصطلح التقسيم على أساس تماثل الوحدات الصوتية في النص، فهو إذن يأخذ بعين الاعتبار الدوالّ لا المدلولات، وطريقة رصفها على نحو يحقق نوعاً موسيقياً. وهو

يضفي على النص إيقاعاً جديداً ونغماً قويّاً لعله في بعض الحالات يزيد من قوة المعنى[108]. "فالتقسيم في معظم صوره إنما هو تقسيم صوتيّ دلاليّ؛ بمعنى أنّ النصّ يقسم إلى أجزاء في ضوء اعتبارين: الاعتبار الصوتي، فيكون كلّ قسم وحدة صوتية. والاعتبار المعنوي[109].

ولقد اهتم الشعراء بالتقسيم واستعملوه في أشعارهم إدراكاً منهم لأهمته في إثراء الموسيقى الداخلية في القصيدة، ولما يبعثه فيها من الطرافة والرشاقة. وغير أبي العلاء من يعزب عن ذهنه أو يغيب عن خاطره مثل هذه الأهمية أو هذا الاهتمام، فلقد استعمل التقسيم في أشعاره وأكثر من استعماله. والمرجّح أنّه كان يهدف من ذلك هدفه من استعماله للجناس؛ وهو إبراز تفوقه اللغوي وإظهار مهارته الفنية، إضافة إلى مدى اهتمامه ومبلغ عنايته بتنغيم شعره. ولا ريب في أنّ التقسيم أرحب أفقاً وأوسع مجالاً من الجناس في إبراز ذلك التفوّق وإظهار تلك المهارة، إذ إن فيه دلالة على سعة الثقافة اللغوية أكثر من دلالة الجناس عليها، كما أنّ إثراءه للموسيقى الداخلية يفوق ما يسهم في الجناس؛ ذلك لأنّ الشاعر يقسم بيته إلى وحدات موسيقية مستقلة إحداها عن الأخرى، ويختلف إيقاع كلّ منها عن إيقاع الأخرى، وهي تتفاعل وتتناغم مع تفعيلات البيت العروضية، فتندغم فيها أو في بعض أجزائها تارة وتفترق أخرى، وبهذا وذاك تنشأ موسيقى شاملة تتوالى فيها الأنغام وتتنوّع لتكون طبقة موسيقية تنسجم مع الطبقات الأخرى فتحدث جملاً موسيقية تغدو بها القصيدة أشبه بسيمفونية اشترك في عزفها أكثر من آلة.

ولقد استعمل أبو العلاء التقسيم وأكثر من استعماله، وإن لم يكن بالكثرة التي استعمل فيها الألوان البديعية الأخرى كالجناس والطباق والمقابلة. وقد استعمله استعمالاً مجرّداً فأورد الشيء وأقسامه أو الغالب من أقسامه، واستعمله استعمالاً معنويّاً بهدف إبراز فكرة أو توضيح معنى أو ترسيخ قيمة. ولقد كان استعماله له مجرّداً أشبه ما يكون بالاستعمال الصوتي الإيقاعي الذي عمد إليه فنيّاً لتحقيق هذا الإيقاع وتنويعه باستقصاء الأقسام. ولم يكن استعماله له بذلك العمق الذي ألفيناه في المقابلة وفي الطباق.

استعمل أبو العلاء التقسيم فوصف به نفسه، فقال[110]:

أَلا في سَبيلِ المجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ عَفَافٌ، وَإِقْدَامٌ، وَحَزْمٌ، وَنَائِلُ

فقد أثبت له بالتقسيم صفات العفّة والشجاعة والحزم والجود؛ ليرسخ في الأذهان هذه الأخلاق وهذه القيم التي بها يُتغنى وبها يفخر من شاء الفخر.

واستعمله فذكر به أصناف المخلوقات، فقال[111]:

ثلاثُ مراتِبٍ: مَلَكٌ رَفيـعٌ وإنســـانٌ، وجِيلٌ غيَرُ إنْـسِ

فإنْ فَعَلَ الفتى خَيراً تَعالى إلى قِنسِ الملائِكِ خيرِ قِنسِ

فلقد جمع في البيت الأول أصناف الأحياء من المخلوقات، فذكر منهم الملائكة والناس، ثم قال: وجيل غير إنس، فشمل بقوله هذا ما بقي من الأحياء غير الملائكة والناس، وهم الجنّ والحيوانات. واستعمل هذا التقسيم دعوة إلى فعل الخير الذي ذكر أنّ به يسمو الإنسان إلى مراتب الملائكة.

واستعمله فذكر مراتب الشعر تبعاً لمراتب من يقال فيهم، فقال[112]:

فَرَتِّـــبِ النَّظمَ تَرْتيبَ الحُـلِيِّ على شَخْص الجَلِيّ بلا طَيشٍ ولا خَرَقِ

الحِجْلُ للرجلِ، والتّاجُ المُنيفُ لِما فوقَ الحِجَاجِ، وعقْدُ الدُّرِّ للعُـنُقِ

إنّ الشعر كالحلي يزين من يقال فيه كما تزدان العروس بحليها، وإذا كان كلّ نوع من الحليّ يناسب موضعاً في الجسم لا يناسب غيره، فالتاج للرأس، والعقد للجيد، والسوار أو القُلب لليد، والحجل أو الخلخال للساق، فكذلك الناس طبقات ومراتب، فينبغي أن يقال في كلّ واحد منهم ما يناسبه وما هو أهله.

واستعمله فبيّن به أحوال الدنيا وصروفها ومسيرة حياة الإنسان فيها، فقال[113]:

وآخِـــرُها بأوّلِـــــها شَبيهٌ وتُصبحُ في عَجائبِها وتُمسِي

قُدومُ أصاغرٍ، ورحيلُ شِيبٍ وهِجرةُ منزلٍ، وحُلولُ رَمسِ

إنّ الدنيا تجري على وتيرة واحدة ونسق واحد، فأولها كآخرها وآخرها كأوّلها؛ فولادة يتبعها هرم يعقبه موت، فهجر للمنزل المؤقت الذي هو البيت، إلى المنزل الدائم أو شبه الدائم الذي هو القبر.

وقد كان هذا تمهيدا لبيان أنّه استعمل التقسيم في مختلف الأغراض ولمختلف المعاني. ولقد آن أوان إبراز قيمته في الموسيقى وأهميته في المعنى، وسيكون ذلك بانتقاء نماذج من عدّة قصائد، ودراستها معنىً وموسيقى؛ قال أبو العلاء[114]:

ومن يَفتقِدْ حالَ الزّمانِ وأهلَه يذُمُّ بهم غَرْباً من الأرضِ أو شرقَا
يجدْ قولَهم مَيْناً، ووِدَّهُمُ قِلىً وخَـيَرَهُمُ شرّاً وصَنعَتَهمْ خُـــرْقَا
وبِشرَهُمُ خَدْعاً وفَقـرَهمُ غِنىً وعِلمَــهمُ جَهــلاً وحُكمتَهم زَرْقَا

وتمثل الأبيات موقفه من الناس عموماً ونظرته إليهم بمنظار واحد ومعيار واحد، وإنّه ذلك المنظار الأسود وذلك المعيار السلبي، منظار الاتهام ومعيار سوء الظنّ، فمن يختبرهم يعرف حقيقتهم فيذمّهم حيثما كانوا، فقد جبلوا في أفعالهم على الشرور وانطوت بواطنهم على الأحقاد. إنهم في نظره ليسوا غير جهلاء مخادعين، أهل كذب ونفاق وأرباب مكر ورياء. ويلفى وقد استعمل التقسيم واعتمده لبيان تلك الطبائع وإثبات تلك الصفات، فوظفه معنوياً ووظفه فنيّاً إيقاعياً. وإذا كان في البيتين السابقين قد أقام الوحدة وحقق التوازن والتواؤم بين طرفي كلّ قسم من أقسامه الأربعة؛ بأن جعل الطرف الأول من كلّ قسم منها مضافاً والآخر مضافاً إليه: قدوم أصاغر، ورحيل شيب، وهجرة منزل، وحلول رمس فحقق بذلك وحدة معنوية بين كلّ طرفين مصاحبة للوحدة الفنية الإيقاعية؛ إذ إنّ المضاف والمضاف إليه بمرتبة اسم واحد. كما حقق بين الأقسام الأربعة وحدة تركيبية نظمية كذلك إذ جعل كلّ واحد من الأقسام الأربعة خبراً لمبتدأ مضمر أو محذوف. ومثل ذلك فعل في هذين البيتين الأخيرين من هذه الأبيات الثلاثة؛ فلقد قسم كلّ بيت منها أربعة أقسام متساوية، وأقام بين الأقسام وحدة تركيبية نظمية حقق بها الوحدة المعنوية بين الأقسام الثمانية؛ بأن جعلها جميعاً مفعولات لفعل واحد هو الفعل اليقينيّ (يجد)، ودلّ على ثبات

هذه النظرة وهذا المعيار بجعله الفعل يقينياً، وبإسناده إلى غيره وليس له، فقد قال: (يجد) ولم يقل: وجدتُ، واستعمله مضارعاً ليفيد استمرار الزمان وامتداده؛ فكان بهذا وذاك صالحاً لأن يكون لأيّ ناظر ممعن ولأيّ مجرّب مختبر وقت شاء وأنى شاء، فليس هو وحده من وجد الناس على هذه الصفات وفي هذه الطبائع وحكم عليهم بها، فمن أراد أن يختبرهم فليفعل وسيلفيهم على ما قال.

وكما حقّق بالتقسيم هذه الوحدة التي أبرز بها هذه الصفات وجلّى هذه الطبائع في وحدات ضدّية مستقلة كلّ صفة فيها عن الأخرى ومنفصل كلّ طبع عن الآخر، فإنه كذلك قد أزال به التداخل بين الألفاظ والمعاني والإيقاعات، وأنشأ به موسيقى جديدة متنوعة مستقلة عن تلك التي تعزفها تفعيلتا بحر الطويل: فعولن مفاعيلن المكرّرة أربع مرات في كلّ بيت؛ وهي: يجد قولهم ميناً، وودَّهُمُ قلىً، وخيرَهُمُ شرّاً، وصنعتهم خرقا، وبشرهُمُ خدعاً، وفقرهمُ غنى، وعلمهمُ جهلاً، وحكمتهم زَرْقا. وقد أحدث هذا التقسيم تنوّعاً في الموسيقى وصنع طبقات وجملاً موسيقيّة زادت موسيقاه إثراءً وغناء. وقال[115]:

التُّربُ جَدّي، وساعاتي ركائبُ لي والعيشُ سَيري، وموتي راحةُ الجسدِ
العينُ مِن أرَقٍ، والشخصُ مِن قلقٍ والقلبُ مِن أملٍ، والنفسُ مِن حَسَدِ

أقام أبو العلاء في هذين البيتين مطابقة بين الموت والحياة، وقدّم حديث الموت على حديث الحياة؛ إذ كان به أعنى وإليه أهمّ. ولنتأمل كيف اعتمد على التقسيم في بيان التفاصيل وإفراد الحالات، فقد قسم كل بيت منها أربعة أقسام متساوية، وحقّق في الأقسام الثمانية تشابهاً وائتلافاً لفظياً نظمياً عامّاً بأن جعل كلّ قسم منها يأتلف من مبتدأ وخبر ثم خصّص بأن جعل لأقسام كلّ معنى من المعنيين بنيته اللفظية النظمية الخاصّة؛ فقد جعل الأخبار في البيت الأول كلّها أسماء مفردة، وجعلها في البيت الثاني متعلّق الجارّ والمجرور والجارّ فيها جميعاً واحد هو (من). وشبّه الحياة برحلة أو سفر جعل مبتدأه ومنتهاه يكتنفان مطيّته إليه ومسيرها فيه، فقدّم أصل الإنسان الذي هو التراب الذي منه خلق وإليه سيؤول وجعله أباه الأكبر، أو هدفه وحظه الأوفر، ثم انتقل إلى الحياة جاعلاً من ساعاتها المطايا

ومن العمر فيها منطلق المسير إلى الموت الذي رأى فيه الراحة من عناء هذا المسير والخلاص من قتاد دروبه. ثم انتقل إلى البيت الثاني فصوّر فيه الحياة وأحوال الإنسان فيها وجبلّته لديها، فأوضحه جسداً ونفساً وبيّنه جوانح وجوارح، فعينه لطول ودوام نظرها إلى متع الحياة وزخرفها، وإلى الناس وما في أيديهم مؤرّقة أبدأ، وكأنما الأرق أصل تكوينها، وكيانه قلق حتى كأنما أنشأ من القلق، وقلبه شديد الخفق متردّد النبض أملاً في حيازة المطامح ونيل المطامع والشهوات فكأنما خلق من الأمل، ونفسه أنانية جشعة تودّ لو أن كلّ شيء ملكها فكأنما وجدت من الحسد. وكما وظف أبو العلاء هذا التقسيم هذا التوظيف المعنوي الذي أوضح به مسيرة الإنسان في هذه الحياة، وبيّن ما فيه من الصفات والأحوال والطبائع، فإنه قد وظفه كذلك توظيفاً فنيّاً موسيقياً، فجعل من كلّ قسم دفقة إيقاعية وجملة موسيقية أضافها إلى موسيقى تفعيلتي البسيط: مستفعلن فاعلن المكرّرة أربع مرات في كلّ بيت، فاندغمت بها تارة وتميّزت تارة أخرى، فأغنتها جمال وقْع وأثرتها غنّة لحن. وقال[116]:

وآخِرُهـــا بأوّلِـــها شَبـــيهٌ وتُصبحُ في عَجائبِها وتُمسِي

قُدومُ أصاغرٍ، ورحيلُ شِيبٍ وهِجرةُ منزلٍ، وحُلولُ رَمسِ

وهو في المقطوعة التي فيها البيتان يتحدث عن عدم خلود أحد من الناس في هذه الدنيا، فهم بين مولود قادم فمقيم في هذه الدنيا ما شاء الله ثم يرحل عنها تاركاً كل ما فيها حتى بيته الذي كان يؤويه، ليأتي بعده من يرثه ثم يمضي وهكذا دواليك، ويمضي أبو العلاء في هذا السبيل المجهول حيران تائهاً يتمنى أن يعود أحد هؤلاء الماضين وإن على عجل فيخبره بما لقي، وظلّ يحدّث نفسه بهذه الأمنية كأنه لا يعلم أنّ من يمضي لن يقدر على العودة ليخبر من بعده الخبر اليقين الذي كان يتشوّق إليه ويتمنى مجيء من يخبره به، وليحلّ لهذا الناس لغز ما استغلق من أمرهم. والتقسيم في البيت الثاني، وإنّ نظرة مقارنة بينه وبين ما قبله كافية لبيان الفرق الذي أحدثه التقسيم في الموسيقى مع أنهما من بحر واحد. فلقد قسم البيت إلى أربعة أقسام متساوية، في كلّ جزء من أجزائه قسمان؛ فأكسبه ذلك طبقات موسيقية لم تكن موجودة في تفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُنْ) المتجسدة في: (قدوم أصا)

فلقد تولّدت بهذا التقسيم وحدة موسيقية جديدة تشتمل على عدد من النغمات زيادة على ما في مفاعلتن، إنها (غِرِنْ)، وبه غدت هذه الوحدة الموسيقية متمثلة في: قدوم أصاغرن كلها، وفي الوحدة التالية: ورحيل شيب، ونحو ذلك تم في عجز البيت. وبه يتبين أنّ نغمات جديدة قد أضيفت إلى البيت، نتجت عن تقسيمه هذا التقسيم الجديد، وأنّ هذا التقسيم الجديد قد زاد موسيقاه الأصلية ثراء وغناء. وقال[117]:

وهي الحياةُ، فعِفّةٌ، أو فتنَةٌ ثمّ المَماتُ، فَجنّة، أو نارُ

ذكر أبو العلاء في هذا البيت مفارقتي: الحياة والموت، واستعمل التقسيم فأقام به هذه المقابلة بينهما، فقد قسم البيت ستة أقسام متساوية، فجعل صدره ثلاثة أقسام وعجزه مثلها. وبدأ القسم الأوّل فذكر الحياة، وأتبعها بالفاء حرف التعقيب فبيّن في القسمين التاليين مسلكي الناس فيها بين العفة ونقيضها الذي عبّر عنه بالفتنة، أو قسميْهم بين الطاهر النقيّ البدن والأثواب، والآخر المقابل المضادّ المعاكس، مستعملاً المصدرين: العفة والفتنة في الدلالة عليهما لكون المصدر أصلح البنى إلى أن يُدلّ به على حقيقة الطبع وصحّة وثبوت الحكم. وإذا كان بين الحياة والموت فاصل زماني هو هذا العمر المقدّر المكتوب فقد استعمل (ثمّ) حرف التراخي، وذكر بعده في القسم الأوّل من العجز والرابع من الأقسام مقابل الحياة وهو الموت، واستعمل بعده الفاء كذلك لما تقدّم، فذكر في القسمين: الخامس والسادس مصير الإنسان بعد الموت فإلى الجنة أو إلى النار.

وهو إذ وضع الموت في مقابلة الحياة فقد رتّب بعده في كلّ قسم من القسمين ما يناسبه ممّا تقدّم؛ فالجنة بإزاء العفة، والنار بإزاء الفتنة. وإذا كان قد استعمل التقسيم هذا الاستعمال المعنويّ فحقّق به هذا التقابل وأوضح هذه المعاني والأفكار، فإنه قد استعمله كذلك استعمالاً فنيّاً موسيقياً صنع به إيقاعات موسيقية جديدة أضافها إلى موسيقى تفعيلة الكامل: متفاعلن المكرّرة ست مرات في كلّ بيت وأنتج بها وبالتفعيلة طبقات وجملاً موسيقية لعلّ أبرز مظاهرها هذه الطرافة والرشاقة والخفّة وحسن وقع أنغام هذه الدفقات في

الأسماع، فلنصغ إلى الإيقاعات المتناغمة: فعفّة أو فتنة أو جنّة، مبدوءة بـ: (وهي الحياة) وموسطة بِـ: (ثم الممات)، ومختومة بهذا اللحن المعزوف على وتر آخر: (أو نار). وقال[118]:

والمَرْءُ يَحْتَالُ، ويَغْـتَالُ مَا عَاشَ، ويَأْتَالُ بقَصْدٍ ومَيْلْ

والدَّهْرُ إعْدَامٌ، ويُسْرٌ، وإبـ ـرَامٌ، وَنَقْضٌ، وَنَهَارٌ وَلَيْلْ

هذان البيتان من بحر السريع، وهو فيهما ينظر بمنظاره المعتاد وبمعياره المألوف إلى الناس وأخلاقهم وطبائعهم وما جبلوا عليه، وإلى الدهر وصروفه ومعالم سيره ومجاريه التي هي أخلاق الناس وسلوكهم وطبائعهم التي يغفل فيها ذكرهم وينسبها إليه ويلصقها به. ويبدو وقد استعمل التقسيم لإبراز أفكاره وإيضاح آرائه وبيان أحكامه على الناس وعلى الدهر، أو على الدهر دون الناس منسوبة إليه وملصقة به. ويبدو التقسيم في البيت الأول على طريقة التقطيع والسجع: يحتال، ويغتال، ويأتال، وقد استعمل الأفعال دون أسماء الصفات؛ ليدّل بها على استمرار هذه السلوكيات وتداول هذه الطبائع، فالإنسان في نظره خبٌّ مخادع مخاتل محتال، وشرّير ظالم مغتال مهما امتدّ به الزمان وطال له العمر، وهو إذا ساس أو حكم عدل في أحكامه أو جار. ويبدو التقسيم في البيت الثاني أكثر وضوحاً وجلاء، وقد قسم فيه الدهر قسمتين، وجعل تحت كلّ قسمة منهما أقساماً أُخر؛ فقسمة حالية وصفية ذكر فيها أحوال الناس في الدهر وقد نسبها إليه وجعلها له، وقسمة زمانية ذكر فيها ما يأتلف منه الدهر وما يشتمل عليه، وقد اعتمد المطابقة في قسمتيه: الحالية والزمانية، فالدهر فقر وغنى، وعهود وعقود ووفاء بها أو نقض لها، وهو نهار وليل يتعاقبان. وإذا كان قد استعمل الأفعال في التقسيم في البيت الأول لما ذُكر من الدلالة على الدأب والاستمرار، فإنه استعمل الأسماء في البيت الثاني ليدلّ على لزوم الصفات وثباتها. وكما أبرز التقسيم هذه الأفكار وأوضح هذه المعاني وأفردها، فإنه قد أضاف به كذلك إلى موسيقى البحر الأصلية نغمات جديدة صنعها بهذا السجع في البيت الأول وبهذه الطباقات المفردة المتتالية في البيت الثاني، وتكونت بهذا وذاك وحدات وجمل موسيقية كانت

رافداً لموسيقى تفعيلتي بحر السريع: مستفعلن التي تتكرّر مرتين في حشو صدر البيت ومثلها في حشو عجزه، وفاعلن التي تأتي مرّة في عروض البيت، وأخرى في ضربه.
وقال[119]:

خَـــبِّرِينِي مَـــاذَا كَرِهْتِ مِنَ الشَّيْـ ـبِ فَلا عِلْمَ لي بِذنْبِ المَشِيبِ
أضَيَـــاءَ النَّهَـارِ، أَمْ وَضَـحَ اللُّؤْ لُؤِ، أمْ كَـــوْنهُ كَثغْرِ الحَبيـــبِ
واذْكُرِي لي فَضْلَ الشَّبابِ وما يَجْ مَـــعُ مِن مَنْظـرٍ يَرُوقُ وطِيـــبِ
غَـــدْرُهُ بالحبيـــب، أَمْ حُبُّـهُ الغيّ أم أنَّـــهُ كَـــدَهْرِ الأدِيـــــبِ؟

بدأ أبو العلاء الأبيات على طريقة تجاهل العارف، وأرسل خياله في الآفاق فجاءه بفتاة أو بطيف فتاة، وكأنما كان قد سمعها تتغنى بالشباب وتذم الشيب، وراح يسألها سؤال المعترض ويستخبرها استخبار المنكر عمّا كرهته من الشيب وليس فيه ما يسوء، ثم شاء أن يدعم رأيه ويؤيد حجته، فاستعمل التقسيم؛ ليبيّن لها به مظاهر الحسن في الشيب ومعالم الجمال فيه، وجعل هذه المظاهر والمعالم في أقسام ذكر منها ثلاثة، فشبّهه ببياضه بضياء النهار وببريق صفاء اللؤلؤ، وببياض أشنب الغادة الحبيبة حين تفترّ عنه. ثم أقام هذه المقابلة بينه وبين الشباب، ووضع ما ذكر من محاسن الشيب بإزاء ما يراه من معايب الشباب، فكأنه قابل بياض الشيب المشبّه بضياء النهار بغدر الشاب بحبيبه وإلفه، وقابل جمال بريق الشيب المشبه بصفاء اللؤلؤ بحُب الشباب للرعونة والطيش والغيّ، وقابل بهاء الشيب المشبه ببريق أسنان الحبيبة بقبح الدهر في نوائبه التي يخصّ بها ذا الأدب من الناس.

ويبدو أبو العلاء وقد استعمل التقسيم هذا الاستعمال المعنوي فأوضح به ما شاء من أفكاره، وأعرب به عما أراد من مبادئه وآرائه، وأبدى به ما ودّ من حججه. ولا ريب في أنّ قارئ الأبيات سيلمس فيها كذلك أثر ما أحدثه التقسيم من موسيقى أضافت إلى موسيقى تفعيلات بحر الخفيف الأصلية: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، أنغاماً جديدة زادتها حلاوة ورشاقة وخفّة، وأضفت عليها غناء وقع وثراء ترجيع.

كانت تلك نماذج من بحور متعدّدة وأوزان وقوافي مختلفة، قدّمت صوراً لاستعمال أبي العلاء للتقسيم في شعره، وتوظيفه له توظيفاً معنوياً لإبراز أفكاره وإيضاح معانيه وإعلان مبادئه وإبداء حججه، وفنيّاً لإغناء شعره إيقاعاً وإثرائه موسيقى يجعلان له في الأسماع إصغاء وفي القلوب وقعاً وفي الأذهان قبولاً وفي العقول إقناعاً.

خاتمة

كانت تلك رحلة أدبية بلاغية نقدية قضيناها من الزمن ما شاء الله. وكانت غايتنا منها دراسة أبرز القضايا الأدبية والفنية وأكثرها شهرة وشيوعاً في شعر أبي العلاء المعرّي. وقد تبيّن لي بعد قراءات مستفيضة متأنية لديوانيه: سقط الزند واللزوميات، أنّ من أبرزها البديع.

ولقد ذكرت أنّه استعمل كلّ ألوان البديع أو جلّها، وأنه قد أفرط في استعمال بعضها كالجناس إفراطاً فاق فيه شعراء البديع في مختلف العصور والأمصار. قد استعمله لأكثر من غاية؛ أهمها التحدّي وإظهار تفوّقه اللغوي ومهارته الفنية، وأنه أراد به أن يشقّ على نفسه وأن يرهق به الناس بما ذكره فيه من ألفاظ غريبة أو مهجورة، كما أنه أراد به أن يسلّي نفسه ويسرّي عنها بتلاعبه بهذه الألفاظ التي امتلك ناصيتها وتلك المعاني التي ألقت إليه زمامها، كما أنّه جعل منه سبيلاً لخدمة آرائه ومبادئه ومعتقداته وإظهارها وتوكيدها. وذكرت أنه كان يأتي في شعره سائغاً حسناً حيناً، وثقيلاً مقحماً مصطنعاً متكلّفاً حيناً آخر. وبينت أنه أكثر من استعمال المقابلة استجابة لعوامل نفسه وأمالي فلسفته اللتين كانتا مزيجاً من الثنائيات وأمشاجاً من الأضداد، وأنه أراد باستعمالهما ما أراده من إغناء موسيقاه الداخلية بأنغام جديدة ولكنها هنا مختلفة في جرسها وإخراجها. كما أنه أراد باستعمالهما خدمة أفكاره ومبادئه وإظهارها؛ ذلك لأنّ وضع المتناقضين بإزاء بعضهما يلغي المسافة البصرية بينهما، ويقيم في النفس شعورين متضادين يجعلها إذا أحبت أحدهما أبغضت الآخر، وإذا قربت أحدهما منها باعدت الآخر وعملت على إطفائه. كما أنّه وجد فيه مجالاً لتجسيد ما أملت عليه نفسه وما أوحت إليه فلسفته من آراء متضادّة ونظرات متباينة إلى الناس وإلى الحياة وإلى الأشياء. وذكرت أنه استعمل التقسيم لذكر ما أراده من أقسام أو أنواع أو أصناف أو ما شاكلها ممّا أراد ذكره وتعداده وتفصيله.

الهوامش والإحالات

(1)– بلغت أبواب البديع في القرن الثامن الهجري عند الشاعر صفيّ الدين الحلّي مئة وأربعين باباً ينظر: الحلّي، صفيّ الدين عبد العزيز بن سرايا بن علي: **شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق: نسيب نشاوي، دمشق، 1982.

(2)– العطروز، عاصم: **لمسات بيانية في شعر أبي العلاء المعري**، دار البداية ناشرون وموزعون عمان، ط1، الأردن، ص: 16.

(3)– ابن منظور، د ت: **لسان العرب**، د.ت، دار صادر، بيروت، مادة: (بدع).

(4)– الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة: (بدع).

(5)– الزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، د،ت، المكتبة العلمية، طهران. مادة: (بدع).

(6)– سورة **البقرة**، الآية: (117).

(7)– القزويني، الخطيب، جلال الدين أبو عبدالله محمد ابن قاضي القضاة سعد الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص: 348.

(8)– ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: **المقدّمة**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، ص: 551.

(9)– ينظر مثلاً: المعري، أحمد بن عبدالله بن سليمان، **اللزوميات**، تح: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 2000. اللزومية التائية: 190/1, والدالية: 301/1، والنونية: 411/2–415.

(10)– أبو ذياب، خليل إبراهيم، **المعمار الفني اللزوميات**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة د.ت، ص: 132–135.

(11)– ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص: 25.

(12)– الزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، مادة: (جنس).

(13)– ينظر: أمثلة من هذه الاختلافات في: العسكري: **كتاب الصناعتين**، ص: 253–271 والقيرواني: **العمدة**، 265/1–275، وابن منقذ: **البديع في البديع في نقد الشعر**، ص: 26–63 ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، 1998، تحقيق: محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت: 239/1–255، والقزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص: 393–402، والهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 424–432.

(14)– السعدني، مصطفى: **البناء اللفظي في لزوميات المعري**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص: 22.

(15)– المعري، **ديوان سقط الزند**، شرح وضبط وتقديم: عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت، ص: 112، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، وآخرون: **شروح سقط الزند** 1986 تحقيق: مصطفى السقا، وآخرون، بإشراف: طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 مصر.1 /172.

(16)– المصدر نفسه: 54/1.

(17)– المصدر نفسه: 28/2.

(18)– المعري، **سقط الزند**، ص: 305.

(19)– ينظر في هذه الأقسام: الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 426.

(20)– المعري، **اللزوميات**: 75/2.

(21)– المعري، **سقط الزند**، ص: 121.

(22)– المصدر **نفسه**، ص: 94.

(23)– المصدر **نفسه**، ص: 95.

(24)– المصدر **نفسه**، ص: 157.

(25)– المصدر **نفسه**، ص: 250.

(26)– المصدر **نفسه**، ص: 109.

(27)– المعري، **اللزوميات**: 66/2.

(28)– المصدر **نفسه**، ص: 253.

(29)– المصدر **نفسه**: 2 /74.

(30)– المصدر **نفسه**: 118/1.

(31)– ابن منظور، **اللسان**، مادة (سور)، والزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، مادة (سور).

(32)– الخفاجي، ابن سنان أبو عبدالله محمد بن سعيد: **سر الفصاحة**، تحقيق: عبدالله المتعال، مكتبة علي صبيح، القاهرة، 1969، ص: 190، وينظر البيت في: المعري، **سقط الزند**، ص: 199.

(33)– ابن منظور، **اللسان**، مادة: (مطو)، والزيات، وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادة: (مطو).

(34)– ابن الأثير: **المثل السائر**: 239/1

(35)– الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 431.

(36)– الزناد: **دروس في البلاغة العربية**، ص: 156. وينظر: أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1976، ص: 202.

(37)– الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق:محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص:7

(38)– المصدر **نفسه**، ص: 8.

(39)– المصدر **نفسه**، ص: 11.

(40)– ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، 1960، دار المعارف، ط7، القاهرة، ص:379.

(41)– ينظر على سبيل المثال: طه حسين: **تعريف القدماء بأبي العلاء**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1986، ص: 318. وينظر: ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 395.

(42)– **طه حسين: تعريف القدماء بأبي العلاء**، ص: 249. وينظر: ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص:395.

(43)– المعري، **اللزوميات**، التوطئة: 26/1.

(44)– المصدر **نفسه**: 27/1.

(45)– المصدر **نفسه**: 44/1.

(46)– المصدر **نفسه**: 51/1.

(47)– ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 396.

(48)– تقدّمت الإشارة إلى بعض هذه القصائد. وينظر كذلك: المعري، **اللزوميات**: قصيدته النونية: 376/2، والنونية الأخرى: 410/2، وقصيدته اللّامية: 228/2، وقصيدته التائية: 187/1.

(49)– المصدر **نفسه**: 190/1.

(50)– المصدر **نفسه**: 168/2.

(51)– المصدر **نفسه**: 191/1.

(52)– ينظر: طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص: 126–128. وينظر في البيتين: المعري **اللزوميات**: 301/1–302.

(53)– طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص: 112. وينظر في البيت: المعري، **اللزوميات**: 95/1.

(54)– طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه**، ص:113. وينظر في البيت: المعري، **اللزوميات**: 90/1.

(55)– المعري، **اللزوميات**: 54/2.

(56)– المصدر **نفسه**: 452/1.

(57)– المصدر **نفسه**: 119/1.

(58)– المصدر **نفسه**: 279/2.

(59)– المصدر **نفسه**: 97/1.

(60)– المصدر **نفسه**: 452/1.

(61)– المصدر **نفسه**: 181/1.

(62)– المعري، **سقط الزند**، ص: 86.

(63)– المصدر **نفسه**، ص: 237.

(64)– الزيات ، وآخرون، **المعجم الوسيط**، مادّة (قبل).

(65)– سورة **التوبة**، الآية: (82).

(66)– ابن جعفر، قدامه: **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د.ت، ص: 141.

(67)– العسكري: **الصناعتين**، ص: 371.

(68)– القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، 2006، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، ط1، القاهرة. 13/2.

(69)– ابن منقذ، أسامة بن مرشد: **البديع في البديع في نقد الشعر**، 1987، تحقيق: عبد آ. علي مهنّا، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، ص: 188.

(70)– القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص: 353–355. وينظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر: **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987 ص: 324. وإنني أرى في العبارة الأخيرة نقصاً، وأنها تستوي بقول: ثم إذا شرطت هنا شرطاً (شرطت) هناك ضدّه.

(71)– الحلّي، صفيّ الدين: **شرح الكافية البديعية**، ص: 75.

(72)– العدواني، ابن أبي الإصبع: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، تح: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963، ص:179، وينظر: السكاكي: **مفتاح العلوم**، ص: 324

(73)– المعري، **اللزوميات**: 179/1.

(74)– المعري، **سقط الزند**، ص: 120.

(75)– تنظر هذه القصيدة في: إبراهيم، محمد أبو الفضل، وآخرين: **أيام العرب في الجاهلية**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص: 160–161–162. وينظر أبياتها في: الأصفهاني: **الأغاني**: 52/2–63. والبصري: **الحماسة البصرية**: 16/1-17.

(76)– ذكر ابن دريد أن اسمه فرّاص بن عتيبة، وأنّه شاعر جاهلي، ينظر ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن: **الاشتقاق**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، د. ت، ص: 493.

(77)– ينظر: التبريزي، وآخرون: **شروح سقط الزند**، 1/255–256.

(78)– ينظر: ابن منظور، **اللسان**، مادّة (غرب).

(79)– المعري، **سقط الزند**، ص: 120.

(80)– المعري، **اللزوميات**: 16/2.

(81)– المصدر **نفسه**: 428/1.

(82)– المعري، **سقط الزند**، ص: 101.

(83)– المعري، **اللزوميات**: 10/2.

(84)– ينظر: ابن منظور: **اللسان**، مادة: (خمر).

(85)– الزوبعي، طالب، وحلاوي، ناصر: **البيان والبديع**، 1996، دار النهضة العربية، ط1، بيروت ص: 195.

(86)– المعري، **اللزوميات**: 71/1.

(87)– المصدر **نفسه**: 35/2.

(88)– المصدر **نفسه**: 289/1.

(89)– المصدر **نفسه**: 289/1.

(90)– عبد بني الحسحاس، سحيم: **ديوان سحيم**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1950، ص: 17.

(91)– المعري، **اللزوميات**: 469/1.

(92)– ينظر هذا المثل في، الميداني: **مجمع الأمثال**: 32/1.

(93)– المعري، **سقط الزند**، ص: 133.

(94)– المصدر **نفسه**، ص: 133.

(95)– المصدر **نفسه**، ص: 119.

(96)– ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، ص: 139.

(97)– سورة **الرعد**، الآية (12).

(98)– العسكري: **الصناعتين**، ص: 375.

(99)– ابن منقذ، أسامة: **البديع في البديع في نقد الشعر**، ص: 98.

(100)– ابن الأثير: **المثل السائر**، 262/2.

(101)– الحلّي، صفيّ الدين: **شرح الكافية البديعية**، ص: 169.

(102)– الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 404–405.

(103)– القيرواني: **العمدة**: 2/18–27.

(104)– ينظر: ابن الأثير: **المثل السائر**: 2/262–264.

(105)– الطيب، عبد الله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 2/308.

(106)– الزوبعي: **البيان والبديع**، ص: 184–186.

(107)– المرجع **نفسه**، ص: 181.

(108)– المرجع **نفسه**، ص: 179–180.

(109)– المرجع **نفسه**، ص: 186.

(110)– المعري، **سقط الزند**، ص: 227.

(111)– المعري، **اللزوميات**: 2/38.

(112)– المعري، **سقط الزند**، ص: 157.

(113)– المعري، **اللزوميات**: 2/38

(114)– المصدر **نفسه**: 2/133.

(115)– المصدر **نفسه**: 1/305.

(116)– المصدر **نفسه**: 2/38.

(117)– المصدر **نفسه**: 1/369.

(118)– المعري، **سقط الزند**، ص: 339.

(119)– المصدر **نفسه**، ص: 296.

مُعارضة ابن عبد ربّه لشُعراء المشرق

Ibn Abed Rabbo's Opposition to the Poets of the Orient

الباحثة: فدوى ذباح

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة (الجزائر)

debbahfedoua@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2021/05/01 **تاريخ القبول: 2021/05/22**

ملخّص:

تعدّ المعارضات الشعرية ظاهرة فنية تعكس تبلور التأثر بالتراث المشرقي الذي ارتبط به شعراء الأندلس ارتباطا عميقا، فأفادوا منه واستلهموه في نصوصهم مع المحافظة على خصوصية الشخصية الأندلسية في أدق مظاهرها، وتقدّم هذه المقالة محاولة في قراءة بعض المعارضات الشعرية لابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد، إذ تأثر ببعض شعراء المشرق القدماء والمحدثين، كأبي تمام زعيم مذهب التجديد في العصر العباسي، وبحث أسباب وجود هذا الفن في القرن الثالث الهجري ونتائجه والوقوف على بعض جمالياته وسمات شعريته وجوانب الاختلاف عن النموذج الأصلي مع تحديد ببعض ملامح الاتباع والإبداع في المعارضات الأندلسية الشعرية، باعتماد آليات وتقنيات فنية حققت تميزا وتفردا للشاعر ابن عبد ربه الأندلسي.

الكلمات المفتاحية: ابن عبد ربه، الأندلس، المعارضة، المشرق، الموازنة، الإبداع.

***Abstract*:**

Poetic opposition is considered as an artistic phenomenon that reflects the crystallization of influence of the Oriental heritage, to which the poets of Andalusia were deeply associated, so they learned from it and were inspired by this heritage in their texts while preserving the peculiarity of Andalusian personality in its most accurate manifestations. This article presents an attempt to read some of the literary oppositions of Ibn Abed Rabbo which are mentioned in his book "Al-Farid", and who was influenced by some of the ancient

and modern poets of the orient, such as Abi-Tamam, the leader of the doctrine of renewal in the Abbasid period, and he discussed the reasons for the existence of this art in the third century AH and its results and to identify some of the aesthetics and characteristics of poetry and aspects of the difference from the original model with some features of the follow-up and creativity in the Andalusian poetry oppositions,through the adoption of mechanisms and techniques which have achieved excellence and uniqueness of the Andalusian poet Ibn Abed Rabbo.

***Keywords*:** Ibn Abed Rabbo, Andalusia, opposition, Orient, balance, Creativity.

إنّ المتأمّل في التّراث الشّعري الأندلسي يجد غزارة في الكم وتنوعا في فنون القول والعديد من الموضوعات الشعرية التي تؤكد أنّ الثقافة الأندلسية كانت امتدادا متميزا لنظيرتها المشرقية، فلطالما انعكست ظلال التقدّم الحضاري الذي أحرزه المشرق العربي بوضوح على الثقافة العامة في بلاد الأندلس، وتبين أثر الشخصية المشرقية وبرزت ملامحها في المجتمع الأندلسي خصوصا في مجال الإبداع الأدبي، وارتبط الشعراء في الأندلس ارتباطا عميقا بتراثهم وحاولوا الإفادة منه بما يخدم تجاربهم الشعرية ويؤصلها، فاحتفوا به واستلهموه في نصوصهم واطّلعوا على أصوله وروافده وجعلوه حاضرا في أشعارهم، وظهرت ملامحه في شعرهم بشكل كبير بعد أن نال إعجابهم وتمثلوه كمثل أعلى ونموذج رفيع تفرعوا عنه، مع المحافظة على خصوصية الشخصية الأندلسية في أدق مظاهرها وجزئياتها.

وعلى الرغم من تقيّد الشاعر الأندلسي بالإطار الشعري المشرقي والمنهج الاتباعي الذي ظلّل إبداعه الشعري إلا أنّه حاول التوفيق بين ذاته وعصره، وخرج عن التقليد التام للشعر المشرقي وإن سار على طريقه متأثرا به تأثرا انتقائيا وبرزت فيه روح البراعة الفنية الأندلسية وملامح الإبداع المتميز لا سيما في أوائل القرن الثالث الهجري، علما بأنّ الاتباع والتقليد كان مرتبطا بالشكل والموضوع دون المضمون، وبمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها لا بمعانيها وصورها التي كانت وليدة الطبيعة الأندلسية وخصوصيتها المتميزة[1] وتتبلور ظاهرة التأثر بالتراث المشرقي في ظواهر فنية عديدة منها المعارضات الشعرية لكبار شعراء

المشرق وفطاحلهم أمثال أبي نواس(ت 199 هـ) ومسلم بن الوليد(ت 208 هـ) وأبي العتاهية (ت 211 هـ) وأبي تمام(ت 231 هـ) والمتنبي(ت 354 هـ)،فما مفهوم المعارضة الأندلسية؟ وما هي دواعيها في الأندلس؟

- **المعارضة لغة واصطلاحا:**

أضاء أبو الفضل جمال الدين بن منظور(ت 711 هـ) معنى المعارضة اللغوي بقوله: "معارضة الشيء بالشيء معارضة، قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني. وفي الحديث "إنّ جبريل عليه السلام، كان يعارضه القرآن في كلّ سنة مرة، وإنّه عارضه العام مرتين"، قال ابن الأثير: "أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن، من المعارضة المقابلة"[2] وهكذا يدل المعنى اللغوي للمعارضة على المجاراة والمحاكاة والمباراة والمقابلة بين الكتب، ووردت مادة (عرض) بالعين والراء والضاد في معجم مقاييس اللغة كبناء تكثر فروعه، وهي مع كثرتها ترجع إلى أصل واحد، وهو العرض الذي يخالف الطول[3]، "وتقول: عارضت فلانا في السير إذا سرت حياله، وعارضته مثل ما صنع، إذا أتيت إليه مثل ما أتى إليك.ومنه اشتقت المعارضة. وهذا هو القياس، كأن عرض الشيء الذي يفعله مثل عرض الشيء الذي أتاه...وعارضت فلانا في الطريق، وعارضته بالكتاب واعترضت أعطي من أقبل وأدبر. وهذا هو القياس"[4].

والمعارضة الشعرية اصطلاحا قصيدة أو مقطعة يحاكي بها صاحبها سابقاتها اللامعات مضمونا ووزنا وقافية "وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض ليقتدي به ويحاكيه أو يحاول تجاوزه"[5].

- **المعارضة الأندلسيّة بين التّأسيس والتّأصيل:**

ولقد شكّل الموروث الشعري المشرقي قاعدة أساسية للانطلاق في المعارضة الأندلسية إثر الانبهار بالشعر المشرقي ومعماره الفني الذي ظلّ يمارس سلطته وتأثيره على الأندلسيين وابن عبد ربه (246 هـ - 328 هـ) – في تقديري – هو أوّل أندلسي صرّح بالمعارضة الشعرية بمعناها الاصطلاحي في كتابه العقد الفريد وأورد مثالا عليها عندما عارض صريع الغواني

مسلم بن الوليد (ت 208 هـ)[6]، فكانت المعارضة الشعرية لقاء شعريا وحوارا فنيا بين شاعرين جمعتهما حالة شعورية واحدة في طرق موضوع مشترك بينهما لإثبات التفوق الفني وتأكيد الانتماء للتراث الشعري العربي، ويمكن القول: إن ابن عبد ربه قدّم القراءة "الجديدة للموضوع المشترك أو المتقارب، وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة"[7] وسرعان ما كان الانبهار بالنموذج المشرقي يتحول إلى عملية مبارزة فنية يحاول فيها الشاعر اللاحق تجاوز القديم والتفوق عليه، علما بأنّ المعارضات الحقيقية بدأت في الشعر الأندلسي عندما شعر الأندلسيون أنهم دون المشارقة تمكنا وعلما فأخذوا ينتقلون بالمعارضة من مستوى المحاكاة إلى مستوى التجاوز والإبداع متحدّين ومنافسين للشعراء الكبار مدافعين عن أندلسيتهم التي كثيرا ما اتهمت بالعجز والقصور، ولعلّ أبرز مثال على ذلك تحدي أبي بكر يحي بن هذيل (ت 389 هـ) بشعر قاله على البديهة قول القائلين عند إنشاد قطعة لبعض أهل المشرق بحضور ملوك الأندلس "هذا ما لا يقدر أندلسي على مثله"[8].

إنّ ملامح روح التفوق وإبداع الذات الأندلسية – حسب اعتقادي – قد اشرقت في عصر متقدم لإثبات البراعة والوجود الأندلسي ولا سيما عند ابن عبد ربه القرطبي صاحب العقد الفريد الذي حاول الانتصار لأندلسيته منبها من خلال المعارضة الشعرية لفحول شعراء المشرق وإلى الطاقات الفنية والقدرات الإبداعية للأندلسيين، فأهل الأندلس "– مذ كانوا – رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور وأشرقوا فباروا الشموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصماء"[9].

ومن الدواعي الخاصة أيضا لإنشاء فن المعارضات الشعرية في الأندلس إعجاب ملوك الأندلس بقصيدة مشرقية معينة فيتوجهون بالطلب إلى شعرائهم لمعارضتها، فكان لهم الدور المباشر والمؤثر في إذكاء شعلة المعارضة الأندلسية، كما أنّ لذلك بعدا سياسيا إذ يعزز الملك بلاطه بشاعر متميز نسب له التفوق على شعراء ملوك المشرق، وإن دلّ هذا على شيء فهو يدل على أنّ أدب البلاط مناطه تميز وتفرد في خلق العمل الأدبي المناظر لغيره، ولعلّ ولع بعض الأندلسيين بالمعارضة يعدّ باعثا أشد على الإتيان بالأجود فنيا "ومن سمات هذه

المرحلة نزوع الشاعر نحو التجريب داخل مظلة القدوة بحيث يطمح إلى قياس ذاته بذاته من خلال عرض نصه بعد الانتهاء منه على الأصل ليتبين ما قد حصل له من تقدم ودربة"[10].

وبهذا تكون المعارضة الشعرية دليلا على اتساع الثقافة لدى الشاعر لا ضيق الأفق والاعتماد المباشر على الآخرين، ففيها تتبين قوة الشاعر ومقدرته الأدبية ولا تغيب شخصيته عن الحضور المقصود في القصيدة المعارضة، ويبدو أنّ "المعارضة الشعرية تمثل نسقا من أنساق المداخلة بين النصوص وهي مداخلة اختيارية – دون شك – نابعة من إعجاب الشاعر المعارض بالنص محل المعارضة"[11] بل إنها أكثر أشكال التناص وضوحا حين يتناول الشاعر ذات الفكرة وربما أحيانا ذات الألفاظ، وقطعا على الأغلب ذات البحر والروي لإعادة إنتاج نص مقترن بالنص الأصلي عن وعي وقصد ورغبة، وعلى كلٍّ يبقى التناص وظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية في الثقافة العربية عندما تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل[12].

- **اتّباع وإبداع:**

إنّ المعارضة الشعرية عند ابن عبد ربه في ضوء نظرية التناص خلاصة لعدد من النصوص امحت الحدود بينها، فهي محملة برماد ثقافي يعيدها إلى نصوص سابقة عليها واستعانة الشاعر الأندلسي بالنصوص الغائبة أو الحاضرة ظاهرة طبيعية بل ضرورية في العملية الإنتاجية لأنّ العمل الأدبي لا ينطلق من الفراغ وبهذا كان نص المعارضة الشعرية يدير حوارا فكريا روحيا مع شعراء المشرق العباسيين المحدثين بوجه خاص، ويمكن القول إنّ الشعرية لا تقف عند ما هو غائب وخفي فحسب، بل تتجاوزه إلى سبر ما هو حاضر وظاهر من بناء النص الأدبي، أي تقف أيضا على جملة المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصا شعريا فتمنحه خصوصيته كخطاب متميز ينطوي على سمات جمالية شعرية وبناء عليه فالشعرية غياب وحضور – إن صح القول – ولا يخفى علينا أيضا أنّ الشعرية تهتم بدراسة الخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي معين "وكأنّ الشعرية في هذا السياق الاستعمالي تدلّ على كلّ موضوع جمالي وارف الظلال التخييلية، كثيف الطاقات

الإيحائية من شأنه أن يفجر ينابيع القول الشعري في أعماق الذات الشاعرة، وأن يثير إحساس المتلقي ويطوح بخياله في عوالم مثالية حالمة"[13] أي أنّها تدرس السمات الشعرية والأدبية وتشخص الكيفيات الفنية التي تجعل من خطاب لغوي ما نصا أدبيا مميزا[14].

والملاحظ أنّ الشعرية وظيفة من وظائف اللغة في معارضة الشاعر تقوم على تحريك المشاعر وكثرة الإيحاءات، وتركز على انحراف لغة الشعر عند نظم الكلام لتجسد في النص الشعري شبكة من العلاقات النامية بين مكوناتها وصفاتها ووقوعها في الكلام وتتصل بالإبداع حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة.

ومن أبرز المعارضات الأندلسية معارضات ابن عبد ربه التي ذكرها في كتاب العقد الفريد لتثبت معرفة الشعراء الأندلسيين بآثار إخوانهم المشارقة وتأثرهم بهم تأثرا بالغا، ويمكن القول إنّ ابن عبد ربه وضع حجر الأساس لفن المعارضات في الشعر الأندلسي منذ القرن الثالث الهجري، ليبني على منهجه في المعارضة الشعرية من جاء بعده من الشعراء متخذين طريقته معيارا وقد سار على منهجه الذي ازدهر خصوصا في القرن الخامس الهجري غيره وكأن العقد الفريد قدم نموذجا تطبيقيا للمعارضة الشعرية لينظّر النقاد لها – فيما بعد – على شكل ممنهج ومقنن لا بدّ أن تراعى عند محاولة أي شاعر الدخول في مضمار هذا الفن الأدبي، إذ يقول ابن شهيد (ت 426 ه) في رسالة الجن: "إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك، فأحسن تركيبه، وأرق حاشيته فاضرب عنه جملة وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن لتنشط طبيعتك، وتقوى منتك"[15].

ويبلغ عدد المعارضات الشعرية في العقد الفريد حوالي ثمانية وخمسين معارضة شعرية موزعة على معظم مجلدات الكتاب وأبوابه، موردا نماذج عديدة من شعر فحول شعراء المشرق منتقيا أبيات شعرية بعينها لديهم ليعارضها، وكأنه أخذ المنهج والطريقة في معارضاته أمّا النظم والإنشاء فهو من صنعه ويحمل بصمته الخاصة حتى وإن أفاد من مسالك غيره وفي ذلك دلالة على إعجابه بصاحب النص الأصلي ورغبة في إبراز مقدرته الشعرية من جهة أخرى، وصاحب العقد ليس بدعا من الشعراء، فقد حافظ على سمات الشعر العربي

القديم منه عموما والمحدث بوجه خاص، وأضاف إليه بعض إبداعه الشخصي، متمثلا قصائدهم من باب التقدير والاحترام والإعجاب، لكن احتفاءه بقصائد الشعراء السابقين لم يكن لمجرد الاستشهاد والذكر بل عارض معانيهم الشعرية وصورهم الفنية بعدما تغلبت ثقافته على دقائق شعره إذ يقول إحسان عباس: "غير أنّ من تدبر تأثير ثقافته وجد روحها متغلغلة في شعره متدخلة في كيانه"[16].

ويتضح من قراءة المعارضات الشعرية لابن عبد ربه في العقد الفريد تحرر الشاعر الأندلسي من سلطة النموذج المحتذى وقيوده الشكلية بحرا ورويا وقافية وما يتصل بالإيقاع الخارجي، بالإضافة إلى الاختلاف مع النص المعارض في جزئيات المعاني والصور رغبة في تحقيق التميز والتفرد، فكانت معارضاته الشعرية تستند إلى قدراته التعبيرية وفنياته الخاصة أشبه بالقراءة النقدية الجديدة للنموذج الشعري الأصلي ولكنها وفق رؤية أندلسية محضة وكان مآلها غالبا مآل ارتقاء وتحرر لا تفوق بالضرورة، وإن تفوق أحيانا اعتمادا على استراتيجية التجديد في جزئيات المعاني والصور الشعرية، واللافت للنظر تعليقات ابن عبد ربه أثناء تقديمه وانتقائه للنصوص المشرقية المعارَضة مما يؤكد ميله إليهم ولاتجاههم الأدبي من جهة، كما تبدو ملامح أخرى للمعارضة الشعرية في العقد الفريد موزعة في شعره بعضها بارز وواضح والآخر خفي باهت يمثله بعض شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي وأمّا المعارضات المصرح بها بشكل أكثر فيمثلها شعراء العصر العباسي المحدثين، ويمكن القول هنا أنّ هذا الفعل الإبداعي في العقد الفريد يتنازعه نوعان من النصوص: نصوص ذات حضور قوي أو هي بالأحرى نصوص مركزية في إنشاء معارضاته الشعرية ونصوص ذات حضور خافت وضعيف يمكن أن نطلق عليها إن صح القول نصوصا هامشية[17] فشاعرية صاحب العقد تداني وتقارب شاعرية الشعراء الأفذاذ إذ يقول:

هُـنـَـا تَـفْـنى قَـوَافـي الشّـعـر في هَـذا الـرَّوي
قـوافٍ أُلْبسَـتْ حليًا مِنَ الحُسْنِ البَـديّ
تَـعَالتْ عنْ جَـريرٍ، بَـلْ زُهَيـرٍ، بَـلْ عَـديّ[18]

فالمثل الأعلى الأول عند ابن عبد ربه هو الشاعر الجاهلي كعدي بن زيد وزهير

بن أبي سلمى ومن حذا حذوهما مثل جرير وغيره، فهم الأنموذج الأمثل لديه رغم أنّ نمط حياته لا يتماشى مع نمط حياتهم، وبعد أن تمثل ابن عبد ربه العديد من النماذج الشعرية المنتقاة في ذهنه وصهرها أخذ ينظم معارضاته الشعرية مباشرة، ولعلّ أحسنها تلك التي جاءت في وصف الحرب والصبر على أهوالها وعلّق عليها قائلا: "وقد وصفنا الحرب بتشبيه عجيب لم يتقدم عليه، ومعنى بديع لا نظير له، فمن ذلك قولنا": (من الطويل)

وَجَيْشٍ كَظَهرِ اليَمِّ تَنْفَحه الصّبَا يَعُـــبُّ عُـبَابًا مِنْ قـنًا وقَنَابِـــلِ
فَتنزِلُ أُولاهُ ولَيْسَ بِنَـــــــازِلٍ وتَرْحَـلُ أُخْـرَاهُ ولَيْـسَ بِرَاحِـــلِ!
ومُعْتَرَكٍ ضَنْكٍ تَعَاطَتْ كُمَاتُــهُ كُؤُوسَ دِمَاءٍ مِنْ كُلى ومَفَاصِـــلِ
يُديرونَهَا رَاحَا منَ الرُّوحِ بَيْنَهُمْ بِبِيـــضٍ رِقَاقٍ أو بِسُمرٍ ذَوَابِـــلِ
وَتُسمِعُهُمْ أمّ المنيَّةِ وَسْطَـــــهَا غِنَاء صَلِيلِ البِيضِ تحْتَ المَناصِلِ[19]

فهي عينة من فرائد شعره مما أطلق عليه: "غرائب من شعري" إذ جعل رحى الحرب وهي دائرة على رؤوس الفرسان أشبه بمجلس لهو وطرب يتعاطى سماره كؤوس دماء بعد إزهاق الأرواح بدل الراح، بما يعكس حالة النشوة والبهجة الجامعة بين المجلسين في وقت واحد مع الفخر بالشجاعة والإقدام، وهي صورة شعرية تعكس خصوصية البيئة الأندلسية التي تزهو بترفها وبذخها وتتغنى بانتصاراتها، ولعلّ شعرية غرابتها تتضح في المفارقة الواضحة المعالم التي بلورت صورة حية لواقعه وبيئته الأندلسية التي عرفت بكثرة الحروب والمعارك من جهة وكثرة اللهو والمجون من جهة أخرى، والتداخل غير المتوقع بين اللوحتين الشعريتين لدى المتلقي، فغدت – في اعتقادي – مخالفة لأفق توقعات القارئ الذي تفاجأ بها، مما حقق شعرية متفردة، وهي بمثابة وثيقة تاريخية يستعان بها للوقوف على مظاهر الحياة الأندلسية الجامعة بين النقيضين في مختلف المجالات تقريبا.

وقدم ابن عبد ربه في كتاب العقد الفريد أمثلة في معارضة "صفة الحسن" في وصف النساء موردا نماذج شعرية لعدي بن زيد قائلا: يصف لون الوجه: (من الخفيف)

حُـمْرَةٌ خَلَطَتْ صُفْرَةً في بَيَاضٍ مِثْلَ مَا حَاكَ حَائِكٌ دِيبَاجَا[20]

وقال ذو الرمة (ت 117 هـ): (من البسيط)

بَيْضَاءُ صَفْرَاءُ قَدْ تَنَازَعَهَا لَوْنَانِ مِنْ فِضَّةٍ وَمِنْ ذَهَبِ[21]

وعارضهما بعد ذلك بقوله: (من البسيط)

بَيْضَاءُ يَحْمَرُّ خَدَّاهَا إِذَا خَجِلَتْ كَمَا جَرى ذَهَبٌ في صَفْحَتَيَ وَرَقِ

وقال أيضا:

مَا إِنْ رَأَيْتُ وَلاَ سَمِعْتُ بِمِثْلِهِ دُرًّا يَعُودُ مِنَ الحَيَاءِ عَقِيقَا[22]

وإذ اكتفى الشاعران عدي وذو الرمة بالمزج اللوني في وصف لون الوجه، الذي شبه تارة بحرير الحائك وتارة أخرى بلوني الفضة والذهب، فإنّ ابن عبد ربه قد ولّد دينامية جديدة في معارضته الشعرية لهما، مستوحيا صورته من الخجل والحياء باعتماده كلمات تنتمي إلى نفس الحقل المعجمي عن طريق الترابط[23] الذي تستدعي فيه الكلمات بعضها ببعض (در عقيق) معتمدا على حركية المعنى وتوليده وتغييره مع الإسهاب فيه عن طريق علاقة المشابهة وتوظيف الأفعال في صوره الشعرية التي حققت انسجاما في نص المعارضة الشعرية وضمنت خصبه وحركته وتطوره بالتحول والانتقال من حال إلى حال، وهكذا عارض بعض جزئيات المعاني باعتماد آليات محددة ابتكر بها معان جديدة لعلها تسلكه في عداد الشعراء المجددين، يضاف إليها رقة ممزوجة بالجزالة والكلام الرشيق والذوق النقي مع أناقة في التفسير والتسويغ والطرافة في التلاعب بالصور والمعاني.

ويستنتج من خلال الاطلاع على نصوص المعارضات الشعرية في العقد الفريد أن تطبيقات الشاعر في العقد ينحاز من خلالها لشعراء العصر العباسي المحدثين الذين احتلوا الصدارة في تواتر عدد المعارضات لهم فضلا عن أنّ أكثر شاعر تردد ذكر شعره بصورة متواصلة هو أبو تمام الذي عارضه بأربعين نموذجا شعريا، كما يعدّ أبو العتاهية من أكثر الشعراء حضورا في العقد بعد أبي تمام بنماذجه الشعرية، ويكاد يسجل وجوده تقريبا في كلّ باب من أبواب المعارضات مما يدلّ على شدة تأثره به على نحو جعله يتمثل نماذجه الشعرية بكثرة تقدر بنحو واحد وثلاثين نموذجا.

وهكذا ظل الشعر المشرقي متألقا في سماء المشرق والمغرب، وبقي أبو تمام وغيره يطبقون الآفاق وتتناهى أشعارهم إلى الأسماع فأحرز شعر المحدثين قبولا في البيئة الأندلسية مشكّلا بؤرة مركزية في المعارضات الشعرية لابن عبد ربه في العقد الفريد وكأنّ الشاعر الأندلسي يتزعم التجديد الشعري في عصره فيقيس نفسه بزعيم آخر للتجديد في العصر العباسي ويترسّم خطاه، لا سيما وأنّ شعر المحدثين أكثر تلاؤما مع حياة الأندلسيين وأكثر موافقة لأذواقهم وأصدق إحساسا في التعبير عن معيشتهم الحضارية التي يحيونها، لذلك عمد صاحب العقد إلى أجمل وأشهر قصائد أبي تمام وعارض أجزاء منها مبتعدا عن الغريب اللفظي ناشدا السهولة والرقة في التعبير بما يتفق وذوقه الأندلسي، فمن كتاب "الزبرجدة في الأجواد والأصفاد" من باب "العطية قبل السؤال" نستدل على ما قيل بهذه المعارضة الشعرية:

قال أبو تمام: (من الطويل)

عَطاؤُكَ لاَ يَفْنىَ ويَسْتَغْرِقُ المنَى وتَبْقَى وُجُوهُ الرَّاغِبِينَ بِمَائِهَا[24]

و قال أبو تمام أيضا: (من البسيط)

ذُل السُّؤَالِ شَجًا في الحَلْقِ مُعْتَرِض مِنْ دُونِهِ شَرَقٌ مِنْ خَلْفِهِ جَرَضُ

مَا مَاءُكَ فَّكَ إِنْ جَادَتْ وإِنْ بَخِلَتْ مِنْ مَاءِ وَجْهِي إِذَا أَفْنَيْتُهُ عِوَضُ

إِنِّي بِأَيْسَرِ مَا أَدْنَيْتَ مُنْ بَسِـــط كَمَا بِأَكْثَرِ مَا أَقْصَيْتَ مُنْقَبِضُ[25]

و من قولنا في هذا المعنى: (من الطويل)

كَرِيمٌ عَلىَ العِلاَّتِ جَزْلٌ عَـطَاؤُهُ يُنِيـلُ وَإِنْ لَمْ يُعْتَـــــمَدْ لِنَوَالِ

ومَا الجُودُ مَنْ يُعْطِي إِذَا مَا سَأَلْتَهُ ولَكِنَّ مَنْ يُعْطِي بِغَيْرِ سُؤَالِ[26]

فهي معارضة ذات موضوع اجتماعي يتعلق بالسخاء والجود وإثبات العطية لمستحقيها قبل المطالبة بها بما يحفظ كرامة الإنسان وماء وجهه، ولدى إجراء الموازنة بين النماذج الشعرية تبدو مظاهر الاختلاف الشكلي للإيقاع الخارجي من حيث الوزن والقافية والروي

فابن عبد ربه آثر التحرر والانفلات جزئيا من سلطة النموذج الشعري المحتذى معتمدا في الوقت ذاته من حيث الإيقاع الداخلي على كلمات يتكرر فيها حرف اللام والهمزة،إذ أنّ جوهر الشعرية اللغوية يكون ابتداء بصوت الحرف ومرورا إلى المفردة وانتهاء بالتركيب، كما تتراوح معاني المعارضة بعد الموازنة بين النماذج الشعرية بين المدح المتبوع بالشكوى في النموذج الأول، والعتاب في المقطّعة الثانية لأبي تمام، أما ابن عبد ربه فقد مدح أصالة هذا الرجل المعطاء السخي رغم تبدل ظروفه وشواغل أموره فالجود المثالي لا يتحقق بالنوال بعد السؤال ولكن يكون بالكرم الجزيل قبل الطلب، مفيدا من المعجم الشعري واللغوي لسابقه بما يؤكد وجود روح المعارضة لديه مثل (عطاؤه، جود، السؤال يعطي) وشتان بين الكرم الفطري الأصيل التلقائي والكرم المحقق بعد توجيه الطلب لحدوثه.

وهكذا يمكن القول إن فكرة البذل والجود تمثل القاسم المشترك بين الشاعرين المتعارضين مع الزيادة اللطيفة الذكية لابن عبد ربه في تناول المعنى وتجديده بتطرقه للبذل المثالي التلقائي للممدوح الذي يكون بغير طلب وسؤال وهو الأفضل، فقدّم المعنى بطريقته الخاصة متخففا من كثافة التصوير والصّنعة المعهودين لدى أبي تمام، ولذلك تعدّ الشعرية وظيفة من وظائف اللغة في المعارضة الشعرية تقوم على تحريك المشاعر وكثرة الإيحاءات وبما تتضمنه من عناصر المفاجأة والإثارة لدى السامع وبما تشتمل عليه نصوص المعارضات الشعرية من ظواهر بديعية كالترديد والمطابقة والمماثلة التي تعدّ دعامة أساسية من دعائم الصياغة اللغوية وليست مجرد محسنات لفظية معنوية فقط.

ومن معارضاته الشعرية لأبي تمام أيضا في معنى صحبة الأيام بالموادعة أورد ابن عبدربه قول أبي تمام: (من الوافر)

وَكَانَتْ لَوْعَةً ثُمّ اطْمَأنَّتْ كَذَاكَ لِكُلِّ سَائِلَةٍ قَرَارُ[27]

و قال أبوتمام:

مَاذَا يُرِيكَ الدَّهْرُ مِنْ هَوَانِهِ ازْفِنْ لِقِرْدِ السُّوءِ فِي زَمَانِهِ[28]

و عارضه ابن عبد ربه بقوله: (من الوافر)

تَطَامَنْ للزَّمَـانِ يُجِزْكَ عَـــــفْوًا وإِنْ قَـالُوا، ذَلِيـلٌ، قُلْ ذَلِيـــلُ![29]

ففي هذه المعارضة اتكأ ابن عبد ربه على نموذجين شعريين لأبي تمام يتشكل كلاهما من بيت شعري واحد، معارضا إياهما ببيت شعري واحد أيضا، ولعلّ الأبيات كلّها تدور في فلك الحكمة المتعلقة بكيفية التعامل مع أيام الدهر وما يستجد فيها من أحداث ووقائع بذكاء اجتماعي فائق ومسايرة لأهله ليتحاشى الإنسان ما لا يحمد عقباه حتى يبلغ مراده وغايته بذكاء وصبر وكياسة،و يتضح الاتفاق البيّن بين الشاعرين المتعارضين بحرا ودلالة مع اختلاف في حرف الروي بين الراء عند الطائي واللام عند الأندلسي والإبقاء على الحركة المضمومة فيه، فهي معارضة لم تشذ عن سابقتها جزئية ضمنية تركز على معارضة المعنى أكثر من الشكل.

وحكمة أبي تمام مفادها أنّ حياة الإنسان بين اضطراب واطمئنان، فإذا ألمّ به هم أو اعترضه ألم أو حزن فلا بدّ أن يعقبها اطمئنان وثبات واستقرار، وليقنعنا أكثر ضرب لنا مثالا حسيا واقعيا يتمثل في المكان المنخفض الذي تجتمع فيه سيول الماء بعد حركة وجريان، "وبعض حكم أبي تمام تجري مجرى الأمثال"[30] أما صاحب العقد فيطالعنا بصورة من صور مهادنة ومسالمة الدهر ومجاراة أهله بالطرب لسوئه ونوائبه دفعا للهوان والحزن مستمرا في تأكيد المعنى ذاته ومؤكدا خفض الجانب للزمان وأهله وموافقتهم على ما يرونه ويعتقدونه حتى وإن كان ذلك مجانبا للصدق والواقع لاتقاء شرهم وظلمهم، ولعلّه رأي يعكس رؤية الشاعر وخبرته في الحياة ونظرته لقواعد التعامل مع بشر زمانه الذين لا يؤمن جانبهم، ولعلّ جدلية الحركة والسكون والاضطراب والاطمئنان هي القاسم المشترك بين النموذجين المتعارضين في تناول المعنى، ومن سمات شعرية معارضة ابن عبد ربه بساطة وسلاسة الأفكار كما هو واضح، وكثيرا ما يولّد معان ودلالات جديدة منوعا في أساليبه وعباراته مما يضفي الجمالية على اللغة والعبارة الشعرية بما فيها من تمطيط ومجاز فيحقق الإثارة والمتعة لدى المتلقي ويتحاور مع النص الشعري العباسي من أجل استنطاقه وكشف دلالاته المتولدة أو الجديدة بحسب كفاءته الفنية وعمق تجربته الإبداعية.

وخلاصة القول إن المعارضة الشعرية ظاهرة إبداعية خارجة عن التقليد ولكنها سائرة على طريقه لأنّ الشاعر يصوغ الفكرة صياغة جديدة معتمدا على آليات وتقنيات فنية كالقلب، العكس، التغيير، الإسهاب، التوليد، التركيب، الإضافة والتعديل رغبة في مقاربة السابقين وتحقيق التميز والتفرد، إثباتا لخصوصية الذات الأندلسية التي كثيرا ما سجنت بين قضبان التبعية والتقليد الأعمى لأدب المشارقة وفنهم.

الهوامش والإحالات

(1)– ينظر: شعرية المعارضة عند ابن عبد ربه في العقد الفريد. مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي والأندلسي. جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية. قسنطينة. 2013–2014.

(2)– لسان العرب. مج 4. تحقيق: الكبير، عبد الله علي و آخرون. د ط. القاهرة: دار المعارف. د ت. باب العين: مادة (ع ر ض)، ص2885.

(3)– ينظر: أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ج 4. كتاب العين. مادة (عرض) ص 269.

(4)– المصدر نفسه. ص 272.

(5)– عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة. د ط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2001م. ص142.

(6)– ينظر: العقد الفريد. تحقيق: العريان، محمد سعيد. مج 3. ج 6. ط1. دار الطباعة للنشر والتوزيع. بيروت: 2008 م. ص ص387، 388.

(7)– الطرابلسي، محمد الهادي. "شعر على شعر – معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة" مجلة فصول. مج 3. العدد الأول. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982م. ص89.

(8)– المقري التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 3. تحقيق: عباس، إحسان. بيروت: دار صادر. 1988 م. ص ص153، 154.

(9)– الشنتريني، ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. مج1. القسم1. تح: عباس، إحسان. د ط. بيروت: دار الثقافة. 1987 م. ص 14.

(10)– اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ط1. الأردن، فلسطين: دار الشروق للنشر والتوزيع. 2006م. ص 37.

(11)– الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي –القصيدة العباسية أنموذجا– ط1. مصر: مكتبة الآداب. 200 م. ص 4.

(12)– ينظر: الغذامي، عبد الله محمد. ثقافة الأسئلة – مقالات في النقد و النظرية. ط2. الكويت: دار سعاد الصباح. 1993م. ص 119.

(13)– وغليسي، يوسف. "تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة". عالم الفكر. العدد3. المجلد 37. الكويت: يناير– مارس. 2009م. ص 12.

(14)– المرجع نفسه. ص 13.

(15)– ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن عبد الملك. رسالة التوابع والزوابع. تحقيق: البستاني، بطرس. ط1. بيروت: دار صادر. 1967 م. ص135.

(16)– تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة – ط2. بيروت: دار الثقافة. 1969م. ص200.

(17)– ينظر: بنيس، محمد "النص الغائب في شعر أحمد شوقي– القراءة و الوعي ".مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب. العدد1. 1982 م. ص82.

(18)– ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. تحقيق: الداية، محمد رضوان. ط1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1979م. ص176.

(19)– ابن عبد ربه. العقد الفريد. مج1. ج1. ص73. و ينظر: الديوان. ص 134.

(20)– المصدر نفسه .مج4. ج7. ص76. و ينظر: العبادي، عدي بن زيد. الديوان. تحقيق: المعيبد محمّد جبّار .دط. بغداد : شركة دار الجمهوريّة للنّشر والطّبع .1965م. ص120.

(21)– المصدر نفسه. مج4. ج7. ص76. وينظر: ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي. الديوان. تحقيق: عبد القدوس، أبو صالح. بيروت: مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة. 1928م. ص33.

(22)– ابن عبد ربّه، شهاب الدّين أحمد بن محمّد. العقد الفريد، مج4. ج7. ص76. وينظر: ديوان ابن عبد ربه. ص 117، ص 120.

(23)– ينظر: مفتاح، محمد. دينامية النص، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 2006 م. ص 113.

(24)– ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج1. ج1. ص133. وينظر: التبريزي الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. ج2. ص 391.

(25)– المصدر نفسه. ص ن و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. ج2. ص ن.

(26)– المصدر نفسه. ص ن. وينظر: ديوان ابن عبد ربه. ص135.

(27)– ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج1. ج2. ص422. وينظر: التبريزي الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. ج1. ص 311.

(28)– المصدر نفسه. مج1. ج1. ص ن.

(29)– المصدر نفسه. مج1. ج 2. ص422.

(30)– فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله – دراسة تحليلية – د ط. بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع. 1964م . ص139.

Trinity of Divinity: God, Human Soul, and Nature in Selected Poems by Emily Dickinson

الثالوث المقدّس (الربّ، والروح البشرية، والطبيعة) في مختارات من شعر "إيميلي ديكنسون"

Dr.Wafa Nouari
Pr.Aboubou Hachemi
University of 20 Aout 1955 Skikda (Algeria)
Nouariwafa190@gmail.com

Submitted on: 21/04/2021 Accepted on: 20/06/2021

Abstract:

This paper is going to show the relevance of selected poems by Emily Dickinson to the philosophical movement called Transcendentalism. This will be done by detecting certain elements of Transcendentalism in the corpora of this work. Accordingly, the aim of the researcher is to show the transcendental attitude including religious, philosophical, and personal background towards Divinity that she eventually considers it is embodied in God, Soul, and Nature. That is to say, divine trinity for her is over soul, human soul, and nature. The approach applied is transcendental philosophical approach so as to describe how she presents her views about spiritualities through such model and word diction.

Keywords: Trinity, Poetry, Emily Dickinson

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد طبيعة العلاقة بين المختارات الشعرية لإيميلي ديكنسون والحركة الفلسفية التغييرية التي ظهرت في أمريكا، وسيتمّ هذا من خلال الكشف عن ملامح التجديد في النماذج الشعرية المنتقاة، وإبراز خلفيات هذه النزعة التغييرية، الفلسفية، والدينية والذاتية، وبخاصة تجاه "الثالوث المقدّس" (الربّ، والروح البشرية، والطبيعة)، بالاستناد إلى ما قدّمه التيار الفلسفي التغييري، وذلك لاستشفاف آراء الشاعرة حول الروحانيات من خلال تتبع ملفوظها اللغوي.

الكلمات المفتاحية: الثالوث المقدّس، الشعر، إيميلي ديكينسون.

Introduction

For the poetess the whole universe is centered upon three elements: God; the Creator of life and exemplified in the over soul to whom every human soul is going to return after death, the soul referring to the human being who is part of his/her creator, and finally nature; the best place reflecting greatness of the Divine then leading the human soul towards sincere belief and internal relief. Therefore, this spiritual interaction between the three elements creates an inspiration of Divinity that lies on the mutuality of strength. Simply, the truth behind universe is based on the sense of wholeness of Divinity between God, Soul, and Nature. Simply, the Divine prominence is reflected in the enormity of Nature, and in return the latter is the doorway for chosen believers towards deep faith.

1- Belief in God through Transcendence

According to the American poet Ralph Waldo Emerson, who she got influenced with God exists everywhere including as he writes:

Sea, earth, sound, silence
Plant, quadruped, Bird
By one music enchanted
One deity stirred
By Ralph Waldo Emerson

It is worth noting that when Emerson had determined the time to begin producing typical American literary texts dealing with certain ideals necessary for building American society such as hard work, self-reliance, and individualism, the poetess was among those who responded to this call. In that sense, good deal of her poetry contains transcendental elements such as beliefs of simplicity, self celebration, and admission of vital connection between nature, human, and God (Martin 27, 32). That is to say, those elements like the belief in omnipotent God appears in part of her poems dealing with religious themes.

She devotes good part of her work to tackle one of the main religious concerns that is the connection between the individual and God. She calls him Sir, Lover, Master, God, and over-soul in order to glorify His status and show her personal way to respect the Judeo-Christian Creator through her personal views (pollak 86). In other words, her hymnal form poems and theological themes could be considered rather personal than formal in terms of style and theme:

1.1 *To be Alive _is Power*

The title of this poem elevates the importance of the human capacities and praises one's existence just like the divine. Here, the human skills and competencies are not limited by age, race, color, time, place and so forth. However, transcendentally speaking, the status of 'being existing' is power in itself when taking energy from life to recognize the essence of existence:

To be alive_ is power
Existence _in itself_
Without a further function_
Omnipotence _Enough_
To be alive _and will
Tis able as a God_
The Maker _of ourselves _be what_
Such being Finitude!

1.2 The Power of Living

Life as debatable issue urges the poetess to claim that the human being's value is not mainly adopted from what one achieves in life but one shall be proud of existence in itself without any accomplishment. However, this does not mean that one should live lazily and neglecting duties.

To be alive_ is power
Existence _in itself_
Without a further function_

Every human being is living to realize certain aim, dream, plan...etc. Here, one's essence of existence is neither to live aimlessly nor to get involved in life pleasures until one forgets the essence of existence. Here, she asserts that one is primarily energetic and created Divinely omnipotent; creative and authoritative and personally free to be powerful and able to live (Martin, ed. XXXI). Yet, sooner one captivates the necessities of life again and insists that one is not like any concrete object in the world, but he/she is an existent using mind and endowed with special capacities and energetic power guiding him/her to lead the universe.

1.3 Likeness to Divine Perfection

She had been always uplifting the human value in the world and like many transcendentalists still argue that human soul is partial part of the Divine and it is even original from Him; 'The Maker_of

ourselves' and the creator of this world. In details, the essence of Divinity has never been justified by science, but reached only through the human emotional Transcendence. Then, she deduces that believers are 'able as a God_ 'to show human being's supremacy. Simply, Emerson clarified that this similarity lies on the human's internal potential rather than the external knowledge of religion, and replace logic with intuition, insight and emotions (Martin 33). This means that resemblance to the Divine does not lie on the physical appearance and mastering of biblical connotations, but on the wisdom and emotional side of the human being.

On the one hand, she exemplifies the human being as similar to the Divine; not in the physical but internal potential power. For example, this resemblance would be detected long before her, in John Donne's poem such as *Batter my heart, three-personed God* in which he communicates with God and seems eager to be close to Him to purify oneself from sins and evil (Keane176). So, human being is a small copy of the great power and taking its characteristics from the originality. Thus, one's ability is limitless and his/her will could lead to success and dominance.

2- *Title Divine _is Mine*

Unlike other intellectuals, she changes the archaic portrayal of the female character from the negative into the opposite representation, that is, independent and strong. For example, in her poem *Title Divine- is mine*, she does not illustrate the marriage day as the happiest day in woman's life, but compares the bride's white dress with the shroud. In that sense, she neglects all pleasures of marriage and represents it merely as a way towards death. When women think of themselves like princesses, she imagines herself an 'empress' but of 'Cavalry' as if after marriage life is nothing but fighting. So, she shall fight in order to save her realm, otherwise the 'empress' may abandon her 'Crown'.

Stylistically, the poem is full of misplaced punctuations like dashes and commas which reflect her rebellion against all the poetic standards of her times. Besides, some words and expressions like: 'shroud, cavalry, victory, and empress' reflect her feministic tendency towards social restrictions of her society about marriage since she thinks the latter is a struggle between man and woman and not a complementary relationship :

Title Divine - is mine'
The Wife-without the Sign'
Acute Degree - conferred on me
Empress of Calvary!
Royal-all but the Crown!
Betrothed-without the swoon
God sends us Women
When you - hold - Garnet to Garnet
Gold - to Gold
Born - Bridled - Shrouded
In a Day
Tri Victory "My Husband"-women say
Stroking the Melody
Is this - the way?

2.1- Freedom of Being Daisy

The status of a single female in the poem reflects the poetess's personal idea about marriage that could be the beginning towards monotonousness. For her, wives fear casual duties and habitual events though the position of a married is better than single woman in her community. By tradition, male character had been provided with social and financial immunity for the females who were dependent and hardly lived in separation. However, she in this poem reveals she wants to achieve greatness through poetry, imagination, and spirituality (Martin, ed. XXIV). On the one sense, poetically speaking, one would say that she imagines herself married to the Divine:

Title Divine - is mine'
The Wife-without the Sign'
Acute Degree - conferred on me
Empress of Calvary!

In this case, she turns into spiritual 'empress' of "acute degree' just like the 'Holy Spirit' and far from humanism and mortality. This illustration resembles Christian belief in the Divine Trinity including Father, Son, and Mary; compare Mary to herself:

Royal-all but the Crown!
Betrothed-without the swoon

This relationship seems like forbidden love between royal and pooper who could never experience the incarnation day and being crowned. Though she still insists that she is royal and formal wife to

the Majesty, this relationship is not openly declared. This could be compared with her poem *He fumbles at your Soul* in which one could read as if she dictates the Divine gifts to the human being until one gets that highest degree:

He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on—
He stuns you by degrees—
Prepares your brittle Nature
For the Ethereal Blow
By fainter Hammers—further heard—
Then nearer—Then so slow
Your Breath has time to straighten—
Your Brain—to bubble Cool—
Deals—One—imperial Thunderbolt—
That scalps your naked Soul—
When Winds take Forests in the Paws—
The Universe—is still—

However, she comes back to her nature as a woman and shows some of her hidden natural instincts like her desire to practice sexual intercourse and feels 'swoon' leads to lose her consciousness. Though, the announcement, ring, and wedding celebration could be considered 'signs' of dual interrelation, she still mocks at women when they say 'my husband' as if they sing feminine melody. At the end of the poem, she summarizes all her inquiries about this relationship and how male and female duality should be performed:

Stroking the Melody
Is this - the way?

Gradually, she becomes disturbed with this relation and ironically delivers vague message and describes how the couple makes the contact through hesitating melody as if they are mocking at each other.

To end with, she appears hesitated about such affectionate relationship with her lover. On the one sense, she seems proud of this attachment to the Divine and says 'my husband' with joyful melody and 'swoon' mood. On the other, the poetess wonders if this marriage exists in that physical rather than in the spiritual world. Positively, this could lead one to say, her doubt urges her to consider her husband as

her private God. So, her faith is personal insists of human spirituality and far from religious institutions.

2.2. Duality and Truth

In this poem, similarly like another entitled *Valentine* she narrates the story of couple characters like sun and moon, man and woman, sky and earth, and so forth just to show that the truth behind this life lies on duality of everything. God for transcendentalists exists everywhere, yet here, His Majesty is distributed upon both of the couple; whatever the race, religion, ideas, and color each one belongs to the other. Besides, God 'sends women' to be equal in order to accomplish the duality then Divinity. To add more, Linguistically speaking, she established personal meanings to specific concepts so as to make dual lexicon as if to create duality between every element in life and stating each in comparison to the other (Deppman et all, ed. 78, 79). That is to say, duality is the base of life between natural elements, human mind and heart, concepts and meanings…etc.

2.3 Divinity of the Human Soul

Though she insists on spirituality, her greatness is not approved by material justification, and engagement is still secret. However, the personal way she deals with her lover leads one to presume his high rank and respect reflecting Divinity as a name and practice. In that sense, Philosophers from Plato onwards have considered the name at any literary work so important in shaping meaning of signifier just like she when she insists on the power of the name (Freeman 50). She could call herself Divine and in the same time can consider respectful concepts funny notions depending on her mood and poem itself.

Finally, the human mind in itself is Divine with its thoughts and emotions as reflexive of the universe truths. Also, TR presumes that the physical world is meaningful only through the belief that it is reflection of the Divine.

2.4. *Death is potential to that Man*

She deals with life after death and unification with God just at the moment of one's departure from the physical world. Simply, here, she comes up with different and pessimistic description of what is expected to happen after one's death.

Death is potential to that Man
Who dies - and to his friend
Beyond that - unconspicuous

To Anyone but God
Of these Two - God remembers
The longest - for the friend
Is integral-and therefore
Itself dissolved - of God

Divinity is the original source of humanity and the final destination one goes to. In so doing, one would leave his/her friends, family, possessions, and all pleasures behind just to join another new and wide world.

2.4.1 Materialism vs Spirituality

Simply, death means that one is going to the unknown whatever the rank, dashes, race, and degree and when one is dying, others get so desperate because of that departure. The friend as one of those close relatives would get influenced with friend's death, yet it is not certain that the dead person is satisfied with such sadness since, according to the poem, one is going to join the Creator and enjoy eternity. Here, one leaves all life's pleasures and materialism for the sake of being close of God and relish that new life:

Who dies - and to his friend
The longest - for the friend

So, everyone is part of systematic unification with the Creator during one's life through Transcendence in order to fulfill life's main aim.

2.4.2 The Over Soul

It is agreed upon that Death is unavoidable and fearful event in every normal person's life, she changes this image and declares that D*eath is Potential to that Man*. Here, she seems excited to get unified with God and reconsiders her identity with Daisy just like in David's Psalm as if to say: "I will behold thy face in righteousness: I shall be satisfied, when I awake, with thy likeness" (Psalm 17:15). In other words, both of Creator and creatures are part of each other and have profound connection with one another. In addition, in relevant poems she shows desire to be alone with her Master as the best way to be satisfied and able to shape that spiritual accordance (Keane 176). All in all, whatever one's beliefs, the human is merely spirit eager to attach to its God like love of child and mother.

2.4.3 Death vs Life

By tradition, Death comes with sadness and despair and had never given positive impression in real life and in literary texts as well. Similarly to Donne's sonnet *fumbles at your Soul* in which he presumes that human beings have similar Divine features and will combine to create the essence of humanity and Divinity, she considers death as the doorway to return to one's originality, that is, the Divine. Believers in their prayers still proclaim that devotion to Creator is original 'because the love of God is the abroad in [their] hearts by the Holy spirit' (Romans 5:5). Despite the fact that death is terrified action because one does not know where to go, she remains courageous and certain that nothing fearing would happen.

2.5 There is another Loneliness

Following the previous poems, this one denotes that loneliness should be held in sacred place either in garden or personal chamber. However, here this holy place could refer to Heaven where humans will enjoy perfection and total satisfaction:

There is another Loneliness
That many die without_
Not want or friend occasions it,
Or circumstances or lot
But nature sometimes, sometimes thought,
And whoso it befall
Is richer than could be revealed
By mortal numeral_

The search for truth behind have been her permanent issue urging her thinking especially in her garden. In a letter to her friend Abiah, SHE said: 'I think of the perfect happiness I experienced when I felt I was an heir of Heaven, as of delightful dream…I determined to devote my whole life to [God's] service' (Freeman, qtd 57). At those moments of grace one needs nothing material since such earthy life is limited.

2.5.1 Transcendence

Authentic selfhood depends on high spirituality makes one mystic and does not need materialism like friends, money, and pleasures. Alternatively, the Divine blessings as the initial urge for Calvinist believers in their prayers and religious performances, is poetically praised and personally deeply inquired. Critics like Sara Wordsworth

in her article : *'Lifted Moments': Emily Dickinson, Hymn Revision, and the Revival of Music-Plex* has revised her poems as traditional hymns because of the form creating subversive texts, while Victoria Morgan comments that this work is no more than alternative hymns of an imaginative mind (56). To certain extent, SHE worships the Divine combining religious rituals with personal favorite activities like poetry.

2.5.2 Inspiration of Nature

Since She lived near to the green garden of the Homestead, she had been inspired by all what is simple and natural and considered as true reflection of Divine greatness such as beehive, trees, rivers, mountains, birds, insects, seas, oceans, water cycle...etc. Each time she perceives the surroundings, she discovers the interrelation between the living entities, then becomes closer to nature rather than people. This poem could be seen merely as imaginative emotional emblems celebrating her attraction towards natural elements like flowers, birds, trees, and the ideal Garden of Paradise, which she seeks to vision one day (Farr and Carter 1). As a result, the more human gets attached with nature the more one understands and widens mental knowledge about life. For example, beehive teaches humans discipline and organization.

2.5.3 Materialism vs Spirituality

The poetess's situation is similar to Islamic phenomenon called Sophism. In *Introduction to Sufism the Inner Path to Islam,* this concept in Christianity refers to the belief in God's grace upon the human's heart and restores the link between the spirit and body, heart and mind, religion and reality (Geoffroy 1, 2). Similarly to Islam, Christian belief establishes that harmony between human emotional attraction to truth through intuition and practical reality. Islamically speaking, sophists consider the universe organization and human existence as representative image of the Divine; who is worshipped as if one is perceiving Him through inner belief rather than formalistic occultism in order to search for eternal wisdom (1,2). Accordingly, both doctrines agree on the priority of the spirit over logic in one's search for truth and fundamental source of wisdom so as to perceive Divinity of the Creator.

2.5.4 Mortality vs Immortality

Another important theme implicitly included in the poem is Immortality. Though she uses 'mortal', she refers to those numerous people who had never experienced Transcendence while sincere believers are few, yet Divinely chosen or faith leads them towards God adoration. Transcendentally speaking, the ones have never experienced this high degree of spirituality are typically dead though still breathing because they had never known that feeling of Transcendence. Though the issue of eternity has been lifelong debatable theme, her faith in new life had strengthened her belief that life is linked to eternity just like one belongs to a family, then the tie is more vivid' (Cooley qtd 106). At the final moment, one discovers the new life of the other world and finds that it is timeless, placeless, limitless, then the human soul gets ageless enjoying eternity

2.6 Divinity of Nature

"Our age is retrospective…The foregoing generations beheld God and nature face to face"
Kathryn vanspanckeren 13

This sentence represents the general favor of nineteenth century audience to nature as the best representative of Divinity greatness.

2.6.1 Nature is what we see

Her poetry had been including several natural elements according to her personal tendency towards themes like life, death, Divine, and human soul. Though she recurrently deals with nature, she follows different ways stylistically as well as thematically. She glorifies the value of natural elements to reach high degree since they provide with certain significance within the poem:

Nature is what we see, The Hill, the Afternoon—
Squirrel, Eclipse, the Bumble-bee,
Nay—Nature is Heaven.
Nature is what we hear,
The Bobolink, the Sea—
Thunder, the Cricket—
Nay,—Nature is Harmony.
Nature is what we know
But have no art to say_
So impotent our wisdom is
To Her simplicity.

Throughout her personal considerations about the world, she had been recognizing her surroundings as if one is living alone and following an independent dogma.

2.6.2. Divinity and Nature

The natural elements in this poem are given the priority compared to common religious elements. In Nature one could perceive the Divine glory through the high mountains, deep rivers, green gardens, blue seas, and wide spaces. This portrayal leads one to say that in spite of the religious personification of Heaven and after life, she works to show different image about the Divine. In details, she could hardly imagine another place; more beautiful than her green garden with all what it contains. In that sense, philosophically speaking, she, like other transcendentalists, sought to restore the vital connection between nature, people, and God as her basic belief (Martin 32). To add more, in nature, the fresh air and flowers give one special sense of beauty and encourage one to imagine the afterlife through personal way.

Accordingly, through this description of nature one can say that glorious religious elements are neglected and given less importance compared to her own considerations about nature in particular and life in general. Transcendentally speaking, the magnificence of the sublime nature would lead one to say that God is only in nature and prefers to stay there rather than any other place even Heaven.

2.6.3 Wisdom vs Naivety

In nature every element works in parallel with another or even several elements. Simply, life moves throughout systematic progress and each element serves the other in order to fulfill the cycle of life. Science has been working for so long to prove, analyze, justify, describe, and interpret many natural phenomena, yet without intelligent people and intellectuals science could hardly succeed in doing good to humanity. This means that human intelligence had led humanity to discover how nature works. In so doing, in *Emily Dickinson Daughter of Prophecy* Doriani commends about her wisdom that the poetess relies on theological heritage of the biblical prophecy but through critical interpretative understanding that requires faithful inner belief in spiritual way towards truth about God, love, nature, and other debatable themes (185). She adds that wisdom is revised from two considerations; firstly, this poem combines between contradictions, and secular subjects and religion so as to

appear objective and creates logical criteria of debate and how interpretations and inquiries about seemingly normal phenomena urge into wisdom (186). However, SHE concludes that whatever one attempts to achieve his/her work is still not perfect simply because the natural phenomenon is ever complicated and higher than the human understanding. Furthermore, the human mind is the key towards discovering the truth though one could hardly know every detail about the surrounding world but at least have an idea about it:

So impotent our wisdom is
To Her simplicity.

Hence, nature is sublime and whatever one thinks about discovering its key, its secret and end is still hardly achieved.

3. My River runs to thee: Blue Sea, wilt welcome me?

She again moves towards her imaginative world and enjoys being part of fictional realm. Here, the speaker requests to join to sublime nature and being part of it simply because human thinks him/herself as the source of creation. However she is still hesitated concerning such relationship and whether this sea as the source of water, referring to God, is going to accept river referring to herself:

My river runs to thee:
Blue sea, wilt welcome me?
My river waits reply.
Oh sea, look graciously!
I'll fetch thee brooks
From spottshe nooks,—
Say, sea, Take me

In spite the fact that the poem is short, one can say that it conveys very expressive message related to one of the main tenets of TR that is Nature.

3.1 History of Creation

She tries to convey different meanings about water, sea, and river deliverd throughout philosophical perspective. In details, she insists on the sense of belonging not to her ancestors but to natural elements as if she is the river itself and the sea is God, Father. This relationship reflects life cycle that starts from certain source and ends when its function finishes; and then human him/herself is born and after period of time dies whatever the reason his/her body stops working. In references like *Emily Dickinson Handbook*, it is stated that the poetess

had been eager to discover the framework of the universe in relation to the beyond; God and eternity, though she concludes with unanswerable findings just like in her poem *All Circumstances are the Frame* she does not mention God though she refers to the Almighty and ambiguously compares eternity to the human self without stating direct definitions to determine history of creation (233). Essentially, for her, organism of life is similar to nature and one is certainly part of the latter since one works just like any natural element.

3.2. I hide myself within my Flower

At first, it is worth noting that this poem is taken from *The Poems of Emily Dickinson* published by Penn State Electronic Classics Series version simply because it includes the two stanzas while other references like *The Complete poems of Emily Dickinson i*ssued by T.H Johnson included only one. Here, she establishes sensitive relationship with nature as if the latter is the source of protection and power to humans. Besides, she sets that link between the human and one simple natural element, that is, the flower as if the latter is the center of life offers happiness and reflects the sense of belonging to the speaker:

I hide myself within my flower,
That wearing on your breast,
You, unsuspecting, wear me too—
And angels know the rest.
I hide myself within my flower,
That, fading from your vase,
You, unsuspecting, feel for me
Almost a loneliness.

Once again, the poem provides especial personification of simple image of natural scene could happen every day when a flower fades in one's vase. Yet she stays alone in front of her vase looking at this fading flower as if the latter is the speaker herself dying and getting faint at her last moments and left alone helpless and lifeless.

3.3. Fear vs Security

Normally, one feels secured whenever he/she is surrounded by family and friends. That is to say, community empowers one to encounter social ordeals and progresses forward. On the one hand, in this case the other becomes the source of protection and encouragement for the individual and one's personality is hardly

shaped out of the group. Since one's birth on, he/she is inquiring what is new in order to shape one's experience in life that is in permanent change. Like others, she had faced social fear all the time due to certain personal and public circumstances, that is why, she uses different poetic tones so as to express her troubles about time and place inside such universe (Martin, ed. 363). So, the outside world becomes the source of knowledge, safety, and the first reference to gain experience.

On the other hand, this outside world could easily hurt one's sensibility and create some problems standing against one's benefits and leading one to look for refuge wherein finds relief and security. Here, the repetition of the first line twice reflects that she is in need of help and protection. Hence, Leiter adds that she depends on the mood and case to express her feedback from stress into terror so as to show how she interacts with the outside world as if the latter is stranger to her inner psych (Martin, ed. 363). Instead, nature becomes this refuge wherein the human soul gets released and refreshes one's mood. In the poem in hands, the speaker as human being becomes smaller than animal, softer than silk, and weaker than flower. The latter offers nectar to the bee in order to make honey for the human. Yet, in the poem, the human becomes the bee hiding him/herself inside the flower looking for protection instead of being the source of power. Here, fear does not come from the flower as representative of nature but from the crowded world. Though the flower is so small compared to the human body, imaginatively it becomes big and able to embrace him/her and offer security. The poetess wants to say that simplicity and greatness of nature succeeded to forge the human being as partial part of it living inside every natural element.

3.4. Loneliness vs Society

For her, loneliness is the best way to let one understands him/herself; through understanding the surrounding world. Moreover, solitude enables one to perceive that nature does not work accidentally; each element serves the other through systematic organization just like the bee and the flower; both end with making honey to humans. As transcendentalist, SHE even prefers to be ‘lonelier without loneliness’ as if to say she stays isolated from society and even from loneliness itself (Deppman 231). Paradoxically, this indicates, she escapes from loneliness itself more than society since she considers loneliness another barrier against her spirituality.

In this poem, she glorifies loneliness as source of authenticity and independence out of the outside world. That is why she considers herself and her lover as strangers in life and simply belonging to a natural flower like bee making honey to the benefit of the world. Her lover is represented by the garden; wide and green, and exactly, he is the flower opening its leaves to welcome the bee. Moreover, this relation should be held in privacy with no external intervention from the outside. The inner side of the human could be nature in itself and the latter reflects what really exists in the deep human mind.

3.5. Imagination vs Reality

Almost nature in its best image personifies Heaven in literary, philosophical, and religious works. The chosen people are promisshe to hold wonderful life in green lands enjoying happiness and eternity all along. In *Dickinson and Romantic Imagination*, Shelly describes her poems about nature as nearly visual images of natural scenes of Sheen depending on her poetic imaginative and own way to perceive nature beyond limits of reality (Diehl 122). However, real life situation runs against such imaginative describing power and instead 'suspects flowers fading away' just like humans die and go to death 'alone'. One starts to imagine how much the human being is weak looking for protection inside a flower; and the latter is imaginshe growing within lover's breast as if one's heart is like green land wherein natural plants flourish. Again, she imagines her lover wears a cloak referring to her, then the couple becomes one entity and 'Angels' bless this unification. Expectedly, what is promised in Heaven and blessed by 'Angels' could never be in real life and when the Divine plans to gather two persons no one is able to separate them.

In reality, nature is nothing but simple garden needs one to toil and serve so as to gain harvest at last. Besides, in the second stanza, she gets disappointed when she finds the flower fading slowing as if to say this love story will end one day and comes back to real world.

3.6. The Beginning vs The End

Though this poem does not declare one simple meaning after several readings; one can say it indicates an implicit view about the end of love story which means for the speaker the end of her life; alone and forgotten. In the first stanza, she seems excited though afraid from the outside world and prefers to hide herself within flower as if to hide the sweet memories, secrets, and angels blessings until

they get married. However, unfortunately, for them both, this story could end miserably due to no obvious reason leading the couple towards separation. After she loves him and thinks that both are like the flower and bee; their function in life is merely making honey, she leaves her garden towards his breast, suddenly, this emotional excitement 'fades away' until she finds herself alone. This reflects life in itself begins full of pleasure and enthusiasm; passes through some ordeals and meanwhile one is planning for the best end finds the situation ends in pessimism. In addition, she keeps on repeating all along this relation 'suspecting' his emotions and whether he is sincere with her or not until they end up separated and she is left alone.

References

Cooley, Carolyne Lindly. *The Music of Emily Dickinson's Poems and Letters: A Study of Imagery and Form*. McFarland & Company Inc Publishers, London: 1979

Deppman, Jed. *Trying to Think with Emily Dickinson*. University of Massachusetts press, Amherst : 2008

Diehl, Joanne Feit. *Dickinson and Romantic Imagination*. Princeton Legacy Library, New Jersey: 1981.

Farr, Juddith, and Carter, Louise. *The Gardens of Emily Dickison*. Harvard University press, England: 2004

Freeman, Linda. *Emily Dickinson and Religious Imagination*. Cambridge university Press. NY 2011.

Keane, Patrick J. *Emily Dickinson's Approving God*. University of Missouri Press, Missouri : 2008

Martin, Wendy, ed. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson.Cambridge* University Press. NY. 2002

Martin, Wendy. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Cambridge University Press, NY: 2007.

Pollak, Vivian.R. ed. *A Historical Guide to Emily Dickinson*. Oxford University Press : NY, 2004.

The King James Version of the Holy Bible. 2nd ed. N.P. 2004

Vanspanckeren, kathryn. *Outline of American Literture*. United states Department of the State.NO. 1996

Publication terms and conditions

The Journal of Arts and Humanities receives all scientific researches and studies that fall within its literary, human and social interest circle and will seek to publish the achievements of researchers from inside and outside the country in the three languages (Arabic, English and French) as long as the following conditions are respected.

- The submitted works are characterized by seriousness, objectivity and scientific value.
- The submitted material is authentic, has not been previously published, and was not sent for publication to another Journal.
- The research must be written in a sound and accurate language, with commitment to the scientific principles, especially with regard to proving sources of information, and documenting quotes.
- The number of search pages should not exceed 25 pages, including the list of sources and references.
- It should be processed according Microsoft Word software in Traditional Arabic font of 16 in size
- for the body and 12 for the margins, and for the foreign language in Times New Romanwith the size of 14 for the body and 11 for the margins. The margins have to be includedat the end of the article.
- The first page is devoted to: the title of the research and its translation in English, the name of the researcher, his degree and the institution to which he belongs in addition to the phone number and e-mail.

Journal Director

Prof. Abdelhak Boubetra

Rector of the University

Editor in chief

Dr. Abdallah Bensefia

Editorial Board

Prof. Rahim Hocine (Algeria)
Prof. Dhyaa Ghani Al-uboody (Iraq)
Prof. Mohammad Jawad Albdrany (Iraq)
Dr. Nacer Barka (Algeria)
Prof. Alaualdeen Algharibeh (Jordan)
Dr. Smail Mihoubi (Algeria)
Dr. Abdelkarim Hadjres (Algeria)
Dr. Ali abdelamir Elkhamis (Iraq)
Dr. Mourad Touati (Algeria)
Dr. Moustafa Ahmed Qunbor (Qatar)
Dr. Abdelmalek Bekai (Algeria)
Dr. Salim Hamdane (Algeria)
Mr. Boubaker Meliani (Algeria)
Ms. Soumia Direm (Algeria)

All correspondence and research worksshould beaddressed to:

Editor-in-Chief, El-Ibrahimi for Letters and Humanities Journal

University of Mohamed El Bachir El Ibrahimi, Bordj Bou Arreridj, Algeria

Phone: **00213(0)661604837**

00213(0)799280165

E-mail:elibrahimi.lh@gmail.com

(www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/634)

El Ibrahimi for Letters and Humanities

A semi-annual International Academic Peer-reviewed Journal

Issued by Bordj Bou Arreridj University, Algeria

Folder 02 - Issue 02

June 2021

issn: 2710 – 7949 :ردمو

Eissn: 893X – 2716 ردمو

Legal Deposit: January2020

Folder 02
Issue 02
June 2021

El Ibrahimi for Letters and Humanities

An International Academic Peer-reviewed Journal
Issued by Bordj Bou Arreridj University, Algeria

ISSN 2710-7949
EISSN 893X-2716
Legal Deposit: January 2020