جامعة باجي مختار - عنابة
مديرية النشر

# التواصل

## في اللّغات والثقافة والآداب

عدد 29
ديسمبر 2011

مجلة علمية محكمّة
I.S.S.N 1111- 4932

# التـــواصـــل

## في اللّغات والثقافة والآداب

مجلة محكّمة و مفهرسة تصدر عن جامعة باجي مختار – عنابة – الجزائر



## المدير

أ.د. عبد الكريم قاضي

**رئيس جامعة باجي مختار- عنابة**

## مـديـــرة النـشـــر

أ.د زهية حجوب دغمان

## رئـيس هيئـة التـحرير

أ.د. عبد الرزاق جلالي

## أعضاء هيئـة التحرير

أ.د. نصيرة حسين

أ.د. الشريف بو شحدان

د. شريف حمزاوي

أ.د. عبد الرحمن لحرش

## الأمـانـــة

الآنسة سامية سايح

السيد شاوي ناصر



مديريـــة النشـــر

جامعة باجي مختار – عنابة، ص.بـ. 12– 23000- عنابة

الهاتف: 19 26 82 30 (0) 213 + الفاكس: 12 11 87 38 (0) 213 +

البريد الإلكتروني: **tawassol_journal@univ-annaba.org**

# الهيـئة العـلمية

أ/د. أحمد عمران، جامعة صفاقس، تونس
أ/د. أحمد يعقوب، جامعة وهران، الجزائر
أ/د. الحواس مسعودي، جامعة السلطان قبوس، سلطنة عمان
أ/د. الشريف باشا، جامعة القاهرة، مصر
أ/د. الهاشمي لوكيا ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر
أ/د. جمال عبد الناصر مانع ، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر
أ/د. سمير مصطفى، جامعة القاهرة، مصر
أ/د. عبد الله بوجلال، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، الجزائر
أ.د. عبد المجيد حنون، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر
أ/د. عبد القادر سيد أحمد، جامعة باريس، فرنسا
أ/د. علي المير، جامعة تونس، تونس
أ/د. عبد الرزاق بوبندير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر
أ/د. عبد المالك مرتاض، جامعة وهران، الجزائر
أ/د. عمر الكتاني، جامعة محمد الخامس، المغرب
أ/د. محفوظ بن عصمان، جامعة باجي مختار، الجزائر
أ/د. مختار نويوات، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر
أ/د. مسعود منتري، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر
أ/د. محمد غاليم، جامعة محمد الخامس، المغرب
أ/د.مايكل ماك ماهون، جامعة قلاسقو، بريطانيا
أ/د. محمد مانع، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر
أ/د. محمد يسري أبو العلا، جامعة الزقازيق، مصر
أ.د ميلود بركاوي، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. فضيلة سحري، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. أمير السعد، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. بشير إبرير، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. سيف الإسلام شوية، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. محمد صاري، جامعة باجي مختار،عنابة
أ/د. صمود حمادي، جامعة منوبة، تونس
د. الشريف حمزاوي، جامعة باجي مختار، الجزائر

# قواعد النشر بالمجلة

***التواصل في اللغات والثقافة والأدب*** مجلة أكاديمية دورية محكّمة ومفهرسة، تُعنى بالدراسات والأبحاث المبتكرة والأصيلة في مجالات اللغات والثقافة والآداب. تنشر المجلة الأبحاث والدراسات المكتوبة باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية على أن يلتزم أصحابها بالقواعد التالية:

**1.** أن تكون المادة المرسلة للنشر أصلية لم يسبق نشرها ولم ترسل إلى جهات أخرى، وعلى صاحب المقال أن يقدم إقرارا خطيا بعدم تقديم مقاله للنشر في مجلة أخرى.

**2.** ألاّ يتجاوز حجم البحث عشرين (20) صفحة بما في ذلك قائمة المراجع والهوامش والجداول والأشكال والصور، وألاّ يقل عن 12 صفحة.

**3.** أن يذكر في الورقة الأولى من المقال: العنوان الكامل، اسم الباحث ورتبته العلمية، المؤسسة التي ينتمي إليها (قسم– كلية–جامعة)، رقم الهاتف والفاكس، البريد الإ لكتروني.

**4.** أن يزوّد المؤلف المجلة بملخصين للمادة المقدمة في حوالي 100 كلمة، أحدهما باللغة التي كتبت بها المادة والثاني بلغة أخرى.

**5.** أن يتّبع المؤلف الأصول العلمية المتعارف عليها في إعداد الأبحاث وكتابتها وخاصة فيما يتعلق بإثبات المصادر وتوثيق الاقتباسات، على نحو دقيق وواضح. يشار إلى المراجع المذكورة في النص برقم يوضع بين معقوفتين و يثبّت في الهامش وفق المنهجية العلمية المتعارف عليها:

- إذا كان المرجع كتابا : يذكر اسم المؤلف و لقبه، عنوان الكتاب، الناشر، مكان النشر، السنة، ...
- إذا كان المرجع مقالا: يذكر اسم المؤلف ولقبه، ثم عنوان المقال، اسم المجلة، عددها، الناشر، مكان النشر وتاريخه.

**6.** أن ترسل المواد العلمية في ثلاث (03) نسخ مكتوبة على وجه واحد من الورق العادي (A4)، بالإضافة إلى قرص مضغوط وفق المواصفات الآتية:

- إعداد الصفحة: 24.7 سم x 17سم.
- بنط الخط: ( Simplified Arabic )13 نقطة.
- بين السطور: 0.8 نقطة.
- هوامش الصفحات: اليسار: 2 سم، اليمين: 2 سم، الأعلى: 2 سم، الأسفل: 3 سم.
- ترقم الصفحات في الوسط/ أسفل الصفحة.

**7.** يرقم التهميش بطريقة متواصلة و تعرض في نهاية المقال بالترتيب وفق القواعد المنهجية المحددة.

**8.** إذا كانت المادة المقدمة للنشر مداخلة في ملتقى علمي فإنه يتعيّن على المؤلّف أن يذكر تاريخ انعقاد الملتقى والعنوان الأصلي للمداخلة.

**9.** المواد التي ترسل إلى المجلة لا تردّ إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر. ويحق للمجلة أن تتصرف في المادة المنشورة تدعيما للتظاهرات العلمية والثقافية.

**10.** يتم إيداع المادة المقترحة للنشر لدى أمانة المجلّة بمقر التحرير، و يفضل إرسالها في البريد الإلكتروني للمجلّة.

# الفهرس

**كلمة العدد** 05

الخفة والثقل مبدآن أساسيان في النظرية اللغويةالعربية ( قراءة في باب الإدغام من كتاب سيبويه)

**بشير إبرير** 06

دلالات لفظ التأويل في الوحي

**أحمد مداس** 22

القاعدة اللغوية في الكتاب المدرسي في ضوء اللسانيات الحديثة (أسلوبا المدح والذم أنموذجاً)

**حليمة أحمد عمايرة** 39

اكتساب اللغة (مقاربة توليدية تحويلية)

**عبد السلام شقروش** 63

الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "الأمير" لواسني الأعرج

**أحمد يوسف** 74

الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية "الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا)

**محمد محمود الخزعلي** 90

الروائي والتاريخي (" أوراق معبد الكتبا " للروائي هاشم غرايبة)

**عبد الرحيم راشدة** 104

استدعاء الشخصيات التاريخية (نونية يوسف القرضاوي أنموذجا)

**علاوة ناصري** 127

استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي

**إسماعيل بن اصفية** 136

تجليّات الصراع و آلياته النفسية (قصيدة "الذبيح الصاعد" لمفدي زكريا أنموذجا)

**مولدي بشينية** 149

تداخلات الصوت والصورة وإشكاليات التجريب في تجربة الشاعر ناصر العلوي

**محسن بن حمود الكندي** 166

مستويات الصورة الفنية في شعر الحطيئة( مقاربة سيميائية)

**سمية الهادي** 176

التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية (دراسة في لامية الشقراطسي)

**محمد الهادي عطوي** 188

الرؤيا البرزخية عند أدونيس (المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية)

**عبد الحميد شكيل** 201

المداخل الإقناعية في الخطاب الإشهاري (نماذج مختارة من الإشهار السمعي البصري)

**وفاء صبحي** 214

التصوف الإسلامي من الاتجاه السنّي إلى الاتجاه الفلسفي ( مقاربة تاريخية نقدية)

**نورة جبلي** 230

# كلمة العدد

انطلاقا من فلسفة التحسين الدائم الذي اعتمدته مديرية النشر لجامعة باجي مختار عنابة مبدأ أساسيا يتوقف عليه عملها، تُصدر **مجلة التواصل** عددها التاسع والعشرين (29) في طبعة ورقية وأخرى إلكترونية، استمرارا للجهد الذي بذلته هيئات التحرير و النشر منذ تأسيسها سنة 1995. وفي إطار هذا التوجه، تعمل هيئة التحرير الحالية جاهدة على تعزيز طاقم خبرائها بكفاءات جديدة من مختلف الأقطار والأمصار، وتسهر على توسيع شبكة توزيعها في المخابر والمراكز البحثية والمكتبات الجامعية داخل الوطن وخارجه.

إذا كسبت **مجلة التواصل** اليوم حظوة علمية متميزة، فهي بذلك تسعى بخطى حثيثة إلى المحافظة على مكانتها واستقطاب كثير من الكتابات العلمية الراقية مجاراة لمواصفات المجلاّت الرائدة في عالم البحث العلمي والمعرفي. وبغية نشر المعلومة وتوسيع شبكة الاتّصال بين الباحثين، تصبو المجلة في أعدادها القادمة إلى تنويع مادتها العلمية فاتحة أبواباً جديدة نحو عرض كتب، وتقديم ملخّصات لملتقيات علمية ونقاشات لأعمال بحثية. وتطمح المجلّة إلى تفريع أعدادها إلى حقول متخصّصة: اللغة العربية وآدابها، اللغات الأجنبية، العلوم الاجتماعية، العلوم الاقتصادية والعلوم القانونية .

من باب هذا التوجه، فإن العدد التاسع والعشرين يتناول مواضيع اللّغة العربية والدراسات الشعرية والرواية وتحليل الخطاب. و يرجع الفضل في صدور هذا العدد في شكله الجديد ومضمونه المتنوّع إلى جهود الخبراء المحكّمين و أعضاء هيئة التحرير و إدارة النشر وطاقمها. فالشكرموصول لكل هؤلاء.

رئيس هيئة التحرير
أ.د جلالي عبد الرزاق

# الخفة والثقل مبدآن أساسيان في النظرية اللغوية العربية
## ( قراءة في باب الإدغام من كتاب سيبويه)

أ.د/ بشير إبرير
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة باجي مختار–عنابة

**ملخص**

***الخفة والثقل*** *مبدآن أساسيان في النظرية اللغوية العربية؛ ومن يقرأ كتاب سيبويه؛ وبخاصة باب الإدغام الذي خصّصه لأصوات اللغة العربية، يجده مبنيا على هذين المبدئين التداوليين. يظهر ذلك في كثير من الأقوال والنصوص ومفاهيم المصطلحات الصوتية التي حرصنا على أن نقدّمها كما هي في سياقاتها النصية والمعرفية؛ من أجل وضع القارئ في الصورة الصحيحة، فلعلّه يتبيّن له ما لم يتبين من قراءتنا لهذه الأقوال والنصوص المتعلّقة بكثير من القضايا الصوتية وتأثيراتها في تأدية الخطاب، مثل: الإبدال والقلب والتخفيف والإمالة والإشمام والروم والاختلاس والإخفاء، وجميعها ظواهر صوتية – صرفية جديرة بالعناية والدراسة.*

***Résumé***

*"El-khiffa" (le moindre effort incrémentiel) et " Ettiqual" (la charge incrémentielle) sont deux principes fondamentaux de la théorie linguistique arabe. Celui qui lit l'ouvrage de "Sibawih" (El-kitab) et surtout dans le chapitre d'El Idgham (contraction de deux consonnes en une géminée) qui l'a consacré à l'étude des phonèmes de la langue arabe, trouvera qu'il est construit sur ces deux principes pragmatiques. cela apparaît dans beaucoup des énoncés et des textes que nous avons désiré ardemment de les présenter tels quel dans leurs contextes textuels afin d'éclaircir les notions importantes des termes phonétiques, tels que :"IBDAL" (commutation)," Kálb" (Permutation), Takhfif (réduire le cout de communication), Ichmam (prononciation légère d'une voyelle) IKHFAA ; et IKHTILAS (Abrégement d'un son vocalique à le rendre totalement indistinct en tant que tel), et enfin Raoum (une presque disparition de la voyelle).*

**مقدمة:**

أعطى سيبويه (ت 180 هـ) **للصوت اللغوي** حقّه وبوّأه مكانته الحقيقية في البحث اللغوي بصفة عامة، وفي البحث الصوتي بصفة خاصة، وأسّس نظرية لغوية تميّز بها دون غيره، واتخذ فيها أستاذه الخليل بن أحمد (100هـ– 175هـ) مرجعا أساسيا بالإحالة إليه مئات المرات في الكتاب. وتتمثّل هذه النظرية في التبدلات التركيبية في اللغة العربية. انطلق سيبويه من الإدغام في القسم الصرفي من الكتاب متحدثا عن مجموع الظواهر اللغوية والتبدلات الصوتية في ثناياه، من إبدال وقلب وتخفيف وإمالة وإشمام ورَوْم واختلاس وإخفاء وجميعها ظواهر صوتية – صرفية جديرة بالعناية والدراسة العميقة المتأنية[1]. و نذكر إلى جانب الخليل و سيبويه دارسين آخرين جاؤوا بعدهما مثل: الفراء (ت207هـ)، والمبرد (ت286هـ)، وابن السراج (ت316هـ)، والسيرافي (ت358هـ) واحد من أهم شرّاح سيبويه، وابن جني (ت392هـ).

تظهر القراءة المتأنية لكتاب سيبويه **عمق النظر المعرفي الابستيمولوجي** للظاهرة اللغوية، فلا يمكن سبر أغوار مفاهيم المصطلحات التي انبنى عليها الكتاب إلا من خلال انتظامها في نسيجها اللغوي بالنظر إلى ما سبقها وما

تلاها من كلمات أسهمت في إشعاعها الدلالي وتحقيقها **لهويتها اللسانية** داخل النص. وبالنظر أيضا إلى ظرفها المقامي وما يُميّزه من متغيرات وملابسات تسهم في توضيح المفهوم بدقّة وتُحقّق – بذلك – **هويته المعرفية** في مجال تخصّصه.

تبرز من خلال كل ذلك رؤية سيبويه للمجتمع وقدرته على التأمّل والسماع للطبقات الاجتماعية كيف تستعمل اللغة، واستنباط سنن العرب في كلامها، يظهر ذلك في كثير من صفحات الكتاب ونصوصه الدالة.

إنّ أهمّ ميزة في كتاب سيبويه تكمن في كون الرجل قد درس اللغة العربية في مقاماتها الاستعمالية المناسبة متّخذا من الصوت منطلقا، يقول الدكتور المكي درار: "**وإذا تتبّعنا حديث سيبويه عن وظيفة الصوت اللغوي، ألفيناه يرسي عليه مجمل القواعد اللغوية، إن لم تكن كلّها...**"[2]

**فالصوت** هو نبض النص في توجيه الأداء وتحسين الإلقاء، وهو الذي يُحقّق حيوية النص، ويُؤثّر في درجة إرساله وتلقّيه عند كل من المتكلم والمخاطب.

تمثل الدراسة الصوتية في كتاب سيبويه **أساس النظرية اللغوية العربية** التي جعلت التبليغ والتخاطب هدفها الرئيسي، وهذا ما يتضح من خلال القراءة العميقة للكتاب، الذي يُعدّ – في نظري – كتابًا أساسيا في ما نسميه نحن الآن في لغتنا المعاصرة "**تحليل الخطاب ولسانيات النص**".

إنّ المتأمل لباب **الإدغام**[3] "**في الكتاب يجده مبنيا على منظومة اصطلاحية مترابطة منسجمة في عقد فريد من نوعه، فقد بناه على مفهومين أساسين هما: الخفة والثقل.**"

وعليهما بنى كثيرا من المسائل اللغوية المتعلقة بالكلام العربي من حيث التداول والاستعمال صوتاً وصرفاً ونحواً وخطاباً، أظهر من خلاله دقة الاستقراء وعمق النظر السابر لأغوار الحقائق الصوتية والصرفية والنحوية في اللغة العربية، وشرحها وتبيان علا تها وأسبابها وخصوصياتها المميزة وأثرها في تحقيق البيان وتوليد طاقاته حسب ما تقتضي أحواله ومقاماته في الواقع الاجتماعي.

إنّ المسألة لا تتعلّق بالمستوى الصوتي فحسب؛ وإنّما يظهر النظر الابستمولوجي للنظرية اللغوية العربية في مختلف أبعادها **أنّ طلب الخفّة وتجنّب الثقل** مبدآن أساسيان فيها، ولذلك كان الاسم على رأس المقولات النحوية في الكتاب، وفيما يتعلّق بالوظائف الإعرابية – كما يرى كل من حافيظ إسماعيلي علوي وامحمد الملاخ – فإنّ إسناد الأولية للفاعلية أو للابتداء من بين الأمور المشتركة بين جل النحاة العرب القدامى، فإذا أسندت **للابتداء** كان النحو قائماً على أساس هذا التحديد التنظيمي. كذلك اختلف نحو سيبويه عن نحو الزمخشري فالأوّل يُؤسّس على أولية الابتداء، والثاني على أوليّة الفاعلية[4].

وقد أشار في هذا الشأن الدكتور إدريس مقبول إلى أنّ سيبويه ينطلق في تصوّره للاسم والفعل والصفة من ترتيب تراعى فيه أولوية الأسماء ثم بعدها الصفات فالأفعال، وليس ذلك مجرد تصورات فارغة بل إنّ التزام هذا الترتيب يتجاوب بعمق مع التصور الديني العقدي لأسماء الله تعالى وأفعاله؛ فالأسماء هي التي تدلّ على الذات، والصفات تدلّ على أحوال اختلف حولها المتكلمون هل هي عين الذات أم غيرها، ثم تأتي الأفعال[5].

ولما كان الاسم أقلّ **ثقلا** وأكثر **خفّة** من الفعل في أداء الخطاب جعله سيبويه قبل الفعل والفعل قبل الحرف؛ لأنّ الفعل يحتوي الحدث والزمان، ولذلك لا يقبل الحركات الإعرابية، ولأنّ الاسم أخفّ من الفعل أمكنه تلقّي الحركات الإعرابية، فكان أشدّ تمكنا، والدليل الآخر على خفته هو تعيينه لمدلول واحد[6].

جاء في الكتاب: "**واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض؛ فالأفعال أثقل من الأسماء لأنّ الأسماء هي الأولى، وهي أشدّ تمكنا فمن ثمّ لم يلحقها تنوين ولحقها الجزم والسكون، وإنما هي من الأسماء [أي الأفعال المشتقة**

**من الأسماء، فَقَتَلَ مشتق من القتل]. ألا ترى أنّ الفعل لا بد له من الاسم وإلاّ لم يكن كلاما، والاسم قد يستغني عن الفعل، تقول: الله إلهنا وعبد الله أخونا.**"(7)

وهكذا فإنّ "**الاسم عند سيبويه أبدا له من القوّة ما ليس لغيره**" (8).

إنّ **مبدأ الخفّة** مطلب أساسي في تنظيم الكَلام عند سيبويه، لأنّ الخفّة على اللسان تساعد على التبليغ بسهولة ويسر وعلم كل من المتكلم والمخاطب بخصائص الكلام العربي النحوية والصرفية والصوتية يسهل فهم الخطاب الموجه من المتكلم نحو المخاطب بحسب أحوال التخاطب **Les situations communicationnelles** مثل حالات الإغراء والتحذير والتعجب ... وغيرها؛ فهي تحتاج إلى تنظيم مخصوص وكذلك إلى تنظيم صوتي– صرفي مخصوص، يبرز ذلك في مستويات التأدية والمشافهة بحسب ما تقتضيه أنشطة الحياة اليومية.

يبين هذا برأي الدكتور زكي نجيب محمود، "**الصلة الحميمة الوثيقة بين بحوث الباحثين وبين حياة الناس العملية، حتى في مثل هذا المجال اللغوي الذي قد يبدو لعين القارئ العربي اليوم، وكأنه مبتور الصلة عن تلك الحياة، جرياً منه على ما قد أَلِفَه في عصره هذا من بعد الشقة في كثير جدا من الحالات بين رجال اللغة من جهة، وضروب النشاط العملي من ناحية أخرى...**"(9).

تبرز رؤية سيبويه العميقة للمجتمع، ونظره اللغوي الثاقب لكيفيات التداول والاستعمال اللغوي مما له علاقة باللسانيات الاجتماعية والتداولية في ثقافتنا المعاصرة؛ فالرجل لم يكن يهتم بالنصب والجر والضم، وإنما كان مدركا إدراكاً كاملا لما يدور بين المتكلم والمخاطب من حديث له خصائص **تظهرها المشافهة** ومقامات التخاطب وحيوية الاستعمال، وهذا الذي استغلق على كثير غيره. وبهذا "**فالنحو... هو محاولة للبرهنة على فرضية مؤداها أنّ اللغة تنتج أشكالا لسانية أكثر خفة وتنفر من الاستثقال**"(10).

إنّ الخفة والثقل في الكلام العربي، ظاهرة لغوية صوتية صرفية نحوية في الآن نفسه متعلقة بظواهر التأدية والمشافهة وكيفياتها المختلفة وتنوعاتها اللغوية "**في داخل رقعة الفصاحة التي كانت في أغلبها صوتية وحتى الصرفية منها كانت كذلك؛ لأنّ اختلاف الأوزان مع اتفاق المعنى لا يمكن أن يعود سببه إلاّ إلى اختلاف المعنى الصوتي**"(11). وهذا له علاقة وثقى بالفصاحة.

كما تحدّث سيبويه عن ظاهرة أخرى متعلقة بظواهر الخفة في الكلام العربي **وهي الإمالة Inclinaison**(12) التي تعني كل تركيب حركي يتجه فيه المتكلم من حركة إلى حركة أخرى؛ أي أن يميل المتحدّث بالحركة الأولى إلى الحركة الثانية؛ كأن تُمال الفتحة نحو الكسرة أو الفتحة نحو الضمة(13).

قال سيبويه: "**وإنما أمالوها للكسرة التي بعدها أرادوا أن يقرّبوها منها كما قرّبوا في الإدغام الصاد إلى الزاي حيث قالوا: صَدَرَ فجعلوها بين الزاي والصاد، فقربها من الزاي والصاد التماس الخفة؛ فالألف تُمال إذا كان بعدها حرف مكسور وذلك قولك: عابِد وعالِم، ومساجد ومفاتيح وعذافر وهابيل**"(14).

وكذلك: "**مما يُميلون ألفه كل شيء من بنات الياء والواو إذا كانت عينه مفتوحة**"(15).

**إنّ الإمالة** ظاهرة لغوية متعلقة بالاستعمال وكيفيّات الأداء وطرائق التداول بين المحدثين، ولذلك خصّها سيبويه بنصيب وافر من الحديث في الكتاب؛ وبخاصة في الجزء الرابع منه، وهي أيضا من ظواهر الخفة والاختزال وتجنب الاستثقال في الكلام العربي، ولها علاقة بظواهر صوتية أخرى تحدّث عنها سيبويه في الكتاب وهو يبحث عن كيفيات إحداث الكلام.

ولا بد من الملاحظة أنّ سيبويه عندما يتحدث عن مصطلح أو مفهوم أو ظاهرة صوتية، لا يتحدّث عنها منفردة وحدها معزولة عن غيرها من الظواهر الأخرى؛ وإنما يدرسها مدرجة في موضعها من السياق اللغوي الذي

انتظمت فيه، وفي مقامها التخاطبي الذي استعملت فيه، ينسجم ذلك مع تعريفه الإجرائي الذي تجاوز به العناصر اللغوية منفردة من صوتٍ أو حرف وصيغة صرفية وجملة إلى وحدة خطابية شاملة تتفاعل فيها هذه العناصر مجتمعة بخصوصياتها المختلفة لتُحقّق أهمّ عنصر من عناصر الكلام وهو: **الإفادة Informativité**، وهذه الوحدة الخطابية هي "**الكلام المستغني الذي يحسن السكوت عليه**"[16].

بناء على هذا تكون الظواهر الصوتية المختلفة هي نبض الخطاب وحركيّته ونشاطه في الربط بين المتخاطبين بما يجعل **الكلام خفيفا قليل المونة** حسب ما تقتضيه التأدية الطبيعية العادية. فيوجد مستويان من الاستعمال اللغوي هما: **المستوى الاسترسالي** الذي تقتضيه مقامات الأُنس، و**المستوى الإجلالي الترتيلي** الذي تقتضيه مقامات الحرمة.

وإنّ الواقع الحقيقي برأي الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح، الذي كانت عليه اللغة العربية في عهد الفصاحة العفوية يختلف اختلافا كبيرا عمّا هو عليه في زماننا هذا... فقد كان العرب في مخاطبتهم العادية يختزلون ويحذفون ويدغمون ويختلسون ويُسمى ذلك **الإدراج** وجاء ذلك أيضا في القراءات القرآنية المشهورة وغيرها، وكل ذلك كان له مقابل وهو الإتمام والتحقيق والبيان وفي القرآن الترتيل[17].

ويمكن أن يذهب بنا الحديث عن الإمالة إلى ظواهر أخرى متعلقة بها وهي: **المشاكلة أو التقريب** وتسمى أيضا **المماثلة Assimilation وهي في اللغة** تعني كما جاء في لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) في مادة (م،ث،ل): "**هذا مِثْلُه ومَثَلُه كما يقول شِبْهُه وشَبَهُه، قال ابن بري: وأمّا المماثلة فلا تكون إلاّ في المتفقين... والمثل الشبه، يقول: مِثْلٌ ومَثَلٌ، وشِبْهٌ وشَبَهٌ بمعنى واحدٌ**"[18].

وأما من **الناحية الاصطلاحية** فتعني "**التعديلات التكييفية للصوت حين مجاورته للأصوات الأخرى**"[19].

وتُعد المماثلة من الظواهر اللغوية الصوتية الضاربة بجذورها في القدم موزعة على ظواهر أخرى مثل: الإبدال والإعلال والإمالة... وهي أيضا من ظواهر التأدية وتحقيقها في الكلام العربي.

قال سيبويه: "**فأما الذي يضارع به الحرف من مخرجه فالصاد الساكنة، إذا كانت بعدها دال، وذلك نحو: مصدر وأصدر الميل بالصاد إلى الزاي، وسمعنا العرب الفصحاء يجعلونها زايا خالصة، فإن كانت في موضع الصاد وكانت ساكنة لم يجز إلا الإبدال إذا أردت التقريب، وذلك قولك في التسدير = التزدير،وفي يسدِل ثوبه = يزدِل ثوبه**"[20].

ويكثر التشاكل الصوتي في كل سياقات العربية الفصحى المنطوقة العفوية عند تماثل الحرفين في الإدغام. وقد ذكر اللغويون أمثلة كثيرة في ذلك وكذا الشأن بالنسبة لعلماء القراءات وذلك مثل: مَنْ بدا لك = مَمْبدا لك. والعنبر= العمبر، واصحب مطرا = اصحمّطرا واضبط دُلما = اضبطّلما... وجملة مثل: ذهبت سلمى، وقد سمعتُ، كان ينطقها العرب في مقام أنس: ذهبسّلمى، وقسَّمعتُ. كل هذه الألفاظ هي من كلام العرب الموثوق بعربيتهم وقد وردت في كتاب سيبويه[21].

إنّ هذه التنوّعات الصوتية للحرف الواحد في تأدية الكلام كثيرة الورود في السياقات الاستعمالية للغة وهي التي تقابل في اللغة الفرنسية الألفونات **Les Allophones**[22] .

وإذا كانت هنالك حروف مستحسنة للإمالة فإنّ هناك حروفا أخرى تمنعها الإمالة وهي كما جاء في الكتاب: **الحروف المستعلية "فالحروف التي تمنعها الإمالة هذه السبعة: الصاد والضاد والطاء والظاء والغين والقاف والخاء. إذا كان كل حرف منها قبل الألف والألف التي تليه، وذلك قولك: قاعد وغائب وصائد، وطائف وضامن، وظالم. وإنّما مَنعت هذه الحروف الإمالة لأنّها حروف مستعلية إلى الحنك الأعلى، والألف إذا خرجت من**

**موضعها استعلت إلى الحنك الأعلى، فلما كانت مع هذه الحروف المستعلية غلبت الكسرة عليها في مساجد**"[23].

ورد في النص عدّة مصطلحات صوتية هي الحروف المستعلية –الحنك الأعلى– الكسرة التي تغلب على الألف إذا استعلت إلى الحنك الأعلى مع الحروف المذكورة سابقا. ويُعد هذا من خصائص اللغة العربية وأسرارها التي كثيرا ما تخفى علينا فلا ندرك كنهها؛ **فالإمالة** إذا لا تتمّ اعتباطا وإنّما تتمّ بالنظر إلى ما تقبله اللغة العربية من الناحية الصوتية؛ "فإذا خرجت الألف من موضعها استعلت إلى الحنك الأعلى وغلبت الكسرة عليها." فهو وصف علمي دقيق من سيبويه واستقراء لدقائق اللغة العربية المؤداة في الواقع الاجتماعي.

**إنّ الاستعلاء** صفة من صفات الأصوات العربية وهو يقابل **الاستفال**؛ فهما صفتان متضادتان، وإذا كان الاستفال يعني من الناحية اللغوية الانخفاض ومن حيث الاصطلاح انحطاط اللسان على الفك العلوي عند النطق بالحرف، فإنّ الاستعلاء معناه الارتفاع واصطلاحا ارتفاع اللسان للفك العلوي عند النطق بالحرف فيرتفع الصوت، ولذا سُميت حروفاً مستعلية.

وتتميّز حروف الاستعلاء بكونها **مفخمة** كلها، بينما حروف الاستفال **مرقّقة** إلا الراء واللام[24].

**– الانحدار والإصعاد:**

تطرّق سيبويه أيضا إلى مسألة صوتية أخرى لها علاقة بظواهر الخفّة وتجنّب الاستثقال وهي: الانحدار والإصعاد. فقال: "فإذا كان حرف من هذه الحروف قبل الألف بحرف وكان مكسوراً، فإنّه لا يمنع الألف من الإمالة. وليس بمنزلة ما يكون بعد الألف، لأنّهم يضعون ألسنتهم في موضع المستعلية ثم يصوّبون ألسنتهم **فالانحدار أخف عليهم من الإصعاد**؛ ألا تراهم قالوا: ضقت وصقت وصويق بما كان يثقل عليهم...

وقالوا: قسوت وقست فلم يحولوا السين لأنّهم انحدروا فكان الانحدار أخف عليهم من الاستعلاء من أن يصعدوا من حال السفل وذلك قولهم: الضعاف والخفاف والصعاب والطناب والضفاف والقباب والغلاب وهو في معنى المغالبة."[25]

إنّ الانحدار في هذا النص غير الإصعاد وغير الاستعلاء في النص السابق، وهو أخف منهما على اللسان في عملية التلفظ بالصوت في مقام إرساله. فالانحدار والاستفال يعنيان الخفّة ويقابلان الاستعلاء والإصعاد، اللذين يعنيان الثقل، فتوجد بينهما خاصية تضاد يظهرها إيقاع النص أو الكلام.

ويواصل سيبويه الحديث عن الخفة والثقل فيعقد بابا آخر يعد مهما في الخطاب العربي سمّاه: "**باب ما يسكن استخفافا وهو في الأصل متحرّك**" فقال فيه:

"**وذلك قولهم في فَخِذٍ فَخْذٌ وفي كَبِدٍ كَبْدٌ، وفي عَضُدٍ عَضْدٌ، وفي الرَّجُلِ رَجْلٌ، وفي كَرُم الرجل كَرْمٌ، وفي عَلِمَ عَلْمَ وهو لغة بكر بن وائل وأناس كثيرين من بني تميم**"[26].

فعندما نتأمّل هذا النص المهم لسيبويه نجده يتعلق بلغة التخاطب العفوية ومميزاتها كما تحدث بها أهل الأداء ودوّنها اللغويون العرب القدامى، ولذلك فهو يقدّم الأمثلة كما سمعها من أفواه أصحابها وهم يؤدونها في حال خطابية محدّدة لها خصوصياتها[27] فيشير إلى لغة بكر بن وائل التي تسكن الحرف الثاني كما في الأمثلة التي أوردها.

ويواصل قائلا: "**وإنّما حملهم أنّهم كرهوا أن يرفعوا [ألسنتهم] عن المفتوح إلى المكسور والمفتوح أخف عليهم فكرهوا أن ينتقلوا من الأخف إلى الأثقل.**

**وكذلك الأمر إذا تتابعت الضمتان فإنّهم يخففون أيضا، كرهوا ذلك كما كرهوا الواوين وإنّما الضمتان من الواوين.. وذلك قولك:الرُّسْلُ بدلا من الرُّسُلُ، والعُنْقُ بدلا من العُنُقِ، وكما كرهوا الضمتين فقد كرهوا توالي الكسرتين؛ لأنّ الكسرة من الياء، وإذا توالت الكسرتان حدث الاستثقال مثل:إبِلٌ، إبْلٌ.**

**وأمّا ما توالت فيه الفتحتان فإنّهم لا يسكنون منه؛ لأنّ الفتح أخف عليهم من الضم والكسر. كما أنّ الألف أخف من الواو والياء**"[28].

إنّ العرب لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرّك كما هو معروف وتسقط الحركة والتنوين في أقل سكتة ولا سبيل إلى إيجاد اتصال مستمر في الكلام لا وقف فيه، وقد كانت قبيلة ربيعة تقف بالسكون على المنصوب نفسه[29].

وهذا الأمر المتعلق بالمستوى العفوي من الفصحى قد استغلق على الكثير من المتأخرين والمتحدثين باللغة العربية في عصرنا وبخاصة في الحياة التعليمية؛ إذ كثيرا ما يركّزون على الإعراب والتلفظ بجميع الحركات بل ويخطئون كل من لم يظهرها في كلامه وقد أدّى هذا – للأسف الشديد – إلى نفور المتعلمين من العربية شعورا منهم بصعوبتها. أورد في هذا الشأن الأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح النص الآتي لأبي العيناء: "**ما رأيت مثل الأصمعي قط، أنشد بيتا من الشعر فاختلس الإعراب. ثم قال: سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: كلامُ العرب الدَّرْجُ. وحدّثني عبد الله بن سوار أنّ أباه قال: العرب تجتاز بالإعراب اجتيازا.**

**وحدّثني عيسى بن عمر أنّ ابن أبي إسحاق قال: العرب ترفرف على الإعراب ولا تتفيهق فيه. وسمعت يونس يقول: العرب تشامُّ الإعراب ولا تحقّقه، وسمعت الخشخاش بن الحباب يقول: إعراب العرب الخطف والحذف**"[30].

وإذا تأمّلنا في هذه اللطائف التي أوردها أبو العيناء، فإنّنا نجدها قد احتوت على بُعْدٍ وظيفي تداولي للغة العربية واضح، يراعي فاعلية التواصل ونفع المؤانسة والتخاطب فيما تقتضيه الحاجات اليومية من تعبير مباشر عفوي لا يتنافى مع الفصاحة.

وليس مثلما هو شائع عندنا اليوم من اهتمام متزايد بالإعراب أدّى إلى التأثير على اللغة العربية لكي تصبح لغة تداول وحياة يومية وعاق حركتها في ذلك. فمثلا؛ إذا لم يظهر المتعلّم أو المتحدّث الحركة عند النطق بها في الجملة الآتية خطّؤوه. ذهب محمّدٌ إلى المدرسةِ، فلا بد في رأيهم أن يظهر الكسرة في آخر الكلمة؛ وهذا يخالف القاعدة العربية المشهورة التي أشرنا إليها سابقا:

**العرب لا تبدأ بساكن ولا تقف على متحرّك** لأنّ الوقوف على المتحرّك يستدعي إكمال الكلام كما في المثال السابق ذهب محمد إلى المدرسة، فلا بدّ أن نواصل الكلام فنقول مثلا: المدرسةِ البعيدة أو القريبة أو الجميلة[31].

إنّ هذا المستوى المأنوس من اللغة العربية الذي يُظهر تداولها واستعمالها في الواقع الاجتماعي المتعلّق بمقتضيات الحياة ظل مستبعداً من التعليم الأمر الذي أدّى إلى إبعاد اللغة العربية عن أداء الوظائف الحيوية مما تتطلّبه الوقائع الاجتماعية والاقتصادية.

وكل هذه الخصائص المتعلقة باللغة العربية تظهرها المشافهة ومن ذلك خاصية التقاء الساكنين؛ "**وإذا حذفوا ألف الوصل ههنا بعد الساكن لأنّ من كلامهم أن يحذف وهو بعد غير ساكن حيث لم يكن ليلتقي ساكنان جعلوا هذا سبيلها ليفرّقوا بينها وبين الألف المقطوعة، فجملة هذا الباب في التحرك أن يكون الساكن الأول مكسورا، وذلك قولك: اضربِ ابنك، واكرمِ الرجل، واذهبِ اذهب، و'قل هو الله أحدُ اِلله': لأنّ التنوين ساكن فصار بمنزلة "باء" اضربْ ونحو ذلك**"[32].

وهكذا فإنّ التقاء الساكنين في الكلام العربي يؤدي إلى التكلف فيه ويجعله ثقيلا، فتم كسر الساكن الأول ليؤدَّى بسهولة ويسر وتحصل فائدته لدى المخاطَب و" قد قال علي بن عيسى الرماني في شرحه لكتاب سيبويه: "**لا يتكلم بحرف واحد حتى يوصل الكلام ببعضه فالوصل هو الأصل في الكلام**"[33].

ومخافة الالتباس حذفوا الياء التي قبلها كسرة مثل قولك: "**هو يرمي الرجلَ ويقضي الحقَّ، وأنت تريد يقضي ويرمي، كرهوا الكسر كما كرهوا الجر في قاضٍ والضم فيه كما كرهوا الرفع فيه ولم يكونوا ليفتحوا فيلتبس بالنصب؛ لأنّ سبيل هذا أن يكسر، فحذفوا حيث لم يخافوا التباسا**"[34]. وهذا فيه نشدان للوضوح وتسهيل للفهم.

إنّ الفتحة والكسرة والضمة "**يلحقن الحرف ليوصل إلى المتكلم به**" فهن زوائد كما زعم الخليل، والبناء هو الساكن الذي لا زيادة فيه فالفتحة من الألف والكسرة من الياء والضمة من الواو[35].

إنّ الحركة والسكون مفهومان عربيان أصيلان في التراث اللغوي العربي منذ الخليل بن أحمد الذي أنار للذين جاؤوا بعده "**الطريق ووضّح لهم المسالك ليسيروا على هديه مقتفين أثره**"[36].

وقد فرّق العلماء العرب القدامى بين مظهرين من التسلسل الكلامي هما: مظهر يتعلّق بالصوت باعتباره ظاهرة سمعية، ومظهر يتعلق به باعتباره ظاهرة حركية في كيفية تسلسله تتضح من خلالها وظيفة الحركة باعتبارها مصوتاً في السلسلة الكلامية وفي الانتقال من حرف إلى حرف أو من مخرج إلى مخرج آخر، إنّ المقصود بالحركة عند الخليل – الحركة العضوية الهوائية التي تُحْدِثُ الحرفَ من جهة وتمكن من الانتقال من مخرج إلى مخرج آخر من جهة ثانية.

وقد قال الرماني في شرح الكتاب متبعا أثر الخليل قبله "**يتوصل بالحركة إلى النطق بالحرف ولا يتوصل بالحرف إلى النطق بالحركة**"[37] والمقصود بالحرف هنا الصامت أو حرف المد وقال أيضا: لأنّ الحركة تمكن من إخراج الحرف والسكون لا يمكن من ذلك[38].

وهذا هو المقصود من كلام سيبويه السابق وهو يتحدث عن الفتحة والكسرة و الضمة "**وهن يلحقن بالحرف ليوصل المتكلم به**"[39].

ووظيفة الحركة أساسية في **إدراج الكلام** بلغة الخليل أو **وصل الكلام** بلغة سيبويه ومن جاء بعده.

وليس الإدراج أو الوصل مجرد تعاقب للأصوات، وكل هذا يجعلنا نفهم لماذا فرّق الخليل بين الجرس والصرف.. فأما الجرس فهو فهم الصوت في سكون الحرف **(كما تسمعه الأذن)**، وأما الصرف فهو حركة الحرف[40].

لقد بنيت النظرية الصوتية العربية على هذه الرؤية الحركية نظرا للدور الوظيفي الذي تؤديه الحركة في الكلام العربي، فهو يمكّن من إحداث الحروف ومن التنقل بين مخارجها. وكل ذلك يرتبط بظواهر الخفة والثقل في الكلام العربي؛ مثل القلب والإبدال والوقف والتضعيف والإشمام والرَّوْم والإخفاء والاختلاس.

وتؤدي الحركة في كل هذه الظواهر دوراً رئيسيا يرتبط بمقاصد المتكلم وأغراضه من الخطاب، فيُوقِف لأغراض ويُشِمُّ لأغراض ويروم لأغراض، ويُضعِّف لأغراض، ويشبعون ويختلسون ويُخفون لأغراض يؤمونها.

نقرأ لسيبويه نصوصا عديدة ضمّنها باب الإدغام؛ من ذلك هذا النص الذي تحدّث فيه عن الإشمام والرّوْم والتضعيف.

"**فأمّا الذين أشمّوا فأرادوا أن يفرقوا بين ما يلزمه التحريك في الوصل وبين ما يلزمه الإسكان على كل حال، وأمّا الذين لم يُشمّوا فقد علموا أنّهم لا يقفون أبدا إلا عند حرف ساكن، فلما سكن في الوقف جعلوه بمنزلة ما يسكن على كل حال؛ لأنّه وافقه في هذا الموضع.**

**وأمّا الذين راموا الحركة فإنّهم دعاهم إلى ذلك الحرص على أن يخرجوها من حال ما لزمه إسكان على كل حال وأن يُعلَموا أنّ حالها عندهم ليس كحال ما سَكن على كل حال. وذلك أراد الذين أشمّوا، إلا أنّ هؤلاء أشدّ توكيدا.**

**وأما الذين ضاعفوا فهم أشدّ توكيدا، أرادوا أن يجيئوا بحرف لا يكون الذي بعده متحركاً لأنّه لا يلتقي ساكنان فهم أشدّ مبالغة وأجمع، لأنّك لو لم تُشمَّ كنت قد أعلمت أنها متحركة**"[41].

يظهر من النص جملة من المصطلحات منها:

– **الإشمام:** وهو عبارة عن الإشارة إلى الحركة من غير تصويت، وقيل أن تجعل شفتيك على صورتهما وكلاهما واحد ويختص بالضمة سواء أكانت حركة إعراب أم بناء إذا كانت لازمة[42].

ويرتبط بمسألة مهمّة وهي معرفة ما يلزمه التحريك في الوصل وبين ما يلزمه الإسكان؛ فإذا لزم التحريك أشمّوا وإذا لزم الإسكان لم يشمّوا.

ولكل ذلك – كما جاء في الكتاب – "علامات، فللإشمام نقطة وللذي أجري مجرى الجزم والإسكان الخاء، ولرَوْم الحركة خط بين يدي الحرف وللتضعيف الشين، فالإشمام قولك: هذا خالدْ وهذا خَرَجْ وهذا يجعلْ.

وأما الذي أجري مجرى الإسكان والجزم فقولك: هذا مَخْلدْ، وخَالدْ، وهو جعَلْ.

وأمّا الذين راموا الحركة فهم الذين قالوا: "هذا عُمَرْ َ، وهذا أَحْمَدْ َ، كأنّه يريد رفع لسانه،. حدثنا بذلك عن العرب الخليل وأبو الخطاب. وحدثنا عن الخليل عن العرب بغير الإشمام وإجراء الساكن، وأما التضعيف فقولك: خالدْش، وهو يجعلْش، وهذا فرَجْش"[43].

يتبين لنا من هذه النصوص أنّ المسألة الأساسية تتعلّق بكيفيات الأداء وقواعد التلفظ أو التحدث وما يحتاجه من خفة؛ لأنّ ذلك ينسجم مع مقامات التداول، ويحقق نفع الحديث والمحادثة بين المتخاطبين. يبرز كل هذا في الأداء الصوتي المنطوق للغة الذي نلاحظ من خلاله مدى الانسجام والترابط في التلسل الصوتي المكوّن للمعاني اللغوية والرابط بينها وبين المعاني الاصطلاحية للظواهر اللغوية. فالواو والياء كما جاء في الكتاب:

"**بمنزلة الحروف التي تتدانى في المخرج لكثرة استعمالهم إياها وأنها لا تخلو الحروف منها ومن الألف أو بعضهن، فكان العمل من وجه واحد أخف عليهم، كما أنّ رفع اللسان من موضع واحد أخف عليهم في الإدغام، وكما أنهم أدنوا الحرف من الحرف كان أخف عليهم نحو قولهم: ازدان، واصطبر، فهذه قصة الواو والياء. فإذا كانتا ساكنين وقبلهما فتحة مثل موعد وموقف لم تقلب ألفا لخفة الفتحة والألف عليهم. ألا تراهم يفرون إليها**"[44].

فتوجد إذا مفاضلة بين الخفة والثقل في عملية التحدث تفرضها مقامات الاستعمال، فإذا كانت العبارة خفيفة على اللسان في نطقها سهل إدراكها وفهمها وظهرت كما يرى الدكتور طه عبد الرحمن – أسباب وصلها بالبنية العملية لمجال التداول بما يخرجها إلى حيز التطبيق؛ بمعنى أنّ العبارة المقربة هي مقصود ميسر أصلا للمخاطب حتى يعمل به أو وفقه[45].

يتبين لنا من كل هذا كأن سيبويه عالم من علماء اللسانيات الاجتماعية يدرس الترابطات الحاصلة بين استعمال اللغة والبنية الاجتماعية، باعتبار الاستعمال اللغوي ظاهرة اجتماعية، فهنالك تأثير من البنية الاجتماعية في الطريقة التي يتكلم بها الناس وكيف تتعالق تنوعات اللغة ونماذج الاستعمال بالخصائص الاجتماعية مثل الطبقة

والجنس والسن، فتوجد أشكال للخطاب وتنوعاته تؤدي وظائفها المختلفة داخل المجتمع وتربط حبل التواصل بين أفراده وجماعاته[46].

وقد حفل كتاب سيبويه بكثير من الاستعمالات اللغوية المؤكدة للترابط بين اللغة والمجتمع نذكر منها – على سبيل التمثيل لا الحصر –: "**وهي لغة بكر بن وائل وأناس كثيرين من بني تميم**"[47].

و"**هي من كلام العرب الموثوق بعربيتهم**"[48]. و"**سمعنا العرب الفصحاء يجعلونها زايا...**"[49] و"**ألا تراهم يفرون إليها**"[50]. يقصد الألف والفتحة لخفتهما، و"**ألا تراهم أنهم لم يجيئوا بشيء من الثلاثة على مثال الخمسة نحو: ضرَبّبَ، ولم يجِئ فعلَّلَ ولا فُعَلَّل إلا قليلا**"[51]. و"**حدثنا بذلك عن العرب الخليل وأبو الخطاب. وحدثنا الخليل عن العرب بغير الإشمام وإجراء الساكن**"[52]، كل هذا يعني أنّ سيبويه له قدرة كبيرة على استقراء كلام العرب كما يؤديه أصحابه الناطقون به بتنوعاته الأدائية التي تفرضها البيئة الاجتماعية، وأعراف التداول. ومن ذلك قول سيبويه:"**وإنما خفت الألف هذه الخفة لأنّه ليس منها علاج على اللسان والشفة ولا تحرك أبدا، فإنما بمنزلة النَّفَسِ فمن ثم لم تثقل ثقل الواو عليهم ولا الياء...**"[53].

إنّ العرب يفرون إلى الخفة فرارا وينفرون من الثقل نفورا وفي ذلك مطلب استعمالي ونظر تداولي عميق للغة في علاقتها بالحياة وما تقتضيه من مستويات لغوية منطوقة أو ما تقتضيه من مشافهة "**والمشافهة لا تكون إلا بين اثنين**"[54]، فلا نتكلم إلا ويوجد متكلم ومخاطب أو مرسل ومرسل إليه يتخاطبان بسهولة ويسر، ويجري الحديث بينهما خفيفا لطيفا بعيدا عن الثقل والعسر.

ولذلك كان المتحدثون يتجنبون **التضعيف** إلا ما سمحت به الضرورة؛ لأنّه من الناحية الصوتية "**يثقل على ألسنتهم، وأنّ اختلاف الحروف أخف عليهم من أن يكون في موضع واحد، ألا تراهم أنّهم لم يجيئوا بشيء من الثلاثة على مثال الخمسة نحو: ضرَبَّبَ، ولم يجئ فعلَّل ولا فُعلَّل إلا قليلا، ولم يبنهنّ كراهية التضعيف**"[55].

إنّ كراهية التضعيف مرتبطة بكراهية الثقل من الناحية الصوتية، كما أنّ المشافهة تحكم ظواهر صوتية أخرى مثل: الإشباع والإخفاء والاختلاس "فأما الذين يشبعون فيمططون وعلامتها واو وياء، وهذا يحكمه لك المشافهة... وأما الذين لا يشبعون فيختلسون اختلاسا، وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك يسرعون اللفظ ومن ثم قال أبو عمرو: فيبنون ولو كانت ساكنة لم تحقّق النون ولا يكون هذا في النصب لأنّ الفتح أخف عليهم[56].

يكثر الإشباع والإخفاء والاختلاس في الأداء القرآني وذلك مثل: "**أرنا مناسكنا**" البقرة (128)، وكذلك في: "**يأمرهم**" الأعراف (117)، وقال مكي المقرئ: "وعلة من أسكن أنه شبه حركات الإعراب بحركة البناء، فأسكن حركة الإعراب استخفافا لتوالي الحركات، تقول العرب: "أراك منتفْخاً يسكنون الفاء استخفافا.

والاختلاس شبيه بالإسكان لإضعافه الحركة وإن كان المختلس بزنة المتحرك[57].

إنّ ظاهرة الاختلاس كما يقول أستاذنا الفاضل الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح – للحركات ظاهرة عامة الوجود في اللغات البشرية نظرا لكونها عفوية لا تكلف فيها، واللغة الإنجليزية والفرنسية مليئة بهذه الظاهرة[58]. واختلاس الحركات – برأي الدكتور المكي درار – هو إزاحة سريعة للصائت بتنقيص مدّته وتغيير كميته بتقريبه من السكون، وليس للاختلاس علامة بصرية يعرف بها، كما أنّ تحديد كميته متفاوت فيها، والمرجح أنّه أصغر جزء صوتي من صائت قصير، ينطق به في الأداء[59].

لقد تحدّث سيبويه عن **الهمزة** مطولاً وهي صوت يخرج من أقصى الحلق شديدا اهتم به الشعراء وعلماء القراءات، إنّ الهمزة أثقل الحروف نطقا وأبعدها مخرجا تنوّع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثرهم تخفيفا برأي السيوطي[60].

كل هذا يبيّن أهمية الهمزة في الأنساق اللغوية المختلفة وتوظيفها؛ فقد تكون ساكنة أو مضمومة أو مكسورة أو مفتوحة بحسب الصوت الذي يسبقها، فلها إذا وضعيات متعدّدة في الكلام العربي بحسب مبانيه الإفرادية الصرفية والتركيبية النحوية والأسلوبية البلاغية[61].

يلاحظ القارئ في الكتاب أنّ سيبويه في دراسته للظواهر اللغوية ومنها الظواهر الصوتية لم يحكم بأنّ هذا صحيح وهذا خطأ وإنما قام بوصف الظواهر المدروسة وصفاً دقيقا له معالمه العلمية تجلى ذلك في لغة واصفة علمية دقيقة، من ذلك وصفه لمخارج الحروف؛ فبعد أن تحدّث عن **حروف العربية** التسعة والعشرين وهن **الحروف الأصول** كما سمّاها؛ أضاف إليهن **حروفا فروعا** أصلها من التسعة والعشرين "**وهي كثيرة يؤخذ بها وتحسن في قراءة القرآن والأشعار**"[62]

وتتمثل هذه الحروف في:

- النون الخفيفة.
- والهمزة التي بين بين.
- والألف التي تمال إمالة شديدة.
- والشين التي كالجيم.
- والصاد التي كالزاي.
- وألف التفخيم[63].

ثم راح بعد ذلك يتحدث عن مخارج الحروف بدقة متناهية موضحا إياها بأنها ستة عشرة مخرجا يشمل منها **حيز الحلق**[64] ثلاثة مخارج: من أقصى الحلق ومن وسط الحلق، ومن أدنى الحلق.

وكذلك أقصى اللسان وطرف اللسان ووسط اللسان وحافة اللسان وظهر اللسان، وأصول الثنايا وفويق الثنايا وأطراف الثنايا، وباطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا ومن بين الشفتين[65].

وبعد أن تحدث سيبويه عن مخارج الحروف انتقل للحديث عن صفاتها؛ فقسمها إلى: **مجهورة ومهموسة**، ثم عدّدها وعرّفها مبيّناً الفرق بين المجهور والمهموس، فإذا أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفَسَ أن يجري معه حدث الجهر، وإذا أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفَس معه حدث الهمس[66].

وإذا كان الجهر والهمس صفتين أساسيتين فإن سيبويه تحدث أيضا عن الصفات الثانوية وهي: **الشديدة والرخوة والمتوسطة**. فالحرف الشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، وأما الرخوة فإن شئت أجريت فيها الصوت. وأما المتوسطة فبين الشديدة والرخوة، فالعين مثلا: ترديدية لشبهها بالحاء[67].

يرى الدكتور المكي درار "**أنّ سيبويه يفرق بين الصفات الأساسية والثانوية على أساس مراعاة النفَس والصوت؛ فالمجهور منع النَّفَس أن يجري معه، والشديد هو الذي يمنع الصوت أن يجري فيه، فالأساسي يمتنع معه والثانوي يمتنع فيه. والممتنع في الأساس هو النفَس والممتنع في الثانوي هو الصوت**"[68].

ولم ينس سيبويه أن يشير إلى نوع آخر من الصفات وهي **الصفات الفارقة**، من ذلك ما جاء في قوله:

"**ومنها المنحرف وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة وهو اللام، وإن شئت مددت فيها الصوت وليس كالرخوة؛ لأنّ طرف اللسان لا يتحافى عن موضعه وليس يخرج الصوت من موضع اللام، ولكن من ناحيتي مستدق اللسان فوق ذلك**"[69].

وكذا الشأن **للصوت المكرر** "**وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، فتحافى للصوت كالرخوة ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه**"[70].

وكذا الشأن **للحروف المطبقة** وهي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء، وهذه الحروف الأربعة إذا وضعت لسانك في موضعهن انطبق لسانك من مواضعهن إلى ما حاذى الحنك الأعلى من اللسان ترفعه إلى الحنك[71].

**وأما الحروف المنفتحة** فكل ما سوى ذلك من الحروف لأن لا تُطْبق لشيء منهن لسانك ترفعه إلى الحنك الأعلى[72].

**ومنها أيضا الحروف اللينة** وهي: الواو والياء لأنّ مخرجهما يتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرهما كقولك: **"وايْ، واو، وإن شئت أجريت الصوت ومددت، وأما الألف فهي حرف هاوٍ اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مخرج الياء والواو؛ لأنّك قد تضم شفتيك في الواو وترفع قبل الحنك"**[73].

إنّ كل هذه التنوعات الصوتية مبنية في أساسها على مبدأين رئيسيين هما **الخفة والثقل** في إجراء الخطاب في واقع الاستعمال وكيفياته؛ فعلى المتكلم أن يعرف متى يجهر ومتى يهمس ومتى يرقق ومتى يفخم ومتى يُطْبِق ومتى ينفتح ويسترسل. ثم إنّ الحروف التي تخرج من أقصى الحلق ووسطه وأدناه توصف عادة، بالثقل أكثر من التي تخرج من حافة اللسان، أو كما قال سيبويه: "**وهي أخف لأنها من حافة اللسان**"[74] التي تختلف بدورها عن **حروف القلقلة** Sonorisation.

ذكر سيبويه مصطلح القلقلة قائلا: "**أنّ من الحروف حروفا مشربة ضغطت من مواضعها، فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت ونبا اللسان عن موضعه وهي حروف القلقلة، وذلك: القاف والجيم والطاء والدال والباء والدليل على ذلك تقول: الحِذْقْ فلا تستطيع أن تقف إلا مع الصويت لشدة ضغط الحرف وبعض العرب أشدّ صوتاً كأنّهم الذين يرومون الحركة**"[75].

تعني القلقلة من الناحية المعجمية شدّة الصياح كما في لسان العرب لابن منظور[76]. وقال الخليل قبل ابن منظور "**القلقلة شدة الصياح، وشدة الصوت، فكأنّ الصوت يشتد عند الوقف على القاف فسُمّيت لهذا المعنى وأُضيف إليها أخواتها لما فيهن من ذلك الصوت الزائد عن الوقف عليهن والقاف أبينها صوتاً في الوقف لقربها من الحلق في الاستعلاء**"[77].

إنّ هذا **الصويت** الذي يخرج مع الحروف المشربة لا هو حركة ولا هو حرف له وظيفة محدّدة وهي اللحاق بهذه الحروف ليتمكّن المتحدّث بهذه الحروف من الوقف؛ لأنّه يستحيل أن يحدث ذلك دونه، ولذلك قدم سيبويه دليلا يدعم رأيه قائلا: "**والدليل على ذلك أنك تقول: الحَذْقْ فلا تستطيع الوقوف على القاف إلا مع الصويت لشدة ضغط الحرف**"[78]. فتحدث القلقلة بشدة الضغط على الحرف في مخرجه؛ فيؤدي ذلك إلى حدوث صويت ليكتمل به النطق ويؤدي إلى تحريك الكلام.

تحدث القلقلة عند العلماء العرب القدامى باجتماع صفتين من صفات الحروف هما: "**الجهر والشدة**" فلا يُعد الحرف مقلقلا إلا إذا كان شديدا مجهوراً[79].

**فالشدة** تمنع الصوت أن يجري مع حروف القلقلة، **والجهر** يمنع النَّفَس أن يجري معه حال سكونها في الوقف.

يخرج مع هذه الحروف المشربة إذا تمّ الوقوف عندها **نحو النفخة** بصوت الصدر انسل آخره وقد فرّ من بين الثنايا؛ لأنه يجد منفذا فسمع نحو النفخة والظاء تجد المنفذ من بين الأضراس[80]، وهذا كله من أجل وصل الكلام بعضه ببعْض وجعله خفيفا على اللسان قليل الكلفة. وفي هذا بُعدٌ تداولي يُظهر ما للصوت من أثر في بناء الصيغ الصرفية والتركيبية والسياقية وما تحمله من دلالات متنوعة، وما لذلك من أهمية في تحقيق فصاحة الكلام وبلاغة الخطاب.

**خاتمة:**

يتبين لنا من كل ما تقدّم أن سيبويه، قد أسّس الكلام العربي على مبدأين اثنين هما: **الخفة والثقل**؛ فكلما كان الكلام خفيفاً مأنوساً لقي القبول والاستحسان وحقّق فائدته المرجوّة منه.

وقد اتسمت معالجة سيبويه للظواهر اللغوية والصوتية بِسِمَة النظر الابستمولوجي العميق المبني على الاستقراء والتتبع الدقيق للتنوعات اللهجية وكيفيات الأداء كما تبرزها البيئة اللغوية في واقعها الاستعمالي التداولي.

وإنّ كل هذا يبدأ من الظواهر الصوتية؛ إذ الصوت هو نبض النص، والمشافهة هي التي تَحكُم قواعد التلفّظ وكيفيات التخاطب والتواصل بين الناس.

لم ينظر سيبويه في كل ذلك إلى الصوت منعزلا عن سلسلته الكلامية؛ وإنما نظر إليه باعتباره وحدة وظيفية استعمالية حسب مقتضيات الخطاب وظروف التواصل.

لقد كان سيبويه – في هذا كله – إجرائيا تداوليا في تفسيره لكثير من المسائل اللغوية ضاربا الأمثلة الموضحة لها. لم يكن سيبويه في كثير من آرائه المتعلقة بالظواهر الصوتية بصفة خاصة واللغوية بصفة عامة بعيداً عن العلماء المحدثين في مجال الدراسات الصوتية – إذا استثنينا الجانب التقني المتعلق بالدراسات الصوتية في المخابر الصوتية الدقيقة. كما أنّ نظرته شاملة لمختلف الظواهر المتعلقة بالمشافهة والتخاطب المحققة لنفع المؤانسة بيسر الخطاب وخفته على اللسان وهنا تكمن أصالة سيبويه.

ويمكن في خاتمة هذه الدراسة أن نذهب إلى أنّ الخفة والثقل يمكن أن تكون نظرية قائمة بذاتها في اللغة العربية تحتاج في إظهارها إلى حدّة الذهن وقوة الخاطر.

**هوامش الدراسة ومراجعها:**

**1**– للمزيد من التفاصيل انظر د/ المكي درار – المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية– دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، سنة 2004، ص9.

**2**– انظر – المرجع نفسه –، ص9.

**3**– الإدغام ظاهرة صوتية صرفية تحدث في الحرفين اللذين تضع لسانك لهما موضعا واحدا لا يزول عنه ويحدث فيهما إذا كانا منفصلين وفي الحروف المتقاربة التي هي من مخرج واحد. وفي حروف اللسان والثنايا. وقال سيبويه: "فأحسن ما يكون الإدغام

في الحرفين المتحركين اللذين هما سواء، إذا كانا منفصلين، أن تتوالى خمسة أحرف متحركة بهما فصاعدا..."انظر سيبويه – الكتاب –، الجزء 4، ص446.

**4**– د/ حافيظ إسماعيل علوي ود/محمد الملاخ – قضايا ابستمولوجية في اللسانيات – الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط ، 2009، ص47.

**5**– انظر – د/ إدريس مقبول، الأسس الابستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه – عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن، ط ، سنة 2007،ص166/ .167

**6**– انظر – المرجع نفسه –، ص48.

**7**– سيبويه – الكتاب، تحقيق وشرح د/ عبد السلام هارون –، عالم الكتب دار الجيل، ط 3، سنة 1983، الجزء (1) ، ص20/ 21.

**8**– سيبويه، الجزء 4، ص 218.

**9**– د/ زكي نجيب محمود – المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري –، دار الشروق، مصر، ط 3، سنة 1981، ص89.

**10**– د/ حافيظ إسماعيل علوي ود/ محمد الملاخ – قضايا ابستمولوجية في اللسانيات –، ص 49.

**11**– د/ عبد الرحمن الحاج صالح – السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة – منشورات المجمع اللغوي الجزائري، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ط 1، 225.

**12**– انظر – دروس في علم أصوات اللغة العربية لجان كنتينو – ترجمة الدكتور صالح القرمادي، 1966، ص 148.

**13**– انظر – د/ أبوبكر حسيني، النظام التركيبي للحركات العربية/ دراسة صوتية في القراءات واللهجات –، مكتبة الآداب، القاهرة، سنة 2007، ص 42.

**14**– سيبويه – الكتاب –، الجزء 4، ص117.

**15**– المرجع نفسه، ص 118.

**16**– المرجع نفسه، الجزء 1، 262.

**17**– انظر د/ عبد الرحمن الحاج صالح – اللغة العربية بين المشافهة والتحرير، ضمن كتاب بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء الأول، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، موفم للنشر والتوزيع، سنة 2007، ص64.

**18**– ابن منظور – لسان العرب– مادة (م. ث.ل)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت للطباعة والنشر، سنة 1968م.

**19**– د/ عبد القادر عبد الجليل – الأصوات اللغوية –، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1998، ص283. نقلته عن الجيلالي بن يشو – مصطلحات المماثلة في الفكر الصوتي عند سيبويه – مجلة المجمع الجزائري للغة العربية – العدد الثاني، ديسمبر 2003، ص 206.

**20**– سيبويه – الكتاب –، الجزء 4، من الصفحة 117 إلى 130. وانظر د/ عبد الرحمن الحاج صالح – اللغة العربية بين المشافهة والتحرير –، مذكور سابقا، ص78.

**21**– انظر – المرجع نفسه – ص79/78.

**22**– انظر – المرجع نفسه – ص78.

**23**– الكتاب – الجزء 4– ص129/128.

**24**– انظر – أحمد فروخي، التجويد الواضح –، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، الجزائر 1981، ص15.

**25**– الكتاب، الجزء 4، ص130.

**26**– الكتاب، الجزء 4، ص113.

27– انظر – د/ عبد الرحمن الحاج صالح – اللغة العربية بين المشافهة والتحرير –، مذكور سابقا، ص 75/74.

**28**– الكتاب، الجزء 4، ص115/114.

**29**– انظر – د/ عبد الرحمن الحاج صالح – المرجع المذكور سابقا– ص 76.

**30**– المرجع نفسه، ص.76

**31**– صار الاستعراض في إظهار الحركات الإعرابية والاهتمام بالإعراب وادعاء التحكم في العربية ومعرفة أسرارها الخفية من لدن بعض المتفيفهين. أشبه بالاستعراضات التي يقدّمها لاعبو رياضة الكاتش وإيهامهم المتفرجين بأنهم ملوك القوة والشجاعة. ولا يعني هذا أنني ضد ما يقتضيه المعيار اللغوي لأنه وسيلة أساسية في الحفاظ على نظام اللغة ولكن يجب أن نتنبّه إلى مقتضيات الاستعمال وبخاصة في الأداءات المنطوقة.

**32**– الكتاب، الجزء 4، ص154.

**33**– نقلته عن الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح – بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء الثاني، ص 175.

**34**– الكتاب – الجزء 4، ص 156.

**35**– الكتاب – الجزء 4، 242/241.

**36**– د/ التواتي بن التواتي – الخليل بن أحمد الفراهيدي منظراً نحويا وعنايته بالقراءات وتوجيهها النحوي، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية – عدد 2، سنة 2005، ص 15.

**37**– الرماني – شرح كتاب سيبويه – الجزء 4، ص 56، نقلته عن د/عبد الرحمن الحاج صالح – بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء 2، ص64.

**38**- انظر – د/ عبد الرحمن الحاج صالح، المرجع نفسه – ص64.

**39**- الكتاب – الجزء 4، ص 242/241.

**40**- انظر – د/ عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء الثاني، ص 65.

**41**- الكتاب، الجزء 4، ص 268.

**42**- انظر – السيوطي، الإتقان في علوم القرآن – الجزء الأول، ص 238، والنشر في القراءات العشر لابن الجزري، الجزء 2، ص 121، والتواتي بن التواتي – مذكور سابقا – ص 157/156.

**43**- الكتاب – الجزء 4 – ص169.

**44**- الكتاب – الجزء 4 – ص335.

**45**- انظر – د/طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث – المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط 2، ص 284 وما بعدها.

**46**- انظر للمزيد من التفاصيل – فلوريان كولماس، دليل السوسيولسانيات، ترجمة د/ خالد الأشهب ود/ ماجدولين النبيهي – مركز دراسات الوحدة العربية، المؤسسة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، سنة 2009، ص15/14.

**47**- الكتاب – الجزء 4 – ص113.

**48**- الكتاب – الجزء 4 – ص130/117، وانظر الحاج صالح – اللغة العربية بين المشافهة والتحرير – ص78.

**49**- انظر – د/عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية بين المشافهة والتحرير – ص79.

**50**- الكتاب – الجزء 4 – ص.335

**51**- الكتاب – الجزء 4 – ص417.

**52**- الكتاب – الجزء 4 – ص169.

**53**- الكتاب – الجزء 4 – ص336.

**54**- الكتاب – الجزء 1 – ص.392

**55**- الكتاب – الجزء 4 – ص417.

**56**- الكتاب – الجزء 4 – ص202.

**57**- انظر – د/عبدالرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات – الجزء الأول، ص77.

**58**- انظر – المرجع نفسه- ص78.

**59**- انظر – د/ المكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية – دار الأديب للنشر والتوزيع، ط 2، سنة 2006، ص108.

**60**- انظر – المرجع نفسه – ص98.

**61**- انظر – المرجع نفسه – ص124.

**62**- الكتاب – الجزء 4 – ص431.

**63**- الكتاب – الجزء 4 – ص432.

**64**- الحيز: هو الموضع الذي تشترك فيه مجموعة من الحروف وتشمل مجموعة من المخارج كما هو الشأن لحيز الحلق الذي له ثلاثة مخارج وهي: أقصى الحلق، ووسط الحلق، وأدنى الحلق.

**65**- للمزيد من التفاصيل انظر – بشير إبرير، بنية الخطاب العلمي في كتاب سيبويه، مخارج الحروف عينة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة – العدد 7 سنة 2010، من الصفحة 11 إلى 20، فقد تم تحليل هذا النص "مخارج الحروف" من خلال بنيات ثلاث هي البنية التنظيمية والبنية التقنية والبنية اللسانية باعتباره نصا علميا.

**66**- الكتاب – الجزء 4 – ص434.

**67**- الكتاب – الجزء 4 – ص434.

**68**- د/ المكي درار – المجمل في المباحث الصوتية... – ص52/51.

**69**- الكتاب – الجزء 4 – ص435.

**70**- الكتاب – الجزء 4 – ص435.

**71**- الكتاب – الجزء 4 – ص436.

**72**- الكتاب – الجزء 4 – ص436.

**73**- الكتاب – الجزء 4 – ص436/435.

**74**- الكتاب – الجزء 4 – ص432.

**75**- الكتاب – الجزء 4 – ص179.

**76**- ابن منظور – لسان العرب – دار صادر، بيروت، 1956، الجزء 1، ص567/566.

**77**- الخليل بن أحمد – العين، تحقيق الدكتور عبد الله درويش – مطبعة العاني، سنة 1967، ص49.

وانظر – رضا زلاقي، صفة القلقلة وحروفها بين القدامى والمحدثين، مجلة اللسانيات – العددان 15/14، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، سنة 2009/2008، ص38. والمقال مهم كله.

**78**- الكتاب – الجزء 4 – ص179.

**79**- انظر –رضا زلاقي، صفة القلقلة وحروفها ... مذكور سابقا – ص39.

**80**- الكتاب – الجزء 4 – ص175.

**مراجـع الدراسـة:**


**1**- أبوبكر حسيني – النظام التركيبي للحركات العربية دراسة صوتية في القراءات واللهجات – مكتبة الآداب، القاهرة، سنة 2007.

**2**- أحمد فروخي – التجريد الواضح – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر 1981.

**3**- إدريس مقبول – الأسس الابستمولوجية والتداولية للنظر النحوي عند سيبويه – عالم الكتاب الحديث، جدارا للكتاب اللبناني، عمّان، الأردن، ط 1، سنة 2007.

**4**- بشير إبرير – بنية الخطاب العلمي في كتاب سيبويه، مخارج الحروف عينة – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، العدد 7، سنة 2010.

**5**- التواتي بن التواتي – الخليل بن أحمد الفراهيدي منظراً نحويا وعنايته بالقراءات وتوجيهها النحوي، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية – عدد 2، سنة 2005.

**6**- الجيلالي بن يشو – مصطلحات المماثلة في الفكر الصوتي عند سيبويه، مجلة المجمع الجزائري للغة العربية – العدد 2، ديسمبر 2003.

**7**- الخليل بن أحمد – العين، تحقيق الدكتور عبد الله درويش – مطبعة العاني، سنة 1967.

**8**- جان كانتينو – دروس في علم أصوات اللغة العربية – ترجمة صالح القرمادي، 1966.

**9**- حافيظ إسماعيل علوي وامحمد الملاخ – قضايا ابستمولوجية في اللسانيات – الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2009.

**10**- رضا زلاقي – صفة القلقلة وحروفها بين القدامى والمحدثين، مجلة اللسانيات – العدد 15/14، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية – سنة 2009/2008.

**11**- زكي نجيب محمود – المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري – دار الشروق، مصر، ط 3، سنة 1981.

**12**- طه عبد الرحمن – تجديد المنهج في تقويم التراث – المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2.

**13**- سيبويه – الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون – عالم الكتب، دار الجيل، سنة 1983.

**14**- المكي درار – المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية – دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2004.

**15**- ابن منظور – لسان العرب – دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1968.

**16**- عبد الرحمن الحاج صالح – بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء الأول، منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، موفم للنشر والتوزيع، سنة 2007.

**17**- عبد الرحمن الحاج صالح – بحوث ودراسات في اللسانيات العربية – الجزء الثاني، موفم للنشر والتوزيع، المجمع الجزائري للغة العربية، سنة 2007.

**18**- عبد الرحمن الحاج صالح – السماع اللغوي عند العرب ومفهوم الفصاحة – منشورات المجمع الجزائري للغة العربية، موفم للنشر والتوزيع، سنة 2007.

**19**- فلوريان كولماس – دليل السوسيولسانيات – ترجمة خالد الأشهب، وماجدولين النبيهي – مركز دراسات الوحدة العربية، المؤسسة العربية للترجمة – ط 1، بيروت، سنة 2009.

# دلالات لفظ التأويل في الوحي

د. أحمد مداس
قسم الأدب العربي
جامعة محمد خيضر- بسكرة

**ملخص**

*يتناول هذا المقال لفظ التأويل بالدراسة للوقوف عند معانيه الواردة في الوحي قرآنا وسنةً. وهو يتكئ على الآيات والأحاديث الواردة فيهما، ولا يخرج عن أربعة من المعاني:*

*1- التأويل المعادل للتعبير، بالاستبدال وعلى الحقيقة.*

*2-التأويل المعادل للفهم.*

*3- التأويل المعادل للحقيقة التي تلزم عقاب المكذبين.*

*4-التأويل المرفوع إلى الله: (المحكم والمتشابه). وهو المطلق من المعرفة التي لا تدرك إلا ظنا عند البشر.*

***Résumé***

*L'interprétation dans le discours religieux est l'objet de cet article qui se base sur les versets coraniques et les paroles du prophète (al hadith al charif) pour désigner l'ensemble des sens, qui sont :*

*1-l'interprétation avec substitution à base religieuse sociale ou linguistique,*

*2-l'interprétation égale à la compréhension,*

*3- l'interprétation comme vérité nécessitant la punition des désobéissants,*

*4-la connaissance suprême et absolue qui ne peut être connue que partiellement chez les humains.*

**مقدمة:**

التأويل بصورة مجملة بحث في إدراك قصد المتكلم؛ إذ هو الفهم الذي ينطبع في الذهن على وجه التخييل عند المؤول من بعد فعل المحاكاة عند المتكلم. ولما كان المؤول متعددا،وكانت المدارك مختلفةً والظروف متغيرة؛ فإن فهم القصد لا يتم بنفس الصورة كما كان زمن التلفظ عند جملة المؤولين، فضلا عن كونه مكتوبا وانقطع عن قائله، مما يبيح التعدد والاختلاف في فهمه. إن هدف التأويل هو البحث في المعنى أو فيما اتصل به والارتباط بالشرح والتفسير والتحليل بغية الوصول إلى طبقات النص البعيدة، وصرف الملفوظ إلى معناه المراد حقيقة بما يتعين عند المؤول، حتى وإن تطلّب الأمر بعدا في المذهب وصرفا للملفوظ عما أريد به زمن التلفظ لاحتماله ذلك، بحكم استناد التأويل إلى الدليل الصارف.

ولما كانت هذه هي الحقيقة في كلام البشر واعتقاداتهم، جاءت الحاجة لتتبع مفهوم التأويل في كل أشكال الخطابيما فيها الخطاب الديني.

وأول المحطات في الخطاب الديني الوقوف على دلالات لفظ التأويل من خلال الوحي قرآنا وسنةً والكشف عنها، وقد كان الأمر في أصوله معقودا على هذا الخطاب عند العرب والغربيين معا.

**– دلالات لفظ التأويل في الوحي:**

بأي المعاني جاء لفظ التأويل **(interprétation)** في القرآن والحديث؟ وكيف يُفهَمُ اللفظ في سياقاته المختلفة؟ إن تتبع هذا اللفظ في مصادر الوحي **(القرآن والسنة)** يعطي المحاور الأربعة التالية، التي يتحدد معها مفهوم التأويل.

**1– التأويل المعادل للتعبير أو التأويل في مدارج الرؤيا:**

ورد لفظ التأويل بهذا المعنى في القرآن الكريم في عدة مواضع من سورة يوسف؛ ففي قوله تعالى: ﴿ **إذ قَال يُوسُفُ لأَبيه يَاأَبَت إني رَأَيت أَحَدَ عَشَرَ كَوكَبًا وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ رَأَيتُهُم لي سَاجدين، قَالَ يابُنَيَّ لاَ تَقصُص رُؤيَاكَ عَلَى إخوَتكَ فَيَكيدُوا لَكَ كَيدًا إنَّ الشَّيطَانَ للإنسَان عَدُوٌ مُبين، وَكَذَلِكَ يَجتَبيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ من تَأوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعمَتَهُ عَلَيكَ وَعَلَى آلِ يَعقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَى أَبَوَيكَ من قَبلُ إبرَاهِيمَ وَإسحَاقَ إنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيم**﴾[1]. قال ابن كثير: (﴿**وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ**﴾ قال مجاهد وغير واحد: يعني تعبير الرؤيا)[2]. وجرى على هذا التفسير في الآيات الموالية من ذات السورة في قوله: ﴿**وَقَالَ ٱلَّذِي ٱشْتَرَاهُ مِن مصْرَ لِامْرَأَتِهِ أَكْرِمِي مَثْوَاهُ عَسَىٰ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَداً وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِي ٱلأَرْضِ وَلِنُعَلمَهُ من تَأْوِيلِ ٱلأَحَادِيثِ وَٱللَّهُ غَالِبٌ عَلَىٰ أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ ٱلناسِ لاَ يَعْلَمُونَ**﴾[3]. وفي قوله: ﴿**رَب قَدْ آتَيْتَنِي مِنَ ٱلْمُلْكِ وَعَلَّمْتَنِي من تَأْوِيلِ ٱلأَحَادِيثِ فَاطِرَ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلأَرْضِ أَنتَ وَلِيي فِي ٱلدُّنيَا وَٱلآخِرَةِ تَوَفَّنِي مُسْلِماً وَأَلْحِقْنِي بِٱلصَّالِحِينَ**﴾[4].

والحال نفسه عند الزمخشري[5] والفخر الرازي[6] وعند السيوطي والمحلي[7]، وكلهم حصروا الأحاديث وتأويلها في الرؤيا والمنام، وخصصوها لذلك. ومنهم من عمم الملفوظ ليشمل الرؤيا وغيرها من العلوم كما في موضع آخر عند الفخر الرازي؛ فقد فسرها على أنها القدرة والعلم ومن ذلك تعبير الرؤيا[8]، وهما أشمل من الرؤيا منفردة، ولذلك يؤكد القرطبي أنها**(أحاديث الأمم والكتب ودلائل التوحيد)**[9]، ثم يعقب في موضع آخر بأن المراد أن **(نعلمه تأويله وتفسيره وتأويل الرؤيا)**[10]. فتكون الأحاديث جامعة الرؤيا وغيرها، مما يستدعي العلم والتأويل والتفسير، وقد عينها أبو حيان الأندلسي بعبارة الرؤيا وعواقب الأمور وغرائب الدنيا والعلم والحكمة[11]. بهذا جاء تعيين لفظ التأويل مرتبطا بالرؤيا؛ إما أن يكون هو التعبير وإما أن يكون جزءًا من المعرفة التي يحصل بها التعبير.

وعلى كل، فقد جاء لفظ **(تأويل)** بعد رؤيا رآها يوسف –عليه السلام– في منامه، وتوقع أبوه أن تكون خيرا، فنهاه عن قصها على إخوته خوفا من الكيد له، لأنه توقع أن يدرك الإخوة أنها رؤيا خير، وفي هذا دليل على أن التوقع**(anticipation)** – توقع الخير والشر– غير مخصوص بشخص بعينه، ولكنه يعمّ الناس جميعا ودون تمييز. غير أن ظاهر الآيات لا يبدي حقيقة الرؤيا في هذا الموضع، رغم أن الله يشير لنبيه بالاختيار وتعليمه تأويل الأحاديث، وذلك من تمام النعمة. وتأخر التأويل حتى جعلها الله حقا في نفس السورة بعدما جمع الله بينه وبين أهله من جديد، فقد قال تعالى: ﴿ **وَقَالَ يٰأَبَتِ هٰذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبي حَقّا**﴾[12] **(أي** صحيحة صدقا**)**[13]، ثم أردف بأن **(هذا ما آل إليه الأمر، فإن التأويل يطلق على ما يصير إليه الأمر)** [14]؛ فكان أبواه الشمس والقمر، وإخوته الكواكب المعينة عدداً، وقد خروا له جميعا سجدا؛ فجاءت الرؤية على حقيقتها من حيث السجود له، وجاءت رمزية من حيث قيام الأبوين في الحقيقة مقام الشمس والقمر في الرؤيا[15]. وعليه؛ يفترض أن يكون الرمز حاضرا في كل ما يستدعي إعمال الفكر بالتأويل. وتعبير/تأويل يوسف للرؤيا جاء بعد

حين من الدهر ؛ أي أدرك فحوى رؤياه بعد سنين من حدوثها، وكذلك يمكن أن يغيب الفهم لدى المؤول(**l'interprète**) دهورا وعصورا، ثم يأتي من تجتمع له مفاتيح التأويل فيدرك ما لم يستطعه أهل زمان صاحب الملفوظ.

كما تحوي الملفوظات(**énoncés**) في زمن نشأتها مدلولات(**signifies**) تخفى على متلقيها الأول(**recepteur**) ولا تدرك إلا بمركز خارجي ظاهر، أو داخلي خفي بعد جمعها بأحد هما سواء تأخر الزمن كثيرا أو قليلا؛ لأن إقامة العلاقات بين الملفوظات وما تحيل عليه تتطلب أدلة على ذلك من المتوفر من السُّبل كقرائن وشواهد، وهو ليس متاحا لكل الناس، بل هو من نتاج الخاصة الذين تمكنوا من المعارف الإنسانية، وأدركوا كيفية استفصال الأدلة اللغوية. وفي مثال يوسف هذا، أدرك هو وأبوه –عليهما السلام– أنها رؤيا خير دون تفصيل أحداثها في زمنها الأول، وإنما تم الفهم بعد سنين لما تمكن يوسف من صنع التكافؤ(**équivalence**) بين أحداث الرؤيا وأحداث الواقع القائم .

يفترض أن يتوقع المؤول من الرؤيا ما يدل على عمومها ثم يعكف على حل سرها زمنا حتى يتسنى له التأويل المناسب الذي يكشف حقيقتها بدليل[16]. وعليه؛ فتعبير الرؤيا هو مرور من حالة التوقع التي ترافق أحداث الرؤيا إلى حالة الحقيقة التي يطرحها التأويل، وهو تحول يتحكم فيه عاملا الزمن والدليل كنحو الشاهد والقرينة، وفي حال رؤيا يوسف هنا هو الواقع نفسه.

توقع = رؤيا ⟵ زمن ⟵ تأويل = حقيقة

طويل

تحوّل

وفي الموضع الثاني، قال جلَّ وعلا: ﴿**وَدَخَلَ مَعَهُ السّجنَ فَتيَان قَالَ أَحَدُهُمَا إنّي أَرَانـي أَعصرُ خَمرًا. وَقَالَ الآخَرُ إنّي أَرَانـي أَحملُ فَوقَ رَأسي خُبزًا تَأكُلُ الطَّيرُ منهُ نَبّئنَا بتَأويله إنَّا نَرَاكَ منَ المُحسنينَ**﴾[17] لقد اجتمع ليوسف من ملفوظ الآية القدرة على التأويل وصفة الإحسان، مما يزكي اجتماعهما في ذات واحدة تملك ما لا يملكه غيرها، وذلك ما يؤكده التأويل (**التعبير**) نفسه، فقال معبرا ومؤولا: ﴿ **يَا صَاحبَيَّ السّجن أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسقي رَبَّهُ خَمرًا وَأَمَّا الأَخَرُ فَيُصلَبُ فَتَأكُلَ الطَّيرُ من رَأسه قُضيَ الأَمرُ الَّذي فيهِ تَستَفتيَان**﴾ [18] لقد وقع التأويل في هذا الموضع على الحقيقة، وجاء التعبير كما يلي:

1.وقوع رؤيا أحدهما حقيقة بعصر الخمر لربه ( **سيده** ). ونال الرائي ما رآه في منامه، وهو مما تعارف عليه أهل التعبير فمن (**عجب الرؤيا أن الرجل يرى في المنام أن نكتة نكتته أو خيرا وصل إليه فتصيبه تلك النكتة بعينها، أو ينال ذلك الخير بعينه**)[19]. فجاءت كل علامة(**signe**) دالة على نفسها ومساوية لمعناها المعروف عند رائيها وعند الناس بما يعادل العرف السائد .

2. تحول رؤيا الآخر إلى الصلب وما تبعه من أمر الطير، ونال الثاني أكثر ما رآه، وإنما تحول أكل الخبز إلى صلب بقلب للوضع القائم؛ لأن حال الرائي تستدعي هذا التحول، ومثله كقول (**أعشى همذان للشعبي: رأيتني في النوم بعت برا بشعير، فقال له الشعبي: أنت رجل استبدلت الشعر بالقرآن، فعدل بالبر والشعير عن أصلها لحال الرجل وأسبابه، ولو رأى مثل هذه الرؤيا رجل من أصحاب الرأي، لتأوّل فيه العابر استبداله الرأي بالأثر**)[20] قد وقع التأويل هنا بالاستبدال(**substitution**) على ما دلت عليه حال الرائي، ويكون يوسف –عليه السلام– قد رأى في حال الرائي ما جعله ينحو إلى هذا التأويل، وقد عاش معه حينا من الزمن في السجن .

3. تَمَّ التعبير وتَمَّ معه الحكم الذي سيقع في زمنه قضاءً وقدرًا.

4. لم يكن التعبير/التأويل عن جهل أو تخمين بل كان عن علم ودراية مسبقة محمولة في قوله تعالى: ﴿**لاَ يَأْتِيكُمَا طَعَامٌ تُرْزَقَانِهِ إِلاَّ نَبَّأْتُكُمَا بِتَأْوِيلِهِ قَبْلَ أَن يَأْتِيكُمَا ذٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّيۚ**﴾ [21]. فاجتمع له مع صحة التأويل والتعبير، العلم وقبله الإحسان، وهو الشاهد على خصوصية المؤول والمعبر.

5. لم يستلزم التعبير هنا زمنا بل جاء فوريا لحدوث العلم به مبكرا، وغاب التوقع تماما عند السائلين، فاستفسرا مع الجهل الكلي. وكان الاختلاف عن سابقتها في الزمن والوقوع على الحقيقة، رغم بعض التحول:

**[رؤيا من غير توقع أولي ⟵ تأويل = حقيقة واقعة بعلم مسبق انتفى معه عامل الزمن]**

وفي موضع آخر، قال جل وعلا : ﴿**قَالُوٓاْ أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلأَحْلاَمِ بِعَالِمِينَ وَقَالَ ٱلَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَاْ أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ**﴾ [22].

و أول ما يفهم:

1. الرؤيا تختلف عن الأحلام الموصوفة بالأضغاث .
2. أضغاث الأحلام لا تؤول .
3. قد يراها بعض المؤولين حلما إذا عجزوا عن تأويلها و يراها غيرهم رؤيا .

وهو الحاصل بين يوسف –عليه السلام– والعرافين في تفسير رؤيا البقرات، فأكدوا أن البقرات رمز للسنين، العجاف منهن شداد، والسمان منهن يعم فيهن الخير، وهن أسبق وقوعا من السالفات ليتم الاستعداد والتهيؤ. إن وقت الرؤيا هنا وقع موقع التساؤل مما يستدعى الفتوى ولذلك قال: ﴿**يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصديقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ**﴾ [23] .

والقاعدة هنا أن المؤول المعبر يفتي لقيامه وسيطا بين الرؤيا التي هي من الله، والملك الذي لم يفقه رموزها، وهي هنا تحذير وتبشير؛ فأما التحذير فمن السبع العجاف، وأما التبشير فبالسبع الحسان والعام الآتي بعد العجاف. والفتوى ليس من الضروري أن تقع صحيحة، فقد يخطئ المفتي مجتهدا، كما يخطئ المؤول معبرا الرؤيا. وفي حال يوسف فإن قرار التأويل والتعبير قائم على رؤيا المنام، التي تجد في الحقيقة حقيقتها بعد التعبير والوقوع. فهي استشراف تبشير أو تنذير من وضع آت، وتلك هي الصورة التي تلقفها الشعراء ليجعلوا من شعرهم رؤى تحمل الاستشراف والتنبؤ بالمستقبل، بناءً على ما هو كائن وموجود في واقع الحال. إن آخر الآية قرينة تبيح إقامة التكافؤ بين البقرات والسنابل؛ فيكون مدار التأويل قائما على توقع أن تكون البقرة رمزا للجدب أو للنماء، وإن كان في الحقيقة لا يدل على ذلك شيء من عرف اللغة خارج الرؤيا والتوقع. إن التأويل / التعبير هنا قائم أيضا على العلم، لأن عاصر الخمر يحمل في معرفته يقينا ما ذكره يوسف سابقا: ﴿ **ذٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّيۚ** ﴾ [24]. ولذلك جزم في قوله: ﴿ **أَنَاْ أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ**﴾[25].

أعطى التأويل معادلات **(équations)** يتساوى طرفاها رغم التباعد الدلالي بينهما في غير هذا الموضع، فما العلاقة بين البقرة والسنة، وبين العجف والشّدة، وبين السمنة والخصب[26]؟

يبدو أن العلاقات في الرؤيا تصنع تأويلها من علاقاتها التركيبية (syntaxiques) الإحالية **(connotatives)**، لا من طبيعتها الإشارية**(dénotatives)**؛ لأن البقرات العجاف حين يأكلن السمان، فقد اكتسبن الشدة والصعوبة والقحط،...ومن:**(وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات)**، يكون الاخضرار خصبا ونماءً ووفرة، واليبس جدبا وعوزا وحاجة، والعدد تعيينا وتحديدا للزمن. وورد حديث السنابل بعد البقرات تحديدا لزمن الرخاء الأول وزمن الشدة بعده، ثم زمن الرخاء الثاني، وليس في العلاقات ما يدل على أنه عام، ولكن سياق

التأويل أن تتتابع سبعتان أولاهما للنماء والخير، والثانية للقحط والشدة، وبعدها يأتي الفرج وتنجلي الأزمة، وتعود الحياة إلى سابق عهدها؛ لأن في الرؤيا تقريرا لما يقع حقيقة ، فهي تحذير وتبشير معا، وما حدث يرتبط بمسار عيش يوسف–عليه السلام–في مصر، وهي إحدى العلل التي جعلته على خزائنها، وخرج من أزمته الخاصة إلى فرج الله الواسع، ليتولى أزمة الناس، ويسير بهم نحو الفرج في عهد من الحكم، وتحوّل في حياته من الضعف وقلة الحيلة إلى القوة وحسن التدبير، ويكشف الله براءته على الملأ. إن التعبير هنا جعله يعيش التحول الجزئي والكلي معا، ولذلك نفهم قوله للناجي من صاحبيه في السجن: ﴿ **ٱذْكُرْنِي عِندَ رَبِّكَ** ﴾ [27]، وذلك مما أيّد الله به عبده يوسف –عليه السلام– من تأويل الأحاديث الذي يحتاجه الناس، فجعله مفتاحا لتعدي أزمة الرّق والسجن اللذين تعرّض لهما من غير وجه حق، ونال بذلك ما هو أعظم وأكبر، فقد صار الحكم إليه، بعلمه وحسن تدبيره وقدرته على الإدراك.

يبدو أن لتعبير الرؤيا آليات تتحكم فيها إدراكات المؤول، تصنع التكافؤ وتبيح الانزياح(**l'écart**)، وتحوّل الصورة الغامضة(**l'image ambiguë**) إلى صورة مفهومة متحققة في واقع الرائي. وقد وضع ابن قتيبة ما يستدل به المؤول للتأويل والتعبير[28]، غير أنّ الوضع في كليته يقوم على أصليين هما الحقيقة والاستبدال، وهو المجمل في ما يلي:

**1.1– التأويل بالاستبدال:**

وفيه فرعان:

**1.1.1 التأويل استبدالا بشاهد أو قرينة:**

**1.1.1.1–الشاهد آية:**

يقع الصرف إلى المبدل بآية بوصفها شاهدا على صحة المذهب والتأويل، ويكون التمثيل كما يأتي:

– البيض نساء لقوله عز وجل: ﴿ **كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ** ﴾[29].

– اللباس يعبر بالنساء لقوله عز وجل: ﴿ **هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ** ﴾ [30].

– والمصيب مفتاحا في المنام أو مفاتيح: يكسب مالا، لقوله عز وجل في قارون:

﴿ **مَآ إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِٱلْعُصْبَةِ ...**﴾ **[31]**.

– النور في التأويل : وهو الهدى. والظلمة الضلالة قال الله تعالى: ﴿ **ٱللَّهُ وَلِيُّ ٱلَّذِينَ آمَنُواْ يُخْرِجُهُمْ مِنَ ٱلظُّلُمَاتِ إِلَى ٱلنُّورِ**﴾ **[32]**.

**1.1.1.2– الشاهد حديث:**

يقع الصرف إلى المبدَل بحديث، ويكون التأويل قائما على ما دلَّ عليه الحديث، فهو الشاهد لهذا التعبير، ويمثّل ابن قتيبة لذلك بما يلي:

– (من صعد السماء نال الشهادة ...لما جرى على ألسنة الناس فيمن شرف: أنه قد بلغ إلى السماء، وبلغ أعنان السماء وارتقى في الأسباب. وأنشد النابغة الجعدي النبي –صلى الله عليه وسلم–:[الطويل]

**بَلَغْنَا السَّمَاءَ مَجدَنَا وَجُدُودَنَا وَإِنَّا لَنَرجُو فَوقَ ذَلكَ مَظهَرَا**

فقال له –صلى الله عليه وسلم–:"**إلى أين يا أبا ليلى**"؟"فقال :"**إلى الجنة**، فقال رسول الله –صلى الله عليه وسلم –"**إن شاء الله**") [33].

**3.1.1.1- الشاهد العرف اللغوي الاجتماعي:**

ويكون الاستبدال بالمثل السائر واللفظ المبذول، لما جرى على ألسنة الناس من إطلاق الأوصاف على المهن، فـ: **(الصائغ رجل كذوب)** و**(القناص رجل ذو مكر)** [34]. و**(الحطاب نمام)** [35]. و**(..من يرى أن في يمنى يديه طولا إنه مصطنع المعروف، أي: أكثر عطاء)** [36]. و**(البكاء فرح، ما لم يكن معه رنة ولا صوت، والفرح والضحك..حزن)**[37]. و**(داخل القبر يسجن..والحرب طاعون ، و السيل عدو هاجم والطاعون حرب والعدو الهاجم سيل)** [38].

يقع التأويل بالضد والمقلوب، رغم قيامه على أساس الاستبدال الحر من غير قرينة ولا شاهد صارف إلى المبدل غير ما تعارف عليه الناس اجتماعيا، وهو ما يقوم مقامهما.

**4.1.1.1-التأويل بالقرينة الداخلية البعيدة:**

يقع الاستبدال من غير شاهد ولا قرينة خارجية، بل بالقرينة الداخلية البعيدة، فتغير الاسم إلى القبح أي أصابته عاهة في بدنه وصار يدعى بها[39]. وتحوّل الاسم إلى معنى الصلاح والخير...كان ذلك انتقالا إلى خير في معنى الاسم[مره–سعيد/جعفر – صالح][40]. وهذه قرائن بعيدة تستلزم تعدي ما تشير إليه إلى ما تحيل عليه.

**5.1.1.1- التأويل بالاستبدال الحر من غير شاهد ولا قرينة:**

يعطي التأويل تساويا بين علامتين في وضعين مختلفين، ولا علاقة بينهما إلا حال الرائي ومعارف المؤول/المعبّر، فـ**(الشيب وقار...وحلق الرأس...كفارة للذنوب)** [41]، و**(من رأى أنه مصلوب أصاب رفعه من جهة السلطان مع فساد في الدين)** [42]، و**(قميص الرجل شأنه في مكسبه ومعيشته)** [43]. و **(البساط دنيا...والفراش امرأة حرة أو أمة)** [44]. و**(والكرسي امرأة)** [45]. و**(ومن خاط ثوبه التأم شأنه ، وصلحت حاله. وإن نسج ثوبا سافر سفرا بعيدا. وخمار المرأة زوجها...فإن لم يكن لها زوج كان الخمار ولي أمرها)** [46]. و**(والرمي بالسهام رسائل وكتب)** [47]. و**(السحاب حكمة)** [48]. و**(الكلب إنسان ضعيف، صغير المروءة)**[49]. و**(وسائر الهوام أعداء...)**[50].

**2.1.1- التأويل بالحقيقة:**

وفيه تكون غاية التعبير ما رآه الرائي، كحال عاصر الخمر صاحب يوسف –عليه السلام–، الذي رأى حقيقة مآله رؤيا قبل حدوثها في ا لواقع. ومدار الأمر كله قائم على خصوصية التأويل/التعبير في الرؤيا **(..لأن كل علم يطلب، فأصوله لا تختلف، ومقاييسه لا تتغير، والطريق إليه قاصد، والسبب الدال عليه واحد، خلا التأويل فإن الرؤيا تتغير عن أصولها باختلاف أحوال الناس في هيئاتهم وصناعاتهم وأقدارهم وأديانهم وهممهم وإرادتهم، وباختلاف الأوقات والأزمان..)** [51].

وعليه؛ تكون قواعد التأويل في الرؤى هي التالية:

1. التوقع غير مخصوص ببشر.
2. الرؤيا جهل وحيرة من الرائي وغموض عنده في البداية.
3. إقامة العلاقات بظهور القرائن والشواهد والأدلة؛ فالرؤيا بشرى أو تخويف أو أضغاث أحلام، والتأويل استشراف وتنبؤ بعلم من الله.
4. يقع التأويل بما يدل عليه، أو التأويل على الحقيقة.
5. يقع التأويل أيضا بالاستبدال، أي: صناعة المعنى الجديد.

6. التأويل استبدال مقيد وحر، ويخضع لحال الرائي ومعارف المؤول .

7. مراعاة الزمن بين الرؤيا والتحقق **(حدوث الفهم)**، طولا وقصرا.

8. وجود الشاهد والقرينة يعطي تأويلا بما يدل عليه غيره؛ فهو استبدال مقيد.

9. عدم وجود الشاهد ولا القرينة يعطي تأويلا بما يرسمه بذاته؛ فهو استبدال حر، بالإحاطة بمجال الرائي والخضوع لمعرفة المؤول .

10. تتم صناعة المعنى الجديد باختيار من المؤول وتهميش منه، على أن اختلاف الفهم والتعبير وارد، وإن كان يعادل الإفتاء مما يتطلب العلم والمعرفة والإحسان والصبر أخلاقا يتصف بها المؤول.

هذا هو لفظ التأويل في مدارج الرؤيا من خلال الخطاب الديني، وله مخارج أخرى في عين الخطاب؛ فمنه ما عادل الفهم ، ومنه ما عادل الحقيقة التي تلزم عذاب المكذبين، ومنه المرفوع إلى الله، وهذا بيان كل ذلك.

**2-التأويل المعادل للفهم:**

قال تعالى:﴿ **قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْراً**﴾[52] لقد أعطى الله لعبده علما لم يعطه لغيره، ولذلك لما اجتمع معه موسى وأراد أن يتبعه ليتعلم من علمه قال له: ﴿ **إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَىٰ مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً** ﴾ [53]. فقد كان يعلم أنه –وإن كان نبيا – لا يستطيع أن يدرك كثيرا من تصرفاته وأفعاله؛ لأنه لم يحط بعلمها وخبرها كما أحاط بها الخضر[54]، فلما استهجن موسى – عليه السلام – تلك الأفعال، اضطر إلى إخباره لحدوث علة الفراق بينهما، وليدرك أن الناس مراتب والمدارك مختلفة، وقد يُعطَى للبعض ما لا يُعطَى لغيرهم .

لقد أضافت الآية صفة الصبر عند موسى – عله السلام – غير أنه لم يستطع !فالعلم عنده يجب أن يقابله الصبر حتى يحصل الفهم **(compréhension)** والإدراك **(perception)** وهي قاعدة مهمة في التأويل؛ ذلك أن المؤول يدرك علم المتلفظ **(المبدع)**، مما يستدعي الصبر والتأني، خاصة وقد كان يعلم أنه سيجد عبدا من عباد الله، أوتي من الله رحمة وعلمه من لدنه علما[55].

لقد تم التعامل مع التأويل على أساس أنه تغيير لرؤى المنام، لكن في هذا الموضع كان التأويل على الحقيقة، وفي الحالتين معا لم تتغير القواعد. و ورد بعد الإخبار قوله تعالى: ﴿ **وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْراً** ﴾[56]. فكان ذلك( تفسير ما ضقت به ذرعاً، ولم تصبر حتى أخبرك به ابتداءً، ولما أن فسره له وبينه ووضحه وأزال المشكل، قال: ﴿**مَا لَمْ تَسْطِع...**﴾. وقبل ذلك كان الإشكال قوياً ثقيلا) [57].

وقد تحقق عند ابن حزم أنَّ **(الخضر نبي موحى إليه، ولم يفعل شيئاً من كل ما فعل باجتهاد، كما يظن من لا عقل له، وإنما فعل كل ذلك بوحي أوحاه الله إليه. وبيان ذلك نص الله تعالى بأن حكى عنه أنه قال لموسى: ﴿مَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْراً﴾ وأما سؤال موسى عليه السلام له عن ذلك فإنما فعله ناسياً لعهده، ولسنا ننكر أن تنسى الأنبياء عليهم السلام)** [58]. **وقد يكون الأمر محمولا على البيان والتوضيح، إذ كان موسى (مبتلى باعتقاد الحقيّة فيما فعله معلمه مع انتظار البيان، وما كان سؤاله في كل مرة إلا استعجالاً منه للبيان الذي كان منتظراً له؛ ولهذا قال بعدما بيّنه له ما أخبر الله عن معلمه:﴿ ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْراً﴾)** [59]. **وفي ذلك تقرير ما يلي:**

1. إن الأفعال الصادرة من الخضر كانت عن وحي مسبق ولم تكن اعتباطا، وكانت لموسى عليه السلام مبنية على الجهل بحقائقها [60].

2. الحقيقة غائبة عند موسى – عليه السلام –، ولها مظاهر السوء في العرف الاجتماعي والإنساني، وتبطن خيرا في هذا المقام وهو المقصود.

3. بما أن الخضر سبَّقَ بالتَّحذير، وسَبَقَ لموسى عليه السلام أن عَلمَ أنه رجل صالح علَّمَهُ الله علما متينا، كان على موسى – عليه السلام – أن يصبر وينتظر حتى يحدثه عن أفعاله ذات الوقع المرفوض، ولكنه لم يفعل، لأنَّ الظاهر من الأفعال يفقد الصبر عليها، وينسى شرط الرفقة فالصبر والعلم رفيقان. وقد ميَّز المولى بين الصالحين من عباده؛ فأعطى للخضر ما لم يعط لموسى تعبيرا وتأويلا، وأعطى لموسى ما لم يعط للخضر تكليما.

وحصل التأويل قبل الآية كما تَمَّ بيانه على أساس أنها أفعال أمر بأدائها، ولم تكن من محض إرادته كما توقَّع موسى– عليه السلام –، وفي الشاهد ما يدل على أن فهم المقاصد يتطلب الصبر والقدرة عليه، فقد رجعت سكينة موسى – عليه السلام – إليه، واطمأنت نفسه حين سمع تأويل ما رأى من أفعال، فرضي وسلّم بعد أن استنكر ورفض. وهو المعنى المحمول في قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا ٱلَّذِينَ آمَنُواْ أَطِيعُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُواْ ٱلرَّسُولَ وَأُوْلِي ٱلأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱلرَّسُولِ إِن كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلآخِرِ ذٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً**﴾ [61]، أولى بالصرف إليه فلا يعلم تأويله إلا الله، والتأويل هنا هو الفهم والإدراك، وكما تمَّ هذا الفهم أيام النبي، يجب أن يبقى بعده، فهو القصد المراد من اللفظ، فجعل الردَّ إلى الله وإلى الرسول مقاما عاما، تندرج تحته مقامات وسياقات خاصة يفهم النص في إطارها، بل هو المخرج من كل خلاف يؤدي إلى هدم المقاصد وتبديد الغايات؛ ولذلك يفسر ابن كثير لفظ **(تأويلا)** في هذا الموضع:**(عاقبة ومآلا...و..جزاءً)**[62].

و في الحديث النبوي عن ابن عباس أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال:**((اللهم أعط ابن عباس الحكمة وعلِّمْه التأويل))** [63]. وعنه أيضا –ابن عباس– قال: **((وضع رسول وعلَّمه التأويل))** [64]. فأفرد الحكمة والفقه في الحديثين معا، وجعل تتمتهما واحدة، أجملها في قوله: **((وَعَلّمهُ التَّأويلَ))**، بما يؤدي معنى التأويل المعادل للعلم وجودة الفهم والقدرة على التوقع **(l'anticipation)** وإدراك القصد**(l'intention)**؛ ويشهد لذلك ما رواه الشافعي في مسنده عن جابرِ بنِ عبد الله رضي الله عنهما قال: **((أقامَ رسول الله بالمدينةِ تسع سنين لم يحججْ، ثم أذّنَ في الناسِ بالحجِ، فتداركَ الناسُ بالمدينةِ ليخرجوا معه، فرجعَ فانطلقَ رسول الله وانطلقنا لا نعرفُ إلا الحجَ وله خرجنا، ورسول الله بين أظهرنا ينزلُ عليه القرآنُ وهو يعرف تأويله، وإنما يفعلُ ما أُمرَ به...)** [65].

وقَالَ جَابِرٌ:

**( نَظَرْتُ إِلَى مَدِّ بَصَرِي مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ، بَيْنَ رَاكِبٍ وَمَاشٍ. وَعَنْ يَمِينِهِ مِثْلُ ذٰلِكَ. وَعَنْ يَسَارِهِ مِثْلُ ذٰلِكَ. وَمِنْ خَلْفِهِ مِثْلُ ذٰلِكَ. وَرَسُولُ اللَّهِ بَيْنَ أَظْهُرِنَا وَعَلَيْهِ يَنْزِلُ الْقُرْآنُ. وَهُوَ يَعْرِفُ تَأْوِيلَهُ. مَا عَمِلَ بِهِ مِنْ شَيْءٍ عَمِلْنَا بِه)** [66].

**(وَهُوَ يَعْرِفُ تَأْوِيلَه) عبارة دالة على الفهم من المقصود مما أمر الله به نبيه من عبادات يؤديها أمام الناس تعليما لهم؛ ففي الحديث الأول تعليم لصفة الحج عاملا بما نزل عليه من الوحي، وفي الثاني تعيين للكثرة بما يوحي بالإجماع على العمل بما عمل به النبي من غير مخالفة، عقيدة بصحة فهمه للمقاصد الإلهية.**

**هذا ما يبدو معادلا للفهم والإدراك، ويليه التأويل المعادل للحقيقة التي تلزم عقاب المكذبين.**

**3- التأويل المعادل للحقيقة التي تلزم عقاب المكذبين:**

قال الله تعالى: ﴿ **بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَٱنْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ ٱلظَّالِمِينَ** ﴾ [67]. قال القرطبي: **( أي: ولم يأتهم حقيقة عاقبة التكذيب من نزول العذاب بهم، أو كذبوا بما في القرآن من ذكر البعث والجنة والنار..... ...أي حقيقة ما وعدوا في الكتاب)**[68]. إن التأويل عنده في هذا الموضع هو حقيقة التكذيب وجزاؤه في زمن آخر، حيث سوء العاقبة؛ لأن –وحسب ابن كثير– : **(كذَّبَ هؤلاء بالقرآن ولم يفهموه..)**[69]، و**(لم يُحَصّلوا ما فيه من الهدى ودين الحق إلى حين تكذيبهم جهلا وسفها)**[70].

إنَّ التأويل فهم حاضر جديد لما تم تكذيبه في زمن ماض فهما قديما، والأمر يخص القرآن:

القرآن ← تأويل أول/قديم ← تكذيب ← ماض

تأويل ثان/جديد ← تصديق/حقيقة ← استقبال

إنَّ تَحقُّقَ ما أخبر به القرآن ينجم عنه عقاب المكذبين، وهذا جوهر التأويل في هذا الموضع، ومضمون هذه الآية في قوله تعالى: ﴿**هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ يَقُولُ ٱلَّذِينَ نَسُوهُ مِن قَبْلُ قَدْ جَآءَتْ رُسُلُ رَبِنَا بِٱلْحَقِ فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشْفَعُواْ لَنَآ أَوْ نُرَدُّ فَنَعْمَلَ**﴾ [71]؛ حيث يصوّر ما بعد مجيء التأويل السليم، فيؤمن المكذبون ﴿**قد جاءت رسل ربنا بالحق**﴾، وينشدون الشفاعة أو الرجوع إلى الدنيا، ليعملوا الصالحات، ويكفروا عن خطاياهم، ولذلك ينقل القرطبي عن مجاهد أنَّ **(تأويله جزاؤه، أي جزاء تكذيبهم بالكتاب)** [72]، وعند ابن كثير: **[**﴿**هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلُهُ**﴾ أي: ما وعدوا به من العذاب والنكال والجنة والنار. و**(يوم يأتي تأويله) أي: يوم القيامة)]** [73]، أي يوم القيامة يأتيهم ما وعدوا به من خير وشر[74]. وهو محمول الآية: ﴿ **بَلْ كَذَّبُواْ بِمَا لَمْ يُحِيطُواْ بِعِلْمِهِ وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ كَذَلِكَ كَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَٱنْظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ ٱلظَّالِمِينَ** ﴾[75]. **تؤكد هذه الآيات على أن التكذيب مآله العقاب، والتكذيب تأويل فاسد يقابله التأويل الصحيح، والأول مقامه الدنيا، والثاني الآخرة ويوم الحساب، وقد يكون حتى في الدنيا ويشهد لذلك حديث أَنَسٍ، قَالَ:** (( دَخَلَ النَّبِيُّ صلى الله عليه وسلم مَكَّةَ فِي عُمْرَةِ الْقَضَاءِ وَابْنُ رَوَاحَةَ بَيْنَ يَدَيْهِ يَقُولُ:[الرجز]

خَلُّوا بَنِي الْكُفَّارِ عَنْ سَبِيلِه ۞ الْيَوْمَ نَضربُكُمْ عَلَى تَأْوِيلِه

ضربا يُزِيلُ الْهَامَ عَنْ مَقِيلِه ۞ وَيُذْهِلُ الْخَلِيلَ عَنْ خَلِيلِه

قَالَ عُمَرُ: يا ابنْ رَوَاحَةَ في حَرَم الله وَبَيْنَ يَدَي رَسُول الله صلى الله عليه وسلم تَقُولُ هذا الشِعر، فَقَال النَّبيُّ صلى الله عليه وسلم: «خَلِّ عَنْهُ فَوَالَّذِي نَفْسِي بِيَدِهِ لَكَلاَمُهُ أَشَدُّ عَلَيْهِمْ مِنْ وَقْعِ النَّبْلِ»))[76]. **إن سياق الكلام هنا يحيل على أن التأويل في البيت الأول يعني ما يترتب عليه قتال، ولا قتال في غير الكفر كما هي تعاليم الإسلام. والحديث شاهد على شكل من أشكال التأويل بمعنى الحقيقة التي يترتب عليها عذاب المكذبين، وهذا تأويله قد أتى على حياة النبي، ولو أريد بالقول غير هذا المعنى، لاستنكر النبي على ابن رواحة قوله كما استنكر على غيره أقوالهم في غير هذا الموضع.**

**وآخر ألفاظ التأويل ما دل على رفعه إلى الله وغيابه عن البشر.. فكيف فهمه؟ وكيف التعامل معه؟**

**4- التأويل المرفوع إلى الله: (المحكم والمتشابه)**

يقول جل شأنه : ﴿**هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الكِتابَ مِنْهُ آياتٌ مُحْكَماتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتابِ وأُخَرُ مُتَشَابِهاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيغٌ فَيَتَّبِعُونَ ما تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغاءَ تأويلِهِ وَما يَعْلَمُ تَأويلَهُ إلا الله**﴾ [77]. وفي الحديث

عن عَائِشَةَ، قَالَتْ: تَلاَ رَسُولُ اللّهِ:**[وذكرت الآية]**... قَالَتْ: قَالَ رَسُولُ اللّهِ: **((إِذَا رَأَيْتُمُ الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ، فَأُولَئِكَ الَّذِينَ سَمَّىٰ اللّهُ، فَاحْذَرُوهُمْ))** [78].

و إنما التحذير من الفتنة التي تتبع تأويل مَن في قلوبهم زيغ. وإن كان هؤلاء معروفين فلا بدَّ أنَّ سمتهم المميزة هي خوضهم في ما تشابه من القرآن، وهم دون مرتبة الراسخين في العلم، وكلامهم فيه[القرآن] بما لا عهد للمسلمين به، تعيين لطائفتين مختلفتين في غير زمن النبُوَّة، والسبب هو تأويل ما تشابه من القرآن. فهو على نحو القول بما لم يكن أيأَّم النبوة. والحديث صريح الدلالة في هذا التعيين، بما يستوجب التوقف على ما كان عليه الفهم الأول.

يرى القرطبي أنَّ **(المحكمات من آي القرآن ما عُرف تأويله وفهم معناه وتفسيره. والمتشابه ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل، مما استأثر الله بعلمه دون خلقه)** [79]. وهو ما يؤيد مراتب التأويل الواردة في التحليل السابق. وأما المتشابه فهو **(ما يحتمل وجوها...ثمَّ إذا رُدَّت إلى وجه واحد، وأُبطل الباقي صار المتشابه محكما)** [80]. إن هذا الوضع يحدّد تعدد الوجوه من حيث الفهم؛ فيكون كل وجه محكما عند صاحبه، بعد أن بطُلَ عنده الاستشهاد على أساس الاشتباه. وعليه؛ يكون المتشابه مرتبة أولى للوصول إلى المحكم، ولذلك يفهم قول ابن كثير في **(وأخر متشابهات)** أيما: **(تحتمل دلالتها موافقة المحكم، وقد تحتمل شيئا آخر من حيث اللفظ والتركيب، لا من حيث المراد)**[81]؛ وذلك لاحتمال ألفاظ الكلام أكثر من المراد منها. ولا يخفي –ابن كثير– إمكانية تحول المتشابه إلى ما يمكن للناس **( أن يحرفوه إلى مقاصدهم الفاسدة، وينزلوه عليها لاحتمال لفظه لما يصرفونه)**[82] إليه، عند الاستقرار على كونه متشابها. ومن أجل ذلك ينقل القرطبي عن ابن عباس وابن مسعود قولهما: **(المحكمات ناسخة...والمتشابهات المنسوخات)**[83]، مما لا يجوز الاحتجاج به من بعد العلم بالنسخ خاصة في الأحكام.

وللآمدي تفصيل حسن يقوم على المقابلة فالمتشابه واحد من ثلاثة:

– ما تعارض فيه الاحتمال وتشابه معناه.

– ما فسد نظمه واختل لفظه.

– أو المتشابه ما كان من القصص.

**ليصلح منه ما صحت نسبته للقرآن وباقيه فاسد. وأما المحكم:**

– فهو ما ظهر معناه برفع الاحتمال

– أو ما انتظم وترتب على وجه يفيد بلا تناقض ولا اختلاف فيه.

– أو ما ثبت حكمه [84].

وفي هذا الموضع يتعالق المتشابه والمحكم صعودا نحو الفهم الذي يساوي القصد، ليعادل المتشابه درجة المحكم على مستويين:

–أولهما الجماعي، الذي يصل درجة الإجماع، فيكون محكما بلا خلاف.

–والثاني الفردي، حيث يكون احتمالا، يرجح عند القائل به وقد لا يكون كذلك عند غيره بما يؤدي **[الفهم = القصد]** حيث يكون المتشابه محكما عند الأمة قاطبة أو عند فرد تبين له ما لم يتبين لغيره.

يقوم النص على تعالق ثلاثة عناصر: النص في حد ذاته بوصفه خطابا، والإنسان والمعرفة. فأما الخطاب فإخبار سيأتي تفصيله، وأما الإنسان هنا فراسخ في العلم وزائغ قلبه، وأما المعرفة فمحكم متأصل، ومتشابه مرفوع إلى الله؛ لأن حقيقته غائبة عن البشر.

يصنع هذا الوضع الغياب عند البشر والمعرفة المطلقة عند الله، ويفتح قطاع اختلاف واسع بينهم. لقد خاضوا سبيل التشابه وغايتهم تأويله، فأوصلهم هذا الخوض إلى الانحراف عن الحق بنية مسبقة تقوم على الفتنة، وواضح من الإخبار أنهم يعلمون ما يفعلون، فلهم قصد بعيد عن الفهم والإدراك، وقريب من الزيغ والغي، ولعل محدودية المعرفة هي العلة والسبب، بدليل صنيع الراسخين في العلم. وبذلك تنوع الناس وتنوعت آراؤهم على ما اقتضته سبل فهمهم، وهو ما يفتح مجال الحديث عن التأويل. تبدي الآية جملة من المسائل:

**أولاها** : ما وجه التأويل الذي يعادل الفتنة ؟

إذا كانت محاولتهم فهم ما لا قدرة للإنسان على تصوره؟ فإن التأويل على هذا النحو ضربان: أولهما هو الفاسد الممقوت المخالف للتفكير المنطقي والذي تقتضيه الغطرة السليمة؛ وهو المذكور لشناعته. وثانيهما الصحيح، وهو المسكوت عنه، لأنَّه محمود مقبول. وعلى هذا يكون القصد من المتشابه الإيمان به والتسليم طاعةً لله وسمعا لأوامره، وهو ما يجب أن يفهم، كما تعيَّن عند الراسخين في العلم.

**المسألة الثانية:** ما غاية (وما يعلم تأويله إلا الله) ؟

أمام البشر سبيلان؛ فأما الأولى فيمكنهم أن يفهموا منها الظواهر والأحكام. وأما الثانية فغايتها التسليم، وعلم تأويلها عند الله تأويلا مطلقا، يقابله عند البشر التأويل النسبي. والأول منهما يتعادل فيه القصد والفهم عند القاصد **(الله)**؛ فالقصد منه والفهم عنده **(أي المعنى)**، ويقتصر الفهم عند البشر فيه على الإيمان والتسليم. والثاني منهما وإن كان موحد القصد، فالفهم فيه يتنوع، وهو الممقوت في هذا المقام المحمود في مقام آخر، وهو مضمون المسألة الموالية.

**المسألة الثالثة:** هل يستدعي المحكم تأويلا ؟

بما أن الآيات المحكمات هن أم الكتاب، فهذا يعني أن الفهم ميسر فيهن على البشر، والقصد منهن واضح؛ فيكون الفهم قائما على أساس العلم المشترك، والمقصود فيه واضح معين أصالة، ولكنه لا ينفي وجود معاني أخرى تبعا، فيتنوع الفهم من الأصل إلى فروعه بما يسمح وجود التأويل، ويدخل دائرة الظن الغالب، بعد أن انطلق من دائرة القطع، لاحتمال الكلام أكثر من معناه المقصود.

**المسألة الرابعة:** لماذا لم يذكر التأويل صراحة ؟ **(في المحكم)** في هذا المقام، يكون التأويل شرحا و تفسيرا وفقها و حتى دراية وعلما، يميز طوائف من العلماء بعضهم عن بعض، ولا يسمى عادة تأويلا. ولعلها العلة التي لم يذكر من أجلها التأويل فقد جاء لفظه هنا في سياق المرفوض غير المرغوب فيه، وتمييزا له عن غيره أي المقبول والمرغوب فيه، فلم يذكر فيما خص المحكم، وتفرد الله بتأويل المتشابه بما لا قدرة للبشر على إدراكه. وعلى هذا الأساس يكون التأويل مطلقا يحوي الصحيح والقطعي، كما يكون نسبيا يحوي الصحيح والفاسد والقطعي والظني، والثاني منهما هو مدار البحث؛ لأنَّه يخص الإنسان. وخلاصة المدار:

1- النص محكم ومتشابه.

2- والناس راسخ في العلم وزائغ قلبه.

3- التأويل من حيث المعرفة والعلم مطلق وظني نسبي، ومن حيث الصحة والسلامة صحيح وفاسد.

4- في المطلق يتساوى القصد والفهم، وفي النسبي يتنوع الفهم رغم وحدة القصد.

5- يختلف المؤولون في تعيين القصد بحسب ما تطوله أفهامهم، فالزمن يغيب فيه البيان.

6- ما يعلم التأويل مطلقا إلا الله، والراسخون في العلم لهم بعضه.

**خاتمة:**

يقع التأويل في الوحي بالمعاني الأربعة الآتية:

**أ- التأويل المعادل للتعبير أو التأويل في مدارج الرؤيا:**

وفيه:

1- التأويل بالاستبدال سواء أتعلق بشاهد أم تعلق بقرينة.

2- الشواهد الآيات والأحاديث والعرف اللغوي الاجتماعي.

3- القرائن ملفوظات مفردة تحيل على المعاني البعيدة أو المعاني القريبة في سياقات بعينها.

4- قد يقع التأويل بالاستبدال الحر من غير شاهد ولا قرينة.

5- قد يقع التأويل بالحقيقة حتى وإن تعلق الموضوع بالرؤيا.

**ب-التأويل المعادل للفهم.**

**ج- التأويل المعادل للحقيقة التي تلزم عقاب المكذبين**

**د-التأويل المرفوع إلى الله: (المحكم والمتشابه) تتعالق فيه النسبية والاطلاق من حيث إدراك القصد وتعيين الفهم.**

وهي المعاني التي تحمل مفهوم التأويل في سياقات معينة وإن كان التأويل في منتهاه الرجوع إلى الأصل، وما ينتهي إليه الشيء، وحمل الكلام على معنى بغير لفظ المنطوق، وما يتميَّز عن التفسير أو ما يعادله[85].

يفترض أن يكون هذا المفهوم والتصور للتأويل هو الشائع في المعرفة العربية الإسلامية، وتعين أن يكون الفهم الحقيقي للتأويل منهجًا للبحث ووسيلةً للإدراك وطريقةً للعبادة والتقرب إلى الله في فهم أوامره ونواهيه وتلقي إخباره.

**الهوامش:**

**1**- سورة يوسف، الآيات: 4 ، 5 ، 6.

**2**- ابن كثير: عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، دار نور الكتاب، الجزائر، 1428هـ/2007م، ج4، ص249.

**3**- سورة يوسف، الآية: 21. ينظر: ابن كثير: التفسير، ج4، ص 277. وفيها تأكيد أن التأويل عبارة الرؤيا.

**4**- سورة يوسف، الآية :101. ينظر: ابن كثير: التفسير، ج4، ص254. وفيها كما في السابقة.

**5**- ينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح وتع: محمد مرسي عامر، مر: شعبان محمد إسماعيل، دار المصحف، القاهرة، مصر، ط2، 1397هـ /1977م، ج3، ص64، تفسيرا للآية: 6 من سورة يوسف. وفيه: (الأحاديث الرؤيا... وتأويلها عبارتها وتفسيرها) ويأخذ 'من' للتبعيض.

**6**- التفسير : مفاتيح الغيب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت.ط،ج18، ص422، في تفسيره أول سورة يوسف.

**7**- ينظر تفسير الجلالين: مكتبة الصفا، القاهرة، ج.م.ع، ط1، 1425هـ/ 2004م، ص236-237، الآيتان: 6 و 21.

**8**- ينظر: التفسير: مفاتيح الغيب، ج18، ص436، مفسرا الآية: 21 من سورة يوسف.

**9**- أبو عبدالله القرطبي: تفسير القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.ط، ج9، ص126. مفسرا الآية: 6 من سورة يوسف.

**10**- السابق، ج9، ص157، مفسرا الآية 21 من سورة يوسف.

**11**- محمد بن يوسف بن علي الغرناطي: تفسير البحر المحيط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت.ط، في تفسير الآية :1 من سورة يوسف.

**12**- سورة يوسف، الآية: 100.

**13**- ابن كثير: التفسير، ج4، ص276.

**14**- ابن كثير: التفسير، ج4، 276. والتأويل هنا التحقيق من غير تعيين عند الزمخشري في الكشاف مفسرا الآية، ج3، ص94-95. وكذا عند الفخر الرازي في مفاتيح الغيب، ج18، ص514. وعند الشنقيطي: محمد الأمين بن المختار، في أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1415هـ/1995م، ج1، ص189: (إطلاق التأويل على حقيقة الأمر التي يؤول إليها كقوله تعالى: [هذا تأويل رؤياي من قبل] /سورة يوسف، الآية: 100).

**15**- ينظر : الرازي : مفاتيح الغيب، ج18، ص514، مفسرا الآية: 99 من سورة يوسف.

**16**- ابن قتيبة : تعبير الرؤيا، دار المدائن العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ج م ع، ط1، 2005، ص8- 9، في تعيين شروط المعبر.

**17**- سورة يوسف، الآية: 36. تأويله أي تعبيره كما في تفسير الجلالين، ص239. وهو سار في كل مواضع الحلم والرؤيا عندهما.

**18**- سورة يوسف، الآية: 41.

**19**- ابن قتيبة: تعبير الرؤيا، ص38. والمقصود أنه ترك بعض الرؤيا كما رآها صاحبها والمتمثل في الصلب، وتأول أكل الطير من الخبز بالأكل من رأسه استبدالا.ينظر: عبد العالي العبدوني: في رحاب العقل الديني، بحوث في علم الكلام الجديد وفلسفة الدين، من أجل نسق عقدي انفتاحي، [بحوث التأويل/ يوسف الصديق يعلم المسلمين علم التأويل]، (www.ataweel.com)، [2008/08/18]، وفيه: (وهي عملية استبدالية يقوم بها الحلم، يترتب عليها تفسير الخبز بما يؤول إليه في أول الأمر). وقد اجتمع في هذا الكلام التأويل بالاستبدال، وكما حدثت ورآها الرائي على الحقيقة.

**20**- ابن قتيبة: السابق، ص38.

**21**- سورة يوسف، الآية: 37.

**22**- سورة يوسف، الآيتان: 44 – 45.

**23**- سورة يوسف، الآية: 46.

**24**- سورة يوسف، الآية: 37.

**25**- سورة يوسف، الآية: 5 . قد تعيّن على المؤول ( أن يكون عالما بكتاب الله عز وجل، وبحديث الرسول –صلى الله عليه وسلم- ليعتبرهما في التأويل ، وبأمثال العرب والأبيات النادرة واشتقاق اللغة والألفاظ المبتذلة عند العوام ، وأن يكون أديبا لطيفا ذكيا عارفا بهيئات الناس وشمائلهم وأقدارهم وأحوالهم ، عالما بالقياس، حافظا للأصول). ابن قتيبة: تعبير الرؤيا، ص8-9. وعند الآمدي(سيف الدين أبي الحسن علي بن محمد) في الإحكام في أصول الأحكام، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ج1، ص38 يوجب الاعتداد بالأهليه، وقد تكون الأهلية مساوية للمعرفة التي تحدث عنها ابن قتيبة.

**26**- في تأويل يوسف –عليه السلام- يطرح هذا السؤال؛ وأما ما ورد عند ابن قتيبة في كتابه تعبير الرؤيا، ص184: (والبقرة:سنة والبقر: سنون) ، و( جماعة الثيران أو البقر تكون سمانا فهي مخاصيب وتكون عجافا فهي مجاديب)، فلا يستساغ، بعلة وجود الشاهد (الآية). لقد ([قام يوسف في تأويله أو تعبيره لرؤيا العزيز برد المتشابه إلى المحكم في تلك الرؤيا، فاستنطق بذلك الخطاب برد بعض مكوناته إلى البعض المماثل، عندما تتبع تشابه(تماثل) مكونات الخطاب في (سبع) التي تكررت أربع مرات. فتأول البقرات السبع (سبع بقرات سمان) بـ (سبع سنبلات خضر)، مستثمرا التناظر بين العبارتين في (سبع). وتأول السبع العجاف بالسبع اليابسات]). عبد العالي العبدوني: في رحاب العقل الديني، بحوث في علم الكلام الجديد وفلسفة الدين، من أجل نسق عقدي انفتاحي، [بحوث التأويل/ يوسف الصديق يعلم المسلمين علم التأويل]، (www.ataweel.com) ، [2008/08/18] ، فيكون الدليل عند ابن قتيبة هي آلية التماثل والتناظر عند عبد العالي العبدوني حسب الوارد في مقال الموقع. يمكن العودة إلى محمود دويكات: نظرية التأويل وأمثلة قصة يوسف، amir@ahl-alquran.com، 2008/08/20. وفي المقال حديث عن التجربة التأويلية وآلياتها.

**27**- سورة يوسف، الآية: .42

**28**- ينظر: تعبير الرؤيا، وفيه يكون التأويل باختلاف الهيئات والأزمان والأوقات كما في ص15، وبالأسماء ص16، وبالقرآن ص19، وبالحديث ص22، وبالمثل السائر واللفظ المبذول ص24، وبالضد والمقلوب ص30، وبالزيادة والنقص ص32، وبالشعر ص55، ثم خص كل مرئي بما يقوم مقامه تأويلا، مع تمييز الصحيح من المختلط من الرؤى.

**29**- السابق، ص19. سورة الصافات، الآية :49.

**30**- نفسه، ص21. سورة البقرة، الآية: 187.

**31**- نفسه، ص20. سورة القصص، الآية: 76.

**32**- نفسه، ص217. سورة البقرة، الآية: 257.

**33**- ابن قتيبة: تعبير الرؤيا، ص93. ذكر بن طباطبا العلوي:(أبو الحسن محمد بن أحمد) هذه الحادثة في عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص76. والمرزباني: أبو عبد الله محمد بن عمران، الموشح(في مآخذ العلماء على الشعراء) تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1395هـ/1965م، ص380.والعسكري: (أبوهلال الحسن بن عبدالله) في كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح:

علي محمد البجاوي، ومحمد أبوالفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1391هـ /1971م، ص373. والزمخشري في الكشاف، مفسرا الآية 65 من سورة مريم. والجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد) في دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، دار المدني جدة/مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1413هـ/1992م، ص21. والقرطبي في التفسير، ج16، ص84، وهو يفسر الآية: 33 من سورة الزخرف، وصدر البيت فيها:[علونا السماء عزّةً ومهابةً]. وابن كثير في البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ج7، ص54، وصدر البيت: [بلغنا السماء عفّةً وتكرما]، ناسبا رواية الحديث للحافظ أبي بكر البزار. والبيت في ديوان النابغة الجعدي: (قيس بن عبدالله)، تح: عبد العزيز رباح، المكتب الإسلامي، دمشق، 1384هـ/1964م، ص51 بهذا اللفظ. وروايات صدر البيت متنوعة كما يبدو. وتفرد ابن كثير دون سواه برواية الحادثة حديثا في البداية والنهاية. وفي رواية الزمخشري ما يرفعها إلى درجة الحديث لإدراجها في التفسير بصورة الجزم.

**34**- ابن قتيبة: تعبير الرؤيا، ص24.

**35**- السابق، ص25.

**36**- نفسه، ص27.

**37**- نفسه، ص30. ويعنون لهذا النوع من التأويل بالضد والمقلوب. ولكنه العرف السائد بما يتوسط بين الاستبدال الحر والاستبدال بالشاهد والقرينة.

**38**- نفسه، ص31.

**39**- نفسه، ص97.

**40**- نفسه، ص98.

**41**- نفسه، ص105.

**42**- نفسه، ص111.

**43**- نفسه، ص145.

**44**- نفسه، ص149.

**45**- نفسه، ص150.

**46**- نفسه، ص.152

**47**- نفسه، ص155.

**48**- نفسه، ص172.

**49**- نفسه، ص197.

**50**- نفسه، ص209 . وفي ص37 تأويل مشابه وفيه الحيات تعادل الأعداء، وفي ص38 عادلت الحيات السيول، بما يتيح معادلة الأعداء للسيول. وفي غير الرؤيا له استبدال على نحو الاستعارة، الكفر يعادل الموت، والهداية تعادل الحياة والإيمان

يعادل النور، ينظر: تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار التراث، ج م ع، ط2، 1393هـ/1973م، ص140. تعيينا لمعنى قوله تعالى: (أو من كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها كذلك زين للكافرين ما كانوا يعملون) [الأنعام/122].

**51**- ابن قتيبة: تعبير الرؤيا، ص7- 8. تُرصَد قواعد التاويل وشروطه في: (جعل الخطاب القرآني هو الذي يملي عملية التغيير في خطاب قرآني آخر)، عبد العالي العبدوني: في رحاب العقل الديني، بحوث في علم الكلام الجديد وفلسفة الدين، من أجل نسق عقدي انفتاحي، [بحوث التأويل]، (www.ataweel.com)، [2008/08/18]. والرابط بين كل آية وأخرى يكون علاقة إبدال أو إكمال أو تقديم وتأخير أو حذف أو تغيير سواء تعلَّق الموضوع بالرؤيا أم بغيرها، وهو الفكر السديد والعلم الجديد، الذي لا يمكن أن يتناقض أو يختلف.

**52**- سورة الكهف، الآية : 78.

**53**- سورة الكهف، الآيتان: 67- 68.

**54**- البخاري: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح، ضبط: محمود محمد محمود حسن نصار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1424هـ/2002م، ص32، حديث رقم: 74. والرواية عن ابن عباس قال: (هو الخضر)- عليه السلام- . وينظر: مسلم (أبو الحسين بن الحجاج القشيري النيسابوري): الجامع الصحيح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت.ط، ج7، ص103. وبذلك قال ابن كثير في التفسير، ينظر: ج5، ص125.

**55**- ما في المتن محمول الآية: 65 من سورة الكهف.

**56**- سورة الكهف، الآية: 82.

**57**- ابن كثير: التفسير، ج5، ص135. ويوافقه في ذلك القرطبي: التفسير، ج11، ص33. والآية: 82 من سورة الكهف.

**58**- ابن حزم: علي بن أحمد بن سعيد الظاهري، الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1400 هـ / 1980م. ج2، ص120. والآية: 82 من سورة الكهف.

**59**- السرخسي: أبو بكر محمد بن أحمد بن أبى سهل: أصول السرخسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ج2، ص97 . والآية 82: من سورة الكهف.

**60**- ينظر: الزمخشري: الكشاف، في تفسير الآية:82 من سورة الكهف؛ إذ يقول:( وما فعلت ما رأيت... عن اجتهادي ورأيي، وإنما فعلته بأمر الله) ج 3، ص217. ويوافقه الفخر الرازي في التفسير، ج21، ص493. وفي تفسير الجلالين، ص399 : (بل بأمر وإلهام من الله). ويقرر أبو حيان الأندلسي في تفسيره للآية 79 من سورة الكهف بعد تأكيد أفعال الخضر على أنها من الله وبأمره : ( وهذا يدل على أنه نبي أوحي إليه).

**61**- سورة النساء، الآية: 59. ويستأنس بما عند الراغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، تح: نديم مرعشلي، دار الكاتب العربي، بيروت، لبنان، 1392هـ/ 1972م، ص27 قوله: ( قيل أحسن معنى وترجمة)، بما يؤيد منحى الفهم والإدراك. وهو أحد قوليه.

**62**- التفسير: ج2، ص251. وإلى ذلك يميل الراغب في المعجم، ص27، وفيها يقول: (وقيل أحسن ثوابا في الآخرة). وهو قوله الآخر. وفي تفسير الجلالين، ص87: (مآلا). وجرى هذا التفسير على قوله تعالى: (وَأَوْفُوا ٱلْكَيْلَ إِذا كِلْتُمْ وَزِنُواْ بِٱلْقِسْطَاسِ ٱلْمُسْتَقِيمِ ذٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً)[الإسراء/35]؛ فلفظ التأويل عند الرازي في مفاتيح الغيب، ج20، ص338: (ما يؤول إليه الأمر... أحسن العواقب). وعند الزمخشري في الكشاف، ج3، ص179: (أحسن عاقبة... وهو ما يؤول إليه). وعند ابن كثير في التفسير، ج5، ص55 : (مآلا ومنقلبا... وخير ثوابا وأحسن عاقبةً). وعند القرطبي، ج10، ص256: (عاقبة)، و في الجلالين، ص 285: (مآلا).

**63**- الإمام أحمد: المسند، شرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1375هـ /1955م، ج4، ص138، حديث رقم 2422.

**64**- الإمام أحمد: السابق، ج4، ص316، حديث رقم2881 . وعنده في الحديث رقم: 3033، ج5، ص15 عن ابن عباس: ( أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان في بيت ميمونة فَوَضَعتُ له وضوءاً من الليل ، ... فقالت ميمونة: يا رسول الله

وضع لك هذا عبد الله بن عباس ، فقال : اللَّهُمَّ فَقِّهْهُ فِي الدِّينِ وَعَلِّمْهُ التَّأْوِيل ) . والحديث بهذا اللفظ عند ابن حبان(أبو حاتم محمد بن حبان البستي) في الصحيح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت ط، ج6، ص329. وعند البخاري في الصحيح عن ابن عباس: (اللَّهُمَّ عَلِّمْهُ الكِتَابَ) من غير لفظ التأويل، ص32، حديث: 75. وعند مسلم في الصحيح: (اللَّهُمَّ فَقِّهْهُ)، ج7، ص158، أيضا من غير لفظ التأويل. وهما لا يخرجان عن معنى الفهم والإدراك.

**65**- الشافعي : محمد بن إدريس، المسند، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت ط، ج1، ص262، حديث رقم722. ورواه ابن حبان في صحيحه، ج4، ص149. وأبو يعلى الموصلي في مسنده، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت ط، ج4، ص23.

**66**- مسلم: الصحيح، ج4، ص39. والدارمي(أبو محمد عبد الله بن عبد الرحمن بن الفضل): السنن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت ط، ج2، ص45. وابن حبان : الصحيح، ج4، ص149. والشافعي في المسند، ج1، ص262. وأبو يعلى الموصلي في مسنده، ج4، ص23. وفي هذا الصدد يذهب الشنقيطي إلى تعيين التفسير والبيان معنى للفظ التأويل في حديث ابن عباس، وهما- أي التفسير والبيان – لا يخرجان عن الفهم مرادا. ينظر: أضواء البيان، ج1، ص190.

**67**- سورة يونس، الآية: 39.

**68**- القرطبي: التفسير، ج8، ص344 . وفي تفسير الجلالين، ص213: (عاقبة ما فيه من الوعيد).

**69**- ابن كثير: التفسير، ج4 ، ص184.

**70**- السابق، ج4، ص184.

**71**- سورة الأعراف، الآية: 53.

**72**- القرطبي: التفسير، ج 7 ، ص217.

**73**- ابن كثير: التفسير، ج3، ص303. وفي تفسير الجلالين، ص157: تأويله الأولى في الآية (عاقبة ما فيه)، وتأويله الثانية(يوم القيامة). وعند الراغب الأصفهاني في المعجم، ص27: (أي بيانه الذي هو غاية المقصود منه).

**74**- ينظر: ابن كثير: التفسير، ج4، ص276. تعقيبا على الآية 99 من سورة يوسف، قائلا: (أي هذا ما آل إليه الأمر، فإن التأويل يطلق على ما يصير إليه الأمر، كما قال تعالى: (وذكر الآية) [الأعراف:53]. و فيه أيضا: (التأويل بمعنى حقيقة الشيء، وما يؤول أمره إليه)، ينظر: ج2، ص.7

**75**- سورة يونس، الآية .39

**76**- رواه ابن حبان في صحيحه، ج6، ص20. والبيهقي: (أبو بكر أحمد بن الحسين) في السنن الكبرى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ت ط، ج15، ص338. وأبو يعلى الموصلي في مسنده، ج6، ص121.

**77**- سورة آل عمران ، الآية: 7 . هناك من يقرأ دون الوقف (وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم...) بما يحمل تعيين الراسخين في العلم بآل البيت، فهم الأئمة الذين يحق لهم التأويل، وبقية الأمة أتباع يجب عليهم التسليم. وفي الوضع طرح لقضية الإمامة والتأويل. ينظر: أحمد البحراني: علم التأويل، [دروس التأويل/الدرس1]، (www.ataweel.com)، [2008/08/18].

**78**- البخاري: الصحيح، ص 820، حديث: 4547. ومسلم: الصحيح، ج4، ص 56 – 57.

**79**- القرطبي: التفسير، ج4، ص8 .

**80**- السابق، ج4، ص8. يقول الشنقيطي في أضواء البيان، ج1، ص189، تفسيرا لهذه الآية[آل عمران/7]: (يحتمل أن المراد بالتأويل في هذه الآية الكريمة التفسير وإدراك المعنى).

**81**- ابن كثير: التفسير، ج 2، ص 4. وينظر أيضا: إدريس هاني، محنة التراث الآخر، (www.ataweel.com)، [2008/08/18]، وفيه علاقة المحكم بالمتشابه وكيفية تحول الثاني إلى الأول.

**82**- ابن كثير: التفسير، ج 2، ص5.

**83**- القرطبي: التفسير، ج 4، ص8.

**84**- الإحكام، ج1، ص117. عند ابن تيمية(أحمد بن عبد الحليم الحراني الدمشقي) ما يقارب هذا الكلام في كتابه: الإكليل في المتشابه والتأويل، تع: محمد الشيمي شحاته، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ج م ع، 2002، ص8 وما بعدها حتى ص12، وقد تعرض للناسخ والواضح والمتفرد بوجه الدلالة للمحكم، والمنسوخ والمجمل ومتعدد وجوه الدلالة المحتاج إلى التدبر والتمعن للمتشابه. وينظر في هذا الموضوع السيوطي في الإتقان في علوم القرآن، تح: سعيد المندوب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1416هـ/1996م، ج3، ص13. ونصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط5 ، 2003، ص380 وما بعدها.

**85**- جمع ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) معاني التأويل في لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة أول، ج1، ص134: (أَول: الأَوْلُ: الرجوع. آل الشيء يَؤُول أَولاً ومآلاً: رجع. وأَوَّل إليه الشيءَ: رَجَعَه وأَوَّلَ الكلامَ وتَأَوَّله دَبَّره وقدَّره، وأَوَّله وتأَوَّله: فسره.. وسئل أَبو العباس أَحمد بن يحيى فقال:التأْويل والمعنى والتفسير واحد....قال أَبو منصور: يقال: أَلْتُ الشيءَ أَؤُوله إِذا جمعته وأَصلحته فكان التأْويل جمع معاني أَلفاظ أَشْكَلت بلفظ واضح لا إِشْكال فيه. وقال بعض العرب: أَوَّل اللَّهُ عليك، أَي رَدَّ عليك ضالَّتَك وجَمَعها لك...التأَوُّل والتأْويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إِلاّ ببيان غير لفظه...التأْويل: المَرجع والمَصير مأْخوذ من آل يؤول إِلى كذا أَي صار إِليه... التأْويل تفسير ما يؤول إِليه الشيء، وقد أَوّلته تأْويلاً وتأَوَّلته بمعنى).

# القاعدة اللغوية في الكتاب المدرسي في ضوء اللسانيات الحديثة
## (أسلوبا المدح والذم أنموذجاً)

د. حليمة أحمد عمايرة
جامعة البلقاء التطبيقية– الأردن

**ملخص**

*تهدف هذه الدراسة إلى:*

***أولاً*** *_ الموازنة بين نتائج دراسة إحصائية بعنوان* ***( أسلوبا المدح والذم في العربية، دراسة وصفية إحصائية )****، وواقع الحال في المناهج المدرسية في الأردن* ***( كتب قواعد اللغة العربية من الصف التاسع إلى الصف الثاني عشر )****، في أسلوب المدح و الذم.*

***ثانياً*** *_ وصف طريقة عرض القاعدة اللغوية في الكتاب المدرسي :*

- *أهي طريقة استقرائية تهدف إلى إدراك الصفات المؤتلفة، أو المختلفة بين الظواهر اللغوية تمهيدالاستنباط القاعدة؟*
- *أم هي الطريقة الكلية* ***( طريقة النص )****، إذ تُتناول قواعد اللغة من خلال نص شامل ؟*
- *أم هي الطريقة الاستنباطية، إذ تُعرض القواعد وتُشرح ثم تطبيقها على بعض الأمثلة، أي أن القاعدة هي المنطلق وليس النص.*

***ثالثاً*** *_ إحصاء عدد التمرينات للقواعد المدروسة، – وتصنيفها وفق تصنيف* ***( بلوم )****.*

*ولما كانت الموازنة بين المناهج الأردنية ومناهج الدول العربية الأخرى تلقى مزيدا من الضوء على واقع الكتاب المدرسي في العالم العربي، فقد رأيت أن تشمل الأهداف السابقة الكتاب المدرسي في قواعد اللغة العربية في سلطنة عُمان، وفي لبنان وفي المغرب العربي، و في جمهورية مصر العربية ، و في المملكة العربية السعودية .*

***Abstract***

*The grammatical rule - the style of praize and dispize in the textbooks of the secondary schools in Jordan Oman, Morocco, Egypt, Lebanon, and Saoudi Arabia regarding computational linguistics - Theory and Practice.*

*This study aims at analyzing the following:*

*1- The contrast between the results of statistical studies of the grammatical rules as a part of the syntactic concepts and their practice in the textbooks of the secondary schools in Jordan. The difference between the*

### مقدمة

يُعُّد الاهتمام بالكتاب المدرسي بوجه عام، وكتاب اللغة العربية بوجه خاص، ركيزة مهمة في التأسيس اللازم لبناء ثقافة لغوية عامه، تساعد الناشئ في استعمال الكتب الأخرى، المعدَّة لتدريس المواد المختلفة، فضلاً على أهميته في تأسيس قاعدة لغوية يواجه بها الناشئ متطلبات الحياة العامة الحرَّة، كقراءة الصحف والمجلات، ومواجهة المتطلبات الوظيفية، حين يصبح موظفاً في أي مجال من مجالات الحياة، ولا شك أن الاهتمام بالكتاب المدرسي ينبغي أن يكون مواكباً للتقدم والتطور في ميدان علم الألسنية، الذي يُعنى بدراسة اللغة دراسة

*rule and its application is really noticed in the circumstantial phrases, exclusion expressions, and derivations in the exercises on morphology.*

*2- The description of dealing with the grammatical rule in the referred to textbooks.*

*The rule may be a result of the inductive and comprehensive methodology.*

*3- Enumeration of the studied rules in the exercises.*

*4- Categorization of these rules according to Bloom classification.*

*This research sheds light on the objectives of textbooks in Jordan and Oman, Morocco and Lebanon, Egypt and Saoudi Arabia.*

*The main result of this research is that it is necessary to reconsider the descriptive and statistical methods in teaching grammatical rules in the textbooks.*

علمية منظمة، مبنية على الملاحظات، التي يمكن توثيقها بموضوعية في إطار نظرية عامة، وقد اتجهت الدراسات اللغوية المعاصرة الى الاستفادة من الدراسة الإحصائية حلاًّ علمياً، يعالج ظاهرة التنوع اللغوي على نحو علمي منضبط، إذ هي تسهم في إيضاح ما هو مستعمل في الواقع اللغوي بالقياس إلى غيره، إضافة إلى أنها تبيِّن على وجه التحديد، ما القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والمفردات، التي تتقوَّم بها الفصحى، وبمعرفتها تتحقق المعرفة بالفصحى، خالصة بلا حشو ولا عامية، مما يلقي الضوء على القواعد ذات السيرورة في الاستعمال اللغوي ؟ وهذا يسهم بلا شك في تيسير تعلُّم اللغة العربية وتعليمها، بما يتناسب مع المراحل التعليمية المختلفة، ويكون في الوقت ذاته حلقه مكمله للجهود النحوية القديمة.

وقد تطلبت الدراسة الإطلاع على مجموعة من كتب اللغة الأصول، التي ذكرت سابقاً بعضاً منها، إضافة إلى مجموعة من مراجع أساليب تدريس اللغة العربية، ومجموعة من كتب تيسير النحو، فضلاً على المراجع، التي تركز على أهمية دراسة اللغة وفق المنهاج الوصفي الإحصائي ( **اللسانيات الإحصائية** )[1] .

**أسلوبا المدح والذم في الدراسة الإحصائية :**

جاءت الدراسة في تمهيد و إطارين .

1 **التمهيد** : و فيه تعريفٌ بالمنهج الوصفي الإحصائي، و إلقاء ضوءٍ على الخيوط المنهجية لهذا المنهج عند نحاة العربية .

2 **الإطار النظري** : و فيه رصد لأنماط المدح و الذم عند نحاة العربية في تسعة مصادر هي: الكتاب لسيبويه ( ت 180 هـ ) [2]، و المقتضب للمبرد ( ت 285 هـ ) [3]، و الأصول في النحو لابن السّراج (ت 316 هـ)[4] والجمل للزجاجي ( ت 737 هـ )[5] ، و شرحه لابن عصفور الإشبيلي ( 669 )، والمفصل للزمخشري (ت538هـ)[6] ،والإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ( ت 577هـ)[7]، و شرح المفصل لابن يعيش (ت643 هـ )[8] و مُغني اللبيب لابن هشام ( 761 هـ)[9]، وهمع الهوامع للسيوطي ( ت 911 هـ )[10].

و لا شك أن هذه الكتب عينة دالة على صورة أسلوب المدح و الذم في كتب النحو بعامة، فهي إضافة إلى استغراقها سبعة قرون من التفكير النحوي المزدهر تمثل مرجعيات منهجية مختلفة، في النظر إلى الظاهرة النحوية واللغوية.

3- **الإطار التطبيقي.**

و فيه حديث عن:

أ- صورتي المدح و الذم في القرآن الكريم.

ب- صورتي المدح و الذم في الاستعمال في عينة من الشعر استغرقت المدة الواقعة بين العصر الجاهلي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، وقد توخت الدراسة في عينة الشعراء أن تكون شاملة، تمثل مفاصل مهمة في الشعر العربي ،ويتطرق أصحابها إلى معظم موضوعات الشعر وفنونه، وهم: امرؤ القيس( ت 609م)، ولبيد(ت561م)، والأعشى(ت629) عنترة بن شداد(ت6159هـ)،النابغة الذبياني(ت 604م) وعمرو بن كلثوم(ت600م)، وأوس بن حجر(600م )، والحارث بن حلزة(ت580م)، وزهير بن أبي سلمى(ت627م)، وطرفة بن العبد(ت544م)، والشنفرى(525م)، وحسان بن ثابت(ت54هـ)، والخنساء(ت64هـ)، وجميل بثينة(ت82هـ)، والأخطل (ت90هـ)، والفرزدق (11هـ)، وعمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ)، وجرير (ت110هـ)، وأبو نواس ( ت198هـ)، و أبو تمام (ت231هـ)، وعلي بن الجهم (249هـ)، وابن الرومي (ت283هـ)، والبحتري (ت284هـ)، و المتنبي(ت 354هـ)، وأبو فراس (357)، و ابن زيدون (484هـ).

ج – صورتي المدح والذم في عينة من القصص القديم متمثلة في قصص العرب، الجزء الأول، وهو موسوعة تراثية جامعة لقصص العرب في العصرين الجاهلي والإسلامي، و في المقابل اُختيرت مجموعة قصصية حديثة مكافئة لها في الكم تقريباً متنوعة في زمانها و مكانها و كتّابها ومقدارها، و اتبع الأسلوب نفسه من حيث ذكر الأنماط حسب ورودها أول مرة ، و بيان عدد مرات ورود كل نمط، و نسبة وروده إلى العدد الكلي و إيراد مثال عليه .

و بعد ذلك أجريت مقابلة بين صورتي المدح و الذم عند النحاة، و صورتيه في العينات المدروسة، و ذلك على النحو الآتي:

1 موازنة بين الأنماط التي وردت عند النحاة، و الأنماط التي وردت في الاستعمال في القرآن الكريم و في الاستعمال الشعري.

2 موازنة بين الأنماط التي وردت في القرآن الكريم و في الشعر.

3 موازنة بين الأنماط التي وردت في عينّتي القصص القديمة والحديثة.

4 بيان القواعد الأكثر دوراناً في الاستعمال في العينات المذكورة.

و بينت الدراسة في الإطار النظري صورتي المدح و الذم عند النحاة القدماء، و بينت في الإطار التطبيقي صورتي المدح و الذم في واقع الاستعمال في القرآن الكريم، و في عينة مختارة من الشعر العربي القديم، وخصصت الدراسة جزءاً للموازنة بين صورتي المدح و الذم كما ورد عند النحاة، و صورتيه في الاستعمال الجاري في الشعر العربي القديم، و في القرآن الكريم، وقد تبين أن أسلوبي المدح والذم وردا في القرآن الكريم(66) مرة، و في العينة المختارة من الشعر العربي القديم ( 45 ) مرة، وبيّنت الدراسة أن عدد الأنماط، التي وردت في كتب النحاة في العينة المختارة، ووردت في الاستعمال الجاري في كلتا العينتين (21 ) نمطاً تمثل ما نسبته 9,18%، و هي على النحو الآتي مرتبة حسب نسبة شيوعها من النمط الأكثر تكراراً إلى الأقل تكراراً :

| رقم النمط | النسبة المئوية العامة | رقم النمط | النسبة المئوية العامة |
|---|---|---|---|
| 43 | 27،9 | 6 | 2،7 |
| 39 | 15.3 | 27 | 2،7 |
| 34 | 10،8 | 28 | 1،8 |
| 66 | 9.0 | 64 | 1،8 |
| 104 | 6،3 | 31 | 9 |
| 44 | 6.3 | 42 | 0،9 |
| 65 | 5.4 | 52 | 0،9 |
| 40 | 4.5 | 75 | 0،9 |
| 88 | 3،6 | 80 | 0،9 |
| 48 | 3.5 | 32 | 0،9 |
| 1 | 2،7 | | |

**وقامت الدراسة بترتيب الأنماط التي وردت في القرآن ترتيباً تنازلياً على النحو الآتي:**

| رقم النمط | التكرار | النسبة المئوية في القرآن الكريم | رقم النمط | التكرار | النسبة المئوية في القرآن الكريم |
|---|---|---|---|---|---|
| 43 | 25 | 27،9 | 64 | 2 | 3 |
| 39 | 11 | 16،6 | 80 | 2 | 3 |
| 66 | 10 | 16،3 | 31 | 1 | 1.5 |
| 34 | 9 | 13،6 | 6 | 1 | 1،5 |
| 40 | 5 | 7،5 | 52 | 1 | 1،5 |
| 65 | 6 | 9.0 | 75 | 1 | 1،5 |
| 44 | 5 | 7،5 | 32 | 1 | 1.5 |

**أما الأنماط التي وردت في الشعر فقد جاء ترتيبها تنازلياً على النحو الآتي:**

| رقم النمط | التكرار | النسبة في الشعر | رقم النمط | التكرار | النسبة في الشعر |
|---|---|---|---|---|---|
| 39 | 7 | 15،5 | 34 | 3 | 6،6 |
| 104 | 7 | 15،5 | 27 | 3 | 6،6 |
| 43 | 6 | 13،3 | 6 | 2 | 4،4 |
| 48 | 5 | 11،1 | 28 | 2 | 4،4 |
| 88 | 4 | 8،8 | 44 | 2 | 4،4 |
| 1 | 3 | 6،6 | 42 | 1 | 2،2 |

وعليه فقد انفرد القرآن الكريم بأنماط هي : (31، 32، 40، 52، 64 ،65، 66، 75 ،80)، وانفردت عينة الشعر بأنماط هي ( 1 ، 27، 28، 42، 48، 88، 104)، أما الأنماط المشتركة بين القرآن الكريم و عينة الشعر فهي (6، 34، 39، 43، 44)، ومن ثمّ فقد أجرت الدراسة **مقابلة بين الأنماط التي وردت في عينة من القصص القديم والحديث ،وأوضحت أن** الأنماط الواردة في عينتي القصص القديم والحديث ستة أنماط، تكررت تسع مرات، وذلك وفق النسب الآتية مرتبة ترتيباً تنازلياً:

| رقم النمط | النمط | التكرار في القصص القديم | النسبة المئوية | التكرار في القصص الحديث | النسبة المئوية | النسبة المئوية العامة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 6 | فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل (معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم | 2 | %40 | – | – | %22.2 |
| 34 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + ما + فعل | 2 | %40 | – | – | %22.2 |
| 43 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + فاعل معرف (بأل) + اسم مخصوص بالذمØ | – | – | 2 | %50 | %22.2 |
| 1 | فعل المدح الجامد ( نِعْمَ) + فاعل (معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح | 1 | %20 | – | – | %11.1 |
| 42 | فعل المدح ( نِعْمَ) + ما + جملة + اسم مخصوص بالمدح Ø | – | – | 1 | %25 | |
| 44 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + فاعل مضاف إلى (معرف بأل) + اسم مخصوص بالذمØ | – | – | 1 | %25 | %11.1 |

**أسلوبا المدح والذم في الكتاب المدرسي الأردني:**

ورد أسلوبا المدح والذم في المنهاج المدرسي الأردني في وحدة مستقلة في الصف التاسع[11]، وورد مرة أخرى جزئياً ضمن حالات وجوب حذف المبتدأ، وذلك في منهاج ( **النحو والصرف** ) للمرحلة الثانوية ( **المستوى الأول**)[12].

وقد عرض في الصف التاسع موضحاً بخريطة مفاهيمية، ترسم الخطوط الأساسية التي تعرض لها الوحدة (**الحادية عشرة** ) من حيث التعريف بكل من الأسلوبين وبيان أركان جملتي المدح والذم، ومن ثمَّ بيان صور الفاعل لفعلي المدح والذم، وصور المخصوص بالمدح أو الذم، وقد جاء العرض بطريقة ائتلافية، جمعت بين الطريقة الاستقرائية والطريقة القياسية، إذ تعرض الأمثلة المتنوعة التي ترمي إلى الوصول بالطالب إلى إدراك ملامح الأسلوبين من خلال استقرائهما تمهيداً لاستنباط القاعدة، كأن يلحظ الطالب القيمة الدلالية التي تتحقق باستعمال ألفاظ المدح والذم، وقد استعان الكتاب بأمثلة مصنوعة، فضلاً على أمثلة من القرآن الكريم، والشعر العربي أو من الأدب المتميز الهادف الموثق، وهذا من شأنه أن يصل الطالب باللغة العربية، فتختزن نماذج رفيعة في ذهنه، تكون رافداً ثراً يساعد في تحقيق الأهداف التي تهتم بمستوى التركيب، فضلاً على أهميتها في تنمية منظومة متميزة من القيم الأخلاقية عنده، وقد ذكر الكتاب المدرسي الفعلين ( **نِعمَ وحبَّ**) للدلالة على المدح، لأنهما يمدحان أمراً مستحسناً، والأفعال " **بئس وساء ولا حبَّ** "، للدلالة على الذم، لأنها تذم أمراً سيئاً، ولهذين الأسلوبين أركان هي " **فعل المدح أوالذم + فاعل + مخصوص بالمدح أو الذم** "، وقد انطلق الكتاب من أنها أفعال جامدة لأننا لا نشتق منها أفعالاً مضارعة أو أفعال أمر، وبعدها جاء الكتاب المدرسي على الصور التي يأتي عليها الفاعل لفعلي المدح والذم، وقد جاءت على النحو الآتي:

1. يأتي فاعل أفعال المدح والذم على أربع صور :

أ- معرفاً ( **بأل التعريف** )، مثل " **نِعْمَ الفتاةُ أملُ**" .

ب- مضافاً إلى معرفة، مثل " **بِئْسَ صفةُ المرءِ الكذبُ**"

ت– ضميراً مستتراً مثل " **ساءَ مثلاً القوم المجرمون** "

ث– اسماً موصولاً مثل " **بِئْسَ ما قمتَ به** "

وقد بيّن أن فاعل كل من الفعلين ( **حبَّ، ولا حبَّ** ) هو اسم الإشارة المتصل بهما تركيباً، حذفت الهاء ( **حرف التنبيهة** ) للتخفيف، والأمثلة المذكورة ،تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية وتحمل الأرقام المقابلة لها فيها، وذلك على النحو الآتي :

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | فعل المدح الجامد ( نعم) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح. | 1 |
| 2 | فعل الذم الجامد ( بئس) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم. | 6 |
| 3 | فعل المدح ( نعم)+ الفاعل ( مضاف إلى ما فيه الألف واللام )+ اسم مخصوص بالمدح | 25 |
| 4 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه أل ) + اسم مخصوص بالذم | 28 |
| 5 | فعل الذم ( ساء)+فاعل (مستتر)+ تمييز+اسم مخصوص بالذم | 55 |
| 6 | فعل الذم ( بئس ) + ما + فعل | 34 |
| 7 | فعل المدح ( حب) + فاعل ( اسم إشارة) + اسم مخصوص بالمدح | 88 |
| 8 | فعل الذم ( لا حب )+ فاعل ( اسم اشارة )+ اسم مخصوص | 94 |

ثم ينتقل الكتاب المدرسي إلى الركن الثالث من أركان جملة المدح والذم، وهو المسمى ب ( **المخصوص بالمدح أو الذم** )، وقد أوضح أنه يأتي من حيث الترتيب بعد فاعل فعل المدح أو الذم ولا يجوز أن يقع بين فعل المدح أو الذم وفاعله، ولكن يجوز أن يتقدم عليهما معاً، كما في قولنا " **الأمانة نِعمَ الخلق**" وهذا يمثل النمط الآتي في الدراسة الإحصائية :

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | الاسم المخصوص بالمدح + فعل المدح الجامد ( نِعمَ) + فاعل | 123 أ |
| 2 | الاسم المخصوص بالذم + فعل المدح الجامد (بئسَ) + فاعل | 12 ب |

ومن ثم يعرض الكتاب المدرسي لإعراب الاسم المخصوص إعراباً مفصلاً، ذاهباً إلى أنه مبتدأ مؤخر مرفوع، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، وأن الجملة الفعلية المتقدمة في محل رفع خبر مقدم ،ثم يأتي الكتاب على جواز حذف المخصوص بالمدح أو الذم إن دلّ عليه دليل السياق، وذلك نحو قوله تعالى[13] **جَهَنَّمَ يَصْلَوْنَهَا ۖ وَبِئْسَ الْقَرَارُ**"، وقوله تعالى :**" نِّعْمَ الْعَبْدُ ۖ إِنَّهُ أَوَّابٌ"**[14]، وهذان يمثلان النمطين الآتيين في الدراسة الإحصائية:

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | فعل الذم ( بئس ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم Ø | 43 |
| 2 | فعل المدح ( نعم ) + فاعل ( مُعرف بأل )+ اسم مخصوص بالمدح Ø | 39 |

**التدريبات في المنهاج الأردني :**

جاءت التدريبات في المنهاج المدرسي الأردني تحت اسم " **نشاطات** "، كان النشاط الأول بعد بيان أركان جملة المدح والذم مباشرة، وذلك يعرض مجموعة من الشواهد القرآنية أو الشعرية، ثم طلب من الطالب أن يبين المعنى الذي تفيده، وفق فعل المدح أو الذم الوارد فيها.

أما الأنشطة الأخرى وهي سبعة أنشطة، فقد جاءت في نهاية الدرس، وقد تراوحت بين التحليل والتركيب، وذلك على النحو الآتي :

| الكتاب المدرسي | عدد الأنماط | عدد التدريبات | مستوى التدريبات | |
|---|---|---|---|---|
| | | | تحليلي | تركيبي |
| الأردني | 14 | 8 | ❖ بيِّن الفاعل والمخصوص بالمدح أو الذم | ❖ املأ الفراغ في الجمل الآتية |
| | | | ❖ استخرج أساليب المدح والذم | ❖ اجعل المخصوص يتقدم على الفعل والفاعل |
| | | | ❖ ضع الحركة المناسبة | ❖ ألف مع زملائك ثلاث جمل مفيدة على أسلوب المدح تمدحون فيها مواقف محمودة في حياتكم اليومية |
| | | | ❖ عيِّن الخطأ في أسلوب المدح أو الذم | |

أما منهاج النحو والصرف للمرحلة الثانوية ( **المستوى الأول** )، فقد عرض لفعلي المدح والذم ( **نعمَ وبئس** )، عند الحديث عن صور الجملة الاسمية ( **المبتدأ**)، كما في قولنا ( **نِعمَ الصديقُ الوفيّ**)، إذ يحذف المبتدأ وجوباً على أن الأصل( **نعم الصديق هو الوفيّ**) ويوضح الوجه الإعرابي الآخر، وهو أن الاسم المخصوص بالمدح، ( **الوفيّ** )، يجوز أن يعرب مبتدأ مؤخر وخبره جملة المدح، أو الذم المتقدمة، و لكن دون أن يُذّكر بطريقة الطرح السابقة في الصف التاسع .

**أسلوبا المدح والذم في الكتاب المدرسي العُماني**[15]:

1. عُرض أسلوبا المدح والذم في المنهاج العُماني في الصف الثاني عشر، بعد أسلوبي التعجب والإغراء والتحذير، وذلك بطريقة جمعت بين الاستقراء والاستنباط، فقد عُرض في البداية نص المقامات لبديع الزمان الهمداني، يوصي فيها البطل ( **أبو الفتح الاسكندري** ) ابنه، وقد اشتملت المقامة على مجموعة من الأمثلة التي تُعد تطبيقاً مباشراً على أسلوبي المدح والذم في صورتها المشتملة على العناصر كلّها.

ويخلص الكتاب إلى استخلاص قاعدتين تنصّان على أنه يُعبَرُ عن المدح بـ" **نعمَ، وحبذا** "، وهما فعلان جامدان لازمان يطلب كل منهما فاعلاً. وأنه يُعبَرُ عن دلالة الذم بـ "**بئس، ولا حبذا** "، وهما فعلان جامدان لازمان يطلب كل منهما فاعلاً، وكان الهدف من هذه المدارسة عرضاً للموقف الذي يستدعي هاتين الصفتين، يتبعها أسئلة كان يقصد منها فهم نص المقامة ولا شك أن لفهم النص أهمية كبيرة في تثبيت القاعدة النظرية، تبعتها أسئلة كان يقصد منها فهم نص المقامة، ولا شك أن فهم النص سيؤدي إلى سبر غور الأساليب اللغوية المستخدمة فيه، وبخاصة أن نص المدارسة "**المقامة**" يُعد من النصوص ذات المستوى الأدبي المتميز، وهو لا يخلو من بعض المفردات الصعبة التي بادر الكتاب المدرسي إلى إيضاحها أسفل النص مباشرة في مربع ظلل بلون مختلف ( **الأزرق** )، وقد قام بمراجعة للأساليب التي مرّ بها الطالب قبل الدرس مباشرة، وهي أسلوب

التعجب واستعمال التحذير، ولا يخفى ما لذلك من أهمية في تثبيت القاعدة النظرية التي مرّ بها الطالب عن طريق موقف تطبيقي جديد، بعدما ثم تمثلها تمثلاً يجعل من تدريب المراجعة نموذجاً حياً يواجهه في نص من النصوص الأصلية غير المصنوعة التي يشكل فهمها هدفاً لإعطاء دروس النحو .

وبعد ذلك بدأ الكتاب بتحليل تركيب جملة المدح والذم متكئاً على نص المقامة السابق نفسه، وذلك من خلال استخراج الأمثلة الواردة في النص مرقمة، والأمثلة الواردة في النص تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية، وهي تأخذ الأرقام المقابلة لها فيها، وذلك على النحو الآتي:

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | **فعل المدح(نعم) + فاعل(معرف بأل) )+اسم مخصوص بالمدح** | 1 |
| 2 | **فعل الذم (بئس) +فاعل (معرف بأل) +اسم مخصوص بالمدح** | 6 |
| 3 | **فعل المدح (نعم ) + فاعل (معرف بأل) + اسم مخصوص محذوف Ø** | 39 |

ومن ثمَّ يخلص إلى قاعدة كتبت في مربع لونه مختلف عن لون الصفحة مفادها أنّ إنشاء المدح أو الذم يقتضي

1. **فعل مدح أو ذم.** 2. **فاعلا.** 3. **مخصوصاً بالمدح أو الذم.**

ويلفت نظر الطالب في المربع نفسه إلى أنه يستحسن أن يُحذفَ الاسم المخصوص بالمدح أو الذم إن كان في السياق ما يدل عليه. وهذا ما يمثله النمطان الآتيان في الدراسة الإحصائية :

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | **فعل المدح (نعم ) + فاعل (معرف بأل) + اسم مخصوص محذوف Ø** | 39 |
| 2 | **فعل الذم ( بئس ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم Ø** | 43 |

و من ثم يعرض الكتاب من خلال الأمثلة الخمسة المصنوعة حالات الفاعل، والمخصوص بالمدح أو الذم، و هي تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | فعل المدح (نعم ) + الفاعل (مضاف إلى ما فيه أل) + اسم مخصوص بالمدح | 25 |
| 2 | فعل الذم (بئس ) + الفاعل (مضاف إلى ما فيه أل) + اسم مخصوص بالذم | 28 |
| 3 | فعل المدح (حب) + الفاعل ( اسم الإشارة ) + اسم مخصوص بالمدح | 88 |
| 4 | فعل الذم ( لاحبَّ) + الفاعل (اسم الإشارة ) + اسم مخصوص بالذم | 94 |

ومن ثمَّ ينتهي إلى قاعدة تنص على أن الفاعل قد يكون مقروناً بأل أو مضافاً إلى معرف بأل أو اسم إشارة .

ويمكن أن يكون المخصوص بالمدح والذم اسم علم أو نكرة موصوفة بجملة فعلية أو اسمية، أو مُعرفاً **(بأل)** منعوتاً بالتي أو الذي، أو مضافاً .

ثم يعرض الكتاب لثلاثة نماذج معربة إعرابا تاماً، أحدها يشتمل على فعل المدح **(نِعمَ)** والثاني يشتمل على فعل الذم **(بئس)** والثالث يشتمل على فعل المدح **(حبذا )** .

وينتهي إلى قاعدة يلخص فيها إعراب جملة المدح أو الذم، ويعرض للوجهين الإعرابيين للاسم المخصوص مقدماً عدّه مبتدأ وجملة المدح أو الذم خبراً له.

ويلفت نظر الطالب ثانية إلى أن الاسم المخصوص بالمدح أو الذم قد يكون محذوفاً، معلقاً على ذلك بقوله(**وهذا الشائع** ُ)، ويعيد الكتاب الطالب إلى مرجعيين حديثيين في إعراب الاسم المخصوص بالمدح هما النحو والوافي، والتطبيق النحوي دون أن يذكر أسماء مؤلفيهما في توثيق صحيح، ثم يأتي إلى خلاصة الدرس، مشتملة على القواعد السابقة في صفحة صممت على شكل الكتاب الجلدي المطوي قديماً.

**التدريبات:**

جاءت التمارين في الكتاب المدرسي العُماني، تحت عنوانين رئيسين سمي أحدهما تطبيقات، والآخر تدريبات .

كانت التطبيقات مكونة من تمرينين رئيسين في مستوى التحليل أحدهما "**ميز المدح من الذم في الأمثلة** "

والثاني حدد عناصر المدح أو الذم من خلال الأمثلة وقد جاءت قبل الخلاصة، بعد الانتهاء من الشرح واستنتاج القواعد.

وجاءت التدريبات في نهاية الدرس، بعد الخلاصة وذلك في مجموعة تكونت من خمسة تمارين تتراوح بين التحليل والتركيب، ويمكن توضيح التدريبات بوجه عام على النحو الآتي :

| الكتاب المدرسي | عدد الأنماط | عدد التدريبات | مستوى التدريبات | |
|---|---|---|---|---|
| | | | تحليلي | تركيبي |
| العُماني | 6 | 7 | ❖ عيِّن فاعل المدح أو الذم | ❖ املأ الفراغ في الجمل الآتية |
| | | | ❖ أعرب ما تحته خط | ❖ اجعل كل كلمة مما يأتي فاعلاً بفعل مدح أو ذم |
| | | | ❖ ميِّز المدح من الذم في الأمثلة | ❖ ركب أربع جمل وفق الشروط الآتية ( كما حددها الكتاب ) |
| | | | ❖ حدد عناصر المدح أو الذم | |

ويُلحظ في هذه التدريبات أنها جاءت أيضاً في جانبها التحليلي من النصوص الأدبية الراقية وقد أُشيرَ بين قوسين إلى قائل النص، ولا شك أن في هذا ربطاً للطالب بالتراث، مما يؤدي إلى أن تظل هذه الأسماء محفورة في ذهنه، وكذلك تلحظ أن نصيب المستوى التركيبي جاء مناسباً في ترتيبه وعدده، كما سيأتي لاحقاً في التحليل .

**أسلوبا المدح والذم في المنهاج المغربي[16]**

يعرض الكتاب المدرسي المغربي ( **المنير في اللغة العربية** )، لأسلوب المدح والذم في المرحلة الثانوية لجذع الآداب والعلوم الإنسانية، وذلك ضمن علوم اللغة، مسألة من مسائل المبتدأ والخبر هي(**مسألة حذف المبتدأ وجوباً**)، إذ عرضت مجموعة من الأمثلة المصنوعة، كان منها " **نعم الطبيبُ ابنُ سينا** " **وبئس الخُلقُ الغشُ في الامتحان** "، ثم اتبعت الأمثلة بعنوان " **ألاحظُ وأحلل** " بُيِّن فيها أن المبتدأ قد يحذف وجوباً في حالات منها:

1. أن يكون الخبر مخصوصاً بفعل المدح كما هو في المثال الأول و" **ابن سينا**" خبر لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره **"هو"** على أن تقدير الكلام، "**نعم الطيبُ هو ابنُ سينا**".

2. أن يكون الخبر مخصوصاً بفعل الذم، كما هو في المثال الثاني، و" **الغشُ**"، خبر لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره "**هو على أن تقديره الجملة** " **بئس الخُلق هو الغشُ في الامتحان** ". والحالتان المذكورتان تمثلان النمطين الآتيين في الدراسة الإحصائية.

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| **1** | فعل المدح (نعم ) + الفاعل (معرف بأل) + اسم مخصوص بالمدح | 1 |
| **2** | فعل الذم (بئس ) + الفاعل (معرف بأل) + اسم مخصوص بالذم | 6 |

**التدريبات في المنهاج المغربي:**

جاء التدريب على هذا الأسلوب متناسباً مع طرحه، مسألة من مسائل المبتدأ أو الخبر فقد ورد في تمرين من ستة تمرينات، جاء السؤال فيها " **بين** ( ي ) المحذوف من الجمل الآتية، واذكر (ي ) الأسباب الموجبة للحذف فيما يأتي:

وكان نصيبا المدح والذم في الجمل المطروحة جملة واحدة هي " **بئس السلوك خَلْفُ الوعدِ**"، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

| الكتاب المدرسي | عدد الأنماط | عدد التدريبات | مستوى التدريبات | |
|---|---|---|---|---|
| | | | تحليلي | تركيبي |
| المغربي | 2 | 1 | ❖ بيِّن المحذوف واذكر سبب الحذف. | |

**أسلوبا المدح والذم في الكتاب المدرسي اللبناني[17]:**

طُرح أسلوبا المدح والذم في الكتاب المدرسي اللبناني في التعليم الثانوي في كتاب ( **القواعد والبلاغة والعروض)**، في السنة الأولى ضمن باب ( **متفرقات** ) الذي تضمن مجموعة ملاحق تتناول إلى جانب صيغتي المدح والذم، صيغة التعجب، وطريقة استعمال المعجم، وعلامات الترقيم، وهمزتا القطع والوصل، والتقاء الساكنين وضبط عين المضارع وفاء الجزاء، " **وكلا وكلتا**".

وقد جاء التعريف بهذه المسائل بوجه عام على شكل تمارين تطبيقية، أخذت الأمثلة منها من النصوص الأدبية والنصوص التواصلية، ومن ثمَّ كان التركيز على المحاور الأساسية للصيغة ففي صيغة المدح مثلاً، كانت الجملة،" **نعم الرجل منيرٌ**"، وقد بُيِّنَ من خلالها المكونات الأساسية بطريقة تخطيطة على النحو الآتي:

| نِعمَ | الرَجلُ | منيرٌ |
|---|---|---|
| ↓ | ↓ | ↓ |
| **دال على المدح** | **الفاعل** | **المخصوص بالمدح** |

ومن ثمَّ بينَّ الكتاب المدرسي الصور التي يكون عليها الفاعل وهي تنص على أن الفاعل يمكن أن اسماً ظاهراً مقترناً بـ (أل )، أو مضافاً إلى المقترن بها، أو ضميراً مستتراً وجوباً مميَّزاً بنكرة، والأمثلة المستعملة تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية:

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | **فعل المدح ( نعم ) + الفاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح** | **1** |
| 2 | **فعل المدح (نعم )+فاعل ( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالمدح** | **2** |
| 3 | **فعل المدح (نعم ) + الفاعل (مضاف إلى ما فيه أل) + اسم مخصوص بالمدح** | **25** |

ومن ثم يأتي الكتاب المدرسي على إعراب الصيغة إعرابا تاماً، مبيناً أن الاسم المخصوص يُعرب مبتدأ، خبره الجملة السابقة عليه، وفي الملحق التالي يذكر صيغة الذم، ويأتي فقط على صيغة "**بئس** " لافتاً نظر الطالب إلى أنها الصيغة الأكثر تداولاً، وذلك على النحو الذي أوضحه في صيغة المدح " **نعم** "، معيدا الطالب إلى مراجعة إعراب صيغة " **نعم** " السابقة، وتطبيقها على صيغة بئس، وعليه يمكن استخلاص الأنماط الآتية من خلال الأمثلة المذكورة على النحو الآتي:

| الرقم | نص النمط المستخلص من المثال | رقم النمط |
|---|---|---|
| 1 | **فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم** | **6** |
| 2 | **فعل الذم ( بِئْسَ ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه اللام ) + اسم مخصوص بالذم** | **28** |
| 3 | **فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالذم** | **7** |

ولا توجد أية تدريبات في الكتاب اللبناني لهذه المتفرقات

**أسلوبا المدح و الذم في الكتاب المدرسي المصري[18]:**

عُرض أسلوب المدح و الذم في الكتاب المدرسي المصري في الصف الثاني الثانوي، و قد بدأ الكتاب المدرسي بعرض أسلوبي المدح و الذم بطريقة ائتلافية و ذلك بعرض فقرة أدبية، موضوعها دون عنوان مذكور، و دون توثيق، ثم بعد ذلك استنبطت الأمثلة المشتملة على أسلوب " **نعم و بئس** "، و هي ستة، تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية:

| الرقم | النمط المستخلص من المثال | الرقم في الدراسة الإحصائية |
|---|---|---|
| 1 | فعل المدح الجامد ( نِعْمَ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح | 1 |
| 2 | فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم | 6 |
| 3 | فعل المدح ( نِعْمَ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه الألف و اللام ) + اسم مخصوص بالمدح | 25 |
| 4 | فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالذم | 7 |
| 5 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + ما + فعل | 34 |

و يوضح الكتاب الأمثلة السابقة تحت عنوان " **الإيضاح و التحليل** "، و ينتهي إلى تعريف لأسلوبي" **المدح والذم** "، فأسلوب المدح : " **كل أسلوب يدل على الاستحسان** "، و أسلوب الذم : " **كل أسلوب يدل على استهجان**"، ثم يأتي على توضيح جملة المدح و الذم، من حيث وجود فعلي المدح أو الذم و يبين إعرابهما بأنهما " **فعلان ماضيان مبنيان على الفتح ، جامدان لا يتصرفان** ".

2- فاعل فعلي المدح أو الذم إما أن يأتي معرفاً ب ( أل )، أو مضافاً إلى ما هو معّرف ب ( أل )، أوفاعلاً مستتراً متبوعاً بتمييز، و قد يكون الفاعل " **ما** " الموصولة و هي بمعنى ( الذي )، و هي مبنية في محل رفع.
ثم جاء على إعراب الاسم المخصوص بالمدح أو الذم، و قد قدّم إعرابه مبتدأ مؤخراً، و جملة المدح أو الذم المكونة من الفعل و الفاعل يكون في محل رفع خبر مقدم، و ذكر إعراباً آخر للاسم المخصوص بالمدح و الذم على أنه "**جائز**"، ويُعرب خبراً لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره في المدح " **الممدوح** " و في الذم " **المذموم** "، ثم استعان الكتاب بمجموعة من الأمثلة المصنوعة تمثل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية :

| الرقم | النمط المستخلص من المثال | الرقم في الدراسة الإحصائية |
|---|---|---|
| **1** | المخصوص بالمدح + نعم + فاعل | 123-أ |
| **2** | المخصوص بالذم + بئس + فاعل | 123-ب |
| **3** | فعل المدح ( نِعْمَ) + فاعل ( معرف بال ) + اسم مخصوص بالمدح Ø | 39 |
| **4** | فعل الذم ( بِئْسَ ) + فاعل معرف ( بأل ) + اسم مخصوص بالذمØ | 43 |
| **5** | فعل المدح( حبَّ ) + فاعل ( اسم إشارة ) + اسم مخصوص (مفرد مذكر ) | 88 |
| **6** | فعل الذم ( لاحبَّ ) + فاعل ( اسم إشارة ) + اسم مخصوص (مفرد ) | 94 |

و لا يخفى أن مجموع الأمثلة تطرح مسائل في أسلوبي " المدح و الذم " هي:
1 -جواز تقدم المخصوص على فعلي المدح أو الذم.
2 -جواز حذف المخصوص بالمدح و الذم ، إن كان معلوماً من السياق.
3- قد يكون أسلوب المدح بفعل آخر هو " **حبَّ**"، و فاعله " **ذا** "، و قد يكون أسلوب الذم ب " **لاحبَّ**"، و الفاعل أيضاً هو " **ذا** ".
4- أوضح الكتاب المدرسي إعراب جملة " **حبذا، و لا حبذا** "، بأنهما يُعربان " **خبراً مقدماً** "، و المخصوص بعدهما " **مبتدأ مؤخراً** ".
ثم انتهى الكتاب المدرسي إلى ذكر ملخص للقواعد السابقة في صفحة مستقلة تحت عنوان " **القاعدة** "، و قد جاءت الصفحة بلون مختلف.

التدريبات في المنهاج المصري

عدد الأنماط : ***11*** ، عدد التدريبات : ***8***.

| مستوى التدريبات | |
|---|---|
| تحليلي | تركيبي |
| استخرج الفاعل ، و حدد المخصوص بالمدح أو الذم ، اضبط ما بين قوسين ، استخرج أساليب المدح أو الذم ، اكشف في المعجم الوجيز عن معاني المفردات الآتية : الصديق ، واساك، حفاك، ، أعرب ما تحته خط : | املأ الفراغ في الجمل الآتية ، استعمل الصفات الآتية في أسلوب المدح أو الذم ، ضع مخصوصاً بالمدح أو الذم مناسباً في الفراغ ، هات مقابل كل أسلوب من الأساليب الآتية ، اجعل العبارة الآتية للمثنى و الجمع مع إجراء ما يلزم من تغيير . |

– نلحظ أن تدريبين من التدريبات كانا على شكل قطعة أدبية ذات مضمون تربوي متميز، الأولى: تتحدث عن أهمية تربية الأولاد بحيث يكون هؤلاء الأبناء خير امتداد لآبائهم.

و الثانية : تتحدث عن أهمية النجاح في حياة الإنسان، و تؤكد على ضرورة السعي لتحقيق النجاح، بالجد والمثابرة، و عدم التردد في السؤال عمّا يعرض للطالب من تساؤلات.

و قد هيأ هذا النوع من التدريبات فرصة إعطاء مزيدٍ من التدريبات الفرعية تتبع كل فقرة من هذه الفقرات .

و عليه فقد جاءت التدريبات في هذا المنهاج بصورة متميزة شاملة، منوعة بين التحليل و التركيب .

**أسلوبا المدح و الذم في الكتاب المدرسي السعودي[19]:**

عُرض أسلوبا المدح و الذم في الكتاب المدرسي السعودي بالطريقة الكلية ( **النص** )، إذ عُرض نص يشتمل جملة من أنماط المدح و الذوم، و شُفع النص بثلاثة أسئلة هدفها تمكين الطالب من فهم النص، و من ثمَّ صُنفت الأمثلة الواردة في النص ضمن ثلاث مجموعات ( أ ، **ب** ، **ج** ) ، تبعها شرح و إيضاح بنقاط محددة أوضح من خلالها أن "**نِعم**" فعل يفيد إنشاء المدح، و أن الفعل " **بئس** " يفيد إنشاء الذم، و هما فعلان ماضيان جامدان لازمان. ثم بعد ذلك شرع في بيان الفاعل في أمثلة المجموعة ( أ )، و قد اشتملت جميعاً على " **نِعمَ** "، ثم ذكر الطالب أن ما يقال في فاعل " **نعم** " يُقال في فاعل " **بئس** " كما ورد في " ب "، حيث جاء على ما يقابل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية :

| الرقم | النمط المستخلص من المثال | الرقم في الدراسة الإحصائية |
|---|---|---|
| **1** | فعل المدح الجامد ( نِعْمَ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح | 1 |
| **2** | فعل المدح ( نِعْمَ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه الألف و اللام ) + اسم مخصوص بالمدح | 25 |
| **3** | فعل المدح الجامد ( نِعْمَ) + فاعل( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالمدح | 2 |
| **4** | فعل المدح ( نعم ) + ما + جملة فعلية | 42 |
| **5** | فعل الذم ( بئس )+ فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص | 6 |
| **6** | فعل الذم ( بئس ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه اللام ) + اسم مخصوص بالذم | 25 |
| **7** | فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالذم | 7 |
| **8** | **فعل الذم ( بِئْسَ ) + الفاعل ( ضمير مستتر ) + ما + جملة + اسم مخصوص بالذم Ø** | 46 |

و قد أوضح أن الاسم الذي بعد الفاعل في كل مثال من أمثلة المجموعتين، يُسمى " **المخصوص بالمدح** " في المجموعة " أ "، و " **المخصوص بالذم** " في المجموعة " ب "، و أنه اسم مرفوع دائماً، و يُعرب مبتدأ و الجملة قبله خبر.

ثم أوضح الأمثلة التي توضح أمكانية تقدم المخصوص، و هي تقابل الأنماط الآتية في الدراسة الإحصائية:

| الرقم | النمط المستخلص من المثال | الرقم في الدراسة الإحصائية |
|---|---|---|
| 1 | المخصوص بالمدح + نعم + فاعل | 123– أ |
| 2 | المخصوص بالذم + بئس + فاعل | 123–ب |
| 3 | فعل المدح ( نِعْمَ) + فاعل ( معرف بال ) + اسم مخصوص بالمدح Ø | 39 |
| 4 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + فاعل معرف ( بأل ) + اسم مخصوص بالذمØ | 43 |

و قد أوضح أن الاسم المتقدم بالمدح أو الذم يُعرب مبتدأ خبره جملة المدح أو الذم التي بعده، أما إن كان الاسم المخصوص بالمدح أو الذم محذوفاً لدلالة الجملة عليه فإن الجملة كذلك تُعرب خبراً له.

و قد أوضح بعد ذلك في نقطة مستقلة، أن أسلوب المدح و الذم، يتكون من الأركان الآتية: فعل، و فاعل، ومخصوص بالمدح أو الذم.

**التدريبات في الكتاب المدرسي السعودي:**

جاءت التدريبات في الكتاب المدرسي السعودي مكونة من أحد عشر تدريباً، جاءت موزعة بين التحليل و التركيب على النحو الآتي :

الكتاب المدرسي السعودي: عدد الأنماط *14*، عدد التدريبات: *11*

| مستوى التدريبات | |
|---|---|
| تحليلي | تركيبي |
| عيَّن فعل المدح أو الذم و فاعله، عيّن أ ركان أسلوب المدح أو الذم، استخرج، ضع خطاً تحت أسلوب المدح أو الذم، أعرب الكلمات الملونة . | ضع الكلمات في مكانها المناسب، املأ الفراغ بمخصوص المدح أو الذم ، ضع فاعلاً مناسباً ل " نعم " أو " بئس "، اجعل الأسماء الآتية مخصوصة بالمدح أو الذم في جمل مناسبة، اجعل كل اسم مما يأتي مخصوصاً بالمدح أو الذم متقدماً في جملة مناسبة، مثل لما يأتي بعبارات لإنشاء المدح أو الذم، اكتب موضوعاً تنصح فيه بالتزام الفضائل، و البعد عن الرذائل باستخدام فعلي المدح أو الذم . |

**جدول يبين ورود الأنماط في عيّنة الكتب المدرسية:**

| رقم النمط | النمط | الأردني | اللبناني | المغربي | العُماني | المصري | السعودي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | **فعل المدح الجامد ( نعم) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالمدح.** | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 6 | **فعل الذم الجامد ( بئس) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم.** | ✓ | ✓ 1 | ✓ | ✓ | ✓ | ✓ |
| 25 | **فعل المدح (نعم ) + الفاعل (مضاف إلى ما فيه أل) + اسم مخصوص بالمدح** | ✓ | ✓ | | ✓ | ✓ | ✓ |
| 28 | **فعل الذم ( بِئْسَ ) + الفاعل ( مضاف إلى ما فيه أل) + اسم مخصوص بالذم** | ✓ | ✓ | | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 55 | فعل الذم ( ساء)+فاعل (مستتر)+ تمييز +اسم مخصوص بالذم | ✓ | | | | | |
| 34 | فعل الذم ( بئس ) + ما + فعل | ✓ | | | | ✓ | |
| 88 | فعل المدح ( حب) + فاعل ( اسم إشارة) + اسم مخصوص بالمدح | ✓ | | | | ✓ | |
| 94 | فعل الذم ( لا حب )+ فاعل ( اسم اشارة )+ اسم مخصوص | ✓ | | | | ✓ | |
| 123 أ | الاسم المخصوص بالمدح + فعل المدح الجامد (نِعمَ) + فاعل | ✓ | | | | ✓ | ✓ |
| 123 ب | الاسم المخصوص بالذم + فعل المدح الجامد (بئسَ) + فاعل | ✓ | | | | ✓ | ✓ |
| 43 | فعل الذم ( بئس ) + فاعل ( معرف بأل ) + اسم مخصوص بالذم Ø | ✓ | | | ✓ | ✓ | ✓ |
| 39 | فعل المدح ( نعم ) + فاعل ( مُعرف بأل )+ اسم مخصوص بالمدح Ø | ✓ | | | ✓ | ✓ | ✓ |
| 2 | فعل المدح (نعم )+فاعل ( ضمير مستتر ) + تمييز + اسم مخصوص بالمدح | | ✓ | | | | ✓ |
| 7 | فعل الذم الجامد ( بِئْسَ ) + فاعل( ضمير مستتر) + تمييز + اسم مخصوص بالذم | | ✓ | | | ✓ | ✓ |
| 42 | فعل المدح ( نِعْمَ) + ما + جملة + اسم مخصوص بالمدح Ø | | | | | | ✓ |
| 46 | فعل الذم ( بِئْسَ ) + الفاعل ( ضمير مستتر ) + ما + جملة + اسم مخصوص بالذم Ø | | | | | | ✓ |

ويمكن بيان عدد التدريبات في الكتب المدرسية، ومستواها، مقارنةً بعدد الأنماط الواردة فيها من خلال الجدول الآتي:

| الكتاب المدرسي | عدد الأنماط | عدد التدريبات | مستوى التدريبات | |
|---|---|---|---|---|
| | | | تحليلي | تركيبي |
| الأردني | 14 | 8 | 4 | 4 |
| العماني | 6 | 7 | 4 | 3 |
| المغربي | 2 | 1 | 1 | – |
| اللبناني | 5 | – | – | – |
| المصري | 11 | 8 | 4 | 4 |
| السعودي | 12 | 11 | 5 | 6 |

**التحليل:**

**يمكن الموازنة بين نتائج الدراسة الإحصائية لأسلوبي المدح و الذم، و واقع حال هذا الأسلوب في الكتب المدرسية من خلال الملاحظ الآتية:**

*1.* استندت الكتب المدرسية في العرض إلى طريقة القدماء، من حيث ذكر أركان أسلوبي المدح والذم مكتملي الأركان، في حين لم يُركز على النوع الذي حذف منه المخصوص بالمدح أو الذم، والدراسة الإحصائية تشير إلى أن النمطين اللذين حذف فيهما المخصوص بالمدح أو الذم، هما النمطان الأكثر شيوعاً، وهما يحملان الرقمين النمط(*43*)، الذي جاءت نسبته العامة *27.9*%، والنمط (*39*) و نسبته المئوية *15.3*، وقد التزم الكتاب المدرسي اللبناني بأن طرح في البداية أمثلة دالّة على صيغتي المدح والذم الثابتة مكتملي الأركان، ثم انتقل بعد ذلك إلى أمثلة أخرى، جاء فيها المخصوص محذوفاً، في حين أن المنهاج الأردني طرح ابتداءً أمثلة جاء فيها المخصوص محذوفاً، وعندما قدَّم المدارسة لذلك قدمها ببيان أركان الأسلوب تاماً، وكلا الكتابين المدرسيين الأردني والعماني، جاءا على ذكر النمطين اللذين يكون فيهما المخصوص محذوفاً ذكراً عارضاً، لم يركزا في عرضهما، على أنهما النمطان الأكثر شيوعاً، و لم يضربا أمثلة متنوعة عليهما، و لم يكونا الأكثر حظاً في التدريبات والأنشطة التي تلت عرض الدرس، أما الكتاب المدرسي المصري، فقد تدّرج في ذكر الأنماط، من الأنماط التامة الأركان في المدح و الذم، إلى التي حُذف فيها المخصوص بالمدح أو الذم، و قد جاء على ذكر النمط ذكراً عارضاً، من خلال مثال واحد، و كذلك الكتاب المدرسي السعودي.

*2.* قصّرت المناهج المدرسية في تدريب الطالب على الكشف عن الأنماط اللغوية في أسلوب المدح و الذم، بما يسهم في التركيز على المعنى ( **الدلالة** )، ولا شك أن الكشف عن الأنماط، يساعد في أن يصبح الطالب معنياً بمعرفة سرِّ الجملة العربية الصحيحة،و بالتالي يُنَّمي عنده القدرة على أن يركبَّ جُملاً صحيحة تستند إلى المعرفة الجيدة بالقاعدة اللغوية، تلك التي لا تبحث عن كلمة في جملة، بل تبحث عن سرِّ تركيب الجملة، و سرُّ تركيب الجملة هو النمط الذي بمقتضاه رُكبَتّ الجملة، و لا بأس في تحقيق المعرفة بالأنماط، من الانتفاع بمناهج التحليل المعاصرة، و بخاصة منهج تحليل المؤلفات المباشرة وهو ماعرف بـ : **Immediate constituent analysis**، و هو منهج يقوم على تحليل الجمل على أنها مكونة من طبقات، بعضها أكبر من بعض، إلى أن يتم تحليلها إلى عناصرها الأولية من الكلمات، وحتى المورفيمات [20]، وكذلك المنهج التوليدي التحويلي الذي ينظر إلى الظاهرة اللغوية، في محاورها الثلاثة، المحور النحوي **syntax**، و هو الذي يدرس العلاقات في الجملة، و المحور الدلالي **semantics**، و هو الذي يُعنى بدراسة الروابط بين الرموز اللغوية و الأشياء التي تدل عليها، و المحور التداولي**pragmatics**، و يُعنى بالنظر فيما ينتظم الموقف الكلامي من عناصر المرسل، و المستقبل، والموضوع، و هو ماعُرف بسياق الحال **context of situation**عند فيرث ( **firth** )، و ذلك في إطار التطورات الأخيرة للنظرية الوظيفية **functionalism** في دراسة اللغة [21].

و المقصود بالجملة النواة : الحد الأدنى من الكلام الذي يعطي معنىً يحسُنُ السكوت عليه، و هي إما أن تكون اسمية و بؤرتها المبتدأ، و إما أن تكون فعلية و بؤرتها الفعل [22]، و على هذا فهي جملة بسيطة **simple** غير مركبة، مثبتة **affirmative** غير منفية، مبنية للمعلوم **active** لا للمجهول، تقريرية **determinate** لا إنشائية، و قد يطرأ على الجملة النواة عناصر تحويل كالزيادة و الحذف و التقديم، و التأخير، و التضييق، والإحلال، و التنغيم، تكسبُ الجملة دلالات جديدة، علماً بأن المفعول به ليس من الزيادة، لأنه ليس فضلة، إذ

هو مما يقتضيه وجود فعلٍ متعدٍ في الجملة، و لا يجوز النظر إلى الفعل اللازم على أنه الأصل، و أن الفرع المتعدي فرع، إذ أن الجملة ذات الفعل المتعدي لا تكتمل دلالتها إلا بالمفعول به و إن تعدد.

و يمكن أن تُسهم نظرية القوالب في إلقاء الضوء على هذا الأسلوب، و هي نظرية مؤسسها **Kenneth Pike**، تنظر إلى الجملة ( قالب ) و أن كل كلمة فيها لابد أن تشغل أربع خانات[23] .

1 – الرتبة **slot**، التي تشغلها الكلمة في التركيب، فقد تشغل حيز الابتداء **subject**، أو حيز الخبر **predicate**، أو حيز الفضلة **adjunct** .

2 – الدور role، و هو الوظيفة الناجمة عن إشغال حيز السابق .

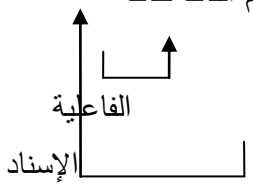
3 – الصنف class، و ذلك كأن يكون المبتدأ اسماً صريحاً أو ضميراً أو اسم إشارة.

4 – التماسك cohesion، و هو محصلة وقوع الكلمة في الخانات السابقة.

و على هذا فإنه من الممكن أن يُستند إلى فكر لساني حديث في تقديم الصيغة للطالب، و ذلك كأن يقال له إن الأصل ( **الجملة النواة** ) في جملة ( **نِعمَ القائد خالد**)، " **خالد قائدٌ** " و يكون تماسك الجملة، خالد قائد وهي: جملة مفيدة، مكونة من الحد الأدنى من الكلام الذي يحمل معنى يحسن السكوت عليه ثم زيدت صيغة تتناسب مع رغبة المتكلم في إثبات أعلى درجات القيادة لـ ( **خالد** )، وقد كانت الإضافة صياغة خاصة وردت عن العرب، تتناسب مع هذه الدرجة من التميز في الشجاعة، وهي ( **نِعمَ** )، وهي صيغة أقرب إلى الأفعال ، وهذا يقتضي أن تصبح الجملة (**خالدٌ نِعمَ القائد** )، إذ يلزم الاسم الذي بعدها أن يكون اسماً مُعرّفاً باللام، وبذلك فقد حلّ تركيب ( **نِعمَ القائدُ** ) محل الخبر، ويمكن أن نوضح ذلك على النحو الآتي:

| مبتدأ | خبر | |
|---|---|---|
| خالد | قائد | |
| | نِعم | القائدُ |

ولّما كان التميز في إثبات صفة القيادة من قبل المتكلم لـ ( **خالد** )، فقد تناسب أن يجري تحويل آخر على الجملة بالترتيب ( **التقديم والتأخير** )، إذ قُدمت صيغة المدح على المبتدأ، فأصبحت الجملة:( **نِعمَ القائد خالدٌ**) ولكنها ظلت مرتبطة بنواتها على النحو الآتي :نِعمَ القائد خالدٌ




وقد أشار نحاة العربية إلى أهمية التقديم في إبراز المعنى، فذكر سيبويه أهمية التقديم في إبراز الدلالة عند العرب بقوله في كتابه ( **الكتاب** ) " ..... **و العرب إن أرادت العناية بشيء قدمته** " [24]، وعليه فإنه يمكن إعراب هذه الصيغة إعراباً تاماً على النحو الآتي:

**نعمَ:** فعل ماضٍ جامد لإنشاء المدح.

**القائدُ** : فاعل مرفوع .

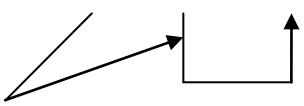
**خالد** : مبتدأ مؤخر ( **مخصوص بالمدح** )، والجملة المتقدمة خبر له.

3- نلحظ أن الكتب المدرسية تفاوتت في التركيز على توضيح الإعراب، فالكتاب المدرسي الأردني عند عرضه الأسلوب في الصف التاسع قدّم إعراب الاسم المخصوص على انه مبتدأ، وقدم علية في إعراب الاسم المخصوص على أنه خبر لمبتدأ محذوف وجوباً، دون أن يربط بين الإعرابين، من حيث الشكل والمضمون، وعليه فإن الطالب لا يتبين للأسلوب في هذه الحالة آية دلالة منطقية مقنعة، بل ويظل الطالب، حتى المتخصص فيما بعد، يحسب أن إعراب هذا الأسلوب ضرب من القدر المفروض المقذوف على ذهنه بقالب مخصوص، يحتاج إلى قدر غير قليل من الكدّ لتذكره، واستكمال المحفوظ من القالب الأعرابي، على أننا نلحظ من خلال هذا التحليل أن مرتبة " **المخصوص بالمدح** "، ظلت ثابتة و هي المبتدأ، و أن التحويل الذي جرى كان يتناسب مع التطور الدلالي الذي من شأنه أن يكسب الممدوح الصفة في أعلى مراتبها، مما تطلّب المرور بالتحويلات السابقة.

وما ينطبق على صيغة المدح ينطبق على صيغة الذم، ويمكن أن يُعادّ الطالبُ هنا الى نص يسير على الفهم لابن جني في كتاب اللمع في العربية، " **أعلم أن** " **نعم**" **و** " **بئس**"، **فعلان ماضيان غير منصرفين، ومعناهما المبالغة في المدح أو الذم، ولا يكون فاعلاهما إلا اسمين معرفين باللام** "[25] ولا يفهم من اختيار اللمع لابن جني أو غيره من التآليف المختصرة في النحو، أنها ألفت على أساس الاستقراء والإحصاء، بل هي لا تخلو أن تكون مؤلفة على أساس انطباعي [26]و بذا فقد أصبح لدى الطالب تصور عن مكونات الجملة الرئيسية، وأصبح لديه تصور أيضاً عن القيمة الدلالية التي أفادتها زيادة هذه الصيغة الخاصة ( **نِعمَ** )، مما جمع بين معالجة المبنى والمعنى في آن واحد، ولا شك أن في هذا الطرح أيضاً، نوعاً من التسريب بإمكانية الشك في الصيغة الصرفية للفظ الدال على المدح أو الذم ( **نعم وبئس**)، بأنهما لفظان ليسا خالصين في الفعلية، وقد لفت الكتاب المدرسي اللبناني نظر الطالب ابتداءً إلى أن هذا أسلوب متخصص بالمدح و الذم، و ذلك بوضعه تحت باب " **متفرقات** "، وربما كان من الأنسب أن توضع ضمن أساليب خاصة في العربية، ويكتفي بطرح أسلوب التعجب معها فقط، من المجموعة التي طرحت معها ضمن متفرقات.

ويمكن أن نحلل للطالب الجملة التي حُذف منها المخصوص بالمدح أو الذم، وذلك نحو قوله تعالى[27]:"**قِيلَ ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا ۖ فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ**"، مبتدئين بخطوات تعيد الطالب الى الجملة النواة ( **التركيب البسيط أو الأساسي** ) وهي :"**جهنم مثوى**"، مكونة من مبتدأ وخبر، وقد شاء الله سبحانه وتعالى، أن يبين أن جهنم مثوى للمتكبرين، فلذا أضاف كلمة " **المتكبرين**" إلى كلمة " **مثوى**"، فأفادتها نوعاً من التخصيص، فأصبحت الجملة

جهنم مثوى المتكبرين



الإسناد علاقة تخصيص

ولّما كان الحديث منصباً على إبراز الفئة التي سوف تصطلي بنار جهنم، فقد جرى تحويل بالترتيب **(التقديم والتأخير)**، إذ قُدم الخبر على المبتدأ فأصبحت الجملة :

**مثوى المتكبرين جهنمُ**

ثم شاءت إرادته– سبحانه وتعالى– أن يؤكد أن جهنم، أعلى درجة يمكن أن تتلاءم مع صفة الكبر عند الإنسان، فاستعمل كلمة " **بئس** "، صيغت بطريقة خاصة كي تتناسب مع الدلالة المطلوبة، وهي أقرب الى الفعلية،

فأصبحت الجملة "**بئس مثوى المتكبرين جهنم**"، ولّما كان الخطاب واضحاً للكافرين في بداية الآية بأمرهم بدخول جهنم، فقد دلّ السياق على كلمة جهنم، ومن ثمَّ أصبح حذفها فيه مزيد من البلاغة والإيجاز، وقد أشار اللغويون الى أن ظاهرة البلاغة والإيجاز صفة ظاهرة في العربية، فقد ذكر **الجرجاني** في أهمية الحذف في اللغة أنه" **بابٌ دقيق المَسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر**" [28].

ولا بأس من تعريف الطالب في مثل هذه الحالة، بنص قديم يشير إلى أن العربية لغة الإيجاز، كنص الجرجاني السابق.

ولعل في هذا التحليل ما يخرج الطالب من دائرة النظر الجزئي والمعالجة الجزئية للأسلوب، إلى دائرة النظر الكلي والمعالجة الكلية، وبذلك لا يكون همُّ المعلم فقط أن يكسب الطالب مجرد النظر في تقليب الحركات الإعرابية للكلمة الواحدة، بل يصبح بوسعه أن يدقق في أسرار الجملة، وطريقة تركيبها، وبناء علاقات بين الجمل المختلفة لتشكل في مجملها إطاراً عاما[29].

ولا شك أن هذا التحليل يُعّرف الطالب تعريفاً مدروساً من شأنه أن يجسِّر الهوة بين الطالب وبين هذه النصوص بما يعزز ثقته بأنه قادر على فهمها ويحفزه – وبخاصة الطالب المتميز– للاستزادة منها بالعودة اليها، رغبة في التميز على أقرانه.

ومما يلاحظ ان الكتب المدرسية تبتعد عن إيراد أي نص من نصوص النحو القديم، عدا الكتاب المدرسي المغربي، فقد أشار في الهامش إلى قول لابن مالك في الألفية.

و لا بأس من لفت نظر الطالب إلى أن نمط حذف المخصوص بالمدح أو الذم، نمط شائع في العربية.

4– نلحظ تفاوتاً كبيراً في المرحلة التعليمية التي فيها طرح أسلوبا"**المدح والذم**" في الكتب المدرسية في العينة المدروسة، فقد رأينا اهتمام المنهاج الأردني بطرح هذي الأسلوب في صفين دراسيين، أحدهما في المرحلة الأساسية والثاني في المرحلة الثانوية، أما الكتاب السعودي فقد طرحهما في الصف الثالث المتوسط ( **التاسع الأساسي** ) فقط، أما الكتابان العُماني و المصري فقد ذكراهما أسلوبين في الصف الأخير من المرحلة الثانوية ( **الثاني عشر** )، أما اللبناني، فقد ذكرهما في كتاب ( **القواعد والبلاغة والعروض** ) في التعليم الثانوي في السنة الأولى، والمغربي، في جذع التعليم الأصيل ( **سلك التعليم الثانوي** ).

وربما كان الأنسب ان يُطرح هذين الأسلوبين في الصف الحادي عشر ( **أي قبل سنة من انتهاء البرنامج المدرسي)** وذلك لأن الوصول الى هذا المستوى من التعبير لا يمثل الخطوات الطفولية الأولى للتعبير، بل إن التعبير به يدل على ان المعبر قد قطع مسافات رفيعة حتى استطاع أن يوشي التعبير بهذا الوشاح المنسوج بمناول التناسق، المضفر بدلالات مفتوحة رفيعة موحية للألفاظ المؤدية للمعاني، ومما يدل على ذلك أن القرآن الكريم هو الأكثر استعمالاً لهذين الأسلوبين، فقد ورد فيه 66 مرة وفق الدراسة الإحصائية، وقد وردا في عينة الشعر العربي القديم وهي تزيد على سبعة آلاف بيت 45 مرة، في حين لم يردا في العينة القصصية القديمة والحديثة، سوى تسع مرات.

5– عرض الكتابان المدرسيان الأردني و السعودي لمجموعة من الأنماط تفوقت في عددها على نظيرتها في الكتب المدرسية الأخرى، فقد وصل عدد الأنماط إلى 14 نمطاً، و في السعودي وصل إلى 12 نمطاً أما الكتاب المدرسي العُماني فقد عرض ستة أنماط، و الكتاب المدرسي اللبناني عرض خمسة أنماط، وأما المغربي فقد عرض نمطين.

و لا شك أن عرض الأنماط جاء عشوائياً لم يستند إلى نتائج اللسانيات الحديثة، و لذا فقد جاءت على أنماط لها حضور واسع نسبياً في الاستعمال، وجاءت كذلك على أنماط دورانها ضعيف في واقع الاستعمال، وذلك مثل الأنماط التي تحمل رقم (28)، فقد جاء بنسبة عامة 8،1%، وكذلك جاءت على أنماط لا حضور لها في الاستعمال وهي الأنماط التي تحمل الأرقام (55)و (94).

انفرد الكتاب المدرسي السعودي بنمطين لم يردا في المناهج المدرسية الأخرى، و هما النمطان (42) و(46)، وهما لا يمثلان نسبة تذكر في الشيوع، فالنمط ( 42 ) ورد بنسبة 0,9%، في الدراسة الإحصائية، أما النمط رقم ( 46 ) فلم يرد البتة.

6- نلحظ أن القرآن الكريم من الثوابت في الأمثلة المطروحة لاستنتاج القاعدة، و بخاصة في الكتب المدرسية الأردنية و العُمانية، و هذا بلا شك مَدعاةٌ للاعتزاز بالهُوية الفكرية، و هو يرتقي بلغة الناشىء، و يمكنه من الوقوف على أسرار جمال اللغة، و اكتشاف عبقريتها. مما يسهم في تخزين هذا النموذج الراقي في ذهنه، فيساعده على إنشاء نصوص سليمة جميلة، فضلاً على الإسهام في تشكيل منظومته الفكرية.

7- تميزت الكتب المدرسية الأردنية و العُمانية بتفعيل دور الطالب ليكون فاعلاً في عملية التعلم، و نقل المعرفة إلى زملائه، و ذلك بترك فراغات في ثنايا الشروح تكون مخصصة لنشاط الطالب، و هي بذلك تحفز الطالب لمتابعة الفكرة المطروحة بمحاولة ملء الفراغ، مما يسهم في إشراك الطالب مع المعلم، مما يخفف من مركزية البحث و إدارة الحصة الصفية[30].

**التدريبات**

يمكن تحليل واقع التدريبات في الكتب المدرسية من خلال الملاحظات الآتية:

1- جاءت التدريبات في الكتب المدرسية متنوعة كماً وكيفاً وهي في مجملها تنوعت بين التحليل والتركيب وفق تصنيف" **بلوم** "، فقد جاء عددها في الكتاب المدرسي الأردني، سبعة تمرينات جاءت مناصفة بين التحليل والتركيب، ولا يخفى أن تصنيف بلوم ينطلق من تصور أن كل مستوى يحتوي كل ما قبله من مستويات ويتضمنها، فمستوى التحليل مثلاً، يحتوي على مستويات التحليل والتطبيق والاستيعاب والتذكروالتركيب كذلك[31].

أما في الكتاب المدرسي العُماني فقد جاءت سبعة أيضاً، وهي متناسبة مع عدد الأنماط المطروحة في الأسلوب أكثر من الكتاب المدرسي الأردني، ذلك أن كثرة التدريبات على استعمال الأساليب، وبخاصة تلك التي تطرح على الطالب للمرة الأولى، يقوّي ألسنة الطلبة، ويبعدهم عن الخطأ في الكلام، ويصبح الطالب قادراً على ضبط التعبير كتابة ومشافهة، لذا ينبغي على المعلم ألا يصرف وقته في تحفيظ القاعدة، بل عليه أن يتجه نحو العناية بالنصوص الأدبية التي هي من أهم الوسائل لفهم القواعد فهماً وظيفياً .

2- تميزت الكتب المصرية و الأردنية و العُمانية و السعودية، في أن التمرينات المطروحة فيها في جانبها التحليلي، تضمنت نصوصاً تمثل ألوانا من الثقافة والمعرفة، وهي بلا شك أفضل من الأمثلة المصنوعة المتنوعة أو المقتصرة في مضامينها على البيئة المدرسية فقط .

كذلك في جانبها التركيبي، فقد ساعدت الطالب على ترجمة تفكيره بسهوله في تحليل الجملة وتركيبها ثانية، أو في إبداع نص يستعمل فيه الطالب صيغتي " **المدح والذم** "، وهذا بلا شك يسهم في تقوية قدرة الطالب على انتقاء أساليب تساعده في التعبير عن الفكرة التي تدور في ذهنه بسهوله ويسر.

أما الكتابان المدرسيان اللبناني والمغربي، فقد جاءت فيهما التدريبات محدودة جداً، وربما عاد ذلك إلى أن الكتاب

المغربي لم يطرح ألفاظ المدح والذم على أنها أسلوب مستقل في العربية، بل جاء الطرح على أنها مسألة من مسائل الجملة الاسمية.

أما الكتاب اللبناني، فقد طرحهما ضمن متفرقات، وهذا بلا شك لا يعفي من مسؤولية وضع تدريبات مناسبة

3- عند تأمل التدريبات الموجودة في المناهج المدروسة كلّها، لا نجد تركيزاً ملحوظاً على النمطين الأكثر دوراناً وفق الدراسة الإحصائية، بل لا تكاد تجدهما إلا عرضاً، هذا ليس غريباً فالتقويم المتمثل في التدريبات يهدف إلى قياس مدى تحقق الأهداف ولمّا لم يكن وضع الأهداف مستنداً إلى أسس لسانية إحصائية أصلا، فإنه من المتوقع أن تعكس التدريبات صورةً للأهداف، وعلية فالأصل أن تكون القواعد وسيلة تكفل سلامة التعبير، وصحة أدائه، لذا ينبغي أن يُراعى في دراسة النحو تقديم ما يلزم من القواعد، لتقويم ألسنة الناشئة، ويصحح أسلوبهم، ليكون ما يكتب وما يقال جارياً على مثال العربية الفصيحة، وتبقى العربية في حياة أبنائها على صورتها التي نزل بها القرآن الكريم، أما ما لا لزوم له من القواعد، فإنه يترك للذين يتخصصون في دراسة العربية في مراحل متقدمة.

4- خلت التدريبات في الكتب المدرسية كلها من نمط يحث الطلبة على اكتشاف الأخطاء، فيما خلا المنهاج الأردني، إذ ورد فيه تدريب ينص على" عيِّن الخطأ في أسلوب المدح أو الذم الوارد في الجملتين الآتيتين، ثم صوِّبه معللاً. وكان ينبغي أن يُهتم بهذا النمط من التدريبات، إذ لا شك أن تدريب الطالب على اكتشاف الأخطاء يُعمِّق معرفة الطالب النظرية، ويسهم في تكوين كفاية قوية عنده للتواصل مع ما يقرأ، وللتدقيق فيما يكتب، وينمِّي عنده استراتيجيات التفكير الإبداعي الناقد.

5 – نلحظ أن الأمثلة المستعملة في التدريبات في الكتب المدرسية كلَّها وظيفية و بعيدة عن التعقيد، و هي مختارة بعناية تمكن الطالب من فهم الظاهرة اللغوية، و استيعاب القواعد التي تسير عليها، و قد تميزت الكتب المدرسية الأردنية و المصرية و العُمانية و السعودية بتقديم التدريبات على شكل نصوص قرنت القاعدة اللغوية بالمتعة الأدبية، و هذا بلا شك يساعد الطالب على فهم القاعدة اللغوية ، في سياق طبيعي أدبي.

6- تميزت الكتب المدرسية الأردنية و المصرية و السعودية في وضع الطالب في مواقف وظيفية حيوية، إذ حُددت المواقف، وطلب من الطالب أن يذمها أو يمدحها من خلال أسلوب المدح أو الذم وطلب في نمط آخر من التدريبات مستوى أعلى من التركيب، هو أن يؤلف مع زملائه بعض جمل يمدح فيها مواقف من حياته اليومية أو يذمها.

أما الكتاب المدرسي العُماني، فقد طلب من الطالب أن يركب أربع جملٍ بمواصفات معينة ركز فيها على إتقان الطالب لتركيب جملة المدح أو الذم.

ولا شك أن وضع الطالب في مواقف وظيفية من شأنه أن يضعه في موقف الممارسة المباشرة، وهذا يساعد في توظيف القواعد في حوارات سليمة للغة، يكتسب الطالب من خلالها تعبيرات جديدة تضيف إلى خبرته خبرة معنوية وثقافية جديدة [32].

و خلاصة القول، أن المنظومة التربوية التي من بين مكوناتها الرئيسية، المنهاج المدرسي ينبغي أن تؤسس على نظرية علمية تربوية حتى يستطيع الوصول إلى رؤية نقدية تتيح تشخيص ومراجعة هذه الكتب، و معالجة اختلالاتها بشكل دوري مستمر، ذلك أن وجود الكتاب المدرسي خارج نظرية معينة، يؤدي إلى عشوائية في طريقة طرح المادة اللغوية، وتؤدي إلى اختلالات بنيوية تنعكس سلباً على نتائج التعليم عند المتعلم، و تصبح هذه الاختلالات طبيعة مستقرة ، غير قابلة للنقد و التصحيح.

و لا شك أن المنهج اللساني الإحصائي يلفت النظر إلى ضرورة التركيز على الأنماط الأكثر شيوعاً، و ذلك للربط بين المادة النظرية، و الممارسة العملية ( **التجريبية** )، في إطار طرح تربوي يوجه إلى تلمس إرهاصات نظرية (**عربية** ) للتربية[33].

**خاتمة:**

تلفت الموازنة بين النتائج التي أسفرت عنها الدراسة الإحصائية، و واقع الحال في ستة كتب مدرسية لست دول عربية، إلى ضرورة الانتباه إلى أن المنهاج السليم، ينطلق من استرشاد مؤلفي الكتب المدرسية أصلاً بما أسفرت عنه النتائج الإحصائية، وليس العكس، بالإضافة الى هذا فإننا بحاجة إلى مزيد من الدراسات الإحصائية التي تُحقق أغراضاً ترفد مؤلفي الكتب المدرسية، في تخطيط مناهج قواعد اللغة العربية للصفوف المدرسية المختلفة، حتى تركزَّ على الأنماط الأكثر دوراناً في مراحل الدراسة الأولى، وعلى الصيغ الأقل شيوعاً في المراحل المدرسية المتقدمة في الاستعمال اللغوي، وعليه فلا بدّ من مراجعة الكتب المدرسية في ضوء ما يجدُّ من دراسات إحصائية، وذلك حتى يتسنى للعالم العربي، أن يلحق بركب التقدم والتطور في ميدان تعلم اللغات الحية، وبخاصة في عصر يشهد قفزات واسعة في هذا السبيل، انتهت باستخدام مختبر اللغات، ثم التعلم الذاتي أو المبرمج، وانتهت إلى الحاسب الالكتروني في تعلم اللغات. وأحسب أن هذه المواكبة تتطلب جهوداً مؤسسية، تشترك فيها طاقات حاسوبية، متمثلة في كليات الحاسوب ، والهندسة البرمجية، وطاقات لغوية متمثلة في باحثين من أقسام اللغة العربية والمجامع اللغوية، ولا بدَّ من إتاحة الفرصة للتربويين، للإفادة من نتائج هذه الدراسات الإحصائية بعقد دورات تدريبية لمدرسي اللغة العربية بفروعها المختلفة ولفت نظرهم إلى الصيغ الشائعة ليركزوا عليها أثناء تدريسهم، مما يمدُّ أواصر التواصل والتطلع إلى ما يجدُّ في الدراسات اللسانية، مما يساعده.

**الهوامش**

**1**– الموسى : نهاد، باب الإستثناء بين النظرية والتطبيق، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المجلد السادس، العدد الثاني، كانون الأول، 1979 ،ص50. وانظر اسماعيل عمايرة، تعليم اللغة العربية في مرحلة التعليم العالي دار وائل، عمّان، 2001م، ص 54. و انظر مصلوح، سعد، الدراسة الإحصائية للأسلوب (بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة)، عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، 1989م، ص65 و انظر علي . نبيل . اللغة العربية والحاسوب، مجلة عالم الفكر المجلد 13، العدد 3 ، 1983م، ص65 .

**2**– سيبويه (عمر بن عثمان بن قنبر، ت 188) .الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973 م، ج1، ص140.

**3**– المبرد ( أبو العباس محمد بن يزيد، ت هـ 285). المقتضب، تحقيق عبد الله الخالق عضيمة ، لجنة إحياء التراث، القاهرة، 1986م، ج2، ص140 .

**4**– ابن السّراج ( أبو بكر محمد ابن السري، ت 316 هـ ). الأصول في علم النحو، تحقيق عبد السلام الفتلي، مؤسسة الرسالة –بيروت 1985 م، ج1، ص75.

**5**– الزجاجي. (أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق ) الجمل في النحو، دار الأمل. عمان، الأردن/1985 م ،ص607.

**6**– الزمخشري. ( أبو القاسم محمود بن عمر جار الله –538 هـ ). المفصل في النحو، تحقيق بروخ، كرستيانا، 1878 م، ص75.

**7**– ابن الأنباري ،(أبو البركات عبد الرحمن بن محمد –577هـ ). الإنصاف في مسائل الخلاف، شرح و تحقيق محمد محيي لدين عبد الحميد ، دار إحياء التراث العربي ، د.ت، مسألة14.

**8**- ابن يعيش( موفق الدين يعيش بن علي، ت هـ 643 ) شرح المفصل،ج1،عالم الكتب، بيروت، ج2، ص 131.

**9**- ابن هشام ( جمال الدين بن يوسف الأنصاري ، ت 761 هـ).مغني اللبيب، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، دار إحياء التراث العربية – القاهرة 1966 م، ج2، 157.

**10**- ا لسيوطي( جلال الدين بن أبي بكر، ت 911هـ) همع الهوامع، نحقيق عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية – الكويت، 1980 م، ج5، ص39 .

**11**- انظر الكتاب المدرسي ( اللغة العربية القواعد والتطبيقات اللغوية )، الصف التاسع ، منشورات وزارة التربية والتعليم الأردنية عمّان، 2007م، ص75.

**12**- الكتاب المدرسي الأردني (المنصور زهير، وآخرون، كتاب اللغة العربية ( القواعد والتطبيقات اللغوية ) للصف العاشر)، منشورات وزارة التربية والتعليم، إدارة المناهج والكتب المدرسية، وهو كتاب مقرر للتدريس في المدارس الأردنية بقرار مجلس التربية والتعليم الأردني، رقم ( 2005/41 ) بتاريخ 2005/5/4 ، بدءاً من العام الدراسة 2006/2005، ص 76.

**13**- سورة إبراهيم، الآية 29.

**14**- سورة ص، الآية 44.

**15**- الكتاب المدرسي العُماني ( التطبيقات اللغوية، الجزء الأول للصف الثاني الثانوي)، قام بتأليفه فريق تطوير كتب اللغة العربية للصف الثاني ثانوي، المشكل بموجب القرارين الوزاريين، رقم 171 / 2002 ورقم 220 / 2002، وقررت وزارة التربية والتعليم تدريس هذا الكتاب في مدارس السلطنة اعتباراً من سنة 2004، ص85.

**16**- الكتاب المدرسي المغربي. المنير في اللغة العربية، جذع التعليم الأصيل وجذع الآداب والعلوم الإنسانية / سلك التعليم الثانوي التأهيلي، تأليف رشيد نظيف وآخرين، مصادق عليه من وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الآخر والبحث العلمي، قطاع التربية الوطنية، ص95.

**17**- الكتاب المدرسي اللبناني ( كتاب القواعد و البلاغة و العروض ) التعليم الثانوي، السنة الأولى، المناهج الجديدة المعتمدة لعام 2008 م، المركز التربوي، ص45.

**18**- انظر: الكتاب المدرسي (اللغة العربية، الصف الثاني الثانوي، القراءة، الأدب و نصوصه، البلاغة، التدريبات اللغوية)، منشورات وزارة التربية و التعليم المصرية، مركز تطوير المناهج و الموارد التعليمية، طبعة 2007/2006 م، ص 246.

**19**- انظر الكتاب المدرسي السعودي ( قواعد اللغة العربية، الثالث المتوسط )، تأليف لجنة إعداد المناهج المدرسية ( صالح بن سليمان الهيبي و عبد الله بن علي السلال، و حمد بن ناصر الدخيل و سلامة بن عبد الله الهمش، منشورات وزارة المعارف- السعودية، 2008/2007 م، ص65.

**20**- الموسى. نهاد. الأساليب مناهج و نماذج في تعليم العربية، دار الشروق، 2003 م، ص 20 و انظر أحمد مختار عمر. علم الدلالة، بيروت، 1972 م، ص25.

**21**- السعران . محمود ، علم اللغة، بيروت، 1979 م، ص 238. و انظر الحسن. شاهر، علم السيمانيكتية و البراجماتية في اللغة العربية، عمان، دار الفكر، 2004 م، ص 157-163.

**22**- عمايرة . خليل. في نحو اللغة وتراكيبها،عمان، 1982 م، ص50. وانظر كتابه في التحليل اللغوي، جدة، 1987 م،ص 60.

**23**- انظر استيتية، سمير، اللسانيات، عالم الكتاب الحديث، إربد ، 2002 م،ص 75. وانظر ميشال . زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ،بيروت، 1983م، ص 96. و انظر
Chomsky.Noam, syntactic structure, Mouton, The Hague, Paris, p55.

**24**- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975 م، ص34.

**25**- ابن جني، اللمع، تحقيق فارس فارس، عمان، 1978 م، ص54.

**26**- الموسى. نهاد. الأساليب مناهج و نماذج في تعليم العربية، عمان، دار الشروق، ص186.

**27**- سورة الزمر، الآية 72.

**28**– الجرجاني. دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، 1969 م، ص75.

**29**– نبيل عبد الهادي و آخرون. مهارات اللغة و التفكير، دار المسيرة، عمان،1987 م، ص143.

**30**– العناتي.وليد، الأنظار اللسانية في تعليم العربية: مثل من كتب قواعد المرحلة الإعدادية في الأردنية ، مجلة تواصل، العدد ( 19 ) 2007 م، /جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص85.

**31**– البجة، عبد الفتاح، أصول تدريس العربية بين النظرية و الممارسة، دار الفكرالعربي، عمان، 2000م، ص52.

**32**– عباس محجوب، مشكلات اللغة العربية، حلول نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدوحة 1986م ص54.

**33**– قريش. عبد العزيز، التفكير النقدي و المدرسي، أية ممارسة، فاس، 2005 م ، ص50.

# اكتســـــاب اللـــــغـــــة
# (مقاربة توليدية تحويلية)

**عبد السلام شقروش**
**قسم اللغة العربية**
**جامعة باجي مختار– عنابة**

**ملخص**

*تبنت النظرية التوليدية التحويلية الفلسفة العقلية لتفسير عملية اكتساب اللغة، معارضة بذلك التفسير السلوكي الذي يعتمد الفلسفة التجريبية (empirique). وقد استند تشومسكي في معارضته للسلوكية على مبدأ عدم التكافؤ بين المدخلات والمخرجات، الذي اصطلح عليه بـ "فقر المحفز" (poverty of stimulus)، ويتجسد هذا المبدأ في صور ثلاث: ضآلة التحديد، والتدني النوعي، وغياب الدليل السلبي. ويذهب تشومسكي إلى أن الإنسان قد خص فطريا بجهاز اكتساب اللغة langage acquisition device (LAD)، المتكون من مبادئ ثابتة في كل لغة ووسائط متغيرة. ويقتصر عمل المجتمع على مساعدة المكتسب على تثبيت الوسائط من خلال تعرضه للتجربة، لا على بناء نظامه اللغوي.*

***Résumé***

*Dans son explication de l'opération d'acquisition du langage, la théorie générative transformationnelle a adopté la philosophie mentaliste, se mettant de ce fait en opposition avec l'explication behavioriste qui s'est, quand à elle, basée sur la philosophie empirique. Chomsky s'est appuyé, dans son opposition à la théorie behavioriste, sur le principe de non équivalence entre les in-put (entrées) et les out-put (sorties), qui est généralement appelé " pauvreté de stimulus ", et qui est déterminé par trois formes:*
*1- sous détermination,*
*2- diminution typique, 3- absence du modèle contraire. L'homme, selon Chomsky, est doté de façon innée d'un appareil de l'acquisition du langage appelé (LAD), constitué de principes fixes et de paramètres mobiles. Chomsky affirme que le rôle de la société se limite à aider l'apprenant à fixer les paramètres en le soumettant à l'expérience, non en construisant son système linguistique.*

**مقدمـة:**

يكتسي موضوع اكتساب اللغة أهمية كبيرة في اللسانيات الحديثة، إذ كثيرا ما مثل هذا الموضوع الحد الفاصل بين المدارس اللسانية، وفي هذا السياق يذهب عبد السلام المسدي إلى أن" **أكبر حدث لساني معاصر، وهو المتمثل في بروز المدرسة التوليدية التحويلية ، إنما هو ناتج عن موقف مبدئي من موضوع اكتساب اللغة**"[1]. وقد مثلت التوليدية التحويلية معارضة واعية للبنوية السلوكية في مسألة اكتساب اللغة، إذ ترفض هذه الأخيرة مذهب السلوكية في إرجاع كل المكتسبات المعرفية، بما في ذلك المعرفة اللغوية، إلى التجربة؛ لأن محدودية تجربة الطفل من حيث الزمان، وكذا المادة المتعرض إليها تجعلها لا ترقى إلى مستوى ما يتملكه.

ولقد أحالت هذه الإشكالية تشومسكي على السؤال المحير الذي طرحه أفلاطون، وهو كيف نفسر قلة تجربة الإنسان قياسا بسعة معرفته ؟ هذه المشكلة كما صاغها الفيلسوف البريطاني برتراند راسل في أعماله الأخيرة وهي :

"**كيف يمكن لأفراد النوع البشري أن يعرفوا ما يعرفونه على الرغم من قصر تجربتهم مع الكون، ومحدوديتها؟**"[2].

وتمثل المعرفة اللغوية حالة خاصة من التساؤل الأفلاطوني، فإذا كان التساؤل الفلسفي يبحث في نظام المعرفة عموما، فإن المعرفة اللغوية تمثل مظهرا من مظاهر هذه المعرفة، وتعد ظاهرة اكتساب اللغة حالة خاصة من التساؤل الأفلاطوني[3].

**فقر المثير:**

يذهب تشومسكي إلى أن نظام القواعد الذي يمتلكه متكلم اللغة أكبر بكثير من المادة التي يكون قد تعرض إليها أثناء عملية اكتسابه للغته؛ أي أن المادة المقدمة في المدخلات لا تساوي المنتجة في المخرجات فـ " **للطفل تجربة محدودة وقاموسا صغيرا من المفردات وأشباه الجمل والعبارات الناقصة لا تخوله أن يبنى بطريقة الاستقراء نحوه اللغوي، لأن عملية البناء تتطلب أشياء أخرى ومعرفة كبيرة بالتراكيب اللغوية وتراكيب العبارات وبمرفولوجية اللغة وسيمنطيقها وسيميولوجيتها** "[4]، وقد استند تشومسكي في رده للفرضية التجريبية على دليل سماه "The Poverty of stimulus" "**فقر المثير**"[5]، إذ لو كانت اللغة تكتسب بالمثير والاستجابة، وسلسلة العمليات التشريطية، كما تذهب إلى ذلك المدرسة السلوكية، لكان المثير في مستوى الاستجابة، على اعتبار أن الاستجابة ينبغي أن تكون مساوية للمثير تطبيقا لمبدأ : لكل قوة رد فعل مساو لها في المقدار ومعاكس لها في الاتجاه، ويتمثل فقر الحافز في أوجه ثلاثة هي:

ضآلة التحديد – Underdetermination

التدني النوعي – Degeneracy

الدليل السلبي – Negative evidence

1 –**ضآلة التحديد:** أي أن المدخلات لا تحدد النظام القواعدي النهائي، وذلك لأنها أقل من المخرجات، وهذه الإشكالية هي أهم الأوجه الثلاثة الممثلة لـ "فقر الحافز" حيث نجد الطفل ينتج بنى تركيبية وفقا لقواعد لم يكن قد تعرض إليها من قبل؛ أي ذات خصائص لا يمكن إرجاعها إلى التعليم، فبنية القواعد الثاوية وراء استخدامنا للغة أكبر بكثير من الجمل التي يتعرض لها الطفل في سنين اكتسابه للغة. وقد مثل لذلك تشومسكي بشواهد نماذج من البنى التركيبة كالاستفهام، والمصدر نورد بعضًا من مقابلاتها العربية:

أ – الحدود على حركة أسماء الاستفهام، وهي قضية من التعقيد بحيث يستبعد أن يحيط بها الطفل عن طريق القياس والتعميم، على اعتبار أن البنوية السلوكية تعمل على ردم الفارق بين المدخلات والمخرجات عن طريق القياس والتعميم.

فمن المعروف أن اسم الاستفهام ينتقل إلى بداية الجملة في العربية – بمختلف صيغها الفصحى واللهجات المحكية – من موضعه الأصلي داخلها، وتنطبق هذه القاعدة على الجمل البسيطة والمركبة كما في:

أ
- رأى محمد زيدا في السوق
- من رأى محمد ... في السوق؟

ب
ظن علي أن محمدا رأى زيدا في السوق
من ظن علي أن محمدا رأى ... في السوق؟

ج
ظن علي أن محمدا قال إن زيدا رأى مصطفى في السوق
من ظن علي أن محمدا قال إن زيدا رأى ... في السوق؟

د
صدق محمد دعوى أن زيدا رأى مصطفى في السوق
من صدق محمد دعوى أن زيدا رأى ... في السوق؟

فالجملة "**د**" غير صحيحة غير أن "المادة اللغوية التي يسمعها الطفل ليس فيها ما ينبئ أن الجملة "**د**" تختلف عن الجمل الثلاث الأولى في صحة صياغتها، كل ما هنالك أن الطفل لا يسمع مثلها، في حين أنه قد يكون سمع الجمل الأولى . ولو أن الأمر قياس وتعميم لكان من المتوقع أن يقيس الطفل "**د**" على مثيلاتها الجمل المركبة "ب" و "ج" لكن هذا لا يحدث "[6].

وقد ذهب تشومسكي إلى أن تجارب أجريت على أطفال لهم لغات مختلفة ولم يقعوا في مثل هذا القياس؛ أي أن هذا **القيد على حركة اسم الاستفهام** ليست مما يتعلمه الطفل في اكتسابه اللغة، فلا بد أنه نتيجة عمل **الجوار النحوي** الفطري الذي يقضي بعدم صحة حركة اسم الاستفهام من داخل عبارة اسمية (هي في هذا المثال دعوى أن زيدا رأى في السوق) إلى أول الجملة [7].

وليس معنى ذلك أن الطفل لا يستعمل القياس، أو أن قياساته كلها خاطئة، ولكن فقط هناك بعض القضايا التي تقتضي القياس، ويؤدي القياس فيها إلى خطأ تركيبي، فنجد الطفل ينحاز عن القياس فيها من غير علة ظاهرة. واللافت للانتباه أن مثل هذه الظواهر تعم الأطفال من لغات مختلفة مما يجعلها ظاهرة جديرة بالاهتمام.

كذلك نجد في الضمائر الانعكاسية ما يدعم الفرضية الفطرية ويؤكد أن هذه الجوانب من المعرفة تتجاوز المدخلات، كما في الشواهد الآتية:

1 رأى محمد نفسه في المرآة.
2 علي نفسها جنت براقش.
3 رأى نفسُه محمد.*
4 طلب محمد من علي أن يعتمد على نفسه.
5 قال محمد إن عليا اعتمد على نفسه.
6 قال محمد إن عليا اعتمد على نفسه.*
7 وعد محمد عليا أن يعتمد على نفسه .
8 محمد يظن أن نفسه سعيدا.*
9 محمد يظن نفسه سعيدا

فالجملة (3) لاحنة لأن الضمير الانعكاسي يعود على سابق ولا يسبق العائد.

والجملة (6) لاحنة لأن الضمير عاد على (**محمد**) وبالتالي خرج عن الجملة المكتنفة(*).

والجملة (8) لاحنة لأن الضمير عاد على اسم خارج الجملة المكتنفة، والشرط في العوائد anaphors ومنها الضمائر الانعكاسية أن تعود على عنصر من الجملة نفسها وفق نظرية الربط(**) binding theory.

إن الطفل لا يتلقى توجيهات ولا إرشادات لتحديد أي الجمل نحوية، وأيها غير نحوية (لاحنة)، ومع ذلك يستطيع أن يستنبط البنى التركيبية للغته من المدونة التي يتلقاها.

إن مبدأ التعميم والقياس لا يمكن بحال من الأحوال أن يفسر كيفية استخلاص الجمل الصحيحة من الخاطئة في مثل ما سبق، إذ الضمائر الانعكاسية أمر بالغ التعقيد، ومع ذلك يتمكن الطفل من امتلاك الكفاءة الأدائية فيها من غير تعليم.

إن التمييز بين الخطأ والصواب في مثل ما سبق لا يتلقى فيها الطفل توجيهات في مراحل اكتسابه الأولى، كما لا يتعرض له في المدرسة، لأن مثل هذه القضايا لا تشغل بال التعليميين على اعتبار أنها من المسلمات، ومما لا يدخل مجال الخطأ فيه، وهو كذلك دليل على أن المادة المقدمة أقل من أن تنتج نظاما قواعديا في مستوى تعقيد النظام القواعدي اللغوي.

كما يمكن أن نمثل لفقر المثير في شقه الأول **(ضآلة التحديد)** بالفونولوجيا، فمتكلمو اللغة يعرفون من بنيتها الصوتية أكثر مما يتلقونه من التجربة، حيث يذهب تشومسكي إلى أن قواعد البنية الصوتية تعتمد في جزء كبير منها على "**مبادئ تحكم الأنظمة الصوتية الممكنة للغات البشرية، وتحدد العناصر المكونة لها، والطريقة التي تتآلف بها، والتغيرات التي تحدث لها في السياقات المختلفة ... وهي جزء من الملكة اللغوية الفطرية**"(8).

إن الخيارات الصوتية المتاحة فيزيولوجيا لا نهائية، ولكن اللغات جميعها على اختلافها قد اختارت مجموعة محدودة من الفونيمات ، حيث أثبتت الجمعية الصوتية أن مختلف اللغات في العالم لا تخرج عن حوالي خمسين فونيم.

وكذلك بالنسبة لاستراتيجية بناء النظام الصوتي، حيث نجد الطفل يتعرض لملايين الألوفونات(***)، ومع ذلك يستطيع أن يستخلص منها عددا صغيرا جدا من الفونيمات لا يتجاوز الأربعين في أغلب الحالات، فكيف يتسنى له ذلك لو لم تكن هناك ضوابط فطرية توجهه لوضع فرضيات معينة وتفادي أخرى إذ لو استعرض كل الاحتمالات الممكنة لاستخلاص فونيم من جملة الألوفونات لأفنى عمره من غير أن يبني نظامه الصوتي.

وبما أن اللغة تقوم على المغايرة والاختلاف كما يذهب إلى ذلك **دو سوسير** فالأجدر أن تكون الفروق واضحة حتى لا يحدث الالتباس فلماذا تلجأ اللغات إلى اختيار فونيميات متقاربة الصفات، أو المخارج من مثل **(ض،ظ)** و**(ط،د،ت)** و**(ذ،ث)**، مع إمكانية اختيار المتباعدة حتى لا يحدث التباس.

ومن الأدلة على عدم التكافؤ بين المدخلات والمخرجات، اكتساب الطفل لمفردات لغته، إذ كيف يتسنى له أن يتعلم في إحدى مراحل اكتسابه ما يزيد عن عشرة كلمات يوميا، مع العلم أن مفهوم الكلمة ما يزال يكتنفه الغموض، فاكتساب أشياء غير محددة تحديدا دقيقا دليل على أن التجربة لا تعني كل شيء بالنسبة للطفل "**إن الطفل تتوفر لديه بكيفية ما بعض المفاهيم قبل أن يمر بتجربته اللغوية، وأن ما يقوم به أساسا ليس إلا تعلم أسماء لتلك المفاهيم التي تكون جزءا من تركيبه المفهومي المسبق**"(9)، وتتبني جملة المفاهيم من خلال انتظام الإوليات (primitives) المفهومية كالإرادة، والتسبيب، والهدف، والقصد، ... ثم تظهر الكلمات معبرة عن جملة التعالقات بين هذه المفاهيم الأولية. ويؤكد ذلك ما سمي **(الحقائق التحليلية)**(10) التي لا نحتاج في التثبت من صدقها إلى معرفة التجربة مثل جملة: " **اغتال زيد عمرا** "

فهي تعني أن هناك قصدا في القتل، وأن القتل حصل مخاتلة، وهذه المعرفة صحيحة من غير تجربة لأن صحتها مستمدة من معرفة معنى الكلمة، وهذا الحكم يعتمد على التركيب المفهومي السابق للتجربة[11]، ومعرفة مثل هذه الجوانب وغيرها مما يتعلق **بماهية** ما تحيل إليه الكلمة، و**ماصدقها**، أو الجوانب المختلفة للبنية المعجمية التي يكتسبها الطفل أكبر من أن تعلل بالتجربة المحدودة التي يتعرض لها الطفل؛ لأنها من الغنى والتعقيد بحيث لا تطمح القواميس الأكثر تطورا أن تحيط بها، إذ لو قضى الإنسان كامل حياته ما استطاع أن يتعرض إلى كل ما تحمله لفظة واحدة من جوانب معجمية[12].

ونمثل لضآلة التحديد بالخطاطة الآتية:

مدونة ناقصة | س = 0 | أداء ناقص ⟵ رقم (1)

مدونة ناقصة | س ≠ 0 | أداء تام ⟵ رقم (2)

فلو كان الطفل كالورقة البيضاء – كما ترى الوصفية السلوكية–، لكانت المدخلات مساوية للمخرجات كما في الرسم (1)، أما والأمر ليس كذلك– فقد جاءت المخرجات مخالفة للمدخلات كما في الرسم رقم (2)، وما دام الأمر كذلك فهو دليل على فرضية فطرية اللغة التي ذهب إليها تشومسكي.

**التدني النوعي:**

والمقصود به أن المادة اللغوية التي يتعرض لها الطفل في مرحلة اكتساب اللغة تكون مشوشة، وذلك لأن ما يتعرض له الطفل هو أداء الآخرين، وليس كفاءتهم، والأداء لا يكون مطابقا تماما للكفاءة، وذلك لتدخل عوامل خارجية كثيرة من جهة؛ من مثل لفت الانتباه، وعدم التركيز، وضعف الذاكرة، ...[13] ومن جهة أخرى لأن الأداء هو نتاج تفاعل عوامل ونظم عديدة، فلو لاحظنا حوارا عاديا يجري بين اثنين أو أكثر لوجدناه يكاد

يفتقر إلى الجمل التامة المضبوطة غير المقطعة، إذ الطابع الغالب على الأحاديث العادية هو التكرار، والتغير الفجائي، والاعتراض، والانتقال، ... والانقطاع لبدء فكرة جديدة، أو العودة إلى فكرة سابقة،... ويحدث ذلك لأن عملية التواصل لا يعول فيها على الجانب اللغوي فحسب، بل تتدخل فيها وسائل إيضاح كثيرة، فتتداخل الرسائل اللغوية مع السيميائية مشكلة لوحة منسجمة متناغمة يدعمها النزوع نحو الاقتصاد في الجهد، وكل هذا لا يجعل المتخاطبين يحسون مع هذا المزيج بالانحراف أو النشاز. ولكن الدارس عندما يعزل الجانب اللساني من الرسالة عن الجانب غير اللساني يجد فراغات، وانقطاعات كثيرة .

فإذا كانت هذه هي حال المدونة التي يتلقاها الطفل، فكيف سيؤسس نظامه اللغوي استنادا إليها لوحدها، إذ لو كان الطفل يولد وهو صفحة بيضاء كما ترى السلوكية، لكانت المخرجات مساوية للمدخلات

مدونة مشوشة ⟵ | س = 0 | ⟵أداء مشوش

أي أن الطفل لا يتمكن من بناء نظامه اللغوي الذي يؤهله للتواصل مع مجتمعه.

غير أن الواقع يؤكد غير ذلك، فعلى الرغم من التشويش أو التدني في المدونة التي يتلقاها الطفل من جهة ونقص المعطيات كما ورد في ضآلة التحديد من جهة أخرى، إلا أنه يتمكن من بناء نظامه اللغوي بمختلف مستوياته اللسانية، وهذا ما يؤكد الفرضية الفطرية التي أخذت بها التوليدية التحويلية.

مدونة مشوشة ⟵ | س ≠ 0 | ⟵ أداء منظم (غير مشوش).

2 –**غياب الدليل السلبي:** والمقصود بالدليل السلبي وجود دليل أمام الطفل يستدل به على عدم صحة تركيب من التراكيب، أو جملة من الجمل التي تحويها المادة التي يتعرض لها خلال اكتساب اللغة، فإذا كان اكتمال النظام القواعدي لدى الطفل معناه اكتساب كفاءة؛ أي مقدرة على التمييز بين الجمل الصحيحة وغير الصحيحة، فكيف سيكتسب الطفل المقدرة على معرفة الجمل غير الصحيحة، إذا كانت المدونة تفتقر إلى ذلك؟ ويقارن جون ليونز الاكتساب اللغوي – في حالة غياب الدليل السلبي– بعمل باحث في نشاط معرفي ما؛ حيث يقول: « **نفترض أن هناك عالما أخذ في دراسة مادة تحتوي على نسبة خطأ قدرها 20% من هذه المادة، ولكنه لا يدري في أي جزء من أجزاء هذه المادة العلمية تقع هذه النسبة، لا شك أنه سيواجه موقفا صعبا، بل إنه سيواجه مصاعب جمة**»[14] وعليه فكيف يتمكن الطفل من معرفة الجزء غير الصحيح في المادة المعروضة عليه والذي يمثل جانبا من كفاءته اللغوية؟

هناك احتمالان لاكتساب هذه المعرفة (تجريبيا)

1 – أن يضع الطفل فرضية أن:

– **الخطأ هو ما لا يتلقاه:** معنى ذلك أن الذي يتلقاه الطفل من المجتمع يمثل الجانب الصحيح من اللغة، والجانب المغيب هو الخطأ.

ولكن ديكارت يذهب إلى أن اللغة تتميز بما يعرف بـ " **المظهر الإبداعي** « **فإن المتحدث في الحالات السوية لا يقوم بتكرار ما سمعه بل ينتج أشكالا لغوية جديدة وهي في الغالب جديدة في كلام المتكلم هذا، أو حتى في تاريخ تلك اللغة** »[15]. وهذا يتعارض مع الفرضية السابقة، إذ ما ينتجه الطفل هو ما لم يسمعه، فلو استندنا إليها لصار كل ما ينتجه الطفل غير صحيح، وحسب البرهان بالخلف فإن الفرضية السابقة خاطئة.

ومن ناحية ثانية لو أخذنا بهذه الفرضية لخطَّأنا كل ما لم نسمعه من قبل، وهذا ما لا يتفق مع الواقع.

2– نفترض أن:

– الطفل يتعرض لعملية التصويب: وينقسم هذا الاحتمال إلى شقين.

أ–هناك جزء من اللغة (**المرفوض**) يخطئ فيه الطفل فيتعرض إلى التصويب.

ب–هناك جزء (من المرفوض) لم يتعرض له الطفل لذلك لايتلقى فيه التصويب.

أما الجزء الثاني (ب) فحاله مثل حال الاحتمال الأول أي ما لا يتلقاه الطفل وقد عولج سابقا.

أما (أ) فالطفل في الحالات العادية لا يتعرض إلى عملية التصويب إلا في حالات نادرة، لأن الكبار يهتمون بالجانب الدلالي مما يقوله الطفل ولا يهتمون بالبنى التركيبية « **فالأم في التنويع الدلالي، لا تستعيد عبارة الطفل لتغنيها وتصححها، بل تؤدي عبارة مختلفة في المحادثة بفكرة جديدة ترتبط بالفكرة التي يعبر عنها** »[16]، ويستبعد تشومسكي دور الأسرة في تصحيح أخطاء الطفل ويقصر دورها على ما يسمى بالتوسيع Expansion[17]، بمعنى أن الكبار إذا فهموا مراد الطفل تكون عملية التواصل قد حصلت، بل في حالات كثيرة يُتلقى الأداء اللاحن للطفل بالإعجاب والاستحسان، أما الحالات النادرة التي يتعرض فيها الطفل إلى التصويب، فهو لا يدرك إن كان المراد هو التصويب، أم التأكد؛ أي إن تكرار الكبار لما قاله الطفل هل هو استفهام صدى أم تصويب؟ إذ عادة ما يكون التصويب عبارة عن إعادة لما قاله الطفل بصيغة صحيحة، ولكن كثيرا ما يعيد الكبار أقوال صغارهم إما بالعبارات ذاتها، أو بعبارات قريبة من ذلك. ففي مثل هذه الحال كيف يعرف الطفل أن التكرار الأول بقصد التصويب والثاني بقصد التحقق ونمثل لذلك بالمجموعتين (أ) و (ب)

أ
1- بابا رايحة نلعب.
2-رايحة تلعبي؟
1-رايحة تلعبي

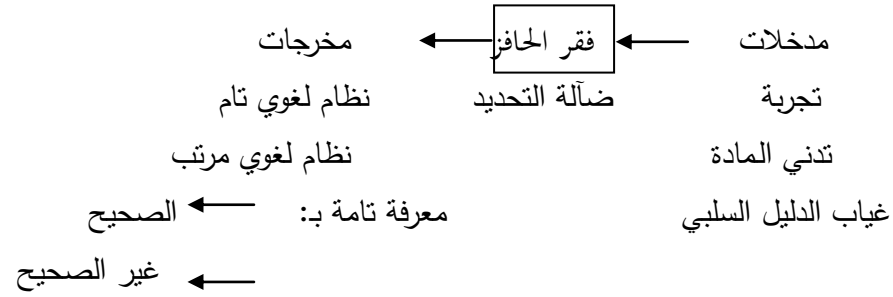
ب
1-الباب تقفلت
2-الباب تقفل
1-الباب تقفل

ففي الشاهد (أ): -البنت تستأذن الذهاب للعب
-الوالد يستفهم (استفهام صدى)
-البنت تكرر عبارته على اعتبار أنها تصويب
وفي الشاهد الثاني(ب): -الطفل يخبر عن إغلاق الباب

***-الوالد يصوب على اعتبار الباب مذكر***

-الطفل يعيد الخبر بصيغته الصحيحة

فالطفل في مراحله الأولى لا يستطيع التفرقة بين المجموعة (أ) استفهام الصدى والمجموعة (ب)التصويب.
وفي جميع الحالات لا نجد حلا لكيفية اكتساب الطفل الجزء المعرفي اللغوي الخاص بإدراك الجمل غير الصحيحة، أو غير القواعدية.
إن تفسير ظاهرة اكتساب اللغة بعدم إرجاعها إلى الفرضية الفطرية، يجد في كثير من توجهاته، وتخريجاته انسدادات لا سبيل لاختراقها، فقضية فقر الحافز بأوجهها الثلاثة، ضآلة التحديد، وتدني المادة، وغياب الدليل السلبي تؤكد أن المدخلات غير مساوية للمخرجات.




نجد في هذه الخطاطة أن جهة المدخلات تتسم بالسلبية (–) وجهة المخرجات تتسم بالإيجاب (+) .
ضآلة التحديد أي نقص المادة المقدمة يقابله بناء نظام لغوي تام، وتدني المادة أي تشوش تام في المادة المقدمة يقابله نظام لغوي مرتب، وغياب شواهد وأدلة على الخطأ يقابله معرفة تامة بالصحيح والخطأ. وهذا مما يؤكد بأن الطفل لا يولد وهو صفحة بيضاء خالية من أي شيء، بل ومما يزيد هذه الفرضية تأكيدا أن ما يتعرض له الأطفال في المجتمع الواحد يختلف من بيئة إلى أخرى، ومع ذلك فالمخرجات متشابهة، أي الحالات النهائية للنظام المكتسب من قبل الأفراد في المجموعة اللغوية الواحدة.

ويقترح تشومسكي الفرضية الفطرية حلا لمشكلة أفلاطون **(في شقها اللغوي)** المعبر عنها بفقر الحافز؛ حيث يذهب إلى أن "**الجانب الأكبر من النظام اللغوي الذي يكتسبه الإنسان، هو جزء من موهوباتنا البيولوجية التي وهبناها، والتي تميزنا كجنس من الأجناس الإحيائية، مثلما هو الأمر بالنسبة لنظام الإبصار الذي لدينا والذي يختلف عن نظام الإبصار عند الضفادع مثلا، أو وجود يدين تختلفان في خصائصهما عن خصائص أيدي الزواحف، وعلى هذا فالمعرفة اللغوية متأسسة في العقل البشري ومحددة إلى درجة كبيرة، وترسم هذه الحدود خصائص يمكن أن تعرف بخصائص اللغة البشرية، ويقوم على ذلك كله مكون من مكونات العقل، نطلق عليه الملكة اللغوية**"[18].

إن لجوء تشومسكي إلى الفرضية الفطرية ليس هروبا إلى الأسهل كما يحل للبعض أن يتصور المسألة، ولكن هذا الافتراض سيؤدي بنا إلى الانشغال بموضوع المعرفة اللغوية من حيث طبيعتها، وبنيتها، وخصائصها "ومن هنا لا بد لهذا الدرس أن يقدم تصورا واضحا للملكة اللغوية المسؤولة عن نمو النظام اللغوي المعرفي الذي يكتسبه الإنسان"[19].

تذهب النظرية التوليدية التحويلية إلى أن الملكة اللغوية تمر بحالات عديدة انطلاقا من نقطة الصفر الحالة الابتدائية (initial state $S_0$)(ح$_0$)، إلى نقطة النضج اللغوي؛ أي الحالة القارة (ح ق) ( steady state $S_s$) [20]، أي من مرحلة ما قبل تعرض الطفل للمدونة الاجتماعية، إلى مرحلة اكتساب النظام اللغوي، والتي تمثل حالة قارة؛ أي لا تتعرض إلى تغيرات معتبرة عدا بعض التغيرات الطفيفة. ويتحدد الهدف من الدراسة بوصف الحالة الأولى، والحالة النهائية، وكيفية الانتقال ما بين الحالتين:

لإنجاز

(ح$_0$) ⟵ (ح ق)

(المجتمع)

تذهب النظرية التوليدية إلى أن (ح$_0$) تتمثل فيها الكفاءة اللغوية بخصائص عالية التحديد، وبمبادئ كلية تمثل خطوطا عريضة توجه مستقبل بنية النظام اللغوي الذي سيكتسبه الطفل، وأما الاختلافات الحاصلة بين اللغات فهي مرتبطة بالخيارات المعبر عنها بـ: **(البرامترات)** المتواجدة داخل الأطر الكلية، أو ما اصطلح عليها بالقواعد الكلية Universal Grammar ، وهي مجموعة الخصائص العامة التي تحد اللغات البشرية، وبمواجهة الطفل للمادة اللغوية التي يتلقاها من المحيط اللغوي في سني اكتسابه اللغة فإنه يبني شكلا أكثر تحديدا لهذا النظام ... وحينئذ تصبح ملكة اللغة في حالتها الثانية التي تختلف عن الأولى بتثبيت بعض البرامترات التي تختلف فيها اللغات فيما بينها، على ما يلائم اللغة التي يكتسبها الطفل[21] ويستمر الطفل في التغيير إلى أن يصل إلى مرحلة الاستقرار أو النضج. وتمثل المادة اللغوية المقدمة من المجتمع المثير الذي يثبت هذه البرامترات، بمعنى يحدد واحدا من الخيارات المتوفرة في (ح$_0$) [22].

تذهب التوليدية التحويلية إلى أن الطفل يولد وهو مزود بجهاز خاص فطري[23] يعمل على اكتساب اللغة اصطلح عليه بـ langage aquisition device (LAD)[24]، **(جهاز اكتساب اللغة)**، وتقدح شرارة هذا الجهاز من خلال تعريضه للاستعمال اللغوي[25]، وعمل المجتمع ليس إنشاء النظام اللغوي لدى الطفل، وإنما المساعدة على تثبيت البرامترات المتعلقة بدالة اللغة الخاصة[26]، أي أن الطفل يولد وهو مزود بجهاز اكتساب اللغة الذي هو عبارة عن أطر منتظمة وفق قانون معين وثابت، ويتشابه البشر جميعهم في النظام الأولي لهذه الأطر[27]، كما

ترتبط هذه الأخيرة بالبرامترات **(المتغيرات)** التي تختلف من لغة إلى أخرى. وعمل الطفل في مرحلة الاكتساب اللغوي هو تثبيت هذه البرامترات، أي إعطائها قيما حقيقية لتأخذ شكلها الثابت النهائي والذي يمثل مرحلة النضج اللغوي. وإذا أردنا أن نمثل لذلك بصيغة صورية نقول: إن اللغات البشرية جميعها لها عبارة جبرية واحدة تمثل شكلها البياني كأن تكون على سبيل الافتراض:

تا**(س)** = أ . **س**$^{هـ}$ + **ب** . **ع**$^{ن}$ + **جـ** . **ص**$^{ك}$ + ...

وتمثل **(س، ع، ص، ...)** المعجم اللغوي الخاص بكل لغة، وتمثل **(هـ، ن، ك، ...)** البرامترات التي يعمل الطفل على تثبيتها، أي إعطائها قيما ثابتة بدل انفتاحها على مختلف الاحتمالات، ويتم هذا التثبيت عن طريق فرضيات يضعها الطفل، ويعمل على اختبارها في الميدان من خلال تعريضها للواقع اللغوي الخاص، فتثبت فرضيات وتعدل أخرى في كل مرحلة، إلى أن يصل الطفل إلى مرحلة النضج اللغوي (ح ق) والتي يتم فيها تثبيت جميع البرامترات[28].

وينطبق هذا التصور على كافة أنظمة اللغة، من فونولوجية، مورفولوجية، وتركيبية، ودلالية، بل حتى المعجمية منها[****]. وعمل الطفل وهو يكتسب اللغة يشبه إلى حد كبير عمل اللساني الذي يكشف عن قوانين اللغة **(وبخاصة اللغة التي يجهلها)** ، فهو يضع فرضيات انطلاقا من استقراءات أولية، ثم يظل يعدل هذه الفرضيات كلما اختبرها ووجد عدم ملاءمتها للواقع اللغوي، من خلال تجارب أكثر من استقراءاته الأولية، كذلك الطفل يضع فرضيات ويعمل وفقها إلى أن يكتشف خطأها فيعدلها بأخرى، ويترك التي لم تتعارض والواقع اللغوي إلى أن يستقر إلى مجموعة معينة من الفرضيات التي تمثل البرامترات الثابتة المعبرة عن لغته الخاصة.

**خاتمة:**

وما يمكن أن نخلص إليه هو أن التوليديين قد ردوا حجة السلوكيين، في كون الاكتساب اللغوي يتم من خلال المجتمع، وذلك من خلال دليل **(فقر المثير)** بأوجهه الثلاث، وقد حاولوا إعطاء إجابة عن التساؤل الأفلاطوني في شقه اللغوي من خلال مفهوم القواعد الكلية الفطرية، وقد مثلت حالتا الملكة اللغوية ($ح_0$) والقواعد الخاصة للحالة القارة ($ح_{ق}$) هدفا أساسا للدرس اللساني التوليدي، كما تمثل إجابة عن السؤالين الأولين الذين وضعهما تشومسكي في إطار البرنامج اللساني وهما:

– ما الذي تعنيه معرفة اللغة؟

– وكيف يعرف الإنسان لغته؟

وحال الدرس التوليدي منذ نشأته في الخمسينيات من القرن العشرين إلى اليوم يؤكد ذلك إذ تصب كامل الأعمال التوليدية في هذا الاتجاه أي الكشف عن الحالة الأولى والحالة القارة وعملية الانتقال من الأولى إلى الثانية.

**الهوامش:**

**1**– عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1981،1، ص214.

**2**– تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة: حمزة بن قبلان المزيتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 15.

**3**- Chomsky, knowledge of language its nature origin and use,1986 , p 51.

**4**– سامي أدهم، فلسفة اللغة تفكيك العقلي اللغوي، المؤسسة الجماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص265.

**5**- المرجع نفسه، ص266.

**6**- مرتضى جواد باقر، مقدمة في نظرية القواعد التوليدية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 34.

**7**- المرجع نفسه، ص34.

*- مكتنفة: مصطلح استعمله جواد باقر، وقد استعمل حمزة بن قبلان المزيني مصطلح "المدمجة".

** - نظرية الربط: هي واحدة من النظريات القالبية التي اقترحها تشومسكي في إطار المبادئ والوسائط، وتعمل على تحديد العلاقة البنوية بين العناصر المضمرة وسوابقها ولها مبادئ ثلاث.

أ- كل عائد مربوط في مقولته العاملة.

ب – كل ضمير حر فلي مقولته العاملة.

ج- العبارات المحيلة حرة.

انظر: Chomsky, knowledge of language its nature origin and use

و تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ص 56.

**8**- Chomsky, language and problems of knowledge, Cambridge, Mass, MIT press, 1988, p34.

***- Allophone ألوفون: يترجمه عبد الفتاح إبراهيم بـ البديل أو العوض الصوتي وسعيد الغانمي بـ: التنوعات الصوتية السياقية وإدريس السغروشني بالبديل الصرفي وتتعدد الألوفونات باعتبارات ثلاث:

أ/ الجوار

ب/ البصمة الصوتية أي الذاتية.

ج/ عدم إمكانية تكرر الصوت الواحد بكامل مواصفاته.

**9**- Chomsky, opcit, p 28.

**10**- انظر تشومسكي: آفاق جديدة في دراسة اللغة والعقل، تر: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص21 و 95.

**11**- انظر مرتضى جواد باقر، المرجع السابق، ص40.

**12**- Chomsky, new horizons in the study of language and mind, Cambridge university press 2004, p 36.

**13**- Chomsky, aspects of the theory of syntax, the MIT press, copyright, 1965, p 3.

**14**- جون ليونز: نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة وتعليق: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1995، ص 249.

**15**- تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ص16-17.

**16**- حسام البهنساوي، لغة الطفل في ضوء مناهج البحث اللغوي الحديث، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط 1994، ص 80.

**17**- التوسيع expansion: مصطلح من وضع براون وبلوجي 1964 يريدان به نوعا من التصحيح غير المباشر، وذلك بأن يضيف الكبار بعض الكلمات إلى ما يقوله الصغار « وقد أشارت إشارات كازدن وليز 1979 إلى عدم وجود دور يذكر للتوسيع في اكتساب التراكيب اللغوية » داود عبدو: دراسات في علم اللغة النفسي، مطبوعات الجامعة، الكويت، ط1، 1984، ص71-72.

**18**- Chomsky ,1988 ,p 4.

**19**- مرتضى جواد باقر، المرجع السابق، ص46.

**20**- Chomsky 1986, p 52.

**21**- انظر مرتضى جواد باقر، ص49.

**22**- انظر عبد القادر الفاسي الفهري، المعجمة والتوسيط، (نظرات جديدة في قضايا اللغة العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص34.

**23**- سامي أدهم، فلسفة اللغة، ص265.

**24**- Chomsky, 1965, p 47.

**25**- تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ص25.

**26**- انظر عبد القادر الفاسي الفهري: المعجمة والتوسيط، ص9.

**27**- المرجع نفسه، ص265.

**28**- انظر عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص42-45.

****- المعجم في التقليد البنوي لا يدخل في مستويات التحليل اللساني على اعتبار أنه يمثل قائمة من الكلمات لا تنتظمها بنية محددة، بينما في التقليد التوليدي التحويلي، تتم دراسة وتحليل المعجم بآليات دراسة التركيب على اعتبار أن الكلمة هي عبارة مكبوسة

# الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية "الأمير" لواسني الأعرج

**أ.د/ أحمد يوسف**
**قسم اللغة العربية**
**جامعة وهران**

**ملخص**

*بين الرواية والتاريخ ثمة أسيقة سيميائية وأفضية من الدلالات المفتوحة تراعي القوانين السردية المتباينة بين صرامة النحو وسيولة الدلالة المفتوحة. إن المسالك التي يختارها السرد تتشابك فيها العلامات، وتصطرع فيها الرموز، وتستدعى فيها الإيقونات ضمن اختيارات أسلوبية تستجيب لمقتضيات الرؤيا المستجدة، وتبعا لذلك تحصل انزلا قات في المعنى وفق بلاغة تتوهج في ربوع الابتذال، وتشيد سلطتها في الهوامش التي تنبذها العقلانية. ولهذا ألفينا عرش النص يتراوح بين النزعة التنويرية التي هي خلاصة للاستعارات التي يقدمها عرش النص وبين النزعة العرفانية التي تحاول أن تستقطب وهج الروح ومنعطفاتها الإنسانية.*

***Résumé***

*Entre le roman et l'histoire se situe des systèmes sémiotiques et des espaces de sémiosis qui tiennent compte des disproportions essentielles qui existent entre les différentes lois narratives, notamment de la rigueur, la syntaxe et de l'écoulement. Ceci nous amènera à dire que les voies choisies par la narration se présentent comme un lieu privilégié pour l'enchevêtrement de signes, la lutte des symboles et la sémiosis, convocation des icones dans des choix stylistiques répondant aux exigences de la nouvelle perspective.*

*Ainsi, donnant lieu à des déviations de sens résultant d'une éloquence vulgaire portée sur une domination marginale irrationnelle.*

*C'est pourquoi, nous avons vu que le trône du texte se trouve entre la tendance des lumières, qui est un résumé des métaphores fournies par le trône du texte lui-même et de la tendance mystique qui tente d'attirer l'ardeur de l'esprit humain et de ses retournements humains.*

## مقدمة

لا يتعامل عرش النص مع تاريخ الأمير عبد القادر على أنه محصلة وقائع منقوشة في الصدور ومحفوظة في السطور فحسب؛ ولكن يسعى إلى إعادة بناء الماضي بناء توجهه إرادة إيديولوجية للأنساق السيميائية الدالة التي لا ينبغي أن تكون خارج الطبيعة المحايثة لهذا العرش. وهنا يتعاضل الثالوث اللاكاني "**الواقعي والرمزي و الخيالي**" في عرش النصعلى أساس ثنائية "**الذات والغير**" تعاضلا يتحققعلى صعيد البنية العميقة للخطاب. ونحن نصطنع مفهوم "الغير" [1] كونه يمثل خطاب الآخر الأكبر الذي يجرد الواقعي من تأثيره المباشر في متخيل الذات ووجدانها، ويصبح شكلا رمزيا يمكن للسيمائيات التأويلية أن تفحص أسسه الإبستمية، وتفكك بلاغته بناء على معطيات البنوية النفسية لجاك لاكان والنزوع العقلاني العرفاني لسارتو فيما يدعوه بـ"**علم الغير**" (HETEROLOGIE).

ومثل هذه العرفانية ماثلة في كتاب الأمير إيقونات ورموزا ومؤشرات، وهي تبغي إدراك الحيثيات المنسية في بقايا المحكيات التاريخية للأمير بتفكر وتدبر لمعقباتها في المخيلة والذاكرة ، وفي معارج الحكي التي تحاكي[2] الشخصيات العرفانية[3] مثل الأنبياء والصالحين والمتصوفة؛ ولهذا كله يصبح العرفان في عرش النص أكثر

خصوصية من العلم. ولا غرو أن نقف على هرمية عرش النص وعمارته الفنية تتشيد على باب المحن الأولى وباب أقواس الحكمة وباب المسالك والمهالك. والعرفان هنا يجيء نقيضا لإنكار حقائق غير مطوية في سطور المؤرخين. وكل باب يتضمن وقفة من وقفات الأمير التي تأتلف عرفانيا مع وقفات النفري ومخطاباته، وتختلف معها في أنها "**كائن سردي تنويري**" كثيرا ما يلتبس إلى حد التطابق مع "**إيديولوجيا الذات الكاتبة**" في انتصارها للعقل والمصلحة.

ألا يمكن التفكير في أن موضوع الأمير كما استقر في عرش النص إنما يعد ضربا من التسويغ الذكي الذي تسلكه الذات في حجاجها من أجل إبراز ذلك الاستدعاء المراوغ للغيرية، وهذا النزوع لا يحتاج فيه القارئ إلى مهارة كبيرة كما يشترطها ميخائيل ريفاتير للوقوف على دلالاته وتحديد خوارزمياته؛ إذ تشير مسالك أبواب الحديد إلى حضور الآخر الذي قد نختلف في تعيين إحداثياته الإيديولوجية ومواصفاته الدلالية ومجالاته العديدة، ولكننا لا نختلف في إقرار حضوره داخل النسق الروائي الذي يستند إلى مرتكزات بنوية، ويتقيد بضوابط معارج الحكي، وقد يتحايل على مدارج التاريخ. والحاصل من كل ذلك أن "**الغيرية**" في كتاب الأمير تعد جزءا لا يتجزأ من عوالم المعنى، وإذا استعرنا عبارة باختين فإن وعي الأمير **((يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك لا يصبح مجرد موضوع objet بسيط لوعي المؤلف))**[4]. وهنا نلفي ضربا من الائتلاف والاختلاف بين وعي المؤلف الذي اتجه إلى موضوع الأمير بقصد؛ ولكن هذا القصد قد لا يلتقي مع قصد العامل وهو ينجز برنامجه السردي. وما الاقتباسات التي يتستر بها النص إلا عملية مراوغة فنية لحجب الأصوات المتنامية والمتعارضة مع صوت المؤلف.

من الواضح أن توظيف الخبرات الذاتية للروائي واسيني الأعرج كونه أديبا جزائريا وباحثا أكاديميا، يكتب عن موضوع يتعلق بتاريخ بلده، وعن امسيردا مسقط رأسه، والمغرب المجاور لمكان طفولته، ومستفيدا من إقامته في باريس ومن أسفاره إلى بعض بقاع العالم. كل ذلك أسهم إسهاما مباشرا وغير مباشر في إثراء عرش النص الذي نلفيه يختزن في ذاكرته روح شغوفة بالتصوير؛ وهي تنمو بنمو الحس الإبداعي الذي تتغذى كينونته بالطاقة الحيوية للفنون وبثراء المعارف والخبرات الذاتية. يمثل عرش النص "**ركحا سيميائيا**" تتنوع فيه العلامات، وتتبارى فيه الإيقونات، وتتداخل فيه الرموز، فيضحى مسرحا للدلالات المفتوحة. فقد دأبت الكتابات السردية في الجزائر على استثمار الفن والمسرح وشحن السرد بلغة شعرية طافحة بالإيقاع المتعدد زمنيا ولغويا **(فصحى وعامية وأجنبية)** مما أضفى عليها جماليات شفافة.

يسهم التلقي في إبراز "**المحتمل الدلالي**" الذي ينير مدارج عرش النص عبر "**أسلبته**" الثرة؛ ولعلنا أشرنا إلى أحد الممكنات التي تتصور أن "**الغيرية**" في كتاب الأمير هي بيت القصيد؛ وهذه القراءة التي تبسط دعواها لا ينبغي الحجر عليها إن هي قدمت حججها تقديما يصاحبه إقناع. كما ينبغي التنبيه إلى أن عالم الإيديولوجيا في كتاب الأمير لا ينبغي النظر إليه على أنه يوازي عالم الأكسيولوجيا؛ وإنما يتم البحث عن إمكانات التاريخ والرواية في الوصول إلى مكامن الغياب في سيرورة التاريخ. وكيف يمكن أن نستعين بالقدرات الخلاقة للسرد في إعادة تشكيل جسد المعنى المنفطر، وإعادة تجميع ما تشظى من وحداته وما تبدد من عناصره لتعيد إليه اللغة أنفاسه الضائعة.

وفي الوقت نفسه تستعيد اللغة داخل السرد حريتها المحجورة في حرم التاريخ، فيعرج طيف الحقيقة إلى عرش النص؛ حيث تستقر في عالم البرزخ.

**الرواية والتاريخ**

تتجلى الإشكالات التي تصاحب العلاقة المتوترة بين الرواية والتاريخ في القوة الكابحة للسرد؛ وهي تشده إلى قيد حقيقة التاريخ وموضوعيته إنْ من منظور الفلسفة وإنْ من منظور العلم. ولكن الخيال تواق إلى الترحال في مناطق التاريخ الملغمة والرغبة في العبور إلى جيوبه المظلمة، واستنطاق ما لا يحمد السؤال حوله سواء أتعلق الأمر بالذات أم بالجماعة. وهذا ما يحاول "**كتاب الأمير**" الاضطلاع به في الحدود التي يسمح بها التخييل، فهو يستعين بالمادة التي يقتبسها من التاريخ، ويعيد بناءها على نحو تبدو فيه هذه الأحداث التي عاشها الأمير عبد القادر إبان الاستعمار الفرنسي؛ وكأنها جاءت إلى النص وهي أكثر اكتمالا، فتضحى بالمفهوم السيميائي نصوصا تامة phéno-textes يتعامل معها المتلقي على أنها نصوص خداج يعتورها كثير من النقصان؛ وكأنه يقرؤها لأول مرة قراءة حيوية تستعيد بوساطتها الأحداث التاريخية نشاطها الدلالي المفتوح.

وفي هذا السياق لاحظ بوسور كما يشير إلى ذلك أمبرتو إيكو **((أن جماليات العمل "المفتوح" تميل إلى تشجيع "أعمال الحرية الواعية" من جانب العرض، ووضعه في بؤرة شبكة الارتباطات غير المحدودة، يختار من بينها ما يقدم عليه شكله الخاص، دون أن يتأثر بضرورة خارجية، تفرض بحسم تنظيم العمل الخاضع لها))**[5]. والواقع أن بوسر ينطلق في النظر إلى انفتاح النص من قاعدة الاحتمالات التي تؤلف متنه الموسقي، وتتيح مساحة غير قليلة للمتلقي في إدراك العمل الفني الذي لا تتحقق إمكاناته الدلالية المفتوحة ومشروعيته الجمالية إلا بتعدد الزوايا المختلفة في التعامل مع تاريخ الأمير عبد القادر كما اقتبسه واسيني الأعرج اقتباسا فنيا، فصار ملتحما بعرش النص.

سبقت الإشارة إلى أن تاريخ الأمير في عرش النص بناء يحدده الآخر عبر علاقات تبدو مشبوهة وتظهر غريبة وتثير كثيرا من الأسئلة الماكرة. صحيح أن التاريخ من حيث هو علم أو فلسفة أو فن يسعى إلى إعادة إضفاء العقلانية على المجرى العام لحركته. إلا أن عرش النص لا ينخرط في هذه المهمات التي لا اعتراض عليها؛ لأنها شأن داخلي يخص حرمة بعض القطاعات المعرفية التي هي معنية بتحقيق إستراتجيتها الخاصة. ولكنه معني بالبحث في هذا الماضي المثير عن الينابيع المفقودة التي كانت تغذي هذا المجرى العام، والبقايا التي تسكن باطن "**اللاّوعي التاريخي**". وتفحص المخلفات المترسبة في "**آفاق الوقع**" لعمليات التلقي، وتعيد شمل "**شتات المعنى**" المتناثر في عوالم الأعيان، ومكنونات الرمز. فالواقعي والرمزي عماد عرش النص في "**كتاب الأمير**" على أن الخيال الخلاق قاعدة لهذا العرش.

بين الرواية والتاريخ ثمة أسيقة سيميائية وأفضية من الدلالات المفتوحة تراعي القوانين السردية المتباينة بين صرامة النحو وسيولة الدلالة المفتوحة. إن المسالك التي يختارها السرد تتشابك فيها العلامات، وتصطرع فيها الرموز، وتستدعى فيها الإيقونات ضمن اختيارات أسلوبية تستجيب لمقتضيات الرؤيا المستجدة، وتبعا لذلك تحصل انزلاقات في المعنى وفق بلاغة تتوهج في ربوع الابتذال، وتشيد سلطتها في الهوامش التي تنبذها العقلانية. ولهذا ألفينا عرش النص يترواح بين النزعة التنويرية التي هي خلاصة للاستعارات التي يقدمها عرش النص وبين النزعة العرفانية التي تحاول أن تستقطب وهج الروح ومنعطفاتها الإنسانية.

**المحكيات والزمن**

تقدم البلاغة المرئية عبر أيقوناتها قراءة جبرية لتداخل محافل التاريخ والتخييل، وتجليات المقدس والمدنس، كما أن السرد يعد حقلا خصبا للبلاغة المعممة[6]؛ لأنه يتضمن وظيفة تأثيرية[7] تساعد على فهم عرش النص. لقد

صارت العلاقة القائمة بين الرواية والتاريخ شاهدة على صيرورة تحولات الأسلوب، وانعطافة فنية تؤرخ لخلخلة منطق الأجناس عن طريق حركة التجريب الدؤوبة التي باتت محورا لابتداع إطار أسلوبي يتفاعل به اليومي والتاريخي وأشكال تتعلق بالسير الذاتية وأدب الرحلات. إن كتاب الأمير نص يأتلف فيه التاريخي بالروائي والشخصي بالسردي ائتلافا يشمل المادة، ويختلف اختلافا يشمل الصناعة. وتصبح الذات محركا فاعلا في تشييد عوالم التلفظ حينما تساوره بعض الظنون في تجلية ما هو مسكوت عنه. إذا كان التلفظ عملية تستدعي نشاط الذات في اللغة ((**فإن الأسلوب هو كيفية الوجود**))[8]؛ وعليه فإن الترسيمات السردية تبلور كيان "**الشكل التعبيري**" الذي يتخذ من تاريخ الأمير عبد القادر محتوى يتضمن بالضرورة أسلوبا ينبثق من سيرورات الإنتاج وشروط التلقي.

وإذا استدعينا متصورات ميخائيل باختين بخصوص ما يدعوه بـ"**أسلبة الأساليب**" فإننا سنلاحظ بأن هناك بنية أسلوبية كلية في عرش النص الذي يعد محصلة لمجموع روايات واسيني الأعرج؛ وهي عملية إدماج لأساليب عديدة في المنظومة الاجتماعية. وهكذا يصبح "**كتاب الأمير**" جغرافية تتألف من تضاريس نصية متباينة ومن أشكال تعبيرية تصل إلى درجة التناقض، ويمكن الموازنة بين الأسلوب في عرش "**سيدة المقام**" وعرش "**كتاب الأمير**" فسيتضح للقارئ أن هناك بونا في المدارج اللغوية من حيث هي مطويات[9] للصحف واختلافا في المعارج الشعرية؛ ولكن البنية الأسلوبية في عروش النص نتاج تفاعل عدد من الأساليب التي تتأتى من عملية التهجين وآليات التناص التي تستدرج ما ورد في كتب الأخبار والروايات والرحلات والشهادات واليوميات فتطويها طي النسيان لتغدو نصا خداجا[10].

لا يلتفت النص إلى الماضي إلا من أجل استكشاف طاقات التعبير وينابيع المعنى وإعادة صوغ للقيم المهدورة صوغا جماليا؛ إذ يستثمر فيه الآليات السردية والأدوات الحجاجية والحبائك الوصفية. إنه يتجه بقصده إلى هذا الماضي بدركاته التي تؤول التجارب الإنسانية الفاشلة ودرجاته التي تتضمن الخبرات الإنسانية الناجحة بغية خلق وعي تاريخي يريد أن يستوعب حالات الفقد وفاجعة الغياب. وهكذا يحاول هذا الوعي التاريخي بعث الحياة بعثا خلاقا من أجل الانتصار للقيم الإنسانية الخالدة. ولا حيلة لعرش النص غير التسليم بمفاتن معارج الحكي بخياله وبلاغته وذاكرته لإدراك ينابيع الاستعارة والخضوع لإكراهات مدارج التاريخ بصرامته في وصف الوقائع. ولكي يستوي عرش النص استواء فنيا لا بد أن يتعامل مع موضوع الأمير تعاملا يراعي السيرورة السيميائية في بناء القيمة[11] التي تبدأ من الافتراضات التي ينطلق منها الروائي في تمثيلاته لعالم الأمير عبد القادر، ثم يضطلع النص الروائي بتحيينه تحيينا سرديا، ثم ينتهي إلى عالم التلقي الذي يقوم بتحقيقه. لا تفرض سيرورة هذه الدلالات المفتوحة على عرش النص أن يدخل في عراك مع المنطق الصارم للخطاب التاريخي الذي يتوخى الأمانة العلمية في مروياته، وهو يحافظ على النسب المعلومة في هرمية بناء الحدث التاريخي، فتعقل النزعة التحليلية دلاليات الفعل وأنطولوجيا الحدث[12]. إنما السرد هنا يستخلص "**الأحداث الخالصة**" من الوقائع التاريخية حتى ينجذب به السير في أدغالها بعيدا. فالأمير علامة بارزة في تاريخ الإنسانية بعامة والجزائرية بخاصة؛ لأنه كان صاحب قضية عادلة ومجاهدا شريفا ومتصوفا صابرا وذا قريحة شعرية. وفي المقابل هناك شخصية مونسينيور أنطوان ديبوش تتقاطع مع الأمير في جوانب عديدة؛ ولهذا تحاول الدفاع عن حرية الأمير وإطلاق سراحه.

لا ينخرط عرش النص في "**كتاب الأمير**" في طلب التفاصيل التاريخية؛ لكونه يتحرك من أجل استنطاق الملفوظات الغارقة في الصمت؛ وليس مهمته تحري الأخبار ومعاينة صدق الأحداث من كذبها. فالنص ينهض

على مساءلة اليومي عبر اقتحام المبتذل خارج لغة التبجيل، وبعيدا عن سحر الغرائبي في تمجيد العلامات العاملة في تشييد البرامج السردية. وكما أشرنا إلى ذلك سالفا فإن عرش النص يرصد تلك الحياة العادية للأمير رصدا نقديا في انتصاراتها وانكساراتها، وفي قوتها وضعفها ونجاحها وفشلها دون إضفاء هالة أسطورية على أفعالها؛ على الرغم من أن هذا النص هو ضرب من تقديم آيات العرفان لهذه الشخصية التي تمتد إشعاعاتها خارج دائرتها المحلية لتشمل الجغرافية الإنسانية قديما وحديثا.

بما أن السرد ذو طبيعة كونية لا يقتصر على جنس بعينه من الكلام كما حدده رولان بارت في تحليله البنوي للمحكيات؛ فإن الكتابة التاريخية تصطنع هي الأخرى تقنيات سردية في رسمها للأحداث من منظور فلسفي وعلمي، ولكنها لا تكتفي في الوقوف على رصد الوقائع رصدا لغويا يستعين بالإمدادات الفيلولوجية في تحقيق النصوص، فيبدو أسلوب هذه الكتابة مشدودا أبدا إلى التدوين والكتابة، بل إن هذه الكتابة تمثل أيضا مشهدا من المشاهد الكبرى لحركة السرد؛ حيث تستسلم لغوايات البلاغة وانزياحات اللغة. وفي كثير من الأحيان إلى انزلاقات المعنى.

يختار التاريخ أسلوبه الخاص في السرد؛ إذ يظل هذا الأسلوب يحافظ على موضوعيته العلمية في تقديم الحقائق عن عرض الوقائع المعلومة الغابرة والأحداث المجهولة التليدة ووصفها وتحليلها إلا أن هذا المسعى لا يمنع الأسلوب أن يتدرج في نشدان معارج عرش النص، وهو يستعين بالخيال الخلاق والذاكرة المشحوذة لإنتاج كتابة سردية ذات أسلوب يجمع بين الفضيلتين "**العلم والخيال**"، ويحاول أن يجد تناغما في التوحيد بين المتناقضات. وعلى هذا النحو يعتقد واسيني الأعرج أن "**لا حقيقة في النص الإبداعي إلا الحقيقة المركبة التي ينشئها فعل الكتابة من خلال شبكة معقدة من العلاقات الفنية مآلها الأول والأخير النص الأدبي في تعدديته التأويلية...التاريخ لم يعد تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة، جراء فعل الكتابة والسرد المتملص من الحقائق... إن التاريخ لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في حقله ونظامه الذي وجد من أجله، خاضعا لضغوطه وقوانينه الصارمة؛ لكنه حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى التي كانت إلى وقت قريب تبدو ثابتة، ويصبح فعل القراءة الروائية من حيث هو فعل منتج، مشروطا بنظام الرواية واتساع المتخيل وحريته، أي أن على التاريخ أن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرواية، ويحتمي بالنسبية والهشاشة التي تسبغ الفعل الروائي الذي لا يرتكن أبدا إلى اليقين**"[13]. ومثل هذا التصور يعيدنا إلى الفروق التي تحدث عنها بول ريكور بين الهويتين الشخصية والسردية. وعليه فإن عرش النص يتقصد في معانيه الضمنية التي أرشدنا بول غرايس إلى معرفتها وهي تروم الاقتراب من الدلالة الزمنية في البنية السردية قصد استخلاص بعض العبر من التاريخ للإفادة منه في الحاضر والمستقبل. وبما أن الذات الكاتبة هي بدورها شبكة معقدة من النصوص التي انكبت على مراجعة الوثائق والمراجع أضفت بعدا دائريا على الزمن، وحاول الخيال أن يصنع من رميمها عرشا نصيا بوصفه نسقا دلاليا مفتوحا. **((إن تتبع قصة هو تحيينها بوساطة القراءة))**[14] ؛ لأن التاريخ صناعة بشرية فيها من النجاح بقدر ما فيها من الإخفاق. **((في الحرب خسارة وربح. لا يمكن أن نربح كل شيء في يوم واحد))**[15].

إن تقديم الخسارة على الربح في هذا الملفوظ السردي له أكثر من دلالة؛ ذلك أن المعرفة لتنفع عند الكلب العقور فكيف عند الرجل العقول؟. وأي ادعاء بامتلاك الحقيقة إنما هو مجانبة للصواب؛ ولكن الذات في انتقائها للأسماء والأمكنة إنما تمارس خلخلة لنظام الوقائع كما تحيل عليها المراجع، وهي تدخل في ورطة إيديولوجية بغية صناعة أفق وقع جديد، وهي تستجيب لإثارات داخلية وخارجية؛ وبذلك فهي لا تتقيد إلا بإستراتيجيتها السردية، وتشرك

القارئ داخل هذه الإستراتيجيا لإنتاج المعنى بالتوافق مع الإمكانات التي تتيحها الأفعال السردية أو الوقوف ضد الفهم الذاتي للتاريخ الذي تقدمه الكتابة السردية حسبما تقتضيه الإكراهات الإيديولوجية التي لا نستطيع الفكاك منها.

وإذا استأنسنا بما أشار إليه فليب لوجان في مدارسته للسيرة الذاتية، وأسماه بالميثاق الخفيف القائم بين الروائي وقارئه المفترض؛ إذ لا يلزمه مثل هذا العقد على خفته أن يكون مجبرا بالانصياع لنسقية عرش النص. وفي المقابل فإن الروائي مدعو إلى الأخذ بهذه الشراكة غير الملزمة؛ فيجمل به أن يجعل الخطاب الموازي على الأقل يرضي بعض ما ينتظره أفق وقع القارئ. وبهذا يضمن تحقيق التواصل من أجل الاستجابة لضرورات الحوار. إن الخطاب الموازي بإمكانه إنقاذ هذه الشراكة الهشة من الانفصام. ولا سيما أن عرش النص يبني في الغالب ذائقة لدى متلقيه؛ ولكن قد تتعرض هذه الذائقة إلى انعطافات كارثية تتجلى على صعيد شكل الأسلوب **forme de style**، ويترتب على هذه المنعارجات سوء استقبال إشارات التأويل.

لا يتعامل كتاب الأمير مع العمل التاريخي على أنه مقررات لقوانين معلومة لدى المؤرخين والفلاسفة، وصناعة تحكمها ضرورات؛ وإنما يتعامل معه على أنه علامات متشظية قابلة لإعادة البناء والترميم وقادرة على استدعاء المسكوت عنه. وهكذا تنصرف الكتابة السردية إلى إحياء مكامن الفقدان في الذاكرة الكثيرة المخارم، واستحضار اللحظات التي أغفلها التاريخ إغفالا واعيا أو لاواعيا، وهي بذلك لا تحيي الماضي، وإنما تعمد إلى وصله مع الحاضر ليسهم في تجنيب المستقبل التجارب الأليمة. والحقيقة أن هذه المهمة الجليلة لا تضطلع بها إلا قوة الخيال التي تعد دعامة السرد لدى واسيني.

ها نحن أولاء نقف على الاتحاد بين الرواية والتاريخ كونهما خطابا سرديا متضمنا قصدية كثيرا ما تنخرط في جاذبية التاريخ انخراطا يستكشف عن ضمور ذلك الفيض الشعري في لغة واسيني الأعرج مما يجعل مداخل الرواية تحتاج إلى بعض الصبر في مواصلة قراءتها؛ ولا سيما القارئ الذي عوده واسيني على طريقة في بناء محكياته في محاسبة الذات ونقدها ومراجعة التاريخ مراجعة جسورة ومحاولة فهم الغير واستدعائه إلى الانتظام في عرش النص؛ حيث يمتزج السردي بالشعري امتزاجا ينبثق منه أسلوب له رؤيته الخاصة. والحق أن مدارج النص تحاول أن تظهر صعودا خطيا في رسم معارج الحكي. يعرض واسيني الأعرج ثبات الأمير على مواقفه الممجدة لفعل الحرية ودفاع مونسينيور ديبوش عن هذه الحرية لإنقاذ شرف فرنسا من عار الاستعمار. إن هذه الرسالة تحتل أهمية كبيرة في "كتاب الأمير"؛ حيث تتجسد في عتبة مدارج النص وبلغة عربية على لسان القس وكلمة الأمير بالفرنسية. وهي على النحو الآتي[16]:

"**في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صارم اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة.**"

إن هذا الاقتباس بلغته التقريرية لديبوش يؤكد إصرار الأمير على حريته، ويوردها واسيني الأعرج بالفرنسية وفي هذه دلالة واضحة

"Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté"

تقوم العمارة[17] السردية في "**كتاب الأمير**" على فعل الإيهام بأن تاريخ الأمير عبد القادر تعرضه كتابة سردية تتخلى عن الضوابط الزمنية التي تلتزم بالموضوعية العلمية في بسط الأحداث، ولا تستعين بعاملين مباشرين في رواية الوقائع تجنبا لأي شبهة إيديولوجية؛ علما بأن جيرار جينات[18] منح الامتياز إلى فن العمارة لكونه يسلم مفتاح الكلام إلى الفضاء، فيجعله يتحرر في الحديث؛ ولا غرو أننا نصطنع هنا مصطلح العمارة السردية لهذه الغايات التي ألمح إليها جينات، ونزيد عليها أن هذه العمارة ليست بصناعة سردية خالصة؛ بيد أن القارئ يشارك فيها بمستوياته المختلفة.

إن هذا المسلك الذي اختارته العمارة السردية أسلوبا لها يعد ضربا من الوهم الذي تفضحه العلامات ممثلة في الشخصيات والزمان والمكان وطبيعة اللغة التي تقدم بها هذه الكتابة. إن الكتابة السردية وهي تشيد عالمها المحكي من المادة التاريخية تعمد إلى أسلوب التشويش في إخفاء الرؤية الفردية للتاريخ التي لا تعدو أن تكون "**صناعة خيالية مكرورة**" تخلق مسوغاتها الخطابية في عملية التواصل، وتبسط أدواتها الحجاجية في تسويق هذه الرؤية التاريخية ذات النزوع الفردي الذي يتلبس بالنسق الدال، ويتماهى مع سيرورة الواقع، لكنه يقوم بتشتيت "**الوقائع التجريبية**" في أثناء المزج بين الرواية والتاريخ وبين الواقع والخيال. وذلك من أجل الاستجابة لدعاوى راهنية تروج للحوار بين الأديان وإشاعة ثقافة التسامح ونبذ العنف. وانطلاقا من هذه الدعاوى تنهض الاستراتيجيا السردية في إعادة تأثيث "بيت التاريخ" ووصل الماضي بالحاضر ضمن ديمومة زمنية تنطلق من التاريخ المحلي، وتفتح آفاقا جديدة أمام كتابة سردية منفتحة على التاريخ الإنساني العام. إن الاكتفاء بالانتماء **((إلى الماضي إقرار بالعدم، وإشارة إلى اليتم بكل ما يرافقه من ألم وضياع))**[19] ؛ بل إنه يمهد إلى تسريب فضاعة "**الفقدان**"، ويبعثر هشاشة تماسك الذاكرة. وحينما ترتبط الرواية بالعمارة تصبح مسرحا من الإيقونات المتجاذبة مرئيا. فكلاهما يعبر عن العالم الذي يعد محيطا مرئيا كاملا[20].

إن المادة التاريخية المستخلصة مما كتب حول الأمير عبد القادر هي بمثابة الخميرة الممكنة التي توضع بين يدي الروائي لصناعة خطابه السردي صناعة ستكون فيها الأوهام عوالم تخييلية قد لا تظفر بانتظام مأمول مع العالم الواقعي الذي يقدمه "**تاريخ الأمير عبد القادر**"؛ ولهذا قد تكون أيضا منطقة سردية ملغمة بفخ "**الحقيقة**" من وجهة وبفخ "**الإيديولوجيا**" من وجهة أخرى. والحقيقة أن مجرد التفكير في قراءة الرواية للمادة التاريخية قراءة ترضي آفاق انتظار وقعنا لتاريخ الأمير كما هو ذاته هو في واقع الأمر طلب ينصرف إلى إرضاء قوة الوهم. وعليه فالصدق الذي ترومه الرواية التاريخية لا يتجسد في حب الإتيان على كل التفاصيل الفردية وسرد اليوميات والإفراط في ذكر الشخصيات الكثيرة. والحال أن عرش النص ليس مطالبا باستظهار ما أتى على ذكره المؤرخون طلبا لبسط الحقيقة التي يقول عنها رتشارد رورتي: **((...هي فكرة قد يكون أحسن حالا من دونها))**[21]. ولعل اللغة التي يشيد بها عرش النص تعد مفترق الطرق بين التاريخ الذي يتعامل مع الوقائع على أنها كائنات شعورية في الإدراك التاريخي، وبين الرواية التي تتعامل مع الشخصيات على أنها كائنات ورقية في أثناء إدراكها الجمالي. ولكي يتقصد عرش النص في عروجه المحكية طلبا للصدق الفني فهو يقدم الأمير بإحساس المؤرخين؛ وليس بلغتهم ومنطقهم؛ لأن الإحساس منطقة جامعة لطفولة اللغة وعنفها، وقاسما مشتركا بين حقول المعارف الإنسانية.

يختلف تمثيل البنية الزمنية في عرش النص من متن إلى متن آخر؛ إذ إن التاريخ كما يرتسم في عالم الرواية يريد أن يقدم صوغا جماليا لفضيلة التسامح كما تجسدها شخصية الأمير عبد القادر[22] ؛ ويسهم في إنجاز فعل الحداثة؛ ذلك أن الحداثة في "**كتاب الأمير**" تمس بقصدها الذات لكونها تجعل الزمن الذي انقضى يؤثر في

إحساس القارئ. ولهذا لا تنفصل الحداثة في عرش النص عن تلك الطاقة الكامنة للدلالة الثاوية في حركة تحويل اللغة إلى خطاب عن طريق اشتغال الذات داخل اللغة نفسها. ومن هنا نلاحظ أن تاريخ الأمير عبد القادر أضحى خطابا لا يمكن حصره في البعد التاريخاني. وإلا صار الأمير معنى أسيرا في دائرة الزمن، وسمة مقصورة على الزمن الماضي.

ما هي الطبيعة الفنية التي تتمخض عن هذا الضرب من الاقتباس؟ وما هي التجربة الجمالية المنبثقة عنه؟ وهل الأحكام التاريخية تتساوق مع طبيعة الحكم الجمالي؟ ما المواطن التي يمكن الوقوف عليها من أجل استجلاء الإضافات النوعية التي تضفيها الخبرات الجمالية على الحدث التاريخي حتى يتسنى لها خلق مسافات مطلوبة من أجل التمايز عما حدث في الزمن؟ إن الذي لا يمارى فيه أن الكتابات الإبداعية تضع ضمن أولوياتها إستراتجية البحث عن مجال حيوي تجاور فيه الحقيقة؛ على الرغم من أن ليس هناك من مسوغ قبلي يدفعنا إلى الاعتقاد أن "**كتاب الأمير**" ينقلنا إلى هذا الجوار أكثر مما يفعله التاريخ. وأن الأسلوب السردي الذي يجترح هذه الرؤيا لا يمتلك أي ادعاء مسبق بأنه يحوز على قصبات السبق في تقديم "الحقيقة" تقديما فنيا ساحرا.

بما أن الأسلوب رؤيا تتضمن محمولا فلسفيا فإن نص "**كتاب الأمير**" بطرائقه السردية يمزج بين الروائي والتاريخي مزجا يجعل الحقيقة هي بيت القصيد الذي تتبارى حولها المعارف الإنسانية. ولكي تترسخ مقولة تولستوي التي لا ترى بأن أجمل شيء في العالم بأسره لا يمكنه أن يكون خارج الحقيقة. فإن هذه الحقيقة نعاينها في دائرة سجال الأشكال، وفي مستويات اللغة من فصحى وعامية وأجنبية[23]. وكل من هذه المستويات إنما يندرج في منطق إيهام القارئ بأن محفل الكلام الذي يصدر من الشخصيات ذو طبيعة واقعية سواء بالإفراط في ذكر التواريخ أو اصطناع لغة تقريرية مباشرة ومسكونة في ذكر التفاصيل. حينما تحصل الرؤيا لصاحبها، ويجتاز الإدراك عتبات "**العابر**" وإكراهات "**السائد**"، فتستقر في مملكة "**الاعتياد التخييلي**" ينبثق شكلها التعبيري من عوالم المجهول، ثم ما يلبث أن يدجن لما يصير شارة من شارات المعلوم. وكل كتابة إبداعية تريد إثبات كينونتها تنتمي إلى ميثاق "**الاختلاف**"؛ وفي هذا السياق تأتي عبارة ألبير كامو الشهيرة لترسم معالم هذه البلاغة "**جئت إلى هذا العالم كي اختلف معه**"؛ وعليه فإن فلسفة الأساليب كانت دوما ثورة معرفية داخل حرمة "**الشكل**" وميثاق "**الاختلاف**". صحيح أن كرامة الأسلوب كانت تمتهن دائما حينما كان يأسره فهمنا داخل المقولة البيفونية. ولعل من الأجدر أن تتمسك السيميائيات التأويلية بوجهة نظر بروست التي تزعم بأن الأسلوب رؤيا، وليس تقنية خالصة؛ وهكذا نعتقد أن ما يستميز به "**كتاب الأمير**" لواسيني الأعرج هو رؤيته للعالم التي تتعدد بتعدد الفهوم لعلم التاريخ وفلسفته؛ ومن ثم فإن الرواية لا تتصادم مع منطقه الخاص. والحال أن ((**في كل قرن تعكس بنية الأشكال الفنية الطريقة التي يرى بها العلم الثقافة المعاصرة الواقع**))[24] ؛ وتبعا لذلك فإن فلسفة الأسلوب تتباين بتباين المنطلقات الميتافيزيقية، والمقصود بذلك أن هذه الفلسفة قاعدتها الإيقاع الذي يمثل لدينا نواة الفنون والعلم جميعا؛ ومن ثم فإن مراعاة النسب الموضوعية في الأبنية الإيقاعية إنما يعود إلى مرجعية لاهوتية وكوسمولوجية وميتافيزيقة تتصور أن الكون محكم النظام. وهذا يعني أن الإيقاع ذو طبيعة نسقية مغلقة؛ وإذا قسنا ذلك على أسلوب التاريخ فحظ "**الدلالات المفتوحة**" زهيد؛ لكون الضرورة لا تتيح لإيقاعه إمكانات "**الاحتمال**". ومن هنا يطرح الإشكال الإبستيمي بين التاريخ والرواية في تبين "**سلطة العلامات**" و"**إكراهات الأسلوب**".

لعل رولان بارت كان قد أدرك في زيارته لليابان أنه لا سبيل إلى فهم هذه الحضارة العجيبة بعيدا عن "**سلطة العلامات**" وخارج النظر إليها على أنها نص قوامه العلامات الفارغة؛ ومن ثم لا سبيل إلى إدراك هذه السلطة

السيميائية خارج منطق "**فلسفة الأساليب**". إن "**أمبراطورية العلامات**" كانت تعبر عن فرادتها بأشكال رمزية يتداخل فيه الخاص بالعام والفردي بالجماعي، وتتحاور فيها المجردات بالمحسوسات. إن الجدل يحتد حينما نروم الإحاطة بالعلاقات القائمة بين الأجناس والأنواع من وجهة وبين الأشكال والأساليب من وجهة أخرى، ونتتبع المتتاليات المنطقية لبلاغة الأشكال وفلسفة الأسلوب تتبعا تدريجيا بغية فقه العلاقة القائمة بين البلاغة والفلسفة؛ وهذا ما سجله بول دو مان وهو يتابع تطور حركة النقد الأدبي التي أظهرت **((إمكان وجود بلاغة ليست معيارية ولا وصفية، بل بلاغة تنفتح إجمالا على طرح الأسئلة المتعلقة بقصدية الأشكال والوجوه البلاغية))**[25]. وإذا صرنا إلى هذه العلاقة أمكننا فهم المؤتلف والمختلف بين الشكل والأسلوب. يقوم عرش النص في كتاب الأمير على دعامة فينومينولوجية قوامها الوعي التاريخي. إنه قصد بتاريخ الأمير ووعي بإيحاءاته الدلالية. وهو محاولة مضنية للإمساك بالدلالات المفتوحة للموضوع بوصفه مادة محسوسة. ولا بد من إدراك الدلالات المفتوحة في كتاب الأمير على أنها تشير إلى التماثل من وجهة والتفكير من وجهة أخرى. وعندما نربط الدلالات المفتوحة بفكرة التماثل فإننا نستدعي الحضور النسقي للعلاقة القائمة بين السرد والزمن استدعاء فلسفيا يقتضي بالضرورة منطقا تركيبيا للمتناثرات التاريخية وتعدد الروايات؛ وذلك قصد إيجاد نواة سردية ينصهر فيها الواقع بالخيال، وفي المقابل إن القصدية هي من تغدق العطاء للنص في إنتاج المعنى. وإذا استأنسنا بحكمة جلال الدين الرومي فإننا نلهج معه بأنه لا يوجد في العالم خيال بدون حقيقة. ومن هنا ندرك أن عنصر التفكير الذي يتوارى في عرش النص لا يخيب الحقيقة عن الخيال. وعليه فإن وراء التماثل الحاصل بين تاريخ الأمير والتاريخ الذي تكتبه الرواية قوة مولدة للدلالات المفتوحة. بيد أن هذه الدلالات المفتوحة يحكمها منطق تركيبي يقر سلفا بوجود تخوم لأي سيرورة تأويلية.ثمة مسائل مهمة تدفع بها أنطولوجيا السرد لأن تجعل من الوعي التاريخي بالأمير وعيا إنسانيا وكونيا وعطاء باذخا للمعنى كما نلفيه في ذلك الرد على طلب أسقف الجزائر ديبوش حينما استنجدت به زوجة ماسو نائب المتصرف المالي العسكري الذي كان مسجونا قرب الدويرة؛ وصدرها عار وفي يدها صبي. فجاءت تطلب من ديبوش أن يتوسط لها لدى الأمير لكي يطلق سراحه. فرد على طلبه قائلا: **((مونسينيور أنطوان أودولف ديبوش...لقد بلغني مكتوبك، وفهمت القصد، ولم يفاجئني مطلقا في سخائه وطيبته لما سمعته عنكم. ومع ذلك أعذرني أن أسجل ملاحظتي لك بوصفك خادما لله وصديقا للإنسان: كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب بعد فسخ معاهدة تافنة، وليس سجينا واحدا، كائنا من يكون. وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم. أحب لأخيك ما تحبه لنفسك...))**[26]. إلا أن هناك رغبة جلية يريد المقدس أن يكون بؤرة داخل عرش النص لإعادة قراءة التاريخ، وإقامة تماثل بين "**حقيقة**" الأمير عبد القادر كما تقدمه الوثائق[27] وبين الهوية التي ينجزها الخيال الخلاق في رسم صورة جديدة، ويتلقاه القارئ. لقد كان بول ريكور[28] قد عاين ذاك التمايز الحاصل بين الهويتين الشخصية والسردية على ضوء نظرتي العمل والفعل؛ ومن ثم قراءة تين الهويتين على هدي الدلاليات والتداوليات.

ولهذا تجتهد البراعة السردية في فتح مسلكيات جديدة للاقتراب من معارج النص التي تتحد فيها التمثلات والحدوس، واستكشاف حقول الدلالات المفتوحة عبر مدارج القراءة من حيث هي مَرَاق في الإدراك انطلاقا من المبتدآت الكيفية التي تعد فاتحة لكل فهم. إن البحث عن تلك الوحدة المشروعة بين فضاء السرد وحركة التاريخ وقوة الدلالة لا تستطيع أن تحجب الوعي التاريخي لحظة عن الوصول إلى كمال القصد. مما لا ريب فيه أن هناك إرادة واعية تروم أن تبعثر الأفضية المُدْرَكَة عن طريق التداول الذي لا يلتزم الدقة، ولا يتقيد بالتحديد

استجابة لمقتضيات السرد المفكك **narration clivée**. نلفي في كثير من المواضع داخل متن "**كتاب الأمير**" أن الوعي الفني غالبا ما يصطدم ببداهة التاريخ، ويستسلم استسلاما طوعيا لنداء التضمينات الإيديولوجية، ويستجيب لإغواءاتها عبر انزلاقات المعنى وصخب البلاغة التي تمثل "**رحم المعنى**" والوهم البائس لفكرة التماثل بين التاريخي والروائي. إن مضمرات الإيديولوجيا تطفو على سطح الانتقاءات التي تمارسها الذات داخل الكتابة أو حتى منح الامتياز لعلامة من العلامات التي تصنع عوالم المحكي.

تغدو عروش النص في "**كتاب الأمير**" ذات مدارج تنويرية، وفي الوقت نفسه ذات معارج عرفانية عبر الاستشهادات بإيحاءاتها الإيديولوجية. وهي في غاية الشفافية طورا، وفي غاية المباشرة طورا آخر[29]. إن غوايات السرد تعمد إلى اصطناع فعل الخطاب المتبدد في تشتيت وحدة الحدث التاريخي، وخلق فراغات بانية، ومن ثم تسعى إلى العمل على تشظي المعنى وإعادة بنائه وفق تمثلات سردية. تجتهد هذه العروش –التي تستحضر تاريخ الأمير، وتضفي عليه قصدا لا يرتد– في تجاوز أنماط من الصور الثابتة في مظان التاريخ؛ ولكن على الرغم من ذلك فإن التخييل لا يمكنه أن يتجنب طريق الاصطدام بالبديهيات التاريخية. لأن غوايات السرد تظل تجابه إرادة البداهة التاريخية للأمير في تحقيق رغبة التماثل بين مدارج العقل ومعارج الروح.

تحيا عروش النص في كتاب الأمير داخل نسق يتضايف فيه التاريخي والروائي، ويتداخل الشخصي بالسردي، ويتناغم التنويري بالعرفاني؛ وتنبثق التمثلات من أغوار الحدوس التي لا يجليها إلا الوعي الفني. وهو يدشن بذلك ضربا من الحوار المفتوح بين هذه العناصر الثنائية التي تؤلف نسقا سرديا يحتوي أقاليم التاريخ والتواءات المعنى وانعطافات الروح في حدود ما توفره قاعدة "**المتشابهات الإدراكية**" والتباسات التلقي. ذلك **((أن اللغة العامة سيالة تثير الالتباس، وقليلة في تشددها، فيما يتعلق بانطباق حدودها))**[30] ؛ ولعل في ذلك يكمن وجه الإشكال حينما يروم التاريخ طلب الموضوعية العلمية. فهو يتغير تبعا لتغير الأنساق العلمية.

لقراءة أعمال واسيني الأعرج الروائية بعامة وكتاب الأمير بخاصة لا بد من العودة إلى المكونات التاريخية التي يرتكز عليها بتنوعها الثقافي وتعددها الجغرافي وامتدادها الحضاري. وهي تتجسد في آيات عرش النص الذي يتربع عليه الأسلوب. من هنا يمكن النظر إلى عروش واسيني الأعرج النصية على أنها بنية معمارية تزداد يوما بعد يوم في النمو والاكتمال وتعدد المدارج ووعورة المعارج دون أن تحوز قصبات المعرفة التامة بالنسق. وهي تتوافر على معرفة بالبلاغة البصرية التي استثمرها المتن السردي استثمارا في بعض منجزاته الروائية مثلما هو شأن الحيل السينمائية في استخدام المونتاج وفق منظور سيميائي تركيبي. وهذه الظاهرة شائعة في الآداب العالمية الكبرى، وتمثل مظهرا من مظاهر الاقتباسات بين الفنون والمعارف الإنسانية.

تتجلى قيمة الاقتباسات في مهارة تطويعها لتشييد عرش النص تشييدا يأخذ بالتكوينات البصرية في بناء الصور الروائية، وكأن تاريخ الأمير عبد القادر يستعيد الحياة من جديد، ويتجاوز إكراهات استدعاء الأحداث إلى البرهة الفنية، ودمج أزمنتها مع أزمنة الكتابة والقراءة دمجا إبداعيا توفر سيولة زمنية متصلة حسب الحدوس البرغسونية. ومن هنا نلفي عرش النص يتيح إمكانات المتعة المتجددة ببهائها النسقي في قالب "**علم هزات اللغة**"[31]، وإمكانات المعرفة المفتوحة بهبائها التأويلي. ومن المعلوم أن هناك منطقا متدرجا يحتكم إليه عرش النص؛ ولهذا فهو يمر عبر تحولات نسقية تتفاوت درجاتها من حيث ضمور الدلالات المفتوحة ومحو الذاكرة، ومن حيث بروز ملامح القوة الأسلوبية والعمق الفلسفي في الغرس الأول للعروش النصية. لقد اكتسب المنجز الروائي لدى واسيني الأعرج عبر أعماله المتنوعة جغرافية ظلت تزداد متنا بعد متن، وتتسع اتساعا في الدلالة والبناء المحبّك، وتنفتح

انفتاحا من حيث التلقي، ومشروعية من حيث المصداقية الفنية نظرا لموهبته وتكوينه وخبراته ورؤيته للحياة التي يعتورها الخداج.

ولا غرو أن يصبح التاريخ في "**كتاب الأمير**" مساحة سردية يطاولها التخييل الذي يعمل على هتك المستور من غوامض الزمان الذي ((**يتصرف وكأنه قوة وئام ومصالحة ضد حالة اغتراب ومسافة يبدو أنها أحدثها تدخل عشوائي من لدن قوة متعالية**))[32]. إن تقويض الترتيب المحفوظ للأحداث وإرباك مدارجه الزمانية يضفي على عرش النص ما يسميه بول دو مان Paul de Man بالبصيرة التي تنتهي إلى سواء السبيل في قراءتها الفنية لتلك العلاقات مع القبائل المتمردة والتوتر الحاصل مع السلطان المغربي. وذلك كله جعل الأمير يتطلع إلى بناء دولة حديثة على أساس التكافؤ السياسي مع الدول الأوروبية في أثناء مفاوضاته مع الاستعمار الفرنسي.

إن الأمير الذي يتطلع إلى هذه الغايات الساميات لا يسمح له عرش النص إغفال بعض الأخطاء الجسيمة التي ترتكب في أي صراع شريف مع العدو؛ وبهذا يحرص السرد على استحضار البعد البشري لفعل البطولة دون أن يغيب التخييل بجنوحه إلى إضفاء الأسطورة على العاملين داخل المتن السردي مع مراعاة خصيصة التكرار للأفعال والعاملين وللأمكنة في مقابل خصيصة التوازي والتطابق بين الأمير والقس. وكلها تمتح وجودها من عمارة السرد. وعليه فإن الأسلوب في مملكة عرش النص يقوم على إيقاع الوحدة والتعدد والنسبة والقياس والتتابع؛ وكثير ما يجمع بين الطبيعة الهندسية والجبرية من حيث الوصل والفصل في صناعة برامجه السردية.

يريد عرش النص في "**كتاب الأمير**" إنزال العرفان إلى مقام التنوير حينما يدفع القس الفرنسي مونسينيور ديبوش إلى الاعتراف بخطيئة الاستعمار، والانتصار لقيم الخير ودفع قيم الشر دفعا يتجلى على صعيد المسار الذي يسلكه هذا القس في دفاعه عن حرية الأمير. وهو رد للجميل الذي قام به الأمير في أثناء استجابته لطلب إطلاق أسير لديه واحترام العهود. والمسألة تتخذ دلالة أخلاقية تتقاطع فيها إرادة الخير في التكوين الأخلاقي والديني والإنساني للأمير والقس مع الحفاظ على دائرتهما الخاصة. وهنا يحاول عرش النص أن لا يفصل فلسفة التاريخ عن فلسفة الأخلاق ليعيد قراءة الدور البناء للدين في حياة البشر. وهذه القراءة السردية لملتقى العلامات بين الأمير والقس تريد أن تدفع إلى القارئ برسالة فحواها: "**أن التسامح جوهر الأديان**"، وأن التعصب نقيض لصفاء رسالة السماء؛ وعلى الرغم من هذه الرسالة التي لا يختلف حولها اثنان؛ ولكن يمكن أن تثير جدلا حديدا خارج مسار السرد في أثناء الحراك السياسي الذي يؤلف دعامة التاريخ؛ وهو ما لا يندرج في إستراتيجية عرش النص.
كيف يتم تحديد مواطن التقاطع بين الخيال الروائي والأحداث الموثقة التي جرت في زمان ومكان معلومين؟ وما هي اللحظات التي تتم فيها عملية الانصهار والتلاحم دون أن تفقد الرواية زخمها الخيالي والتاريخ صدقيته الوثائقية؟ مما لا شك فيه أن كثيرا من الوقائع التي عاشها الأمير تسللت إلى الرواية إلى درجة أنها أفقدت لغة السرد شحنتها الشعرية التي انمازت بها العروش النصية السابقة لواسيني الأعرج. علما أن خصيصة التشويق في سرد الأحداث ليست وقفا على القصص والروايات؛ وإنما يمكن أن يصطنع التاريخ لنفسه أسلوبا يحاكي أسلوب السرد في عرض الوقائع التاريخية. إن هذا الأسلوب يسعى إلى أن يتقفى الواقع المفقود للأمير من حيث إنه زمن انقضى، ويحوله بفعل الحقيقة السردية إلى وجود يتجلى راهنه في نسق سيميائي دال؛ وهكذا يضحى للأمير وجود بامتدادات علاماته في الفكر والثقافة والشعر والسياسة والأخلاق.

يحمل عرش النص قيما أخلاقية تبرزها العلامات التي تحيل إلى العدالة التي يطلبها الأمير والقس طلبا حثيثا وتفهم الآخر على أساس التنوع؛ وذلك بتقبل ثقافته وتعلم لغته، وتلك فضائل متأتية من منطق الحوار المتكافئ؛

ولهذا فإن الكتابة تتحرك ضمن جغرافية إنسانية واسعة قوامها الإفادة المستنيرة من عظات التاريخ العميقة وقيم التسامح الديني النابع من علو الهمة وفضيلة الحوار الحضاري بوصفه ضرورة لقيام أي مدنية وسطية.

يحوط الجدل كثيراً حول مقام الأسلوب في التحليل السيميائي للخطاب؛ على الرغم من أن الأسلوب سيظل مشدودا غاية ما يكون الشد إلى الأسلوبيات إلا أن الأسلوب مرتبط في أدبيات السيميائيات التأويلية بالملائمة[33] من وجهة وبالإيقاع بوصفه ناموسا كونيا ينتظم داخل نسق جمالي من وجهة أخرى؛ ولهذا نريد له أن يتضمن المتصورات الأنطولوجية والمعرفية، وأن يضطلع بالتحليل الفلسفي لجماليات العروش النصية، وينحو نحوا نسقيا في مدارسته للدلالات السردية المفتوحة، والانصراف إلى استكشاف المظاهر الجوهرية لمدراج الإيقاع في الخبرات الجمالية التي تنطوي عليها عروش النص؛ وهي تريد أن تعيد الخبرة الجمالية إلى ارتباطها الأول بالأخلاق والسياسة والاجتماع دون أن تصير هذه القطاعات المعرفية وطأ ثقيلا على عرش النص.

يروم الأسلوب في "**كتاب الأمير**" التخلص من النسبية المطلقة، ويسعى إلى الإعراض عن أسباب العجز الذي تؤدي إليه النزعة الذاتية العاكسة لذاتها في مجال التاريخ الاجتماعي والنقدي للفنون؛ ولكن يستعملها ضمن آليات التناص استعمالا يتوخى استظهار كمون الدلالة في عرش النص الذي يتعاضل فيه التاريخ مع الرواية، ويُستجلى هذا التعاضل في مكونات الأسلوب وطبيعته الإيقاعية وأشكاله الرمزية.

يستهوي السارد كل ما يحقق هزة الدهشة وجمال المتعة، ولهذا فهو يستسلم مثله كمثل المؤرخ لفتنة الخطاب التي تنبعث من جسد اللغة، وتتأتى من جسد المجتمع على السواء. بيد أن السرد يوطد علاقته بالتاريخ في استنطاق المناطق التي يحرسها الصمت إنْ في سطور الوثائق وإنْ في صدور المؤرخين؛ هكذا تكتسب شعريات السرد مشروعيتها في تحويل "الحقيقة" التي يحرسها الصمت إلى كتابة يتلاحم فيها البرهان بالعرفان تلاحما يراعي الآليات المستعملة في المعرفة التاريخية وانصهارا يجسد إكراهات السلطة الرمزية. إن السرد يغدق العطاء على الخطاب عبر التخييل، ولا يتقتر في العبارة؛ بينما يقتصد التاريخ في استدعاء الماضي إلى الحاضر عبر كمية من الخطاب لا تتجاوز الحدود الموضوعة لها وفق ما تتيحه الوثائق، ويقدمه الأرشيف. يعيد جسد الرواية إنتاج العلامات وتحويلها إلى شبكات رمزية معقدة، ويستعين بقدراته التخييلية وحريته الكبيرة في التصرف بالمعرفة التاريخية في تحقيق ضرب من الإبدالات الرمزية، وإعادة توزيعها على النص وفق ما ينتظم مع تطلعات الجسد الاجتماعي الذي يحرص على قدر غير قليل من المصداقية التاريخية من وجهة ووفق ما تقتضيه معارج عرش النص من وجهة أخرى.

ما هي الإستراتيجيات التي يتبعها عرش النص في تمثيل الواقع التاريخي للأمير في الكتابة الروائية؟ وما هي الدعاوى التي ينبغي للحجاج إثباتها أو نفيها؟ وما هي المسالك التي يطرحها عرش النص في قراءته للجنيالوجيا التاريخية. إن الذي لا مرية فيه أن الحقيقة التاريخية للأمير موجودة وجودا تؤطره صرامة بنوية، ولا يمكن القفز عليها طلبا لإغواءات المنظور العدمي؛ ولكن في المقابل إن هذه الحقيقة التاريخية لا تستطيع أن تحجر على عرش النص في تحويل الحقيقة التاريخية إلى حقيقة سردية بقواعدها ومنطقها وأسلوبها وطرائق عملها السيميائي. إن الحقيقة السردية لعرش النص تشتت الأصل، وتبعثر تماسكه، وتنسج له خرائط جديدة وهو يتسلق مدارج التاريخ، ويتعثر أمام متاريس الأضداد وهو يتطلع إلى معارج الخيال الخصبة وفتوحاته العجيبة. إن حالات الفقد للأصل تؤول إلى "**يتم النص**"؛ حيث يصير الجسد واللغة كلاهما بلاغة سردية ثرية بالدلالات المفتوحة. ويمكن للحقيقتين التاريخية والسردية أن تنتظما انتظاما داخل فضاء الخطاب من حيث هو لوغوس ونشاط تداولي يتجدد

فيه "**ماء المعنى**". والذي لا يستنكحه الشك أن "**كتاب الأمير**" محصلات نصية تمخضت بعد قراءة شاقة لمؤرخين تباينت مذاهبهم في النظر إلى منزلة أمير عبد القادر التاريخية عبر تأويل للوثائق، وقراءة لباحثين تختلف مناهجهم باختلاف انتماءاتهم وتقنياتهم. إن هذه المحصلات النصية تنتمي إلى جسد اجتماعي له من الأسئلة الحارقة والراهنة التي تقتضي جهدا مضنيا للحفر في الذاكرة والتنقيب في الماضي؛ وتبعا لذلك فإن ارتباد مدارج التاريخ عبر معارج الحكي هي من وجهة صناعة تنهض على قواعد كونية يفترضها منطق المحكي؛ ومن وجهة أخرى هي كتابة شغوفة أبدا بتقويض "**صنمية الشكل**" و"**ابتذال الأسلوب**" و"**ركود الرؤيا**" ومتطلعة إلى حركة التجريب المحسوبة فنيا. إن عرش النص يتضمن تلك الحفريات الجارية في "**الجغرافية البشرية المطموسة**" بطغيان الغياب الذي يسجل حضوره في الأفضية المفارقة والأزمنة اللامعقولة. إن "**كتاب الأمير**" نتاج تمثلات المتصورات وممكنات الموضوعات المفضية إلى عوالم المعنى واستجابة للقوانين الكلية التي تسلم الفهم إلى سيرورة الدلالات المفتوحة. ولا سبيل إلى الإمساك بفيض المعنى خارج "فلسفة الأسلوب"؛ لأنه جماع للتمثلات الكيفية والموضوعات الممكنة والقوانين المتحققة.

يفرض هذا التلازم تثبيت أطراس عرش النص لكونها فعلا لولبيا لحركة المحو وإنعاش الذاكرة المرتبكة وإنقاذها من سباتها العميق. فالمحو ظاهرة تدليس والتفاف ماكر على الاعتراف بسلطة الآخر التي تفرز دلالة الفراغ المربك لاتساق النص، وتصنع جماليات قائمة على شبكات رمزية موغلة في التخفي الاستعاري. إن بلاغة الطمس في كتاب الأمير تبررها إستراتيجية الكتابة التي تنشد تحويل الحالات الذاتية لتجربة الكاتب إلى حالات موضوعية تستقل داخل عرش النص عن إيديولوجيته وتفاصيل خبراته في الحياة؛ لأن الكتابة لمَّا تتحرر بعد من شبهة "**الأدب الشخصي**" الذي غالبا ما يوصف بالافتقار إلى المصداقية الفنية المجردة. وهكذا تتوارى هذه التفاصيل الدقيقة داخل تحبيك سردي يوهم القارئ بأنه لا يكتب ذاته، ولا يحدد جغرافيا النسيان وتضاريس السلب لكي لا تتعرض الموضوعية التي تقتضيها مدارج التاريخ إلى المساءلة غير المطلوبة في معارج الحكي. وإذا لازمت الغواية ذلك التحبيك السردي الذي يعرض بهاء النسق في الخطاب التاريخي إلى هباء التأويل في الخطاب السردي؛ فإنه يصبح خطاب غرابة؛ حيث لا يعود التاريخ مدرسة لتلقين الحكمة فحسب؛ وإنما يعد عبارة عن مدارج تؤدي إلى "**بيت الحقيقة**" التي يتهاوى فيها خطاب الهوية على عتباتها؛ ولا سيما أنها وحدة منسجمة وقارة. إن "**بيت الحقيقة**" في عرش النص لا ينفصل عن الشرط التاريخي الذي يقتضيه فعل التأويل كما يتصوره غادامير.

**خاتمـة**

لا يتجه الحضور التاريخي في "**كتاب الأمير**" إلى الماضي بغية وصفه ورصد "**أصل البدايات**" أو تفسيره تفسيرا علميا دقيقا لاستخلاص جواهر الحكمة المطلوبة؛ وإنما يعيد قراءته قراءة تأويلية أملا في الالتقاء باللحظة الهاربة من شمس الحقيقة الحارقة. علما بأن الروح النسبية هي التي تسكن جسد هذه الحقيقة الفارة إلى أقاليم الطمس والمتجددة في مجاهل المحو. إن زمان المحكي لا وجود له خارج تلك الوحدة البنوية التي ينزلق فيها الماضي إلى تيار التاريخ الجارف الذي لا يعرف التوقف. ومن هنا كان تاريخ الأمير في عرش النص ملازما لحالات الغياب ومتشبعا بهشاشة "**الأسطورة الشخصية**" للقائد والزعيم[34]. ولعلنا نلاحظ أن تحولا "**كاوسيا**" حصل في مسار كتابة الرواية في الجزائر سواء لدى الجيل القديم أو المخضرم أو جيل الأزمة والفتنة؛ إذ لم تعد مشدودة إلى "**صنمية**"

البطل المخلص والإيقونات العرفانية التي كانت تمجد خطاب الثورة؛ ولا سيما بعد انهيار سلم القيم في مجتمع ما بعد الثورة.

يستكشف البحث عن الهوية الضالة في طيات كتب التاريخ من بعض الوجوه عن الغياب الرمزي للذات وتأسيس لثقافة العبور التي تضيع فيها إحداثيات البدايات وتتوارى فيها صور النهايات؛ حيث تتراوج بين دهشة الوصل وفاجعة الفصل. لقد فرض راهن الأزمة على الكتابة أن ترحل إلى التاريخ لكي تطهره من ابتذال التكرير، وتستدعيه للشهادة على عجز الإنسان في العصر الحديث عن الإمساك بجمال الحياة وبكل ما يؤدي إلى سعادة البشرية. لهذا نلفي الكتابة كما تتجلى في عرش النص ذات طبيعة شقية لم تقو على إرباك طمأنينة الذات؛ ولكنها أفلحت في إرباك نمطية أدب الحرب على نحو ما كان قد أشار إليه مصطفى الأشرف[35] في نشأة التفكير الجزائري وتطوره حول ثورة التحرير وبخاصة الجانب الأدبي والثقافي والتاريخي من هذا الفكر. وتأتي جماليات الاقتباسات لتخدم أغراض عرش النص في تحطيم "**وهم التطابق**" و"**صفاء الحقيقة**" و"**نقاء الجنس**". فهل استطاع عرش النص في "**كتاب الأمير**" أن يرافع ببراعة عن القيم الإنسانية التي رسمت بها الكائنات السردية إستراتيجية جديدة لفكر التسامح؟ !

**الهوامش**

**1**– لم نضف الألف و اللام لكلمة "غير" لكي نسيء للنحاة، ونغيضهم مع سبق الإصرار؛ وإنما هي مضايق متصورات الإصطلاح التي أرغمتنا على مثل الإضطرار في الإختيار.

**2**– وعلى هذا الأساس فضلنا مصطلح الحكي على السرد في العنوان الفرعي لهذه الدراسة لكون الحكي يتضمن القص من وجهة والمحاكاة من وجهة أخرى؛ وهو من المرامي العامة لاستراتيجية البحث في عرش النص.

**3**– لقد تشبع الأمير روحيا بقراءاته للفتوحات المكية وفصوص الحكم وترجمان الأشواق لمحيي الدين بن عربي وكتاب الإحياء لأبي حامد الغزالي والرسالة لمحمد بن أبي زيد القيرواني والشفا للقاضي عياض وتهذيب الإخوان لابن مسكويه والملل والنحل للشهرستاني. ينظر محمد السيد محمد على الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري، ثقافته وأثرها في أدبه، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص77 وما يليها.

**4**– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر. جميل نصيف التكريتي، ومر. حياة شرارة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، والمغرب، دار توبقال، ط. 1، 1986، ص11.

**5**– ينظر أمبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح، ضمن الكتاب الجماعي (الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟)، تحرير، جون هارتلي، تر. بدر السيد سليمان الرفاعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع. 338، أبريل 2007، 234/1.

**6**- Groupe mu, Rhétorique générale, Paris, éd. Seuil, 1982, p. 171.

**7**– هنري بليث، البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، المغرب، منشورات دار سال، د. ت.، ص. 17.

**8**- Christian Metz, L'énonciation ou le site du film, Paris, Méridiens Klinckseick, 1991, p. 159.

**9**– ينظر الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح. وضبط محمد سيد كيلاني، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر، د. ت.، ص167.

**10**– نترجم المصطلح السيميائي phénotexte الذي ابتدعته جوليا كرستيفا بالنص الخداج.

**11**- A. J. Greimas & J. Courtés, Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t. 1, Paris, éd. Hachette, 1986, p. 250.

**12**- Voir Paul Ricœur, Soi-même comme un autre, chap. L'identité personnelle et l'identité narrative, Paris, éd. Seuil, 1990, P. 93.

**13**– واسني الأعرج، الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة، ضمن كتاب الرواية والتاريخ، ندوة مهرجان الدوحة الثقافي الرابع، 23–24 مارس 2005، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ص10.

**14** - Paul Ricœur, Temps et récit, t. I, Paris, éd. Seuil, 1983, p. 116.

**15**– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، الجزائر، ص113.

**16**– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، الجزائر، ص6.

**17**– تحدث جوزيف كينسر أن الرواية تغدو لديه فن معماري مكتوب، ويمكن للقارئ أن يتجول في بنايتها فيتمثلها في عالم الأعيان، ثم يعيد تشييدها في عالم الأذهان. ينظر شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص9.

**18**- Voir Gérard Genette, Figures II, op cit., p. 44.

**19**– أحمد يوسف، يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة)، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط. 1، 2002، ص124.

**20**– ينظر جوزيف إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احمامة، مرجع سابق، ص159.

**21**– ينظر جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع: الفلسفة في العالم الواقعي، تر. سعيد الغانمي، بيروت، والجزائر، والدار البيضاء، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، ط. 1، 2006، ص37.

**22**– من آيات التسامح الإسلامي لدى الأمير عبد القادر كما يحفظها له التاريخ أنه كان يحظر على جنده التعرض للأطفال والنساء في أثناء جهادهم، وكان يوكل لمن هزمهم من الخصوم أمر الخلافة على قبائلهم. فكان الشعار الذي يرفعه إننا لا نحارب من ينتصر لدين من الأديان، ولا نكرهه على تركه في معرض إجابته على سؤال بعض أشياع الماسونية الذين حاولوا استمالته إلى مذهبهم (وهذا موضع خلاف بين المؤرخين). ولعل أبلغ مظاهر التسامح التي أثارت إعجاب خصومه قبل أنصاره حمايته لآلاف العائلات المسيحية في أحداث دمشق من سنة 1860، فأنجاهم بحكمته اللطيفة من الموت والهلاك. فأطفأ نار الفتنة التي أوقدها البريطانيون والفرنسيون آنذاك بين المسلمين والمسيحيين المارونيين. وشتان بين هذا الموقف ومحاكم التفتيش، بل الفعل الشنيع الذين قام به فقام العقيد بيلسيي على إثر دعوة الجنيرال الدموي بيجو في 19 جوان 1845 بإبادة الفارين من أنصار الأمير عبد القادر. فقد قضى هذا العقيد على جميع أفراد قبيلة أمازيغية بالمنطقة بأطفالهم ونساءهم وشيوخهم وأغنامهم وبغالهم، فأشعل النار فيهم وكان عدد الضحايا 670 مسلما بعدما أختبأوا في كهف. كما قطع على نفسه أن لا يكون البادئ بنقض المواثيق والعهود؛ وهذا ما ردده لبيجو في أثناء مراسيم توقيع معاهدة تافنة في 29 ماي 1837. ومن الردود المفحمة حينما رد على طلب فك أسر أحد الضباط لدى الأمير: كنتم أظنكم قائدا حقا فإذا بكم تطلبون مني إطلاق أسير واحد بدل من أن تطلبوني إطلاق سراح كل أسراكم. بل كنت أحسب أنكم تفعلون أكثر من هذا و تعرضوا علي إطلاق سراح كل أسرانا عندكم.

**23**– يراجع الصفحات الآتيات من رواية كتاب الأمير: 6/11/23/92/100/101/102/103/ /160/161/293/300/335/336/435/496–497/498/542 وفي ص. 108 في أسفل المتن.

**24**– أمبرتو إيكو، جماليات العمل المفتوح، ضمن الكتاب الجماعي (الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة؟)، مرجع سابق، 234/1.

**25**– بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر. سعيد الغانمي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص213.

**26**– واسيني الأعرج، كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد، ص49–50.

**27**– بخصوص تفاوض المطران ديبوش مع الأمير عبد القادر من أجل تبادل الأسرى. ينظر تاريخ الجزائر العام لعبد الرحمن الجيلالي، بيروت، دار الثقافة، ط. 6، 1983، ص182.

**28**- Voir Paul Ricœur, Soi-même comme un autre, chap. L'identité personnelle et l'identité narrative, p. 137-198.

**29**– يمكن النظر إلى محاكمة مظاهر العنف في تاريخ الثقافة العربية على لسان الأمير وهي محاكمة الكاتب وإن حاول أن يوهمنا بأن صهره ابن التهامي وبواسيني كانا وراء الكتب المختارة التي كان يرقرأها الأمير. "معظم خلفائنا مروا على النصل، قتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا، وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ، ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم." كتاب الأمير، ص127.

**30**– أدموند هوسرل، تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا، تر. تيسير شيخ الأرض، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1958، ص66.

**31**- «Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : C'est l'écriture. L'écriture est ceci : La science des jouissances du langage ». R. Barthes, Le plaisir du texte, Paris, éd. Seuil, 1973, p. 13-14.

**32** – بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر. سعيد الغانمي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص138.

**33**-Jean-Paul Bernié, Raisonner avec style ?, in Le Style, 15e Colloque d'Albi, Langages et Signification, 1995, p 87.

**34**– هذا ما نلحظه في متخيل العامة عن شخصية الأمير. ((الأمير في هذه المناطق صار أسطورة وما كان يحكى عنه في الأسواق كان يتجاوز كل منطق وعقل. لقد تقاطعت صورته بصورة المهدي المنتظر)). كتاب الأمير، ص118.

**35**-Mostefa Lacheraf, Littératures de combat, Essais d'introduction: étude et préfaces, Alger, éd. Bouchene, 1991, p 7.

# الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة
## (دراسة تطبيقية في رواية "الحياة هي في مكان آخر" لميلان كونديرا)

**د. محمد محمود الخزعلي**
**قسم اللغة العربية وآدابها**
**جامعة اليرموك إربد– الأردن**

**ملخص**

*ليس من السهل وضع تعريف محدّد لحركة ما بعد الحداثة؛ فهي ليست حركة متجانسة الأفكار، فهي تراوح بين ارتباطها باتجاهات راديكالية ترنو إلى صنع ثقافة مضادة للثقافة التقليدية، ونخبوية الحداثة، والاضطهاد الأكاديمي. وقد ارتبطت عند بعض الباحثين بحركات ما سمي بما بعد البنيوية، من مثل التفكيكية، والنقد النسوي، وثقافة ما بعد الاستعمار. ورأى فيها نقاد آخرون حركة تعكس نمط حياة المجتمع الاستهلاكي في الرأسمالية المتأخرة.*

*أما من الناحية الفنية والتقنية، فقد اتسمت حركة ما بعد الحداثة بالعديد من النواحي الجمالية التي ميزتها عن الحركات التي سبقتها، ومع ذلك فهي تشترك مع بعض تلك الحركات في بعض هذه النواحي الجمالية. فقد لاحظ النقاد، على صعيد الرواية، شيوع ظاهرة الميتاقص، مثلا، بين أساليب السرد في رواية ما بعد الحداثة. والميتاقص هو، بإيجاز، ذلك القص الذي يقصد إلى إثارة الانتباه، وبشكل منتظم، إلى ذاته على أنه أمر مصطنع ليثير بذلك الأسئلة حول العلاقة بين الخيال والواقع. إنه، إذا، قص يتحدث عن ذاته واضعا نفسه على الحدود بين القصة والنقد. وسيقوم هذا البحث بدراسة هذه الظاهرة في رواية* ***الحياة هي في مكان آخر*** *للكاتب التشيكي ميلان كونديرا، حيث يسود أسلوب الميتاقص في هذا العمل.*

***Abstract***

*This paper aims at studying metafiction in Milan Kundera's novel Life is Elsewhere, in which metafication is predominant.*

*Metafiction is very common in Postmodern Narration, it is thus, a self reflective narration which hinges on the border between fictional story and literary criticism. It seeks to raise questions regarding the relation between fiction and reality.*

### مقدمة

أول من استخدم مصطلح ما بعد الحداثة هو الكاتب الإسباني فيديريكو دي أونيس Federico De Onis في كتابه أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني الأمريكي، عام 1934. واستخدمه المؤرخ الإنجليزي أرنولد توينبي Arnold Toyabee في كتابه دراسة التاريخ المكتوب عام1938، والمنشور عام 1947، ويشير المفهوم عند توينبي إلى حقبة ما بعد عام 1875، حيث شهدت عنده نهاية السيطرة الغربية، وتدهور الفردية، والرأسمالية المسيحية ونهوض الثقافات غير الغربية.

وهو يشير بذلك إلى التعددية والثقافات العالمية، وهو ملمح ما يزال أساساً في تحديد دلالة هذا المصطلح بشكل إيجابي[1]. وثمة نقاد آخرون في الأدب، نظروا للحركة نظرة سلبية، كما لو كانت سوطاً وتحدياً في آن ، مثل أرفنج هاو Irving Howe، ولكن أول من أضفى على المصطلح بعداً إيجابياً كان الكاتب لزلي فيدلر Leslie Fiedler، عام 1965، حيث ربط مصطلح (ما بعد) باتجاهات راديكالية صنعت الثقافة المضادة، مثل ما بعد الإنسانية Post- Humanism وما بعد الذكورية Post-Male، وما بعد البطولية، Post- Heroic ...

وهي اتجاهات كانت تمثل هجوماً على الفكر التقليدي، وعلى نخبوية الحداثة والاضطهاد الأكاديمي[2]. ويبدو أن مفهوم فيدلر يعكس ثقافة الشارع في العقد السادس من القرن العشرين حيث الثورة والتمرد على التقاليد البالية .

وفي العقد السابع من القرن الماضي أعلن إيهاب حسن نفسه ناطقاً بلسان ما بعد الحداثة **(ولم يكن المصطلح متداولاً في النقد الأدبي آنذاك)**، حيث ربط هذه التسمية بالأفكار التجريبية في الفنون وفي العمارة. وقد وضع جدولاً يميز فيه بين الحداثة وما بعد الحداثة[3]. وفي نهاية العقد السابع وبداية العقد الثامن ربط بعضهم بين مصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية Post-Structuralism، وخاصة مع تيار التفكيكية، في حين رأى نقاد ومفكرون في حركة ما بعد الحداثة حركة تعكس نمط الحياة الشعبية في المجتمع الاستهلاكي في حقبة الرأسمالية المتأخرة، مثل جيمسن، وليوتاري، وديفيد هارفي[4]، بينما ربط آخرون بين الحركة النسوية وحركة ما بعد الحداثة[5]. أما فيما يتعلق بالممارسات التطبيقية للحركة في الأدب، فقد وصفها، مثلاً جون بارت Johan Barth وأمبرتو إيكو Umberto Eco، بأنها "**الكتابة التي يمكن أن تستخدم الأشكال التقليدية بطريقة إستبدالية أو ساخرة لمعالجة مواضيع خالدة**"[6].

### الميتاقص Metafiction [7]

لقد دار الحديث، أكثر ما دار، فيما يخص ما بعد الحداثة بشكل خاص، على مصطلحات جديدة تتعلق بالسرد أهمها مصطلح الميتاقص Metafiction، الذي يتقاطع مع عدد من المصطلحات الأخرى، مثل الميتا–واقعية Meta-realism ، والقص الإضافي Superfiction، والرواية ذات التوالد الذاتي Self-begetting Novel، والقص الناقدcritification، وهي مصطلحات تحمل مدلولات تشابه مدلولات هذا المصطلح، مما يجعل الباحث ينظر إليها على أنها بدائل أو مرادفات له[8]. ولكن متى ظهر هذا المصطلح وما هي دلالاته؟

في عام 1970 كتب الناقد والروائي الأمريكي وليام غاس William Gass مقالة وصف فيه الروايات التي تتوافر فيها سمة انعكاس الذات Self-reflexive، بأنها روايات ميتاقص[9]. وقد زعم بعض منتقدي الميتاقص بعد الحديث بأنه علامة على موت أو إنهاك الرواية بوصفها نوعاً أدبياً. بينما يجادل محبذو هذه الظاهرة على أنها علامة على تجدد ولادة الرواية. ويقول هؤلاء بأن أنواعاً أدبية أخرى حملت سمة انعكاس الذات، وأن تعريف الرواية نفسه يرفض التعريف[10]. وتواصل الناقدة الكندية باتريشا دوه Patricia Waugh معلقة بأن الكتابة الميتاقصية المعاصرة تعد في الآن نفسه رداً ومساهمة في خلق إحساس قوي بأن ،التاريخ لم يعد مخزناً للحقائق الأبدية، بل هو سلسلة من البنى والأشكال المصنوعة غير الدائمة[11].

ويعرف الروائي جون بارت John Barth الميتاقص بأنه "**رواية تقلد رواية بدلاً من تقليد العالم الواقعي**"[12]. وتقدم باتريشا دوه تعريفاً شاملاً يصف الميتاقص بأنه "تلك الكتابة القصصية التي تقصد، بشكل منتظم، إلى إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، ولكي تطرح تساؤلات عن العلاقة بين القص والواقع[13]. وهي ترى بأن الأعمال الميتاقصية هي تلك الأعمال التي "**تكتشف نظرية كتابة القصة من خلال ممارسة كتابة القصة**"[14].

ويصف مارك كوري Mark Currie اتجاه النقد الذاتي في الكتابة الميتاقصية المعاصرة **بأنه "نوع من الكتابة التي تضع نفسها على الحد الفاصل بين القصة والنقد، والتي تتخذ من هذا الحد الفاصل موضوعاً لها"**[15].

ورغم اختلاف النقاد في تعريف الميتاقص إلا أنهم يجمعون على أنه لا يمكن النظر إليه على أنه نوع أدبي مستقل أو على أنه ذلك النمط من الكتابة الذي يحدد منفرداً هوية قصص ما بعد الحداثة. بل إن الرأي الشائع عندهم أن الميتاقص يبدى انعكاساً ذاتياً ناتجاً عن وعي المؤلف للنظرية التي يتأسس عليها بناء الأعمال القصصية، من غير فصل للأعمال الميتاقصية المعاصرة عن تلك الأعمال الأقدم زمنياً، والتي تحتوي على أساليب مشابهة من الانعكاس الذاتي[16]. وقد بينت باتريشيا دوه ثلاثة أنماط من الميتاقص المعاصر. الأول هو الخروج على أحد تقاليد الرواية مثل إبطال دور الراوي العليم بكل شيء، والثاني هو استخدام أسلوب الباروديا Parody أو المحاكاة الساخرة لعمل قصصي معين ولنمط قصصي معين، والثالث نمط خفي من الميتاقص يظهر في أعمال تحاول خلق بنى لغوية بديلة أو ببساطة تستخدم أشكالاً قديمة من خلال حث القارئ على الاعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبية[17].

بالرغم من تنوع سمات الميتاقص، بسبب تنوع أساليب استخدامها، إلا أنه يمكن وضع اليد على عدد من السمات المشتركة. وغالباً ما تظهر هذه الأساليب مجتمعة إلا أنه يمكن أن تظهر بصورة فردية. إن الميتاقص غالباً ما يستخدم إحالات تناصية وإشارات ضمنية عن طريق تفحص أنظمة القص، واستخدام جوانب معينة من النظرية والنقد، وخلق سير حيوات كتاب متخيلين، وكذلك عن طريق عرض ومناقشة أعمال قصصية لشخوص متخيلين. وكثيراً ما يخرج مؤلف الميتاقص عن مستويات القص عن طريق التدخل المباشر للتعليق على الكتابة، ومخاطبة القارئ، وكذلك عن طريق إثارة الأسئلة صراحة عن كيف أن أساليب السرد وتقاليده تحول وتعدل في الحقيقة لأجل البرهنة في نهاية الأمر على أنه لا وجود لحقائق أو معان فردية. وكذلك يستخدم الميتاقص أساليب غير تقليدية وتجريبية عن طريق رفض الحبكة التقليدية والخروج على المعايير التقليدية وتحويل "**الحقيقة**" إلى مفهوم تحوم حوله الشكوك، ثم أيضاً عن طريق المغالاة والمبالغة في تبيان عدم استقرار هذه الأساليب[18].

يرى بعض المهتمين أن الرواية الميتاقصية تكتسب أهمية خارج حدودها القصصية عن طريق عرض ما بداخلها ذاتياً إلى الخارج. أي أنها– يا للمفارقة – تصبح حقيقية عن طريق ادعائها بأنها ليست حقيقية. ويرى مارك كوري أن الميتاقص يوفر "**حيوية**" لا حدود لها، حيث كان الاعتقاد قديماً بأنها استبطانية وتحيل إلى ذاتها في حين إنها، في حقيقة الأمر، تنظر إلى الخارج[19] .

**الميتاقص التأريخي Histroriographic Metafiction**

تميز ليندا هتشيون بين مصطلحي الميتافص و الميتاقص التأريخي. وهي تقول عن الثاني بأنه "**يحاول عدم تهميش الأدبي عن طريق المواجهة مع التاريخي، ويتم ذلك على مستويي الثيمات والأشكال**"[20]. وتصنف الأعمال على أنها ميتاقص تأريخي بسبب انعكاسها الذاتي قصداً، واهتمامها بالتاريخ. لقد احتوت التواريخ القديمة على عناصر خيالية، وإن تلك التواريخ مزيج من الحقيقة والأسطورة. إن بنية كلمة تاريخ (History) بالإنجليزية مثلاً، تحتوي على كلمة "قصة" (Story)، وهذا يشبه اختلاط التاريخ والأخبار بالقصص في الثقافة العربية القديمة. ولكن مع تجذر الواقعية أصبح التاريخ يمثل حقيقة "موضوعية"، بينما صارت الرواية تمثل "**خيالاً ذاتياً**". لقد تحدت التساؤلات التي أثارتها الحداثة وما بعد الحداثة سلطة التاريخ عن طريق الاعتراف بأن "**الحقيقة**" المعروضة ليست أكثر من تأويل ذاتي للمؤلف. إن روايات الميتاقص التأريخي "روايات تتسم بقدر كبير من الانعكاس الذاتي، ولكنها، أيضاً، تعيد السياق التاريخي إلى الميتاقص لتجعل من مسألة المعرفة التاريخية مسألة

إشكالية[21]. ويقوم الميتاقص التأريخي برأب الصدع بين الأعمال التاريخية والأعمال القصصية عن طريق إعادة ضم النوعين إلى بعضها. وإلى جانب هذا تشير ليندا هتشيون إلى أن "**قصص ما بعد الحداثة يوحي بأن كتابة الماضي أو إعادة تقديمه في القصة وفي التاريخ يعني في كلا الحالتين أن أفتح [ذلك الماضي] على الحاضر حتى لا يكون قطعياً وغائياً**"[22]. ولتحقيق هذا التمثيل للماضي فإن الميتاقص التأريخي "**يتلاعب بحقائق وأكاذيب السجل التاريخي. ثمة تفاصيل تاريخية معينة معروفة يتم تزويرها عمداً من أجل إبراز ما يمكن أن يلحق الذاكرة من فشل في التاريخ المسجل إلى جانب الاحتمال الدائم للوقوع في الخطأ قصداً أو بغير قصد**"[23]. وعن طريق التلاعب على "**الحقيقة المعروفة**" يثير الميتاقص التأريخي التساؤلات حول إمكانية "المعرفة" المطلقة للماضي مبرزاً التضمينات الإيدولوجية للتمثيلات التاريخية. وهكذا فإن الميتاقص، ومن خلال عملية إعادة تعريف "الواقع" و"الحقيقة" ، يفتح ما يشبه النفق الزمني يمكن عن طريقه إعادة اكتشاف تواريخ أناس مضطهدين مثل النساء، والأقليات المضطهدة وكل الشعوب المستعمرة، أي إبراز صوت من لم يكن صوتهم مسموعاً من قبل، أو لم يكن لهم صوت أبداً.

في الصفحات التالية سأقوم بدراسة تطبيقية لظاهرة الميتاقص على رواية الحياة هي في مكان آخر[24]، للكاتب التشيكي الأصل ميلان كونديرا الذي يعيش في فرنسا منذ عام 1975. وكانت هذه الرواية الثانية بين أعماله الروائية، وقد نالت شهرة عالمية. تسلط الرواية الضوء على حياة جاروميل الشاعر منذ أن حملت أمه به إلى موته، وهو الشخصية الرئيسية في هذا العمل، والشخصية الوحيدة التي نجد لها اسماً في الرواية، في حين عرف الكاتب الشخصيات الأخرى من خلال صفاتها المظهرية أو أعمالها أو صلاتها بجاروميل، مما يعني أن الكاتب لا يرى أهمية لها إلا من خلال تقاطع حيواتها مع حياة جارميل– البطل الرئيسي.

لقد كانت سيطرة الأم الكاملة على حياة ابنها جاروميل منذ طفولته، هي ما حدد معالم شخصيته وطبعها بطابع خاص[25]. فنشأ ضعيف الشخصية يعاني من التناقض الوجداني، وسوء التكيف الاجتماعي، والخوف والقلق، والتقوقع على الذات، وفقدان الهدف الواضح في الحياة، وهو ما سنبينه بإيجاز فيما يلي من صفحات. لقد أرادت الأم، كما يبدو، من خلال سيطرتها على حياة ابنها أن تجد تعويضاً عن حرمانها من علاقة حب كانت تتوق إليها مع والد جاروميل، ذلك الشاب المهندس الذي حملت منه وأجبره والدها على الزواج منها، ولم يكن، إضافة إلى ذلك، يرغب في إنجاب طفل منها، لكنها أصرت على إنجاب ذلك الطفل الذي سترى فيه بديلاً عن أبيه[26]. ذلك الأب الذي "**أعطاها لذة مليئة بالريب فيما أعطاها ابنها صفاءً مليئاً بالسعادة، فكانت لا تنفك تبحث عن العزاء بالقرب من هذا الأخير**"(ص 21–22). لقد شعرت الأم أن. ثمة علاقة تربطها بهذا الطفل تفوق وتختلف عن العلاقة المتوقعة بين أي أم وطفلها؛ فقد كانت "**تتصور أن طفلها كان يشرب، إلى جانب حليبها، أفكارها ونزواتها في أحلامها**" (ص 20).

وهكذا رأت الأم في هذا الطفل ملكاً لها فصارت تعد له كل شيء وتقرر له ماذا يلبس وتمشط له شعره، وعندما يذهب إلى المدرسة كانت ، إلى جانب إعدادها كل شيء له، "تنتظره أمام المدرسة حاملة مظلة كبيرة في حين ينزع زملاؤه أحذيتهم ليتخبطوا في برك الماء (ص 28)، وهذا ما أثر على علاقات الآخرين به خاصة أقرانه من الصبية؛ لأن ذلك الاهتمام الزائد من الأم جعله يختلف عن الآخرين، ولأن "**الحب الأمومي يطبع على جبين الصبية علامة تنفر الزملاء**" (ص 28) وهكذا لم يجد جاروميل من يصادقه من بين أقرانه في المدرسة سوى ابن البواب الذي كان تحصيله الدراسي متدنياً، وسيكون لابن البواب هذا تأثير كبير على حياة جاروميل في الجزء الأخير من حياته، وهو ما سنبينه في حينه.

لقد أدت هذه السيطرة الكلية للأم على حياة ابنها إلى توقف نمو شخصيته عند مرحلة معينة، ولازمه الخوف والقلق والتردد، كما سبق ذكره، في كل المواقف التي ستواجهه في حياته. فمنذ صغره كان معجباً بالقوة، لذلك كان معجباً بابن البواب ويحس بالراحة إلى جانبه ،لأنه يمتلك قوة خارقة، (ص 29)، وهي القوة التي لم يكن يمتلكها. أما علاقتها بالنساء فقد. شابها أيضاً الخوف والتردد وعدم الثقة بالنفس، فكان يهرب عند كل موقف قد يؤدي إلى إقامة علاقة كاملة مع فتاة، رغم رغبته الداخلية في ذلك. فعلى سبيل المثال، لم يستطع دخول الحمام على الخادمة التي كانت تستحم عارية، رغم عدم إقفال الباب، مما ولد لديه الشعور بالاشمئزاز من نفسه (ص 55). وعندما أصبح في مقتبل الشباب كان يغتنم أي فرصة أو سبب للهروب حتى لو كان منفرداً مع فتاة في بيت خال إلا منهما. فعندما اختلى بالفتاة ذات النظارتين واستلقت عارية باستسلام على الوسادات، خجل من نزع ثيابه وظل مضطرباً "**إذ كان في شقة غريبة، تحت نور فاضح، ولم يكن يستطيع إطفاءه، مع امرأة غريبة كانت تهزأ منه**" (ص 116). فاضطر للمغادرة عائداً إلى منزله. وبسبب ضعف الشخصية هذا والقلق، لم تكن لدى جاروميل القدرة على اتخاذ أية مبادرة تجاه أية امرأة حتى لو كانت مستسلمة بين ذراعيه دون أية مقاومة، كما كان الأمر مع ذات الشعر الأحمر، حيث كان بإمكانه "**أن يلمسها أينما شاء، كان يعتبر ذلك برهاناً كبيراً على الحب، لكنه في الوقت نفسه كان منزعجاً منه لأنه لم يكن يعرف ما عساه يفعل بهذه الحرية المفاجئة** ..."( ص 108). وهكذا يمر وقت طويل قبل أن يستطيع لمس صدرها، وكان إذا لمس ردفها شعر أنه قد تمادى كثيراً. نتيجة لهذا أصبح لا يرغب من النساء إلا الضعيفات اللائي يرضخن كلياً لإرادته وسلطته، والقبيحات اللائي لا ينافسه أحد على إقامة أية علاقة معهن، حيث كان" **يحب فيها [ذات الشعر الأحمر]، الأشياء نفسها التي يستقبحها الآخرون**" (ص 178). ولذلك لم يشعر بالرضى إلا عندما أصبحت ذات الشعر الأحمر خاضعة كلياً لرغباته وجعلها تابعاً له[27]. ومن هنا أصبحت علاقته مع المرأة التي يعاشر علاقة تملك لا علاقة حب؛ إذ يريدها له في كل شيء، ويريدها أن تتخلص من كل الآخرين حتى أفراد أسرتها، ولا يطيق أن يتخيل رجلاً آخر يمكن أن ينافسه عليها أو يقترب منها، حتى لو كان طبيباً يجري فحصاً سريرياً لجزء من جسدها (ص 174)، (ص 215). وظل شبح الأم يطارده في كل مكان يلتقي أو يختلي فيه بامرأة، حيث لم تكن تلك الأم ترضى أو تطيق أن تحتل امرأة أخرى مكانها، فكانت تحول بكل الوسائل والطرق دون إقامته أيه علاقة حميمة مع امرأة يمكن أن تمتلكه –كما يتراءى لها– بدلاً منها، لذلك كان دائماً يفكر بأمه التي كانت تمسكه بطرف زمام طويل كان طوقه ملتصقاً بعنقه"(ص 204).

إن سمات الخوف والقلق والتردد التي طبعت علاقاته مع النساء طبعت مواقفه الأخرى المختلفة. فعندما صفعه زوج خالته ، لاختلافهما في المواقف السياسية، شعر جاروميل بالإهانة، وأراد أن ينقض على زوج خالته ويرد له الصفعة، لكنه فشل ولم يتمكن من ذلك لأنه "**يحتاج لبعض الوقت لكي يقدم على هذا الفعل، [ولذلك] تمكن زوج الخالة من الاستدارة على عقبيه والذهاب**" (ص 121). كذلك ظل قلقاً خائفاً من أن يتلعثم وأن يسيء استعمال النبرة الصوتية المناسبة، عندما كان ينتظر دوره ليقرأ قصائده، عندما دعته الشرطة، ضمن مجموعة من الشعراء، لقراءة الشعر، فكان "**ينتظر دوره قلقاً ... ويخشى كل شيء**"(ص 193). وهذا ما كانت تدركه أمه خاصة عندما رأته يقرأ الشعر قراءة سيئة عدة مرات عندما كانت المرأة السينمائية تحاول، بالاتفاق مع الأم، عمل فيلم عنه، فعلقت الأم منتهدة" سيظل خائفاً أبداً. فمنذ أيام المدرسة كان يرجف عن كل امتحان، وكم من مرة أجبرته على الذهاب على المدرسة لأنه كان يخاف" (ص 210).

لقد كان جارومیل يمتلك موهبة حقيقية لكتابة الشعر منذ صغره، لكن الشعر عنده، كثيراً ما كان فعلاً تصعيدياً مثل الفرار من المواقف الصعبة حيث يمكنه من الإفلات من الإهانة. لذلك كان كلما فشل في تجربة مع امرأة يقوم بكتابة قصيدة، حيث تحولت كتابة الشعر عنده، كما سلف، إلى عمل تعويضي عن فشله في الواقع، أي أنه كان يبحث عن ملجأ في الخيال .(ص 116–117). ولكن قصائده لم تكن تسجيلاً دقيقاً لفشله؛ إذ كان يحول الأمر إلى قضية إنسانية عامة ترتفع عن الواقعية الفجة. وكان شعره يبدو كما لو كان نتاج شاعر أكبر عمراً وأكثر تجربة في الحياة. وفوق هذا كان شعره في المرحلة الأولى يبتعد عن الشعارات السياسية والاجتماعية التي تعبر تعبيراً مباشراً وفجاً عن واقع سياسي أو اجتماعي معين، بحيث يصبح بوقاً لذلك الواقع.

لكنه لم يشعر أن شعره، وهو الإنجاز الوحيد الذي لم يحقق غيره، قد حقق له ما. يصبو إليه، وهو تحقيق الذات والرجولة. لقد أحس بأن سيطرة أمه الكاملة على حياته قد حرمته من رجولته لذلك قرر الهروب من بين ذراعي أمه، لكنه ظل يهرب، كما سنرى، من أمر إلى آخر، طمعاً في تحقيق رجولته، حتى وفاته. لقد أراد إثبات وجوده المادي والجسدي. وصار يعطيه الأولوية على نتاجه الفكري والأدبي، "لم تكن أشعاره تهمه في هذه اللحظات، لكان يتخلى ألف مرة عن نضجها مقابل النضج الشخصي، فكان يعطي جميع أشعاره مقابل جماع واحد"(ص126). ولم يستطع تحقيق هذا الأمر إلا بعد أن بادرت الفتاة ذات الشعر الأحمر وحررته من خوفه وتردده" ولم تكن قد حررته من بكارته فحسب، بل حملته دفعة واحدة بعيداً داخل سنه الذكورية" (ص 154). لكنه كان يحس أن الرجول لم تكن إلا مكافأة على الفعل والشجاعة. (ص 129). ولذا كان عليه أن يجد الشجاعة لأن ينتمي إلى الثورة ويختارها على الشعر لأنها شيء ملموس، مقابل الشعر والخيال، خاصة بعدما أرسل قصائده العديدة إلى المحررين ولم يتلق منهم رداً ، وكذلك عندما لم تحدث أشعاره ردة الفعل المطلوبة بين زملائه في الكلية. ولذلك وجد في ابن البواب منقذاً لحياته من الضياع وطريقاً لتحقيق رجولته، مما جعله يخبر صديقه القديم هذا بأنه يريد أن يصبح سياسياً لأن ذلك يعني له الحياة الحقيقية مقابل الأدب والفن الذين لا علاقة لهما بالحياة عنده. إن هذا يعني أن ينخرط كلياً في خدمة النظام السياسي السائد وأن يتحول شعره إلى شعارات مباشرة تنطق بلسان النظام السياسي القائم. وفوق هذا، أراد أن يصبح جزءاً من النظام الأمني لذلك النظام السياسي، فصار يؤمن، بل يدافع عما ترفعه الشرطة من شعارات وما تقوم به من تنكيل وتعذيب قاس للمعارضين، أو لمن تتهمهم بالمعارضة. وكان يحسد زميله القديم، ابن البواب "**على هذه المهنة الرجولية**" (ص 186). وهكذا صار يتردد على زميله القديم هذا، وعندما جلس أمام صديقه "**كرجل أمام رجل آخر، مساوٍ أمام مساوٍ، كرجل صلب أمام رجل صلب، آخر**" (ص 219)، وعندما خرج من عنده "تنشق الهواء البارد، وشعر رجولته تطفو على جميع مسام بشرته"( ص 220). ولم يكن ليقف أمام الهوس في تحقيق رجولته أية قيم أخلاقية أو مبادئ ثابتة بل كان على استعداد لأن يفعل أي شيء في سبيل تحقيق ذلك حتى لو كان فعل الخيانة لمن ائتمنوه على أسرارهم، أو لمن كانت لهم أو لهن علاقات حميمة معه، كما فعل مع صديقته ذات الشعر الأحمر، حيث ذهب إلى مركز الشرطة ووشى بها وبأخيها بتهمة أن أخاها يفكر بالخروج من البلاد إلى بلاد أخرى، وهي تهمة تعني الخيانة الوطنية. وبطبيعة الحال كان نتاج وشايته هذه أن زج بكل من صديقته وأخيها بالسجن لمدة طويلة، ومع ذلك فقد جعله فعله هذا يحسن في لحظات معنية بأنه قد قام بعمل بطولي في سبيل الثورة التي ينتمي إليها والبلد الذي يعيش فيه، مما حقق له شعورا بأنه استطاع ، أخيرً ، أن يقوم بعمل حقيقي ، عمل يقرر مصائر الآخرين، حتى لو نتج عن ذلك عذاب الآخرين، فعندما تخيل صاحبته ذات الشعر الأحمر وهي تتعذب في السجن شعر بالراحة لأن

قدرها كان من صنعه، وأنها "**تخصه أكثر من أي وقت مضى ..... ونام نوم الرجال الذكوري**"(ص223).

ولكن انتماء جارومیل للنظام السياسي الحاكم ولأجهزته الأمنية لم يكن نابعاً، كما نعتقد من إيمان حقيقي واختيار واعٍ. لقد كان، أيضاً، نوعاً من الهروب إلى عالم يظن أنه سيحقق له رجولته التي تحول البحث عنها هوس يسيطر على حياته. لذلك كان يأتي إلى صديقه ابن البواب مدفوعاً كاليائس بهذا الهوس، "لننظر إلى جارومیل الجالس مقابل ابن البواب، ويمتد وراءه، في البعيد، عالم طفولته المغلق، وأمامه، عالم الأفعال، المتجسد بزميله القديم، عالم غريب يخشاه ويصبو إليه يائساً" (ص 187). لقد لخص الكاتب في هذا مسيرة حياة جارومیل. أنه يهرب من شيء لا يريده إلى شيء آخر لا يريده في حقيقة الأمر. ومن هنا اصبح بعد التحاقه بالشيوعيين يستعمل جملاً شيوعية مقولبة وليس لغة الخاصة، مع أنه كان يشمئز من الجمل المقولبة، التي غالباً ما توجد في الصحافة الشيوعية أو تسمع من أفواه الشيوعيين، وكان ينطق هذه الجمل والعبارات المقولبة دون تفكير(ص112). ومن هنا ظل كلما هدأ انفعاله وسكن غضبه يشعر بالشرخ الكبير بين شخصيته الحقيقية وما يؤمن به حقاً، وبين الوضع الذي انجرف إليه، شاعراً بالحزن والأسى بسبب ما يرى أنه وضع أو قدر خاص يجعله دائم الهروب إلا حال لا يريده، لو كان بإمكانه أن يختار اختياراً سوياً. فبعد أن وشى بصديقته ذات الشعر الأحمر وبأخيها، ورأى رجال الشرطة يأتون لاعتقالها، "**تهيأ له أنه كان يكبر وأنه يجوب الشوارع كنصب حزن متجول، كان جارومیل يجوب الشوارع مسحوراً بقدره الخاص**" (ص222). ولكنه مع ذلك كان يشعر أن عمله ذاك يهيؤه لمجابهة جمال السينمائية السمراء ولأن "**يذهب إلى سهرتها بثقة، دون خوف وكرجل**" (ص 222). وهكذا ظل يهرب طيلة حياته ولم يحقق شيئاً يجلب له الرضى الحقيقي، ليموت ميتة تثير السخرية وتدل على أنه عاش حياة تافهة، كما سنبين في مكان آخر، ولكنه يصرح لأمه قبيل موته، وقد كان يعاني الحمى" **أنت جميلة، وتبدين شابة إلى حد كبير... في الحقيقة لم تعجبني أية امرأة أبداً، سوى أنت، يا أمي، إنك أجملهن**"(ص255).هل كان هذا التصريح فلتة لسان تعبر عن حقيقة جارومیل، كما ترى مدرسة التحليل النفسي؟ هل يعني هذا أنه كان يعاني من عقدة أوديب، مما جعله لا يستطيع أن يقيم علاقة سوية متكاملة مع امرأة لأن شبح أمه كان يطارده دائماً؟إن هذا الأمر جدير بالبحث ولكنه يخرج عن نطاق مهمة البحث الحالي.

**الميتاقص وتصوير الشخصية الرئيسية.**

لقد سبق القول في تعريف الميتاقص على أنه، بشكل عام، الكتابة القصصية التي تعلق بوعي على ذاتها، وتحاول بانتظام إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، لتتمكن من طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع. وهذا التعريف ينطبق إلى حد كبير على رواية كونديرا موضوع دراستنا هذه حيث أنها رواية ساخرة صورت، كما بيننا سابقاً جزئياً، حياة الشاعر جارومیل، بطل الرواية، منذ بداية الحمل به إلى وفاته، بطريقة ساخرة سخرية مريرة تقرب من الكوميديا السوداء في مواضع عديدة. وقد ظهر الميتاقص أكثر ما ظهر، في هذه الرواية من خلال شكلين رئيسين: الأول، أن يتحدث السارد إلى القارئ مباشرة، أما الثاني فهو الباروديا Parody أي المحاكاة الساخرة، وقد كان للميتاقص وظيفتان رئيستان في هذا العمل، كما هي الحال في العديد من الأعمال الميتاقصية، هما الوظيفة التنظيمية والوظيفة التفسيرية، وهما وظيفتان متداخلتان أحياناً، حيث يطل السارد على القارئ مباشرة ليبصره بمعلومات عن الشخوص أو الأحداث، وقد يمازحه أو يحاول نقل انتباهه إلى أمور أو أحداث غير ما يسرده عليه من أحداث. وقد تأخذ تعليقات السارد على الأحداث أو الشخوص شكل التفسير متخذاً بذلك دور

الناقد. ولكن يجب، في كثير من الحالات، أخذ مثل هذه المعلومات أو الأحكام بعين الشك والحذر إذ في حالات عديدة يقوم السارد بخداع القارئ، قصداً، وربما يخدع ذاته أحياناً أخرى[28].

لقد أطل السارد على القارئ، في هذه الرواية، منذ بدايات سرده لوقائع حياة جارومیل، ولقد أراد، كما يبدو أن يزيد من السخرية من بطل الرواية حيث يعلق السارد على ملامح البطل الجسدية، من أنف وذقن دقيق غائر قليلاً يذكر بشكل القرد، بأنه "**عبء أن يكون للمرء مثل هذا الوجه! كم كان ثقيلاً رسم الملامح الدقيق هذا!**"(ص87). إن صعوبة رسم هذه الملامح بدقة عائد، كما يريدنا السارد أن نفهم، إلى شذوذ ملامح هذه الشخصية عن الملامح المعتادة لبقية الناس، وبذلك يعمق السخرية خاصة أن هذه التعليق فيه قدر كبير من اللبس؛ إذ يمكن للقارئ أن يسأل على من يكون عبء هذا الوجه ورسمه ثقيلاً؟ أعلى الكاتب، أم على القارئ، أم على الشخصية ذاتها؟

ويتدخل السارد مباشرة ليلفت انتباه القارئ إلى مؤهلات جارومیل الشخصية وموهبته الشعرية المبكرة، عندما يخاطب القارئ بأننا "**إذا قفزنا عدة صفحات نصل إلى فكرة تلفت انتباهنا بشكلها الإيقاعي... أكل الجد الحقير... خبز الشوكلاته الصغير**" (ص 23). وحين ينفر أقران جارومیل في المدرسة منه يتوقع القارئ أن يكون ذلك راجعاً لأسباب اجتماعية واقتصادية حيث أن جارومیل يسكن في فيلا كبيرة وينتمي إلى أسرة ثرية، قبل الثورة، لكن السارد يسارع ليكسر هذا التوقع وينبه القارئ إلى أن ذلك النفور لا علاقة له بالأسباب الاجتماعية أو الاقتصادية، أي لا يعود إلى ما يسمى في الكتابات الشيوعية، بالصراع الطبقي، "**لا، لا، لا تقلقوا إذ ليس في نيتنا أن نقص عليكم الحكاية التي قُصت آلاف المرات عن طفل الأثرياء الذي يكرهه زملاؤه الصغار والفقراء**"(ص 27). ويبين لنا أن ذلك النفور يعود إلى تدليل الأم الزائد لابنها، كما سلف ذكره. ويقطع السارد السرد، من خلال الجمل المعترضة ، أو الكلام الذي يضعه بين أقواس، ليوجه القارئ إلى ما عليه أن يستنتجه من ذلك السرد عن الشخصيات أو الأحداث، فيقول معلقاً على إطفاء النور عند مجامعة والد جارومیل لزوجته، واضعاً ذلك بين قوسين، "**لنلاحظ أنه منذ زواجه لها، لم يكن يأخذها سوى في الظلام، فيستسلم للشهوة، بحاسة اللمس لا بحاسة** النظر" (ص 30). أي أنه يريد أن يقول للقارئ بأن العلاقة بين والد جارومیل وأمه لم تكن مبنية على عاطفة الحب بل على الشهوة الجسدية فقط.

ويأخذ السارد ، في موقع أخر، موقف الناقد، فيبين كيف أن جارومیل الشاعر كان يحتفظ بدفتر يسجل فيه الحكايات الجديرة بالسرد، ولا يسجل النوادر لأن الأخيرة لا تظهر صفات الراوي الشخصية، وكيف أنه كان يسجل المغامرات أو يخترع مغامرات يدعي أنها حصلت له شخصياً، أو قرأها في كتاب، بحيث تنقله تلك المغامرات من "**عالم الجمود والفراغ إلى عالم الحرية والمغامرة**" (ص901). إن السارد يبين هنا علاقة الواقع بالخيال، أو علاقة الكاتب بالواقع والخيال؛ إذ ليس كل ما يحدث في الواقع جدير بأن يسجله الأدب، بل إن الأديب يختار مما يحدث في الواقع ثم يعيد إنتاجه في خياله ليصبح مادة ذات قيمة فنية، من خلال عملية الخلق والإنتاج الفني. ومن هنا يكون العمل الأدبي ليس تسجيلاً لما حدث في الواقع بل لعبة لغوية تستعين بالخيال لإعادة إنتاج ما وقع أو ما يمكن أن يقع في الحياة. إن السارد يكشف هنا، من موقع الناقد، كيف تتم عملية الخلق الفني وبذلك تقوم الرواية، هنا بعملية انعكاس للذات لتأكيد سمتها الأساسية بأنها مجرد كائن مصنوع من الخيال[29].

ويتجلى الميتاقص في أوضح صوره في بداية الفصل السادس، حيث يخاطب السارد القارئ مباشرة معلقاً على ما قصه من الرواية إلى حد ذلك الفصل، مبيناً أنه لا علاقة لطول الفصل بطول المدة التي يغطيها؛ فالزمن الروائي، يبين السارد، يجري معاكساً للزمن الواقعي. ويبين السارد كذلك أن همه هو التركيز على جارومیل الشخصية الرئيسة في الرواية، أما الأشخاص الآخرون فأهميتهم تأتي من خلال ظهورهم في حضور البطل فقط، ومن هنا

تركهم الكاتب دون أسماء كما يبدو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ثم يبين السارد أننا لو نظرنا إلى الشعر الذي قيل في الماضي، الماضي الذي غطته الفصول السابقة من الرواية، لما وجدنا أنه بقي منه شيء ذو بال أو قيمة فنية، حيث لم يعد أحد الآن يتذكر جارومیل، الذي سقط شعره نتيجة تغير الظروف السياسية. ويدور الفصل السادس، ليس على شخصية جارومیل مباشرة بل على شخصية أخرى تمثل النقيض له، إنه ذلك العامل الذي كانت ذات الشعر الأحمر تلتقي به خلسة عن جارومیل. إن هذا الفصل، كما يرى الكاتب أو السارد، مثل الجناح التابع للفيلا، أي أنه مستقل يمكن الاستغناء عنه، لكنه يبقى مطلاً على الفيلا ويمكن الإطلاع منه ومعرفة ما يجري داخلها. إنه فصل يمثل نقلة نوعية في الأحداث ونوع الشخوص، وكما يقول الكاتب إنه "**استراحة هادئة أضاء فيها فجأة رجل مجهول مصباح الطيبة**" (ص 240)، مقابل تفاهة حياة جارومیل والقمع الذي ارتبط به وبمن مارسوه والذي يغطي الأجزاء الأخرى من الرواية .إن أو الكاتب ينقل زاوية الرؤية أو "**المرصد**" حسب تعبيره التي من خلالها يرى شخوص الرواية وأحداثها، إلى موقع أخر لتبدو الرؤية مختلفة.إن هذا بلا شك يشير إلى ظاهرة تعدد الأصوات في العمل الأدبي، وهو ما يعد سمة من سمات أدب ما بعد الحداثة. ونلاحظ كذلك أن السارد هنا يقلب بوعي، داخل العمل الأدبي ليجعل داخله خارجه، كاشفاً بذلك علاقة الواقع بالخيال، كما أسلفنا، وعلاقة العمل الأدبي بالتاريخ، حيث يشير هذا الفصل إلى أن ما يعد عادة حقيقة تاريخية ليست، في حقيقة الأمر، إلا وجهة نظر، أو واحدة من وجهات النظر المختلفة حول واقعة أو موضوع ما، خاصة إذا ما تم النظر إلى نفس الواقعة أو الموضوع من زوايا أو مواقع مختلفة.

أما الشكل الثاني من الميتاقص، فهو، كما سلف، الباروديا، حيث يسود في جميع أجزاء الرواية منذ بدايتها حتى نهايتها. والباروديا [30]، كما هو معروف، محاكاة لمحتوى أو لشكل أو لأسلوب عمل فني آخر والباروديا الميتاقصية تصرح عن نفسها بذلك وتميل إلى السخرية والهجاء. ولأنها كذلك فهي تعد "**انزياحاً عن قواعد كتابة معينة، وحفاظاً عليها في الوقت نفسه، ذلك لأن العمل المحاكى يقبع في خلفية مشهد العمل المحاكي[31]**".

وسنعالج هنا أمثلة مختارة لتوظيف الكاتب للبارويا في روايته. فمنذ البداية، ولكي يبين الكاتب مفتاح شخصية الشاعر جارومیل، أو السمات الذي ستطغى على تلك الشخصية إلى نهاية حياتها، ألا وهي القلق وعدم الثقة بالنفس والتردد والهروب من مواجهة المواقف، وهو ما بيناه سابقاً في سياق آخر، نجد أن الكاتب يضع، بل يحشر، جارومیل مع حشد من الشعراء العالميين المهمين الذين كان للنساء من أخوات أو خالات أو أمهات سيطرة وتأثير كبيرين على حيواتهم، حيث يذكر الكاتب شعراء مثل تراكي، وأسينين، ومایاكوفسكي، وهولدرلين، وليرمنتوف، ريلكه ، حيث ولدوا في منازل تسود فيها نساء كانت لهن سيطرة قوية على أبنائهن، أو إخوانهن بسبب شحوب طيف الرجال مقارنة بأطيافهن. ويبين الكاتب كيف أن الليدي وايلد وفرو ريلكه كانتا تلبسان ابنيهما ملابس البنات الصغيرات (ص 88)، مما كان يسبب القلق للطفل عندما كان ينظر إلى نفسه في المرآة، وهذا ما نجده في مذكرات جيري أورتن عندما كتب "**لقد حان الوقت لكي أصبح رجلاً**" (ص 88)، وهذا ما ينطبق على جارومیل الذي سيمضي حياته باحثاً عن رجولته. ولكن حشر جارومیل الشاعر الهامشي الذي لم يعد أحد يتذكر شعره، خاصة بعد موته، كما تبين الرواية لاحقاً، بين مجموعة من الشعراء العالميين الكبار يثير نوعاً من السخرية المريرة، وهذا ما أراده الكاتب في روايته الساخرة هذه. ولعل السخرية أيضاً، هي ما أراده الكاتب عندما جعل جارومیل يجد العزاء حين لاحظ أن لريلكه، أيضاً، ذقناً غائراً حيث كان الذقن الغائر يقلق جارومیل كثيراً لأنه يربطه بالقرد. ويبدو أن الكاتب يريد القول بأنه ليس ثمة ما يربط جارومیل بريلكه الشاعر المبدع سوى ذلك الذقن الغائر.

وعندما كان جاروميل يعود إلى البيت متأخراً، هرباً من أمه وسطوتها، وبحثاً عن استقلاله ورجولته، كما يبدو، كانت الأم تأنبه على تأخره فيركع أمامها طالباً مغفرتها، ولم يجد الكاتب في وضع كهذا أفضل من استدعاء اسم شارل بودلير حيث كان دائم التشرد والتسكع، وكان مثل جاروميل يخشى أمه" **ياشارل بودلير، ستبلغ العقد الرابع من عمرك، وستبقى تخاف أمك!**" (ص 106)، أن التسكع والتأخر في العودة إلى البيت هو، فقط ما يجمع بين شخصيتي بودلير وجاروميل، ولكن تسكع بودلير كان ينتج عنه شعر عظيم، فماذا انتج تسكع جاروميل؟ يبدو أن الإجابة التي يريدها الكاتب هي لا شيء. ولمثل هذا يربط الكاتب بين حياتي جاروميل ورامبو الذي كان لأمه وأخواته سيطرة كبيرة على حياته، لكنه "عندما بلغ السادسة عشرة من عمره، انتزع نفسه للمرة الأولى من ذراعيها، لكن أرثور رامبو كان يهرب دائماً، وأبداً، وفيما كان يركض، كان يخلق قصائده (ص 139). إن هذا الهروب هو ما نجده عند جاروميل الذي " منذ اللحظة التي انتُزع من ذراعي أمه، لم يكف عن الركض. وكأن شيئاً شبيهاً بدوي المدفع يختلط بصوت خطاه. ليس ذلك انفجار قنابل بل هتاف الثورة السياسية" (ص 19). أول ما نلاحظه هنا أن رامبو انتزع نفسه من ذراعي أمه بإرادته الذاتية بينما نجد أن جاروميل قد احتاج إلى قوة أخرى لكي تنتزعه من ذراعي أمه، أي أنه مسلوب الإرادة ولا يقوى على اتخاذ قرار بذاته. ثم نلاحظ أيضاً أن رامبو قد تحرر من لأنه انتزع نفسه بنفسه من بين ذراعيها بينما لا يمكن لجاروميل أن يتحرر من سيطرة أمه لأنه لم ينتزع نفسه بنفسه من ذراعيها. ولكننا نلاحظ أيضاً أن ركض رامبو كان مصدر إلهام وإبداع بينما كان جاروميل يتجه نحو الهتافات السياسية الفارغة من أية قيمة إبداعية، بل هي هتافات لثورة ستصبح، كما يرى الكاتب، رمزاً للقمع وقتل الإبداع، ومن هنا وجد الكاتب في أبيات الشاعر التشيكي فرانتيسك هالاس خير تعبير عن حال جاروميل الذي يبحث عن رجولته ويريد الانضمام إلى الجماهير الهادرة عله يحقق حلمه؛

**منفياً من بلدان الحلم**

**أبحث عن ملجأ في الحشد**

**وأريد أن أغير أغنيتي إلى شتائم.** (ص 143).

إن جاروميل يريد الهروب من عالم الشعر والخيال والحلم والإبداع الحقيقي إلى عالم الواقع والحشود باحثاً عن ملجأ، وهو على استعداد لأن يجعل شعره شعارات سياسية وشتائم تخلو من أي إيداع إذا ما قيست بمقاييس الفن الحقيقي. وبطبيعة الحال، من المعروف أن الشاعر هالاس لم يهرب من عالم الحلم ولم يحول شعره إلى شتائم.

وتبلغ الباروديا أقصى حدود السخر المريرة حين يربط الكاتب حال جاروميل الباحث عن مأوى بين الجماهير متخلياً عن ذاته، بحال الشاعر الروسي مایاكوفسكي في قوله:" **أما أنا ... فلقد قهرت نفسي ... ودست عنق أغنيتي الخاصة**" (ص 144). إن مایاكوفسكي على استعداد للتخلي عن التقوقع حول ذاته ومصالحه الشخصية، في سبيل قضية عامة يؤمن بها إيماناً واعياً، حيث كان جزءاً من الثورة البلشفية في روسيا، فهل كان جاروميل في وضع مثل وضع مایاكوفسكي؟ إن الإجابة بالطبع ستكون بلا. ولكن الكاتب يريد من القارئ أيضاً أن يتذكر أن مایاكوفسكي هذا الذي كرس كل أدبه لخدمة الثورة انتهى به الأمر منتحراً، فهل يريد الكتاب القول بأنه مات منتحراً لخيبة أمله بالثورة؟ هنا تكمن السخرية المريرة في ربط حال جاروميل بحال مایاكوفسكي.

أما الشاعر الفرنسي الماركسي السوريالي بول إلوار، فقد وجد جاروميل في بعض قصائده خير تعبير عما كان يحسه من مشاعر نحو الخادمة ما غدا التي تعلق بها جسدياً، والتي كان الحزن يطل عن عينيها لأن الجستابو قد أعدموا خطيبها، فظلت نظرتها باكية وطفت مسحة من الحزن على وجهها. لكن جاروميل أستغرق في ذلك الجمال الحزين ، ولذلك كان يستسلم لسحر أبيات من قصائد إلوار مثل: "**كان هدوء جسدها كرة ثلجية لونها**

**كالعين**"، أو "**في البحر البعيد الذي يغسل عينيك**"، أو "**صباح الخير أيها الحزن، وأنت مكتوب في الأعين التي أحب**"، فأصبح إلوار كما يقول الكاتب "**شاعر جسد ما غدا الهادئ وعينها اللتين يحممهما بحر الدموع**"(ص53). ولكن من المعروف أن إلوار كان شاعر الحب الأهم بين الشعراء السورياليين الذين مجدوا الحب وأعلوا من شأنه لأنه يحقق التحام الذات بالآخر. وقد كانت قصائد إلوار العديدة تحتفي بالحب من خلال "**النقاء البسيط الذي يضفي القدسية على الشبق الوثني**"[32].

وتطفي الباروديا على السرد في الجزء السابع من الرواية ؛ حيث يذكر المؤلف عدداً من الشعراء مثل ليرمنتوف، وبايرون، وهالاس، ولكر، ومایاكوفسكي، الذين ماتوا ولم يجعلوا حيواتهم في خدمة سلطة قمعية، ولم يعيشوا حياة تافهة، بل دفعوا حيواتهم ثمناً لمبادئهم التي لم يساوموا عليها؛ فمنهم من مات في مبارزة، ومنهم من مات منتحراً ومن مات في حرب تحريرية، وبذلك ظلت حيواتهم تحتفظ بمعانيها ولم يستطيع التاريخ محوها، و ظل شعرهم خالداً، (ص243)، بعكس جارومیل الذي ربط شعره بالسلطة القمعية وحوله إلى شعارات تخلو من أي إبداع، كما سلف القول، فنسيه التاريخ ولم يعد أحد يتذكره.

ولعل أطول مثال على الباروديا يقع في الجزء السابع حيث يجاور الكاتب في أماكن عديدة، بين مبارزة ليرمنتوف ومارتينوف، حيث لقي ليرمنتوف حتفه في تلك المبارزة فمات ميتة مشرفة خلدت حياته، وبين ما جرى لجارومیل مع ذلك الرجل الذي التقى به في حفلة في بيت السينمائية الجميلة، حيث بين له ذلك الرجل سوء أفعاله وما جره ارتباطه بمؤسسات القمع من مصائب على العديد من الناس، وخاصة من المبدعين الحقيقيين. وقد انتهى ذلك اللقاء أو تلك المواجهة، بأن حمل ذلك الرجل جارومیل في الهواء، وألقى به بقوة خارج النافذة وركله بطريقة مثيرة للسخرية، فظل جارومیل يعاني البرد القارس طويلاً في الخارج على السطح الإسمنتي، مما أدى إلى مرضه بالحمى ثم إلى موته. ويعلق الكاتب على نهاية جارومیل هذه بصراحة، "**ومع هذا، هل علينا أن نهزأ من جارومیل لأنه ليس سوى محاكاة ساخرة لليرمنتوف؟**" (ص 250). ولعله أمر لا يحتاج إلى تعليق أن تعليق الكاتب الأخير هذا، يهدف بلا شك إلى إثارة السخرية من حياة جارومیل الذي عاش حياة تافهة تخلو من هدف، وكذلك مات بطريقة تبعث على السخرية والهزء، فلم يحقق شيئاً ذا بال في حياته ولم يستطيع كذلك أن يحقق حلمه بالموت ميتة مشرفة على اللهيب، على حد تعبيره، "**متحولاً إلى حرارة ونور**" (ص 243)، حيث أراد أن يضع نفسه مع الثوريين الذين يموتون على اللهيب، لكنه يرى نفسه يموت غرقاً في الماء" **والماء هو العنصر المدمر للذين تاهوا في أنفسهم، في حبهم، في مشاعرهم**" (ص 244)، إذ يرى صورته في المشهد الأخير من الرواية، (ص 256)، تنعكس على صفحة مياه بئر وعرف أنه سيغرق في الماء فأصابه الفزع ولم يعد يرى شيئاً بعد ذلك. وكانت هذه اللحظة نهاية حياته وبالطبع نهاية هروبه، حيث تتيقن أم رامبو من أنه يرتاح ولن يهرب، "**لن يهرب أرثور أبداً، كل شيء في انتظام**" (ص 256)، وكذلك تنتهي حياة جارومیل وهو ممسك بيد أمه لكنه، بخلاف رامبو، مرهق أشد الإرهاق.

**خاتمة:**

ثمة ملاحظة يجدر أن نختم بها بحثنا هذا، وهي أن ظاهرة الانعكاس الذاتي في النص، أي النص، تعمل عمل فكرة التغريب في المسرح، التي تحدث عنها الأديب الألماني بريخت[33]، الذي أسس ما يسمى بالمسرح الملحمي. وهي فكرة تهدف إلى إبعاد الجمهور عن التماهي الشعوري مع ما يراه، ليبقى قادراً على التفكير والتأمل فيما يراه ليكون للعمل الفني دور تعليمي، لا أن يكون مجرد تفريغ للعواطف والمشاعر كما هي الحال في مسرح التطهير.

إن الانعكاس الذاتي في النص يشير إلى أن الفن لا يعكس الواقع بسذاجة، بل إنه يبدعه أو يؤشر عليه، أي يجعل له دلالة معينة. والتغريب يقوم بتحويل دور المتلقي من متلق خامل كسول يتأثر بكل ما يراه أو يسمعه، إلى متلق مستطلع دائم التساؤل حول ما رآه أو سمعه، وبذلك يصبح دور العمل الفني إثارة الأسئلة، بوصفه عملاً فنياً، وليس التعبير عن ذاتية المؤلف. وهكذا استطاع كونديرا في عمله هذا، توظيف أسلوب الميتاقص بأنواعه، ليحول موضوعه إلى قضية إنسانية عامة تعالج، بين أشياء كثيرة؛ قضية القمع بأنواعه الأسري، والسياسي، والاجتماعي التي تفقد الإنسان إنسانيته وتقضي على أي معنى إيجابي أو هدف سام لحياته.

**الهوامش:**

**1**- تشارلس جنكس، "ما هي عمارة ما بعد الحداثة"، ترجمة محمد كامل عارف، الثقافة العالمية، العدد 36، سبتمبر، 1997، ص 151-152.

**2**- السابق، ص 152-153.

**3**- Ihab Hassan, "Toward a Concept of Postmodernism", in Thomas Docherty (ed.), Postmodernism: A Reader, New York and London:, Harvest Wheatsheaf, 1993

**4**- فردريك جيمن، "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي"، وجان فرانسوا ليوتار، "الرد على سؤال: ما معنى ما بعد الحداثة؟"، وديفيد هارفي، "حالة ما بعد الحداثة، بحث في جذور التغير الاجتماعي"، في كتاب بيتربروكر (محرر)، "الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.

**5**- جوليا كريستيفا، "ما بعد الحداثة"، ولورا كينيز، "النظرية النسائية: الضمير السياسي لما بعد الحداثة"، في الكتاب السابق.

**6**- John Barth, "The Literature of Replenishment, Postmodernist Fiction", The Atlantic, January 1980, pp. 65-71.

**7**- Umberto Eco, " Postmodernism, Irony, the Enjoyable, Postscript to the Name of the Rose, New York, Harcourt Brance Jovarovich, 1984.

نقلاً عن تشاركس جنكس، ص154-155.

**7**- اختلف المترجمون والباحثون العرب في ترجمة هذا المصطلح، وخاصة في ترجمة البادئة Meta، ولكن أثرنا هذه الصيغة ترجمة لهذا المصطلح لأسباب أهمها القرب من اللغة الأصل، ولإمكانية الاشتقاقية في العربية، فنقول مثلاً ميتاقص مقابل Metafictional وميتاقاص مقابل Metafictionalist وغير ذلك، انظر بشأن هذا: أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 2001، ص21-27.

**8**- السابق، ص40.

**9**- Patrica Waugh, Metafication: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984, p.2.

**10**- السابق، ص5.

**11**- السابق، ص7.

**12**- John Barth, "The Literature of Exhaustion", in Mark Currie (ed.) Metafication, London and New York: Long man, 1995, p 161.

**13**- Patricia Waugh, p 2.

**14**- نفس المرجع والصفحة.

**15**- Mark Currie, p2.

Mark Currie, Post Modern Narrative Theory, New York. St. Martin's Press, 1998, p.53.

**16**- Patrica Waugh, p 2.

**17**- السابق، ص4.

**18**- السابق، ص5.

**19**- Mark Currie, Metafication, p.2

**20**- Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodemism, New York, and London: Roughtledge, 1988, p108.

**21**- السابق، ص106.

**22**- السابق، ص110.

**23**- السابق، ص114.

**24**- ميلان كونديرا، الحياة هي في مكان آخر، ترجمة رنا إدريس، دار الآداب، بيروت، 1989.

**25**- انظر: مثلاً:

- يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.
- صالح حسن الزهراي وناظم هاشم العبيدي، الشخصية والصحة النفسية، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1990.
- رولو ماي، البحث عن الذات، ترجمة عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
- حلمي المليجي، علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

**26**- رولو ماي، ص 135.

**27**- John O'Brien, Milan Kundera and Feminism, New York: St. Martin's Press, 1995, p. 90.

**28**- Peter Hutchinson, Games Authors Play, London and New York: Methuen, 1983, pp. 31-34.

**29**- Mark Currie, Postmodern Narrative Theory, p. 64 .

**30**- انظر مادة Parody في مثلاً:

M. H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

**31**- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص 144.

**32**- Malcolm Bradbury and James McFarlane, eds. Modernsim, Harmondsworth: Penjauin Books, 1978, p. 308.

**33**- Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics, ed. and trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964, p. 192..

**المراجع:**

**أ. بالعربية**


- يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت.
- بروكر، بيتر (محرر)، "الحداثة وما بعد الحداثة"، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995.
- جنكس، تشارلس ، "ما هي عمارة ما بعد الحداثة"، ترجمة محمد كامل عارف، الثقافة العالمية، العدد 36، سبتمبر، 1997.
- خريس، أحمد ، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 2001.
- الزهراوي، صالح حسن وزميله، الشخصية والصحة النفسية، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، 1990.
- كونديرا، ميلان ، الحياة هي في مكان آخر، ترجمة رنا إدريس، دار الآداب، بيروت، 1989.
- ماي، رولو ، البحث عن الذات، ترجمة عبد علي الجسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

– المليجي، حلمي. علم نفس الشخصية، دار النهضة العربية، بيروت، 2001.

**ب. بالإنجليزية**


- Abrams, M. H., A Glossary of Literary Terms, Third Edition, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Barth, John, The Literature of Replenishment, Postmodernist, Fiction", The Atlantic, January 1980.
- Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, eds. Modernsim, Harmondsworth: Penjuin Books, 1978.
- Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetics, ed. and trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964.
- Currie, Mark,(ed.), Metafiction , London and New York: longman, 1995.
- Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory, New York: St. Martin's Press, 1998.
- Docherty, Thomas, (ed.) Postmodernism: A Reader, New York and London: Harverster Wheatsheaf, 1993.
- Eco, Umberto," Postmodernist, Irony, the Enjoyable, Postscript to the Name of the Rose, New York: Harcourt Brance Jovarovich, 1984 .
- Hutcheon, Linda. A Poetics of Postmodemism, New York and London: Roughtledge, 1988.
- Hutchinson, Peter. Games Authors Play, London and New York: Methuen, 1983.
- O'Brien, John., Milan Kundera and Feminism, New York: St. Martin's Press, 1995.
- Waugh, Patrica, Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London and New York: Methuen, 1984.

# الروائي والتاريخي
## ( " أوراق معبد الكتبا " للروائي هاشم غرايبة)

**د. عبد الرحيم مراشدة**
**قسم اللغة العربية**
**جامعة جدارا-الأردن-**

**ملخص**

*يسعى هذا البحث، ويتغيّا أن يتناول الموروث السردي، وتعالقاته بالتاريخ، إذ راحت الرواية العربية في العصر الحاضر توظف المورث السردي القديم، ومقولات التاريخ في الرواية الحديثة، وحاول الباحث الحالي الوقوف على أسباب هذا التوجه، ورأى أن يتخذ مثالاً على هذا النهج رواية ( **أوراق معبد الكتبا**) أنموذجاً، للروائي هاشم غرايبة، وقد وجد الباحث أن هذا الروائي قد شق طريقه بطريقة لافتة ومختلفة عن تجريبات روائيين عرب سابقين عليه، كما هو الحال عند نجيب محفوظ في روايته الثلاثية الشهيرة، وروايته ( **يوم قتل الزعيم**) ،التي استلهم الأحداث التاريخية التي واكبت الصراع العربي الإسرائيلي ،ورواية (**رحلة ابن فطومة**) التي حاكى بها نجيب محفوظ تاريخيا طرائق السرد ولغة العصر الذي عاش فيه صاحب الرحلة المرجع (**ابن بطوطة**)، ا لرحالة المغربي الشهير، وكما نجد عند الغيطاني الذي حاول استثمار العصر المملوكي ومعطياته في روايته " **الزيني بركات** " وقد تبين للباحث الحالي أن الروائي عاد لعصر الأنباط، الذي لم يتناوله المؤرخون بشكل مقنع، لتعريف القارئ العربي به، لاسيما فترة حكم أسرة الحارث الرابع، وبدا أن الاعماء الذي أصاب هذه المرحلة، هو الدافع للروائي هاشم غرايبة ليكتب روايته هذه، على غير عادة الروائيين العرب. الباحث الحالي رأى في هذه الرواية ما يستحق أن يقدم للقارئ، ويرى فيها مجالاً للنقد لما فيها من طرائق سردية وأحداث ووقائع تتعالق مع التاريخ، ويأمل أن يكون قد وفق في هذا النهج لتعريف القارئ العربي بأهمية هذه الرواية ، وإعطائها حقها من الحضور في الساحة الأدبية العربية.*

***Abstract***

*This research seeks to highlight the historical narrative in the Arabic novel as literary genre that has a full capacity to absorb other genres. In addition, to illustrate the effectiveness of this overlap between history and novel, this particular scholar took into consideration the applicable side of research so he chose the novel (Awraq Mabad Al_kataba) by the Jordanian novelist Hashim Gharaibeh.*

*In addition, this research focuses mainly on the historical existence for the Nabatenian state, which is considered as a topic inside the novel itself, and he tried to explain more about the effect of novelist to guide this presence, by exploiting modern narrative techniques. Hopefully, this research will be considered as a resource for the Arab narrative art.*

**مقدمة :**

السؤال المركزي الذي جعلني أتشابك مع أسئلة أخرى فرضها علي هذا النص الروائي، الموسوم (**أوراق معبد الكتبا**) هو:إلى أي حد يمكن كتابة التاريخ إبداعياً ؟ وهذا السؤال قد يتفرع ، وينفلت منه تساؤلات كثيرة، منها ما يصب في جدوى كتابة التاريخ بالإبداع، الشعر، الرواية ..إلخ ،ومنها ما يدور حول تقبل ذائقة العصر لهذا النمط من الكتابة، وقد يثير البحث في مثل هذه المسائل الجدوى والوظيفة من إعادة كتابة التاريخ بهذه الكيفية ، لأن الخوف سيكون من تحول النص الإبداعي إلى وثيقة على العصر الذي بات موضوعاً للنص، وبالتالي سيخسر النص الإبداعي من استراتيجياته وفنياته.

القلق الناجم من كتابة التاريخ بغير أدواته وفنياته، ومن قبل مؤرخين، هو الآخر سيثير أسئلة معاكسة لما ذهبنا إليه، ومثال ذلك من الأسئلة، كم سيخسر التاريخ، وكم سيجري تشويه الواقع، وكم ستخسر الحقيقة، إلى غير ذلك من الأسئلة. مثل هذه الأسئلة وغيرها، يحملني على إحداث مقاربة لهذا النص الروائي الإشكالي. كثير هم الروائيون الذين حاولوا الكتابة على التاريخ وفيه، وذلك بتناولهم باختياراتهم القصدية لأزمنة، وأمكنة، وأحداث، وشخوص تشكل بالنسبة لهم ولشعوبهم،وأمتهم، أهمية خاصة، وهذا ينطوي على مرجعية خاصة بهم، إلا أن الكتابة على تاريخية المكان ومشتملا ته، أو الزمان وما يدور فيه، ولا أقصد هنا توظيف المكان أو الفضاء، كما هو شائع، بوصفه عنصراً من عناصر تكوين النص الروائي، وإن كان مثل ذلك يؤخذ بعين الاعتبار، وإنما أقصد السعي إلى اكتشاف خصوصية المكان التاريخي في قدرته على إنتاج معطيات وأفكار نصيه، تشكل في سيرورتها الزمانية، وفي ذاكرة الإنسان أهمية خاصة، تؤثر على وجوده وحياته. غالباً ما كانت الأمكنة والأفضية تؤخذ بوصفها مجالاً لحركة الشخوص والأحداث، أما أن يكون المكان هدفاً يراد تسليط الضؤ عليه، لإبراز حضوره على الشريط الحياتي للإنسان، وأن يكون محفزاً للتأريخ له روائياً، فلذلك نكهة أخرى.

لقد بدأ الالتفات إلى حضور تاريخية المكان، وأثره في الذاكرة الجمعية منذ زمن بعيد، ومن هنا جاء مفهوم التعالق بين النص الروائي والتاريخي، ورواية المراحل والعصور، و يمكن رصد هذه التوجهات، على أقل تقدير، منذ مراحل إنتاج روايات طويلة تتناول حياة شعب معين، أو أمة معينة،هذه الروايات التي اتخذت بعداً ملحمياً، بطريقة أو بأخرى، ولن ندعي أن قصص الحروب، والقصص التي تضمنتها بعض الأجناس العربية، عبر تراثنا العربي، أنها تنطوي على هذه الأنماط من الكتابات، التي فيها النفس الملحمي عند العرب، ولا هي تمتلك مكونات وعناصر الرواية التي نعرفها الآن، حتى روايات جرجي زيدان (1861–1914)، لا تتعدى النمط التسجيلي السارد للتاريخ، حتى أن عبدالله إبراهيم، في معرض الحديث عنها وصفها ب" **تاريخيات جورجي زيدان** "[1]، ويقول هذا الباحث:" **بدأت تاريخيات زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية، وتعريبها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر**"[2] علما أن هذه الروايات لم تصل للمستوى المطلوب من حيث الحضور الفني، رغم أسبقيتها في مرحلة الكتابة الروائية العربية، إلى جانب غيرها من المحاولات، ذلك أن جنس الرواية هو جنس وافد، على الأغلب، على الأجناس الإبداعية العربية؛ لكن يمكن القول : في مراحل معينة حاول بعض الروائيين في بداية مسيرةالكتابة الروائية العربية،التقليد، والسير على منوال الرواية الغربية، لا سيما بعد أن تُرجم للغة العربية كثير من الروايات، وغالبا ما كانت الشخصيات فيها والأحداث تتماهى، إما مع شخصية الكاتب، فتبدو أقرب للسيرة الذاتية، أو على أكثر تقدير كان الكاتب يظهر بين شخوصه، أو يتلبس قناعا، ومن السهل على المتلقين كشف هذه الأقنعة.

إن هاجس إدماج التاريخ بالرواية، كان يراود كثيراً من كتاب الرواية العربية، وهو هاجس راح يتعزّز حتى في المراحل الأولى لكتابة الرواية في الوطن العربي، للشعور بأهمية هذا الفعل في مسيرة التوكيد على الحضارة العربية، وما يتضمنه التراث العربي من منتجات ثقافية هامة عبر التاريخ، وهذا ما حدا بالروائي جورجي زيدان ليضمّن مقدمة روايته ( **الحجاج بن يوسف الثقفي** ) الصادرة في عام (1992)، مضامين تشيرإلى مدى الرغبة في استثمار التاريخ موضوعاً لكتابة الرواية، وها هو يقول:"**رأينا باختيارنا أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته،والاستزادة منه وخصوصاً لأننا نتوخى في جهدنا،في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج**" هو إذاً يحاول التبرير لفعله، من حيث جذب التلقي للتاريخ بكيفية مختلفة، من حيث وجود التاريخ في الرواية ليكون حكما إيجابياً على الرواية، لا حكماً سلبياً.

**جدوى استلهام التاريخ روائياً:**

الأمر الذي يلفت الانتباه في الرواية مدار البحث، هذا التصنيف الذي قد يحار فيه المتلقي، عند قراءة نص **(أوراق معبد الكتبا)**، فهل يعتبرها رواية تاريخية ؟ أم رواية من نوع آخر، بمعنى، هل يتناول هذا النص موضوعاً التاريخ، ليحكي ما فيه، ويؤرخ الروائي لأخبارعجز عن تأريخها المؤرخون، من وجهة نظرالروائي؟ أم هو هروب من الكتابة الروائية الحداثية، وما تتضمنها من إنجازات، لا سيما بعد ما تحطم البعد الهرمي للفنيات التقليدية التي كانت شائعة؟ لماذا يتجه الروائي،هاشم غرايبة، وهو الخبير بالكتابة الروائية، إلى هذه الأسلوبية في نصوصه .

لعل الروائي، في هذا النمط من الكتابة الإبداعية، يجد في ارتحاله عبر الماضي إشباعاً لما يتوق إليه من تناول مسألة راحت تشغله كثيراً، وفي زمن بات يعيشه، ويرى فيه انكسارات للواقع وخوائه، ومن هنا تظهر الرغبة في تسليط الضوء على مساحات يراها مضيئة في تراثنا وتاريخنا القديم، ويمكن لها أن تضئ ما تراكم من عتمات في الحاضر، عند أخذ العبرة منها، والنهل من دلالاتها، والسرد الروائي هنا، يصبح وسيلة لعبور هذا الماضي، والاختيار من منتجاته الإيجابية، حيث " **يستمد السرد نسقه من ارتحاله الدائم في الزمان والمكان، راسماً تاريخ الكائن والكون**"[3].

القارئ لأعمال هاشم الروائية، سيجد أنه باستمرار يحاول التجريب، والتخطي والتجاوز لما هو متداول في الساحة الأدبية، لا سيما في مسيرة الإبداع المحلي،فعندما كتب نصه ( **ثقوب الخزان)** مثلاً، نجد المتلقي سيحار في تصنيفها الإجناسي، ومثل ذلك نصه المبدع ( **المقامة الرملية** ). هذا التتبع لأعمال الروائي، يحملنا على عدم التسرع في الحكم، ويدعونا لتناول العمل بروية.

قد نجد مفتاحاً لهذه الجدلية، عندما نبحث في مسألة الأيديولوجيا في النص، والهدف من الكتابة، وفي هذا العمل **(الرواية)**، نشير إلى ذلك لأن التلقي الحديث للأدب يثير، غالباً،مسألةارتباط الأيديولوجي بالنصوص، حيث لا يوجد نص برئ من وجهة نظري،على الأقل،" **ذلك أن الأدب بمجرد وجوده،ولأنه فعل لغوي، وممارسة كتابية لعملية اختبار المواقع، مشحونٌ بالأيديولوجيا،مشرّبٌ بها** " [4]لقد أشار الكاتب، بوصفه منشئاً للنص، وفي غير مكان، إلى أنه يشعر بغبن كبيرتجاه المكان الذي جعله موضوعاً لروايته، من حيث عدم تناول المؤرخين والنقاد لـ **(بترا )** بوصفها مكاناً وفضاءً لاشتغالات الأحداث والشخوص في الرواية، وحتى لو تناولوه عرضاً فكلامهم لديه غير كاف أو مقنع، وغير عادل.

هذا الشعور بالغبن ليس لدى الكاتب فقط، وإنما لدى آخرين من المتابعين لكتابة تاريخ ( **بترا** )، المدينة التاريخية والتراثية والحضارية، وقد تأسس إحساس بالخيبة عن عدم الكتابة عنها، فاعتقدوا بوجود تعمية، أوإعماء، لمساحة جغرافية وزمنية وحضارية عن ( **بترا)** ولهذا جاء التركيز في العصر الحاضر، وقت كتابة الرواية عام (2008)، على محاولات إعادة الاعتبار لهذه المدينة، وبنتجة ذلك كان الاحتفاء بـ **(بترا)** بوصفها من عجائب الدنيا، بعد أن وضعت في سلم تصنيف العجائب العالمية.

هذا الإشهار للمدينة، موضوع الرواية، على مستوى عالمي، وفي الواقع المعاصر، كان له أثره في تغذية الرغبة في الكتابة عن التاريخ روائيا، عند هذا الروائي، وربما عند غيره من المبدعين، على صعيد أجناس أدبية أخرى.

كان القصد من إثارة البعد الأيديولوجي، أن الكاتب، وهو المنخرط سابقاً في أبعاده الحزبية و السياسية التي ينتمي إليها، قد شعر بالغبن،كما سلف، بعدم التوثيق لفترة حساسة بالنسبة لما يؤمن به، كون المدينة تشير إلى البعد الضارب بالعروبة بالنسبة له، وتجذر للقومية العربية،وللحضارة العربية، وبالتالي كان انحيازه فكرياً،وانتمائياً وتراثياً، إلى هذا المكان، وحاول الانتصار له إبداعياً، من خلال صنعته وخبرته، وهذا يتبين من النص الموازي

للعمل، ومن عتباته التي توسل بها عبر كتابته لهذا العمل،حيث نجد في اللوحة الأولى التي تبدأ الرواية بها وقد وضع لها عنوانا مفتاحياً(**التقرير**):"**أنظر إلى كل شئ وكأنني أراه لأول مرة ....تجولت في شوارع بترا، وسرت في الهواء مثل المجاذيب، كانت الصخور والسراديب، والمعابد، والأسواق، وبيوت الأنباط، وفجأة كـ (فجأة) الأحداث الكبيرة، ارتفع لغط المتجمهرين حول كاميرات التلفزة، أمام الخزنة، وارتفعت الأصوات: فازت بترا ..فازت بترا فاختلطت عليّ الأصوات والمشاعر..**" [5]، ثم بعد ذلك يجد القارئ في نهاية هذا التقرير في بداية الرواية، نصا يشير إلى أن هذه المسألة تتوافق وحكاية فوز بترا في الواقع،واحتفال الأردن بهذه المناسبة، ومن ذلك يبدو هذا الحدث بمثابة الحافز للكاتب ليبدأ الكتابة، وقد أعلن بأن الحدث أثار مشاعره، وقد أشار كذلك عن كيفية توجهه إلى جهاز الكمبيوتر ليبدأ الكتابة فور انفعاله بالحدث، فها هو يقول:" **أخيراً وصلت حجرتي المتواضعة، منهكاً ..ونمت فرأيت فيما يرى النا ئم الكمبيوتر مفتوحاً بجانب سريري على حروف تضئ وتغمز لي كالنجوم .. رحت أتهجاها بفرح غامر وأقرأ (أوراق معبد الكتبا)، الآن هنا لا أدري من منا نحن الاثنين، يكتب هذه الرواية**"[6].

هذا النص يشير إلى الحلم الذي راح يشغله ويحثه على الكتابة، ويشير كذلك إلى مدى انشغاله بالحدث ومنتجاته، حتى وصل الأمر به إلى أن يهذي بالكلمات التي بدت تظهر على لسانه، لينطلق باسم الرواية **(أوراق معبد الكتبا)**، وكما هو معروف تشكل كلمة **(معبد)** و كلمة **(الكتبا )** إشارة واضحة إلى المكان الذي كان فيه وقت إعلان الفوز، وأضيف هنا أن الأمر ليس تقريراً فقط، وإنما هو قرار بالكتابة منذ الآن، لحظة الفراغ من إعلان الحدث والدخول في عباءة الكتابة .

قد يوحي هذا التقرير **(النص)**، في رواية **(أوراق معبد الكتبا)** بأنه أقرب ما يكون للسيرة الذاتية، لأن مشتملات التقرير تشير إلى حكاية وجود المؤلف في **(بترا)**، وتزامن ذلك مع حضوره للاحتفال المهيب الذي أقيم فيها، إلا أن الكاتب حاول إنقاذ المباشرة في هذه الجزئية من الرواية،اللوحة /المدخل، وذلك عندما استند إلى تعالقات نصية تحيل إلى الخيال، وإلى ما يعرف بشعرية النص، فتناول حكاية الحلم، وتناول مسرداً للقاءاته، حلما، مع سكان بترا من الأنباط، وذلك باستخدامه تقنية الاسترجاع، المعروفة في السرد الروائي الحديث، ومثال ذلك التقاء السارد، عبر النص، وهو يحلم بقارئ حظ **(العراف)** ويجري الحوار التالي متخيلا كاتبا يكتب:"...**وقع عليه ظلي، فنظرإلي وابتسم،وعرض علي قراءة طا لعي، فبسطت كفي..سأل:أنت الكتبا؟ صححت له:تقصد الكاتب؟ فرمى عليّ رزمة محفوظة بجلد مترب اللون، تلقفتهاعلى راحتي وسألته:أنت من تكون؟فثارت زوبعة غبارعالية حالت بيني وبين العراف** .." [7]، فكلمة **(الكتبا)**، وسياق **(فثارت زوبعة غبار)**، تحمل المتلقي على استذكار لغة الأنباط، الذين يطلقون كلمة الكتبا على الكاتب، ويضاف لذلك البعد الفانتازي والأسطوري الخيالي من حركة العراف واختفائه كأنه الجان، بعد تسليم رزمة الأوراق إلى الشخصية،ورزمة الأوراق قد تشير، دلالياً، إلى أمرين: الأول الحلم بالمنجز الكتابي المنوي الخوض فيه، وهو كتابة تاريخ بترا روائياً، ليصبح مدونة للمتلقين فيما بعد،والثاني، مثل هذا السياق يضمرأن العراف أسند إليه مهمة الحفاظ على تاريخ بترا من خلال هذه الأوراق،وقد أعطاها العراف صفة الطقسية والقدسية بانتمائه لمعبد الكتبا،ثم كأني بالعراف يريد نقل أخبار فضاء بترا من جيل إلى جيل، وهذا يتضح من خلال سؤال العراف للشخصية عن طالعه، ومهنته، ليضمن لهذه الأوراق الأمان والصون.

مثل هذا الحوار لم يستمر ليعود السارد إلى اللغة التي تحيل إلى واقع، وذلك عند السياق :" **رأيت فيما يرى النائم آلات عجيبة ، وكاميرات لامعة،ورافعات ثقيلة** "[8]. هذا التداخل النصي، وبوصفه عتبة كذلك، يحيل بشكل لافت إلى رواية السيرة، حيث يبدو الكلام متماهيا مع شخصية المؤلف، أو ما يعرف بالمؤلف الضمني عند بعض

الدارسين والنقاد[9]، لكن هذا الأسلوب لم يستمر،لإدراك الروائي لخطورته في ثلب فنيات العمل الروائي، حيث تم إنتاج هذا النص،الملحق أوالمتوازي،ليكون بمثابةالبعدالمفتاحي لقضايا يمكن أن تثور خلال القراءة،وهي وجهة نظر للكاتب على أية حال.هذاالنص لا يتجاوز ،مساحة الورقات الثلاث فقط، ويمكن أن يضاف إلى نصوص موازية أخرى داعمة له، الخاتمة مثلاً،والإهداء في نهاية الرواية.

لنعد إلى السؤال الأكثر إلحاحاً الآن، والذي يضغط على مسار بحثناوهو:ما مدى علاقة التاريخ بالرواية، في هذه الرواية بالذات، وهل يخسر النص من فنيته عند حواره التاريخ والتراث وما إلى ذلك ؟ و يمكن أن نقابل بأسئلة أخرى معاكسة، مثل:هل يخسر التاريخ من وثائقيته واقترابه من الحقيقة والواقع عندما يدخل إلى نص إبداعي، مثل الرواية أو الشعر...والإجابة على مثل هذه الأسئلة يحتاج إلى روية خاصة، وإلى حساسية تتعامل من منطلقات حيادية إلى حد بعيد.

لقد تعرض لمثل هذه الأسئلة غير ناقد، ونطرح هذه المعطيات هنا لأن الرواية التي بين أيدينا تفوح منها رائحة التاريخ والتراث بشكل لافت، فقد رأى لوكاش ( G.lukacs )، أن النص التاريخي يمكن التعامل معه من قبل الروائي المبدع، وله أن يتصرف بمعطياته، وفق مسارلايخرجه عن جوهر المسألة التاريخية، فللروائي"أن ينحرف عن وقائع التاريخ، وأن يتصرف في شأنها، مع المحافظة على الحس التاريخي، وأن مسؤولية الروائي التاريخية نحو أدبية العمل، وليس تجاه الوثائقية، لأنه بمجرد أن يُدخِل التاريخ إلى الأدب يصبح عنصراً أدبياً، فالروائي يخلق توقعات تاريخية، ويمكنه سد الثغرات التاريخية بما يحلو له من تفاصيل، والروائي يتمتع بحرية في إبراز رؤيته دون حاجة إلى تبرير"[10]، ونضيف: شريطة أن يكون واعياً بتقنيات العمل الروائي، وما يتطلبه من مكونات، حتى لا ينزلق في دائرة الكتابة التاريخية ويغدو نصه خارج الإبداع.

يرى الباحث الحالي أن الروائي،في عمله هذا كان واعياً لهذه المسألة،وهذا النص يجيب على أن من الممكن إدخال التاريخ للنص الإبداعي، وللروائي الحق في سد الثغرات، وهذا ما يهدف إليه، وفق ما تبين من مقولات الروائي في هذه الرواية، حيث حاول الكتابة لإعطاء العصر حقه من التوثيق على طريقته وتصرّف بما تمكن من مساحة إبداعية أُتيحت له عبر الرواية، ولا حاجة له للتبرير، خاصة وأننا نعيش في عصر تداخل الأجناس الأدبية، آخذين بعين الاعتبار محاولات الروائي، وسعيه للتجريب الكتابي في جنس الرواية، ويبدو الروائي في نصوصه الإبداعية، كما لو أنه غير ملتزم بمنهج محددٍ يقيّد مسارات التجريب لديه،وهذا المنحى أفاده على المستوى الإبداعي وأثار حوله جدلاً في الساحة النقدية، المحلية على الأقل ومثل هذا المسار يُعدّ من الأسباب التي جعلته دائم البحث عن شكل روائي متجدد ومختلف في آن.

وفق هذه الرؤيا للتداخل بين الرواية بوصفها جنساً أدبيا إبداعياً، والتاريخ بوصفه تسجيلا لوقائع وأحداث، وأحوال يمر بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع والظواهر الطبيعية ونحوها، "**وهذا هو تفسيرالإمكانات المحسوسة المتاحة للناس ليستوعبوا وجودهم، بوصفه شيئاً مكيفّاً تاريخياً،وليروا في التاريخ شيئاً يؤثر بعمق في حياتهم اليومية، ويعنيهم على نحوٍ مباشر**"[11]، يتبين لنا إمكانيات تدخل الروائي في التقاط ما يشاء من التاريخ، أزمنة وأمكنة، وأحداثاً...ليسلط الضوء على مثل هذه الأشياء، من وجهة نظره،ليقدمه في ثوب إبداعي يراه مناسباً، ومتوسلاً لغته وأسلوبه، وهذا ما يضفي على النص التاريخي، المدمج بالإبداع، انحرافات قصدية تجتذب القارئ/المتلقي لتسييره في قنوات معينة، لكي يتلقاها بكيفيات تُحدث له فضاءات جديدة، لم يعتدها، ومتأملة، ويمكن التمركز في ما ورائيات سياقاتها للوصول إلى نتائج لا يمكن الوصول إليها عبر التسجيل الأمين والواقعي، أو المباشر للمشاهدات والأحداث .

في الرواية يصبح الحدث والخبر، هو وليس هو في الوقت نفسه، والشخوص والأزمنة والأمكنة كذلك، وبشكل عام تكون المكونات المستلة، أو المستعارة من التاريخ للرواية، تاريخية وليست تاريخية في الآن نفسه، وكل العناصرالمتوافرة في الرواية تصبح وجبة لذاكرة تتلقاها بلذة خاصة، وهذا بالنتيجة يجعل من المفيد الحصول على وظيفة جديدة لكتابة التاريخ روائياً، عندما نتحقق، بعد قراءة العمل الروائي، من وجود إضافات لا يمكن أن يزودنا بها الخبر التاريخي،وبلذة التلقي الموجودة في النص الروائي، وعند الوقوف على مسائل أخرى يستشعرها المتلقي، و لا يقدمها أسلوب سرد الخبر عند المؤرخ.

إن مثل هذه الرؤى، التفت إليها( F.Tegem) عند التعليق على الرواية التاريخية،التي لها خلفيات رومانسية، وذكر أهمية العلاقة بين الجوانب الإنسانية، التي يمكن أن تستثمرها الرواية التاريخية، لتتلبس الثوب الرومانسي، ولهذا يذكر حرص كتاب الرواية التاريخية الرومانسية في نظرتهم إلى التاريخ"على الاهتمام بإحياء الجوانب الإنسانية، بحيث تكون الفترة التاريخية مبنية على أشد الحقائق وضوحاً:الأرض والطعام،والمناسبات الطبيعية، والفيزيولوجية، وعلى الأفكار والعادات والحركة الداخلية لنفس الأمة...والأخذ بعين الاعتبار ماهو مختص بعالم النفوس والقلوب"[12].

مثل هذه العناصر وغيرها لفتت انتباه الروائيين العرب، للإفادة من التاريخ ومكوناته، لاسيما في مرحلة ما بعد النهضة وفي هذه المرحلة، كما نعلم كان المنهج التاريخي، ما زال فاعلا في بعض الدراسات النقدية الشائعة آنذاك، وأصبحت الحاجة ملحة في هذه الآونة إلى توكيد بعض الأبعاد التراثية والقومية،وتوثيقها عبر بعض الأجناس الأدبية، لاسيما الشعر والرواية، لاقتراب مثل هذه الأجناس من روح الأمة واهتمامها بها، في محاولة لإعادة الاعتبار للحضارة العربية ومنتجاتها أمام الحضارات الأخرى الوافدة.

مع الرواية التاريخية وشيوعها في العالم العربي، "**بدأت الدعوة إلى إحياء الفترات المجيدة في التاريخ القومي، بقصد إرساء الجذور التاريخية للفكر السياسي والقومي، والعمل على تشكيل الوجدان الوطني على ضوئه**" [13]، ومن هنا برزت موجة الكتابات الروائية ذات المنحى التاريخي لعل أبرزها كتابات علي أحمد باكثير (1910–1977)، وكان عالماً بالفلسفة والتاريخ وجورجي زيدان، كما سلف، ومحمد عبدالحليم عبدالله (1913–1970) وعبدالحميد السحار(1910–1973). أما في الأردن، فيشار إلى تأخر وجود الرواية فيها، تبعاً لعوامل سياسية تاريخية، ولهذا جاء الالتفات للبعد التاريخي في الرواية متأخراً،كما نجد أمثلة عليها رواية (**القلعة**) لزياد قاسم التي أنجزها عام 1988 .

تنقل لنا رواية (أوراق معبد الكتبا ) تاريخياً، حياة الحارث الرابع، الذي حكم وأُرّخَ لمرحلة حكمه ما بين (9/8 ق.م –40م)، وتستثمر موضوعاً حياة أسرة الحارث وتسلمها للحكم، في عصر كان قلقاً، فكرياً وسياسياً واقتصادياً، وهذا ما يتطلب حاكما فذاً له قدرة على التعامل مع المحيط الملتهب، لاسيما وجود مملكة الأنباط بين حضارتين قويتين: الرومان والفرس آنذاك. ثم إن الاستدعاء لهذه الشخصية التاريخية، له ما يبرره، بوصفها مرجعية في الحضارة العربية والإنسانية وقد أضفى على النص بعداً جمالياً ودلالياً خاصاً، بعد معالجته– الاستدعاء– بأساليب وتقنيات حديثة، "**حيث الشخصية المرجعية( Extra – Textual) تحيل الواقع عبر النص الذي يفرزه السياق الاجتماعي، أوالتاريخي، ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والمثبت ثقافياً، بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية، والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي** " [14]، وقد يقود هذا الاستدعاء للشخصيات التاريخية المستدعاة إلى تنمية التفاعل بين الماضي والحاضر، وهي عندما تصبح شخوصاً في النص

الروائي تكون" **فاعلة في الحدث الروائي، بفضل ما يحدثه وجودها من توتر يدفع إلى الكشف،عن كنه دلالة الاستدعاء** "[15].

العودة إلى أسرة الحارث الرابع ومملكته، من قبل الروائي وتوظيفها، عودة قصدية ولافتة وفق ما يتضح من مسارات السرد والأحداث التي يتم من خلالها الاسترجاع، والتمركز عليها في الرواية، فالأنباط لهم جذور عربية، والتوكيد على عروبتهم أمر مطلوب وأساسي، في فترة تحتاج إلى توثيق أمام إدعاءات اليهود الموجود حفنة منهم في هذا العصر في فلسطين، والتوكيد على الهوية العربية، هو نوع من التوكيد على عروبة الأمكنة التي يعيشون عليها وورثوها من سابقيهم، ذلك أن "**دولة الأنباط التي اتخذت من ( بترا) عاصمة لها،من أهم الدول العربية الشمالية التي ظهرت في بلاد الشام**"[16]، وقد كان وجود الأنباط وجوداً مدعاة للاهتمام، بدلالة الحركة الاقتصادية، التجارية خاصة، نظراً لموقعها الهام، فكان وجودهم في الجنوب فلسطين وجنوب الأردن حالياً"استثماراً لحالة عدم الاستقرار بعد سقوط الدولة الفارسية وضعف حكمها للمنطقة "[17]، حيث " **كان الصراع على المنطقة بين روما والفرس** "[18]، و هذا الوجود دفع ( هيرود/ انتيباس) الروماني إلى الزواج من ابنة الحارث الرابع **(سعدات)** لتأمين حدود الدولة الرومانية فيما بعد[19]، وهذا ما تستثمره الرواية في إدارة الأحداث، وسنوضح ذلك عند حديثنا عن التحليل الفني لهذه المسائل.

**المتخيل السردي التاريخي في الرواية:**

يرى الباحث الحالي إمكانية الجمع بين مقولات التاريخ وخطابه من جهة، وبين الرواية بوصفها جنساً أدبياً، له سمته وعناصره الخاصة به، من جهة أخرى، رغم الفروق الموجودة بين الرواية والتاريخ،عند النظر لكل منهما بشكل منعزل عن الآخر،وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن التاريخ يشمل"**المادة المنجزة والمنتهية التي مرّ عليها زمن لا بأس به ضمن حدود المسافة التأملية بيننا وبين المادة المعنية**"[20]، والناظر للرواية موضوع بحثنا، سيجد بها أحداثاً وأزمنة وأمكنة وشخوصاً، تحيل إلى واقع ما،أو متخيل له جذور ومرجعية في الواقع ، ويمكن الإمساك به وتصوره، ثم إن هذه الأحداث المتعالقة مع أفضيتها، وظروفها وسياقاتها، لا تلغي الواقع، وإن بدت في بعض الأحيان لا تتطابق معه، فالتاريخ إذاً كان نسجاً لأخبار وأفعال ومنتجات، وقعت في زمن بعينه، فإن منتجات الرواية من أحداث وأخبار وغير ذلك، هي تحوير، أو ما يشبه التحوير، لأخبار ووقائع تطورت وأُلبست ثوباً إبداعياً، فكانت آلية استظهارها منتجة لتصورات متخيلة، إن لم تكن واقعية، فهي ممكنة الكينونة وممكنة التصور.

الروائي، في تعامله مع المنتج التاريخي في هذه الروائي كان واعياً لمسألة عدم الانزلاق إلى دائرة النثرية ومن هنا اتكأ على مسائل تنقذه من ذلك،عبر المتخيل السردي، منها : استحضار تقنية الكتابة عن الرحلات، ولكن بهدف لا يقود إلى ما عرف من أدب الرحلات، وهذا نجده في السياقات التي تناولت الرحلة من **(بترا)** إلى **( مادبا)**، وسنوضح ذلك في حينه، هذا من جهة، ولم يقدم أخباراً لسيرورة أحداث بتتابعها السردي المعهود، وبتسلسل منطقي، المتلقي لرواية **( أوراق معبد الكتبا)** يمضي في سلسلة أخبار ووقائع وأحداث، لكن سيره قد لا يكون منطقياً، وليس مرياً، ذلك أنه سيجابه باللامنطقية في سيرورة الأحداث والوقائع،والشريط الزمكاني لا يتفق والتتابع المعهود في الواقع، وهذا ما يجعله يقف، ويعيد النظر ويفكر ويتأمل، ويسعى إلى إعادة المنطقية في العمل، بحيث ينتج خطاباً مقنعاً ومنطقياً، فسيرهق نفسه، ولكنه إرهاق فيه لذة، وسيجبر على إعادة ربط الأحداث ونسجها في نص متخيل في ذاكرته للوصول إلى شيء ممكن. هذا المنحى بدأ يأخذ طريقه في الكتابات العربية المعاصرة، والحداثية، في مسيرة الرواية العربية، ويلفت الانتباه، لا سيما عندما تصبح الكتابة الإبداعية" **احترافاً لا تقليداً، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما لأجوبة**"[21]، وهذا يحسب لصالح الرواية، ليست أية رواية،

وإنما الرواية التي تستند وتستوعب معطيات السرد الحداثي، لهذا نجد اللوحات متداخلة، وغير متصلة، وتتضمن تقنيات الاسترجاع، وتيار الوعي، وما إلى ذلك من تقنيات .

الروائي، بهذه الكيفيات التعبيرية والأسلوبية ينقذ روايته من متاهة الخبر والإنشاء، ويتجلى في أفق الخيال والإبداع، ويرفع من السرد التاريخي والحكاية التاريخية، لتصبح حكاية وسرداً روائيا له أثره الخاص عند التلقي. وهنا قد تبرز إشكالية التمييز بين الرواية وماعداها، أو إذا أردنا الاختصارحول ما نحن بصدده الآن، يغدو السؤال مشروعا حول التفريق بين الرواية والتاريخ، ويمكن القول من هذه الناحية: إن منطلقات التمييز بين الرواية والتاريخ، وحتى القص والتاريخ، يستند إلى منطلقات المتلقين ومرجعياتهم، وافتراضاتهم، بعد تلقيهم للنص،وهم بالتالي الأقدر على التصنيف للنص المقروء، حيث كل جنس يكتسب إجناسيته من داخله ومن مكوناته .

الإنسان بطبيعته فيه الحنين للماضي، للزمن الذي يحتضن الجسد والروح، والألفة معه فطرية، ومن هنا يأتي اهتمام المبدع بجذوره وتراثه وحضارته، وكل ما يسهم في تشكيل وجوده وتكوينه وهويته. الماضي هو الإطار لهذه الأشياء، والانفلات منه انفلات من الوجود والحياة، وتسجتيل هذا الماضي إبداعياً أو في مقولات ما تتخذ أشكالا متداخلة مع البعد الإنساني ومشتملاته، وعلاقاته المتكونة عبر وجوده، من هنا كان القول:" **إن التاريخ في أبسط معانيه، يعني التقليد الفطري لدى كل إنسان في حرصه على معرفة ماضيه وتذكره**"[22] ونتفق في الوقت نفسه مع القول :"**إن الإنسان عرف التاريخ بهذا المعنى منذ عرف الكتابة، وراح يسجل أحداث حاضره وأخباره، ليقرأها في المستقبل أناس لا يعرفهم، بمعنى أن تسجيل الأخبار يتم بنظرة مستقبلية**"[23].

الروائي في هذه الرواية، حاول ويحاول نقل الماضي والتاريخ القديم إلى الحاضر، وينقله عبر قارئين إلى المستقبل، وفي الوقت نفسه يسقط فيه وجهة نظره إذ يحاوره بكيفية إبداعية، هو لا يريد لهذا الماضي الذي يتمركز على جزئيات منه، وعلى بؤر مختارة بعناية منه أن يمّحي، بل يعطيه صفة الديمومة عبر الزمن من خلال الكتابة عليه وتقديمه ليبقى ما بقيت القراءات له .

ما ذهبنا إليه يفيدنا في تفسير، أو إحداث مقاربة لما يجري عليه النص الروائي هنا، من حيث اهتمام الغرايبة **(الروائي)** في صوغ مادته النصية بهذا الشكل المتماهي في الرواية والتاريخ والعكس، على الرغم من توسلاته بالبعد التخييلي، إلا أنه أثناء ممارسة الفعل الكتابي لنصه، نجده أكثر حرصاً على التقاط كثير من التفاصيل الدقيقة، التي تحيل إلى التاريخ الماضي، ليس لماضيه فقط، وإنما لأهميته القيمية في الوقت الحاضر، في استنهاض أبعاد فكرية وأيديولوجية خاصة متناسبة ومعطيات العصر، تمس المتلقي العربي، وما يتصوره من مرجعيات تعن تراثه وحضارته، فهو عندما يقع على أسماء لشخوص في الرواية من أمثال **(الحارث، وأترعتا، وهبل وذو الشرى والعزى وهيرودوت وأليسار والكتبا سعدات** ...الخ ) يستحضر بالضرورة مراحل لها حضور في ذاكرته الجمعية، بوصفه ينتمي إلى أمة عربية، وإلى تراث عربي، له جذور ضاربة في التاريخ.

المتلقي عند معاينته للتفاصيل، وقراءاته لسياقات نصية عمدت إلى توظيف مثل هذه الأسماء وما اشتركت به من أحداث أسهمت في تحولات دولة الأنباط آنذاك، يشعر ويتابع مدى التحولات التي مرّ بتاريخ هذه الأمة ومدى حضورها المتميز أمام الحضارات الكونية، والمتلقي الحالي يشعر بأهمية ذلك في ظل الشعور بالخيبة، والشعور بانحسار الدفاع عن هذه الحضارة والإحساس بتراجعها أمام الحضارات الأخرى، ومن هنا تأتي أهمية مثل هذه النصوص لإعادة البعث والاعتبار لقيمة حضارتنا العظيمة، وكأني بالروائي يشعر بهذا الأمر ويرى من واجبه الدفاع عملياً عن هذه المسألة، من خلال إنتاج رواية من هذا النوع.

الذين كتبوا عن التاريخ في نصوصهم الروائية، من المبدعين، وتعالقت نصوصهم سردياً مع منتجات الماضي التاريخي، بعضهم كان موفقاً والآخر كان على النقيض، لا سيما عند انزلاقه إلى مسألة التسجيل للوقائع والأخبار، دون أضفاء مسحة إبداعية تحتاجها الأساليب الروائية في الكتابة. ومن الذين أبدعوا من الروائيين العرب، في العصر الحديث، هم كثر حقيقة لكن الأبرز بينهم، ما كتبه نجيب محفوظ وجمال الغيطاني، في مصر، وأحلام مستغانمي من الجزائر وسليم بركات من لبنان، وزياد بركات من الأردن ...الخ، " يكشف هذا النزوع عن وعي الكتّاب بكون التراث يمثل السبيل إلى الحداثة، وهذا ما يوحي بعلاقة ائتلاف بين الروائي والتراث– التاريخ – لا اختلاف، وتكامل لا تقابل، ذلك لأن إثبات الهوية، وتأكيد الأصالة، هي السبيل إلى التجاوز والإضافة " [24].

مثل هذا النزوع للماضي والتراث، له ما يبرره في الدراسات النقدية الحديثة، إذا ما أحسن التعامل معه، ثم " **إن التراث ليس نصوصا جامدة، تحفظ في أمهات الكتب القديمة، بل هو الفكر الحاضر، يعيد الحياة للنص التراثي، ويزرع فيه روحاً جديدة** "[25]، وسنتناول بعض هذه الأسماء عند الحديث عن التاريخ وروايةالأجيال لاحقا، في هذا البحث .

يعتقد الباحث الحالي أن هاشم غرايبة في روايته **(أوراق معبد الكتبا)** يسهم إلى جانب هؤلاء الأعلام، وعلى طريقته الخاصة في دفع عجلة التحولات لمسيرة الرواية العربية، وذلك لاشتغالاته على موضوعة التاريخ، ليس كما كُتب تقليديا، وإنما أعطاها بعداً حداثياً ينسجم وروح العصر الذي نعيش فيه، ولكن يحسب الباحث أن هذا الروائي انتقى فترة ذات حساسية خاصة للإنسان العربي من جهة، ولمرحلة كاد يطمسها، أو على أقل تقدير يقلل من شأنها المؤرخون، ربما لأسباب، أقلها عدم وجود مصادر كافية للخوض في معطيات هذه المرحلة، وهذا يدل على مدى الجهد الذي بذله الروائي لإنجاز عمله هذا، وهذا لا ينفي إفادة الغرايبة الروائي من تجارب السابقين عليه .

التراث /الماضي له حضوره عند الإنسان العربي بعامة، وله حساسية خاصة عند المفكرين والمثقفين، وهذا الأمر يلفت الانتباه، من حيث تمركز كثيرمن الكتاب العرب في العصر الحديث على هذه المسألة، لشعور ينتابهم بضرورة الوفاء لهذا التراث بما يتناسب مع الوقائع والمستجدات الحضارية المعاصرة، حيث " تتميز المسألة التراثية في واقعنا الحديث والمعاصر بحساسية مفرطة، ومن خلال الموقف منها تقاس أحياناً،أو في أغلب الأحيان درجة عروبةأو إسلام المتحدث عنها، سلباً أو إيجابا "[26]، ومثل هذه الحساسية تحمل كثيراً من المبدعين على التوسل بالتاريخ، والتعالق معه، واستحضاره ليحضر بهذه الكثافة التي نجد مثلها في روايتنا موضوع هذا البحث .

هنا قد يتبادر إلى الذهن مسألة تداخل التاريخي بالواقعي، ومدى تأثير هذا التداخل، لا نريد أن نتحدث هنا عن هذه الإشكالية بما يخرجنا عن جوهر البحث، بقدر ما نود الإشارة إلى أن التداخل بين التاريخ والرواية له ما يبرره، في العصر الحديث، وفي الأدب العربي بالذات، مع الأخذ بعين الاعتبار عدم إغفال أي استثمار لجوانب أخرى ومعطيات من المعارف العامة بما يخدم جنس الرواية ومكوناتها وما فيها من استراتيجيات ووظائف، وهذا ممكن في الجنس الروائي، فالرواية عند الناقد (M.Forster) هي" **منطقة رطبة من مناطق الأدب، يرويها مائة جدول، وتتحول أحياناً إلى مستنقع** "[27] ويرى كذلك أنها " **كرة عصية مخيفة وغير منظمة إطلاقاً** " [28] هذه التركيبة تسمح للروائي باللعب الفني داخل النص الروائي وتعطيه فضاءات أكثر إطلاقاً وحرية ويبدو هذا الناقد محقاً ، وهو روائي وله خبرة في هذا المجال.

ومما يشجع الروائيين على ذلك، الإحساس بقيمة مكونات الرواية، من حيث أنها تنطوي على أبعاد زمنية ومكانية، هي في الأساس في صلب مسيرة التاريخ، وكل الأحداث والوقائع لها إمكانية عبور التاريخ، كما لها إمكانية عبور

جنس الرواية، لأن من مهمات الروائي أن يرى الواقع بالزمن، وله أن يختار منه ما يشاء، وحسب بعض النقاد الحداثيين أن " **الذي تفعله القصة أنها تروي الحياة بالزمن**"[29].

الارتداد إلى الماضي، والتمركز عبره، وإعادة إنتاج هذا الماضي، يختلف من إنسان لآخر، من حيث طريقة التناول، لغة ومضمونا، خاصة وأن للمبدع حساسية خاصة في فهمه للوجود والحياة والناس، ذلك أن الروائي مثقف بطبيعته، ولها أن يسائل الواقع ويحاوره، يتفاعل معه وينقده، ويعبر بالتالي عن مقولاته، ماضيا وحاضراً، لأن المبدع المثقف على حد تعبير إدوارد سعيد"**إنسان ينجز مجموعة معينة من الوظائف في المجتمع** " [30]، وهو في الوقت نفسه"**وفي جوهره ناقد اجتماعي**" [31] على حد تعبير الجابري.

إذا كان التاريخ كما يذهب أحد الباحثين " **مجموع عوارض الماضي، حاضرة بأخبارها... وفحص تلك الأخبار عملية تنجز دائماً في الحاضر**"[32]، فالرواية إذاً عند استلهامها التاريخ هي خطاب جمالي تخييلي، يمكن لها عبر هذا الخطاب أن تحوِّر التاريخ، بما فيه وتحاوره، تأخذ منه ما تشاء وتتجاوز،استقطاعا، عما تشاء، فتعيد بذلك، وفق منشئ النص ومشيئته واختياراته، فتعيد مثلاً بعث الماضي بعين الحاضر، وتشهد عليه وفق رؤى معينة، تبدو بعد إحالتها إلى نص، تنبع من مرجعيات الروائي من جهة، وتتشابك مع مرجعيات المتلقين من جهة أخرى، وتبدو الأخبار التاريخية وسياقاتها المكانية والزمانية فاتحة نصية للرواية.

لقد عرف لوكاش( G.lukacs )الرواية التاريخية بأنها " **رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون، بوصفها تاريخهم السابق بالذات** "[33]، والرواية حافلة بحزم من الأحداث التاريخية، والتفاصيل المستلة من الماضي، لكنها تفاصيل يمكن أن نجد لها مثيلاً في وجودنا حاضرا، وواقعاً ، ويمكن أن توجد مستقبلاً، خاصة من حيث ما ترمز إليه من دلالات، وتاريخ الأنباط الذي يلتفت إليه هاشم غرايبة في روايته، وفق هذا المنظور هو تاريخنا وحاضرنا الذي نحياه، رغم أننا في العصر الذي يفصلنا عن الأنباط ، لأنهم امتدادنا التاريخي والجغرافي، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أي روائي يلتفت إلى المسألة التاريخية في رواياته .

قد يظهر لنا، في هذه المرحلة السؤال: ما هي إذاً وظيفة الروائي الذي يعيش تاريخه؟ ويمكن الإجابة على مثل هذا السؤال بالقول:إن الروائي في تعاملاته مع اللغة والوجود والحياة، يحاول فهم العالم بطريقة ما، قد تحمله على تجاوزالوعي السطحي للأشياء، فتبدو وظيفته متجاوزة للحقائق التاريخية، فالأنباط، بالنسبة للروائي هاشم غرايبة، ليس مجرد أناس عاشوا في زمن معين غارق في التاريخ، ولا مجرد أمة كانت في سالف الزمن، هم بالنسبة له، وفق ما يظهر من سياقات النص من أسهم في تعليم الكتابة للعالم، ومن أسهم في عجلة النهوض بالإنسان عبر تاريخه ، وهم صناع حضارة أفادت منها الأمم الأخرى ... من هنا يأتي التركيز مثلاً على مسألة الأوراق، والكتبي **(الكاتب)** و **(دار الكتبا)** بوصفها المكان الذي يبث المعرفة والعلم في العالم، ومن مسيرة الحارث الرابع وأسرته سيتضح دفاعه المستميت أمام الجبروت والطغيان،ومن هنا كانت الرحلة لإنقاذ **(سعدات)** إنقاذاً للكرامة الإنسانية متمثلة في خلاص**(سعدات )**، وتسليط الضوء على المكان الجغرافي الذي احتضن المقدس والبعث النبوي المتمثل في نقل مشهد يحي المعمدان وما يزعم بأنه حدث الصلب،إلى غير ذلك. إذاً استحضار تاريخ الأنباط، والتركيز على وقائع معينة منه، من قبل مثقف له دلالات لافتة في ذهنية الإنسان بعامة والعربي خاصة.

مثل هذا المنحى ،يشير إلى أن الروائي المتعامل مع التاريخ يختلف بالضرورة عن المؤرخ الكاتب، ويختلف عما عداه، فالمؤرخ يفهم الأشياء في الوجود والعالم،على الأغلب فهما مجرداً، والمساحة التي يتحرك فيها محدودة بإطار، أقرب ما يكون إلى الحقيقة، ويسعى بالتالي إلى محاولة تسجيلها، لأن التاريخ، على حد تعبير بعض الباحثين هو:" **رؤية ما كان، والرواية تاريخ ما يمكن أن يكون** " [34]، وهنا تكون الرواية التاريخية، أو التي

تتلبس شيئاً من التاريخ بمثابة " **تاريخ متخيّل داخل التاريخ** "[35] . وقد يقال في هذه المرحلة بضرورة الالتزام بالحد الأدنى من المقولات التاريخية في الرواية، حتى لا تخرج الوقائع المنوي بثها والحوار معها عن نطاق الممكن المتصور، وفي هذه المسألة يوجد خلاف بين الباحثين، فهناك من يقف ضد مسألة الإلتزام، ويحاول إطلاق العنان لخيال الكاتب/الروائي هنا، فالناقد لوكاش (G.Lukacs ) يصر على أمانة الروائي في تعاملاته مع بعض الحقائق التاريخية، قدر الإمكان تجنباً لتزييف الحقائق، لهذا يقررأن على الرواية أن تكون"**أمينة للتاريخ بالرغم من بطلها المبتدع، وحبكتها المتخيلة** "[36].

الروائي هاشم غرايبة، عمل بمثل هذه المقولات، وكان أميناً لتجربته، الروائية الطويلة، وخبرته، وتمكن من التعامل بفنية لافتة مع هذه الحقائق،ليبعدها عن التزييف، وذلك من خلال اعتماده على تقنيات السرد الحديثة،وعلى التوسل بلغة تثير شعرية النص، من خلال استثمار السرد التخييلي في النص، إضافة إلى الاستناد إلى معجم لغوي يشعرك بالوجود داخل عصر الأنباط وخارجه في آن، ثم إن بعض الوقائع ستجد لها سندا في الفترة الزمنية، موضوع الرواية، ومن الرجوع لبعض المظان، سيرى المتلقي دون عناء ما جاء من أخبار وأحداث، وحتى أسماء لها مرجعية واضحة، وبعضها معلوم لدى المتلقين .

إن كلمات مثل ( **سلعن– العملة النبطية – وكلمة طم – بمعن طيب أو ماشي الحال**– ) و سيتاق مثل:" **نحن في يوم ربعو الخامس عشر لقمر أصفر في عام ثلاثمائة وعشرين نبطي، في السنة السابعة والسبعين وسبعمائة روماني. وهو العام السادس والثلاثون من حكم الحارث الرابع المحب لشعبه، دامت هيبته وعلا نجمه ..**" [37].

لابد وأن يشير إلى عالم الأنباط وطقوسهم ولغتهم، ويضاف إلى ذلك الأسماء النبطية التي تكثر على مدار الرواية، مثل ( **الميرا سعدات وكلاوبا و أليسار** ...الخ )، ثم إن الروائي يشير إلى أحداث بعينها ترد في سياقات الرواية ، مثل حدث انتصار الحارث في السياق التالي" **وصلت الأخبار إلى بترا، بأن الحارث انتصر على هيرود في جَمْلةْ؛ فاصطفت القبائل على جوانب الطريق من دمشق إلى بترا للتفرج على أبهة النصر..**" [38] ومن الرجوع للمظان التاريخية سنجد مثل هذه الوقائع قد دونت في كتب التاريخ، وعلق عليها بعض المؤرخين بشكل متعجل، فحادثة النصر هذه حدثت سنة (35م) حيث شن الحارث حربا على(**انتباس– هيرود**) ووقعت المعركة عند (**جملة**) يعتقد أنها في الجولان السورية، وانتصر الحارث على هيرود، إثر خروج الفيلق الشامي من صفوف(**هيرود–انتباس**)، وانضمامه لصف الحارث ..وانتصر الحارث انتصاراً حاسماً، ولم يكتف الروائي ببث هذا الحدث عبر الرواية، ومتثله أحداث أخرى كدخول قلعة مكاور في مادبا، وإنما ذهب إلى التوثيق في هوامش الرواية، لهذا الحدث أو ذاك، من مظانها ومصادرها، في كتب التاريخ والمراجع المعتمدة، التي يمكن الرجوع إليها، وفق إحالات الراوي المثبتة[39].

كأني بالروائي هنا، عندما يوثق بهذه الطريقة في نصوصه الموازية لا يرى أن السرد التخييلي يكفي، وإنما يحاول أن يربط بين التخييلي والواقعي، ويلفت الانتباه إلى حقائق معينة للتمركز عليها، وبالتالي ليعمق دلالتها وحضورها في ذهنية المتلقين لهذه الرواية . التداخل بين الواقعي والتاريخي واضح هنا، ومحاولة الأمانة في نقل المعلومات كانت مقصودة حسب ما سبق من سياقات ، وهذا يتفق ما ما ذهب إليه لوكاش (G.Lukacs) من حيث الوعي بضرورة الأمانة، لكن هذه الأمانة لا تثلب العمل الروائي، إذا ما أُحسن استخدامها، وشريطة أن لا تقلب الحقائق وقدسيتها عند من يؤمنون بها، لهذا نراه يتكلم على الحبكة المتخيلة، والبطل المبتدع.

المبدع عندما يقدم رؤية للشخوص والأحداث، ولا يقدم شخوصا وأحداثاً، كما كانوا في الواقع تماماً، وإنما لهم جذور تتشابه مع الواقع، فإنه يخدم العمل ويقوّي من فنيته، وقد يرى آخرون :" **أن على الرواية التاريخية أن لا تقبل ما هو دخيل على التاريخ** " [(40)]، وهي وجهة نضر تُحترم عند أصحابها، لكن يبقى من الطبيعي، حتى لو تقبّلت الرواية التاريخ بمقولاته، أن يدخل هذا التاريخ بصورة تخييلية، وقد ينضوي في عباءة السرد التخييلي، وهذا مشروع في جنس الرواية، وبالتالي يبقى على الروائي أن يوظف تجريباته ومعارفه في إخراج التاريخ بثوب لغوي، وأسلوب فني، يتناسب مع مكونات الرواية وعناصرها.

**"أوراق معبد الكتبا" رواية حقب وأجيال:**

اللافت في هذه الرواية تناولها لمرحلة زمنية طويلة بعض الشيء، وهذا ما يُشعر بأنها تنتمي إلى ما عرف**(برواية)** الأجيال، وقد دار النقد حول هذه المسائل، في وقت تراجعت فيه النصوص الملحمية التي تتناول تاريخ أمة من الأمم،أو شعب من الشعوب، في عصر ما، وتجسد، أو تنهض لإبراز بطل ما بشكل مضخم قد يصل حد البطل الأسطوري.

لقد وجد منشئ النص، أن الرواية، وكتابتها بالشكل الذي خرجت عليه، يمكن أن تقدم وجهة نظره، باتجاه الحقبة موضوع النص، وتقود لحقيقة متخيلة يؤمن بها ،ويذكر أحد النقاد في هذه المسألة:" **إن الروائيين نادراً ما يفصحون في مقالاتٍ، أو يوميات، عما كانوا يرمون إليه في رواياتهم، ولو استطاعوا ذلك، فربما كان من المحتمل ألا يكتبوا الرواية أصلاً** " [(41)].

هذا النمط من الكتابات الروائية لفت انتباه غير واحد من الباحثين، فهذا، عبد الله عبد البديع يرى:" **أن رواية الأجيال – هكذا سماها –تعدُ من المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية المعاصرة** "[(42)]، ويرى أن الكاتب في هذه الروايات "**يهتم بتقديم نماذج عن جيل من الأجيال ،أو طبقة من الطبقات** "[(43)]، ويمكن أن نجد جذوراً لهذه المسألة وتطوراتها في الغرب، على أيدي روائيين من أمثال جول رومان (G.Roman–1868–1948)، الذي حاول في روايته الطويلة الموسومة ( **يوحنا كريستوف)** أن يؤرخ للحياة الفرنسية، على مدى سنوات القرن العشرين، وصدرت هذه الرواية ما بين عام (1904 – 1912) من عشرة أجزاء، ويمكن أن نجد صدى لمثل هذه الكتابات في الوطن العربي،لكن بكيفيات أسلوبية مختلفة وبنكهات عربية لافتة، ونقصد بالصدى هنا، تناول فترات طويلة من الأزمنة التي تتضمنها رواية ما، ومن هذه الروايات في الوطن العربي ما نجده عند نجيب محفوظ، كما في روايته الثلاثية، التي تغطي أحداثها الأعوام:(1917– 1944)، وكما فعل في رواية **(ميرامار)**، التي تتناول أحداثها ما جرئ في مدينة الإسكندرية، وذلك بعد خروج الأوروبيين منها، وعند جمال الغيطاني في روايته**(الزيني بركات )**، التي تحاول تناول عصر المماليك. وقد نجد تناولاً لمكان بعينه،وجيل بعينه، كما فعل زياد القاسم في روايته ( **أبناء القلعة)**، عندما كتب عن تاريخ عمان في مرحلة بعينها والجيل الذي عاش فيها، وكما فعلت سميحة خريس في روايتها **(شجرة الفهود )**.

إن التاريخ يتداخل عبر رواية الأجيال، التي نحن بصددها،والتي تأخذ مساحة، في هذا البحث، وعبر الرواية التي تجعل من التاريخ موضوعاً لها، ويبدأ الاشتغال بأهمية التاريخ في النص الإبداعي، الروايتة هنا، بمدى تداخله في ذهنية الناس، وتحسن الإشارة هنا، إلى أن تداخل الثقافات، وتغير المفهومات عبر الأزمنة وتشابك المرجعيات، جعل من مفهوم التاريخ متغيراً ومتحولاً في آن . لم تعد كلمة التاريخ محصورة، مفهوماً، في معناها اللغوي التقليدي، بل صار لها احتمالات معنوية متغيرة، وتستند هذه الاحتمالات إلى تساؤلات منهجية ومبررة، فيمكن أن " **يتساءل المؤرخ عن صناعته فيعني بالتاريخ تحقيق وسرد ما جرى فعلاً في الماضي، ويتساءل الفيلسوف**

**أيضاً عن ماهية الإنسان، عما يميزه عن سائر الكائنات، فيقول: إنه التاريخ ...هذه التغيرات الكونية، هي وجدان الإنسان، ذاته، هذه هي المفاهيم التي تتداخل حتماً في أذهاننا، عندما نستعمل، ولو عرضياً كلمة التاريخ** " (44)، مثل هذه المفهومات وغيرها، تتأسس لدى أصحابها، وتنشأ من تداخل في المرجعيات المختلفة، وهذا ما يثير كثيراً من الجدل، ويتخذ إجابات متحولة تبعا لحركية الأجيال في الحياة والوجود والعالم.

تتخذ رواية ( **أوراق معبد الكتبا)** هذا المعطى الهام موضوعاً لها، وتجعله مكوناً، ورافدا أساسيا في السرد، وهذا ما تشي به الأحداث والشخوص وحركية الوقائع في الرواية،إضافة إلى المعجم اللغوي للروائي في سياقاته، والمتلقي لهذا النص الروائي سيترحل عبر أزمنة وأمكنة اختيرت بعناية لافتة، ويتمثل رسماً يمكن تمثله عبر واقع كان، ودليلنا على ذلك تلك الرحلة التي قامت بها مجموعة من الشخوص، وقد تم إرسالها بمهمة من الحارث الرابع باتجاه(**هيرود الروماني)**، والهدف منها كان إنقاذ ابنة الحارث(**سعدات** )، والتي أرسلت بقيادة(**الكتبي سفيان)**، ومساعده ( ك**لاوبا** )، وفي الوقت نفسه أرسل معهم بعض المعاونين سراً، ومنهم ( **العموني شيمكار)** الذي بدأ ظهوره تدريجيا على هيئة الدواج، وانسل بين المجموعة في الطريق إلى مادبا، ثم أصبح شخصية فاعلة جداً وتدير الأحداث، وتسهم في إنجاز المهمة، لكن مثل هذه الرحلة لم تكن رحلة استكشافية، كما نجد في أدب الرحلات وإنما كانت مهمتها عسكرية بحته، ويتضح من مسير الرحلة التي توسلت الإبل للتنقل، على شكل قافلة يقودها ( **يعقوب السبأي)**. إن الروائي تمكن من رصد بعض المواقع الجغرافية، وذهب إلى إظهارها بوصفتها محطات مهمة لتشكل تثويراً لقضايا ودلالات عند قراءتها، فقد بدأت الرحلة من **(بترا)** ثمّ مرورا بعمان ثم باتجاه مادبا، حسب الأوامر والأخبار التي تستطلعها القافلة عن حركة **(هيرود/أنتباس)**، وتضرب في الصحراء لتصل إلى **(مادبا)**، فقلعة **(مكاور/مادبا)**، وهي التي تتأجج بها الأحداث، وتصبح **(مادبا** )مكاناً مهماً تستغرق مساحة زمنية ومكانية لافتة في مسيرة الرواية.

حاول السارد أن يرصد المتاعب وثقل الأزمنة والأمكنة على الشخوص، كما نجد في السياق التالي، على لسان السيد الكتبي:" **أثناء المسير الطويل لا أجد حيلة أفضل من أحلام اليقظة ... القفار الموحشة التي عبرتها القافلة، تشعر أننا أصغر من ذرات الرمل، وأضعف من رياح البيداء.. نفزع من شح المياه وسطوة الشمس وحركة الرمل**" (45)، وفي مكان آخر نجد السياق، وعلى لسان الشخصية نفسها :" **قال قائد القافلة : محطتنا التالية مأدبا سنستريح بعد فرسخين تقريباً..**" (46)، هذا الرصد كان بمثابة الرسم بالكلمات للأشياء المحيط والبيئة التي تحيط بالقافلة بهدف انعكاس ذلك على وجهة النظر في الروية والمراد بعث دلالاتها أمام المتلقين.

الرحلة /المهمة أيضا كان لها بعد، يصب في خدمة إبراز أسرة الحتارث الرابع، وتمكنها من مسك زمام الأمور في الدولة النبطية آنذاك وتبيان المساحة التي تسيطرعليها جغرافياً، وتستشرف ما سيكون بنتي، جتها بعد الانتصار على جماعة **(هيرود** ) في القلعة وخلاص **(الميرا سعدات** ) ليتبين بعد ذلك التحولات المفصلية في مسيرة حكم الحارث الرابع وبسط سلطانه حتى( **دمشق** )، فكانت الرحلة بمثابة الإرهاصات الأولى لتخليص القرى العشر التي كان يسيطر عليها الرومان، وبالتالي ظهرت قدرت أسرة الحارث الرابع وحنكتها في إدارة شؤون المملكة في أوقات عصيبة، وفي ظلال حضارتين قويتين ( **الرومان والفرس** ).

الرواية تقدم مسيرة جيل بعينه، عاش في كنف الحارث الرابع، وغطى السرد الروائي ما يقارب (42) عاما، وقد تم إعلان هذا الزمن في السياق التالي: " ...**الحارث ي الرابعة والسبعين من العمر، وفي سنة حكمه الثانية والأربعين، غير أنه لم يكن في قسماته ما ينمّ عن الوهن** " (47)، وفي هذا السن كانت معركته الأخيرة مع الرومان، حيث عاد منتصراً "عصراً انطلقت أبواق النصر، ونُصبت أقواس الغار على مداخل بترا، وارتفعت

الأصوات تهتف: عاد الملك ..عاد المنتصر ..أهلاً بالجند المغاوير ..عاش الحارث ...عاشت بترا "[48]، ثم بعد ذلك تحدث فتنة وتغلق الرواية بخاتمتها على مقتل ( **نسرو** ) الناسك من قبل (**شيمكار**) المتحكّم، ولذلك مغزى في الرواية، من حيث أن الفتنة هي من العناصر التي تقوّض الشعوب وتنخر عزيمة الأمم، والصراع على السلطة يقود لنتائج تتهاوى فيها عروش. ثم أن الروائي حاول متابعة إنجازات هذا الجيل في سيقاته وفي التفاصيل التي ركز عليها الحديث في بعض اللوحات، كالتي تتناول طرز المعمار، والمهرجانات، والعادات والسلوكيات، وطرق التفكير ن أثناء الحوار بين شخصيات، اختار أن تمثل نماذج من المجتمع ،كالحكيمة (**زلف** ) و الربة (**أترعتا**)، والراقصة (**ناوند**) صاحبة المرقص ... والوزير (**سفيان**) والقائد (**شيمكار**) ..الخ.

ومن الرجوع للمصادر التاريخية نجد أن الشخوص و الأحداث في هذه الرواية مستلة من الماضي، وتم محاورتها واسترجاعها للحاضر، وذلك عن طريق السرد التخييلي، وقد ذكر المؤرخون هذه الأخبار، فنجد مثلاً في الواقع أن حكم الحارث الرابع كان فعلاً ما بين ( 9/8 ق.م – 40م ) وهو ابن الملك عبادة الثالث والوريث الشرعي له، وتعتبر فترة حكمه من أطول فترات حكم ملوك الأنباط [49]، ونجد مثيلاً للشخوص التي وظفت في الرواية كذلك.

ولم يكتف الروائي بهذا، وإنما حاول في هذه الرواية أن يبث كثيراً من عادات وقيم وسلوكيات الشخوص في هذه المرحلة، وتمكن من رصد الطقوس الشعائرية، وقدم بعضاً من منتجات حضارة الأنباط في العصر موضوع الرواية، ليشير، بطريقة أو بأخرى إلى مدى التقدم الحضاري لهذه المملكة، ولهذا الجيل الذي عاش في كنف الحارث الرابع، وبهذه الأسلوبية في العرض، يتمتكن هاشم غرايبة من تسليط الضؤ على المرحلة التاريخية التي كان يعتقد أنه أغفلة، أو جرى تعميتها من قبل المؤرخين، كما سلف [50].

اللافت كذلك في هذه الرواية، أن العنوانات للّوحات والفصول قد جاءت بأسماء الشخوص، وليست مرقمة، أو بأسماء لأحداث بعينها، والأسماء غالباً ما تقود إلى شخصيات لهم حضورهم التاريخي في عهد الحارث، وشكلوا نُخباً قيادية للجيل الذي دارت عليه أحداث الرواية. هذا الأسلوب يمكن أن يشير أيضاً إلى محاولة الروائي، ووفقا لاختيارات مقصودة، تسليط الضؤ على مراحل منتقاة بعينها، ويمكن لها أن تشكل بؤرة تثير قضايا لدى المتلقين، ويلاحظ وجود أزمنة تم إغفالها، فبدت هامشية لا تخدم النص الروائي، ولم يدر عليها السرد، من ذلك مثلا الزمن المستقطع قبل ملاقاة القافلة للعموني، فتغيب الأحداث والأزمنة المصاحبة لها في عمان، لأن الأهم ما حدث في الطريق إلى( **قلعة مكاور**)، لإنجاز الحدث العظيم، وهو تخليص( **الميرا سعدات**).

المراحل التي تناولها النص تركزت على جيل بعينه، عاش في ( بترا)، في زمن كانت الحضارة تتقدم وتتوهج، نظراً لموقع بترا الحساس في الحضارات العالمية آنذاك، جغرافياً واقتصاديا وسياسيا، رغم التغييب الذي مورس على هذه المرحلة، وعلى هذا الجتيل. ونشير هنا إلى أنه قبل صدور الرواية بقليل، تم إعلان بترا بوصفها من عجائب الدنيا، ثم تأسيس الهيئة العربية للثقافة والتواصل الحضاري، وذلك عام (1997) في الأردن، سعياً إلى إعادة الاعتبار لهذا المكان الهام ولحضارته عبرالتاريخ، وقد كلف بعد ذلك العديد من الكتاب من قبل وزارة الثقافة الأردنية، للكتابة عن بترا بأبعادها التاريخية والحضارية والفكرية عبر الزمن.

وبعودتنا لتسمية اللوحات، يمكننا الربط بينها وبين محاولة الروائي تقسيم فترة حكم الحارث الرابع إلى مراحل مفصلية، يراها هامة من جهة نظره، لكن هذه التسمية ليس تقسيما بأزمنة رياضية، وإنما تقسيم ينبع من مدى اشتغالات بعض الشخوص، وأثرها في الأزمنة التي كانت فاعلة فيها .

كل لوحة من لوحات الرواية،والمسماة باسم شخصية من شخصيات الجيل، تبدو وكأنها منتج نصي متكامل، يسرد حكايات تصب في مسيرة القص، وفي الوقت نفسه رغم الترابط التتابعي بين اللوحة السابقة واللاحقة، للوهلة

الأولى، إلا أن القارئ عند إتمام العمل يستطيع الربط بين مجمل اللوحات بعد إعادة ترتيبها في ذهنه، وهذا كما هو معروف نجده في مسارات الروايات الحديثة،التي شاعت كتاباتها في العالم العربي .ثم إن هذا الأسلوب قد يقود لما يشبه (**قصة الإطار**)،أو يقترب منها، عندما يشعر القارئ بقصة قد تتولّد عنها قصة أخرى، وفي لوحة أخرى داخل الرواية.

إن قراءة إحصائية للعنوانات التي تصدرت اللوحات، تُظهر بشكل جلي مدى توظيف وتكرارية كل شخصية ، بوصفها عنواناً ومداراً للسرد وفق الآتي:

| اسم الشخصية | عدد التكرارات | ملاحظات |
|---|---|---|
| سفيان | (9) مرات | كان يذك بأسماء وألقاب تحيل عليه منها الكتبي ، والسيد ، وسفيان |
| أليسار | (7) مرات | |
| كلاوبا | (4) مرات | |
| شيمكار | (3) مرات | كان يذكر أحيانا باسم العموني أو الدوّاج |
| يعقوب | (2) مرتان | كان يذكر أحيانا قائدالقافلة |
| ناوند | (2) مرتان | |
| زُلفْ | (2) مرتان | |
| ديالا | (2) مرتان | |
| بترا | (1) مرة واحدة | |
| سولار | (1) مرة واحدة | |
| ربايل | (1) مرة واحدة | |

ملاحظة : هذه الشخصيات هي فقط الواردة وصفها نوانات للوحات في الرواية

مما تقدم نود الإشارة هنا إلى أن الشخوص،كانت ترد باسمها الأصلي،الذي عرفت به تاريخيا، زمن الأنباط، وتحديدا من جيل الحارث الرابع،وترد بلغتها التي كانت شائعة آنذاك ثم إن وجود تسع لوحات مثلاً للشخصية(**سفيان** )، وعند تجميعها تشير إلى سنة بداية حكم الحارث (9ق.م) ومجموع التكرارات (34) إذا ما أضيف مجموع الأزمنة التي استقطعت، فهي تقارب فترة حكم الحارث (42) عاماً.

ويلفت الانتباه عند قراءة العمل برمته أنه يخلو من لوحة معنونة باسم (**الحارث الرابع**)، مع أن الرواية تدور حول أسرته والجيل الذي حكمه، والعصر الذي عاش فيه، ورغم مركزيته في ذاكرة المتلقي، أثناء القراءة، وحضوره بين الفينة والأخرى.

هذه المسألة تحتاج إلى إجابة، وأظن أن الروائي كان واعياً لهذا الغياب، وفي ذلك منحى إيجابي عند القراءة، وعند البحث والتقصي عن السبب، فإن القارئ يجد دون عناء أن اسم (**الحارث**) يتردد باستمرار على ألسنة الشخوص الثانويين، وحتى الشخوص المحورية، لكن ظهور اسم (**الحارث**) بقي وفق حجم النص الكلي ضئيلاً، وجاء في ثنايا أحداث معينة،لا سيما الأحداث في البداية التي أسست لمسيرة الرحلة/المهمة، وفي نهاية الرواية، عند حشد الجيوش لمحاربة الرومان، واسترداد القرى التي وقعت سابقاً بأيديهم، وقد ظهر بصورة غير كافية، أيضا في مرحلة المفاوضات، بين الرومان وأسرة الحارث، وبالتحديد عند تنصيب ( **ربايل**) بعده، ووليا ووارثاً له.

كان تغييب هذه الشخصية، عنواناً، مقصوداً، لأن الحارث تاريخيا لم ينل الأهمية اللازمة في ذاكرة الجماعة، والأمم والشعوب التي تلت عصره ،رغم ما قدمه من أعمال جليلة لخدمة الحضارة ذات الجذور العربية، وما قدمه للإنسانية من تطور وتقدم، من حيث تقدم البعد العمراني والفكري والسياسي والاقتصادي في زمنه، على الأقل،

وكأنني بالروائي أراد أن ينقل عدوى الشعور بتغييب هذه الشخصية إلى المتلقين، ليتعاطفوا مع هذه الشخصية الحضارية الهامة عبر تاريخها،ومن هنا نجد كذلك شخصية ( **بترا** )ابنة( **الكتبي**)، رغم اسمها الذي يحيل على المدينة (بترا) شخصية عرضية وحضورها غير واضح ، وعرضي ،ونجدها كذلك شخصية ضعيفة، رغم أنها وارثة مهنة القيم على( **دارالكتبا** )، وصاحبة الكتابة، التي يفترض حضورها بكيفيات أكثر توهجاً، وتغييبها يصب في المسألة ذاتها التي أشرنا إليها في تغييب شخصية الحارث، بمعنى أن الإعماء والتغييب كان للحارث الرابع/الملك والحاكم للجيل، وفي الوقت نفسه كان التغتييب كذلك للمكان، بوصفه بؤرة حضارية مشعة تم إخماد لهيبها، وبالتالي كان الروائي موفقاً في تأسيس البعد الرمزي والدلالي لهذا الغياب .

ما حملنا على وجهة النظر هذه، هو ما يرد على لسان (**أليسار**) الشخصية التي تلّمت مهام الكتابة في معبد الكتبا، بعد سفر سفيان الكتبي، حيث يقول :" **قالت الحكيمة زلف بشئ من العتب : الحق أنك تعزفين عن جوهو رسالة الكتبا يا أليسار، تدوين الأخبار ! الحق إن كان ينقصك الكتبة والمدونون زودناك بمن تختاين، الحق أن الحارث استهجن عمل بترا في القضاء، والحق أنه قال: دار الكتبا لآل سفيان، لا ينازعهم فيه منازع ، ...قلت ساخرة – القول لأليسار هنا – ماذا تريدين أن ندون، توقفت المشاريع الكبرى** .."[51]، ومن خلال هذاالحديث،تبدأ الرواية بتقديم إرهاصات نهايات النص، ويتوازى ذلك مع نهايات الحملة التي أنجزها (**الحارث**) وجنده، من أجل استعادة القرى العشر، والتمهيد لإنهاء حضور الحارث الرابع، في هذه المرحلة، وذلك بدءاً من توقف مشاريع الكتابة في دار الكتبا، بمعنى وقف عملية التأريخ،أو تراجعها على أقل تقدير.

لماذا أسرة الحارث؟ لماذا هذا الجيل الذي عايش( **الحارث الرابع**)، إبان حكمه وعهده؟ هل تمكن هذا الجيل من تسجيل تاريخه وملحمته عبر التاريخ الإنساني، لاسيما التاريخ الذي يحتضن جذور الإنسان العربي ؟ هذا الكلام وغيره قد يحيل على بعض الأبعاد الأيديولوجية والفكرية، التي حاول خطاب الروائي في روايته، لكن لا نقصد هنا من كيفية توظيف الأيديولوجيا في هذا النص، فلذلك كلام آخر،لكن الغاية هنا، هي ملاحظة تمركز الروائي على هذا البعد من خلال اختياراته، لشخوصه وأزمنتها وأمكنتها وفضاءاتها التي تشي بمثل هذا البعد، ثم إن اختيار هذا الجيل الذي عاصره وحكمه (**الحارث**)، له من الفعالية في زمن الحارث ما يعتد بها، وهذا ما أراد أن يشهره الروائي. الباحث الحالي يجد سببين لهذه المسألة، الأول: يكمن في رغبة الروائي في إثبات نفسه من حيث انتاج نص روائي متعالق مع التاريخ، للتوكيد على عروبة (**بترا**) المكان والسكان، والسبب الآخر هو تبيان دور الأنباط العرب في مرحلة حكم (**الحارث**) ومدى إسهاماتهم في تحولات الحضارات الإنسانية، وهذا يظهر من خلال الوقوف على مسألة إبراز البعدين، الاقتصادي والاجتماعي، في سياقات النص الروائي، وقد نجد ذلك واضحاً من خلال اختيار شخصية(**سولار**) التي أعطاها الروائي لقب( **شيخ السوق**)، ولنا أن نصل دون عناء لما تضمره هذه الكلمة من دلالات، تشي بوجود سوق وحركة تجارية، وتشير إلى مدينة لها قيمة تجارية، ولأهلها احتفاء بالبعد التجاري...الخ، وقد نضيف إلى ذلك:أن هذه الدلالات تشير إلى مدى اهتمام الرومان بمتدينة (**بترا**) بوصفها موقعاً تجارياَ، يشكل مطمعاً للسيطرة.

تبدأ اللوحة المعنونة ( **سولار**) بسياقات عدة تظهر البعد الاقتصادي، ومثال ذلك السياق :"**عصراً كنت أخط بتأنٍ عقداً لصفقة قار بين نبطي ممن يجمعون القار من بحيترة زغر– البحرالميت– وتاجر مصري، لما أحسست بالضوضاء حولي** ..."[52]، كذلك نجد أبعاداً تبين مدى التقدم العمراني والحضاري في سياقات أخرى.

لقد تواصل التنامي للعمران المتقدم هندسياً للمدرجات والمعابد ...الخ،بغية التوكيد على مسألة قدرة الأنماط على التحولات، وعلى دورهم الحضاري في العالم آنذاك، ومثال ذلك السياق : " **قال (أنعم) – مهندس الأبنية – ها**

**هي أيادي العمال المهرة تواصل إيضاح معالم إطار المدرج حول الساحة يا سيدي، تماماً، كما أقرها الحارث، دامت انتصاراته وسما ذكره. قال الوزير:أريد أن توحي أضلاعه المقوسة ومصاطبه المدرجة بالتناسق، وأن يسمع الجالسون على المدرج كل همسة تقال على المنصة...**"[53]، فمسألة الكتابة تاريخيا عن هذه الحضارة وإظهارها، يتم من خلال محاولة الروائي سبر نفسية الشخوص، والكلام بما يفكرون به، ليظهر خطابه ووجهةالنظر التي يريد أن يؤسسها لدى المتلقين .

في محاورات الشخوص البينية، ومحاوراتهم لعوالمهم، يصل المتلقي، إلى مدى حرص الروائي على تقديم ما وصل إليه جيل الأنباط، في حكم الحارث من تقدم ورقي، ومدى القدرات والإمكانيات التي تمتع به هذا الجيل، ويضاف إلى ذلك مدى الأمن والاستقرار، الذي لولاه ما تقدمت الأبعاد الاقتصادية، والعمرانية، والتجارية، وما إلى ذلك.

لم يكتف الروائي بهذا العرض من الأحداث والأشياء، روائياً، بل ذهب إلى تقديم نصوص تشير إلى مسألة النعمة والرفاه، وبحبوحة العيش، عند الأنباط، فبدا أن جيل الأنباط في عهد **(الحارث الرابع)**، عاش النعم والخيرات، ولهذا بدا جيلاً حصيناً محصناً ويتفرغ للتفكير في تجاز إقليمه الذي يعيش فيه. الدليل على ذلك، النصوص التي تشير إلى إقامة الحفلات والمهرجانات، والطقوس الباذخة، في المعابد التي أسسوها في عاصمتهم **( بترا)**. كانت الرواية هنا بحق، تمثلاً للعصر الذي دارت الأحداث عليه، وللجيل الذي عاش في هذا العصر، وهذا ما أشار إليه الباحث **( وستر)** قوله:"**إن الرواية التاريخية تمثل شكلاً سردياً يقدم وصفاً دقيقاً لحياة بعض الأجيال**"[54]، ومن هنا يتداخل البعد الجماعي مع البعد التاريخي.

إن التداخل الاجتماعي له ما يبرره هنا في النص الروائي المستند إلى التاريخ، بحيث يعطي نكهة خاصة لسيرورة الأحداث وتناميها وتفاعلاتها، وبهذا يصبح ذكر التفاصيل مهماً لإنجاز لذة النص، شريطة أن تكون هذه التفاصيل منتقاة بعناية، حتى تخدم مسار الحدث المركزي في الرواية، وتنجز وجهة النظر المقصودة في نية المؤلف الضمني، "**هذاهو شأنا لرواية التاريخية التي تعمل على تعميق الحس التاريخي، من خلال فهم حقيقي مشكلات المجتمع** " [55] ، وهذا " **ما يدفع الروائي إلى أن يعكس أحداث التاريخ الماضي على أحوال مجتمعه المعاصر، فتبدو الحياة نابضة ومستمرة من الماضي إلى الحاضر**"[56]، ولهذا نجد نبض المجتمع المتحرك يظهر من خلال التوكيد على الأبعاد الاقتصادي، والعمرانية، والحضارية، كما سلف، إضافة إلى أبعاد العلاقات الاجتماعية والإنسانية، بحيث أصبحت بعض سياقات الرواية تدلنا على أنماط الحياة والسلوك والفكر للجيل الذي رافق فترة حكم **(الحارث الرابع )**. من السياقات الدالة على بناء المعابد وإحياء الطقوس الدينية، إضافة للمعابد التي وجدها الأنباط للأمم السابقة عليهم، ما جاء على لسان إحدى الشخصيات عن الربة**(أترعتا)** ونيتها البناء لمعبد جديد وكان لها ذلك، وذلك عند قولها:"**أعرف ما تبطنه الربة. لقد وظفت أموال المعبد المتراكمة لبناء معبد جديد تحت اسم( معبد اللات)،إنها تسعى لأن تضع شفيعها اللات بمنزلة ذي الشرى– اسم آلهة – قُدِّس سره، وبالتالي سترتفع منزلتها لتوازي منزلة الحارث** .." [57]، مثل هذا التوجه للبناء يبين مدى الحرص على إظهار الأبعاد الدينية المترابطة مع القيم والمثل الاجتماعية، وحرص المجتمع على إقامة الطقوس الدينية المتعلقة بالمعتقدات عند الناس آنذاك، ثم يبين هذا الأمر مدى الثراء لهذا المجتمع، ومدى ما يوجد من أموال في المعابد، وهذا ينم عن بحبوحة العيش، والأمن والاستقرار لهذا المجتمع.

إن الحس الاجتماعي لشعب ما، وفي فترة ما، يقدم لنا مقاربة عن المرحلة، ويبدو نقل مثل هذه الوقائع وكأنها وثيقة، يمكن من خلالها الإطلالة على طبيعة الجيل الذي عاش في عهد الحارث الرابع، ويزود المتلقي بطريقة مباشرة عن ثقافة الشعب واهتماماته، وعادته، وقيمه ...الخ،ومثل هذه السياقات تظهر مدى حرص الروائي على

تمثل هذه المرحلة وتقديمها للمتلقي،ليرى من خلالها وجهة النظر الحافلة بمعطيات أيديولوجية معينة، لا سيما من حيث تسليط الضوء على الأنباط، بوصفهم أمة ذات حضارة متقدمة، فكرياً، واقتصادياً، واجتماعياً،أمام الأمم الأخرى ذلك " **أن النص ينتج من إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية تتكون تاريخياً من تطورها التاريخي، وتتبين فيها ثوابت، وتطرأ تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية ، وتصبح جزءاً منها** " [58]، الرواية هنا تبدو بوصفها بنية شمولية، لاشتمالها على مكونات وعناصر تأتلف بداخلها، لأن" **البنية النصية الكبرى– الشمولية– هي نتاج بنيات (سوسيو نصية ) صغرى في التطور التاريخي**" [59].

**البنية السردية التاريخية في ( أوراق معبد الكتبا):**

الالتفات للفضاءات التي انطوت عليها الرواية، ودراستها من الداخل، تبين الطبيعة السردية التي احتوتها، وقدمتها للمتلقي، بعد أن اتكأت على ثيمات موجودة، فعلاً أو متخيلة الوجود،في الذاكرة الجماعية للإنسان بعامة، والعربي خاصة، ولو حاولنا تتبع الشريط الزمني، وكيف ظهر مترابطاً مع الأمكنة العامة والجزئية، لتبتين لنا كيف تمكن **(المتن الحكائي )** و**(المبنى الحكائي)**، على حد تعبير الشكلانيين الروس، من احتضان بنيات سردية قادرة على رسم أفق سردي متخيل، ومن خلاله يمكن العبور إلى فضاءات شيدتها الرواية عبر معمارها الفني.

القارئ لهذا العمل برمته، سيقع على زمن محصور لا يتعدى (42) الاثنين وأربعين عاماً، ويجد ذلك معلناً في ثنايا السرد، وهي فترة حكم الحارث الرابع كما سلف، التي تبدأ من (9/8 ق.م – 40 م)، وبالطبع تتداخل الأزمنة الجزئية في العمل، وفق مسار السرد، وبما يخدم حركية الأحداث والشخوص، وصولاً إلى استراتيجيات مثل هذه النصوص التاريخية، أما البعد الجغرافي / المكاني فقد قدم لنا السارد أفضية محددة لمساحات وأزمنة مدمجة معها، وأشار بطرق غير مباشرة إلى حدود مملكة الأنباط، عندما ذكرا بترا في الجنوب وسهل حوران وبحر زغر– الميت– ودمشق ... وجعل بعض هذه الأمكنة مداراً لأحداث منتقاة، وظفها الروائي عبر نصه المنجز، ومن الرجوع للواقع، وللكتب التاريخية المعنية بهذه المرحلة،على قلتها، سنجد أن مملكة الأنباط اتسعت رقعتها إبان حكم (الحارث الرابع)، لتشمل: "من دمشق شمالاً حتى الحجر– مدائن صالح – جنوباً ومن سيناء غرباً حتى وادي السرحان شرقاً، وبذلك تشمل (حوران) وشرقي نهر الأردن، والبحر الميت، وشمال غرب شبه الجزيرة العربية "[60].

الأخذ بعين الاعتبار هذه الأفضية الجغرافية المكانية والزمانية، يوضح لنا أن الروائي ركز السرد، من خلال حديث السارد في النص، على متخيلات سردية، متماهية، أومتقاربة مع الواقع، وجعل مركز النص الأساس مدينة (بترا)، ومن ثم بعض المواقع التي كان فيها اشتغالات لأحداث تبين دور الأنباط ووجودهم في مرحلة زمنية ومكانية بعينها، كما حاول الروائي أن يربط هذا الفضاء الروائي بأبعاده التاريخية، والاجتماعية والدينية، وما إلى ذلك، وهذا ما يبرر اهتمام السارد بتقديم توصيفات للأمكنة وللعبادات، والطقوس، والشعائر، التي كانت تجري في بترا وفي(قلعة مكاور)، وفي معبد أترعتا ...الخ، وأشار السارد في الوقت نفسه إلى مجمل آلهة في مملكة الأنباط، ومن العودة للنصوص التاريخية، نجد مثيلاً لهذه الآلهة ومنها:( ذو الشرى، واللات، والعزى ، وهبل ...).

كان السرد الذي تناول حكايات وقصص وطقوس عن هذه الآلهة، يقدم لنا أخباراً تتعلق بمنتجات المرحلة التي تمحورت عليها الرواية. فكان السرد وسيلةً لإبراز بعض الأحداث والمتعلقات بمسيرة النص الروائي.

المعلوم أن النص السردي الروائي يتوسل بالراوي، وبأنماطه المختلفة، عبراستثمارحركة الضمائر، وعبر تقنيات السرد المعروفة حديثاً، مثل تيار الوعي والاسترجاع، وغير ذلك، لكن تكرارية الاسترجاع كانت مهمة في إضفاء البعد التاريخي على الرواية، حيث يتم من خلالها انتقاء مراحل بعينها وإعادة بعثها في ساق الرواية، والمتلقي لهذه الرواية سيقع على تنويعات من هذه الأنماط، لكن الواضح، والأكثر تسلطاً من هذه الأنماط، يمكن إجماله في

نوعين: فإما أن يكون الراوي مركزياً حاضراً، يروي القصة بضمير الأنا، وهذا يحيل إلى ما يشبه الواقع، ويسحب المتلقي إلى التماس مع واقع متخيل، أو افتراضي، أو له حضور في بنية تفكيره،مسبقاً، وإما أن يتوارى السارد/الراوي خلف الشخصيات، لكنه، وفق ما يبدو يعرف كل شيء، وقد سماه بعض النقاد ( الراوي العليم أو كلي المعرفة) ومثل هذا النمط، يحمل المتلقي على التخيل والتفكر، ويثير فيه الصدقية، لشعوره بحيادية السارد، غالباً، وقد أشار ( تودوروف T.Tdroof ) إلى هذه التقنية، عندما ميّز بين ثلاثة أنواع للسرد الروائي: راوي يعلم أكثر من الشخصية، وأسمى هذا النمط(الرؤية من الخلف)، وراوي يعلم بقدر ما تعلم الشخصية، وأسمى ذلك ( الرؤية مع )، وراوي يعلم أقل مما تعلم الشخصية ، وأسمى ذلك(الرؤية من الخارج )" [61].

لقد تجلت هذه التقنيات في النص، في إبراز السرود التاريخية، وما تنطوي عليه من أبعاد، وتم تقديمها بوساطة الراوي بأنماطه السابقة، لا سيما في مسار السرد على الرحلة، التي قام بها( سفيان الكتبي)، وما تخلل هذه الرحلة من حكايات، تتعالق مع فكر( الحارث الرابع)، من جهة، ومع سيرورة الأحداث التاريخية لهامة، التي حاول الروائي إظهارها عبر خطابه المضمر في النص. وقد غلب في الرحلة السرد الذي يقع تحت مسمى الراوي كلي المعرفة، فكان حيادياً، غالباً، في نقله لمجريات الأحداث، وحركيات الشخوص عبر فضاءاتها، وقد تجلى ذلك من حيث تسخير مرجعية الرحلات التي تتصف بالمغامرة، عبر الذاكرة الجمعية للإنسان.

تبدو الرحلة موضوعاً، حافزاً ومجالاً لتمديد الشريط الزماني والمكاني في الرواية، إضافة إلى استثمار الروائي لمفهوم الرحلة، ليس بمفهومها القائم على المغامرة، بقدر ما كان إيمانه بإظهار الأبعاد التاريخية، والأحداث التي يريد تسليط الضؤ عليها، وهذا المنحى حمل بعض النقاد للقول :" النص الرحلي – المتضمن للرحلة – جنس يتوزع بين التاريخ والرواية" [62]، ثم إن الرحلات " تكشف بجلاء عن المؤلف الضمني في توجيه بنية الحدث العام ، فلا تبدأ سفرة دون حافز لها، إما بدافع من الظروف الاجتماعية ، أو برغبة من الشخصية عينها، أو بالاثنين معاً " [63].

يأتي سياق السرود المتعالقة مع الحدث المركزي للرحلة، من ( بترا) إلى (أورشليم )، ثم انقطاع المسار، وتحوله إلى (مادبا) بعدالعلم بقدوم(سعدات ) إلى قلعة ( مكاور ) في مادبا، وترسم الخطط للاستيلاء على القلعة، من قبل الرحّالة بقيادة سفيان الكتبي لتخليص سعدات، وبذا يكون الحافز من السفر والرحلة هذه الخطة المرسومة للسيطرة على القلعة، وفق ما يشاء لها ووفق أوامر الحارث الرابع الذي جهز هذه الرحلة، ويأخذ السرد مداه لخدمة هذه الأهداف.

الراوي يستثمر البعد التاريخي هنا، ويستحضر حدثاً عظيماً، له بعد إنساني شمولي، وهو ظهور عيسى عليه السلام وتلميذه يحي المعمدان، وينقل لنا محاكمة يحي المعمدان في القلعة، وتبدو هذا الحدث محايثاً للحدث المقصود والاستراتيجي في الرواية، الذي سلف ذكره عن الحرية لـ (سعدات )، التعالق النصي هنا خدم الموضوع، بطريق غير مباشرة، من حيث النبوءة بنهاية عصر الرومان، والفرس وبدء عصر جديد، ولعل الروائي هنا جعل نصه يتناص مع الآية الكريمة (غُلبت الروم وهم من بعد غلبهم سيغلبون )، الواردة في مفتتح سورة الروم، ومن ثم التمهيد لإرهاصات دخول ديانات التوحيد، بعد فترة امتلأت بعبادة الآلهة والأوثان، وما إلى ذلك .

كانت إشكالية تخليص وتحرير (سعدات)، من(هيرود) المتجبر والذي تزوج عليها، بغية إذلالها، حدثاً عظيماً، بالنسبة لبترا، ملكاً وشعباً، بشكل خاص، ولعموم أمة الأنباط، حيث أضمر في نتائج هذه الرحلة إعادة الكرامة للأنباط بتحرير هذه المرأة، التي تساوي في القيم العربية والعادات العربية شيئا يفدى بالغالي والنفيس، وكانت

الرحلة هنا بمثابة التمهيد والإعداد، أو على الأقل التفكير بمسألة إعداد جيش لتخليص القرى العشر من أيدي الرومان، وهذا ما كان في مرحلة لاحقة.

لم يشأ السارد/ الراوي العليم والمحايد، أن يقدم مسار الرحلة بكيفياتها المنطقية، وبالتسلسل التتابعي للأحداث، وهذا جاء برغبة الروائي لإنجاز عمل يتكيء على تقنيات السرد الحديث، حيث القارئ، يضطر لقراءة العمل برمته، ليعيد تجميع الأحداث وتركيبها في ذاكرته، ومن ثم استجماع الحكاية والقصة، والخروج بدلالات منها، وتحقيقاً لهذه المسألة نجد مراوحة عند ( كلاوبا مثلاً في حديثه مع الشخصية المرافقة للرحلة، ثم يعود لصديقة الطفولة(رايل) لينشئ معها حواراً، ثم يعود لأحداث الرحلة والمرافقين له، وهذا القطع مقصود، في المراوحة بين زمنين ومكانيين ، وبذلك يستثمر تقنية الاسترجاع والاستباق، وأحياناً المنولوج الداخلي، عندما يتحدث مع نفسه... وفي ذلك أيضا تحفيزاً لذاكرة المتلقي.

وقد استثمر أيضاً الروائي قضية توليد قصة من قصة أخرى، ومن ذلك مثلاً،أثناء مسارالرحلة وقوع (كلاوبا) وهو حارس( سفيان الكتبي)، الشخصية المركزية، في حب فتاة كانت تحت رجل لا تحبه اسمها ( ناوند ) رآها بالصدفة في تجمع محاكمة يحي المعمدان، وانشغل معها عن الحدث، واستغل خلافها مع زوجها بعد أن شرحت له قصتها، وبالتالي هرب بها وتزوجها، مع أنه كان له مهمة في الرحلة، وهي الحراسة لسيده، وقد كسرت هذه الأحداث أفق التوقع والانتظار للمتلقين، وكانت سبباً لتنمية شخصية العموني، الذي كان دوّاجا، ليصبح دوره كبيراً وليتبيّن للمتلقين، أنه كان شخصية مخبرة وتتابع الأحداث، وينتظر دوره للانخراط في المهمة العظيمة، وهي السيطرة على قلعة مكاور بسبب من خبرته السابقة في الجيش ، وكانت شخصيته خفية لحين الحدث الأهم.

وتمكن الروائي كذلك، من العودة إلى الخيط التاريخي،حتى لا يفلت منه المتلقي، فعاد إلى قصة ( سعدات ) التي كانت تحت هيرود الروماني،وأظهر قصة عشق بينها وبين( سفيان الكتبي)، وبذلك ينحرف السيد عن مهمته الموكوله إليه، إذ يفترض أن يكون أميناً على( سعدات ) حتى تصل إلى بترا، وتتقدم السرود لإنجاز هذه القصة، وحبكها بطريقة تنتج لذة خاصة عند المتلقين، وقد نجح الروائي في ذلك، وجعل الحب أسمى من كل شئ، وفاق على المهمات وما هو معروف تقليدياً في العادات الاجتماعية السائدة، وقدم الروائي المرأة هنا بأن العشق ديدنها، ومن طبيعتها، ومن طبيعة الإنسان، ولم يرى الراوي ضيراً في ذلك.

ولا بأس من أن نأخذ النص التالي من قصة العشق هذه، دليلاً على ما ذهبنا إليه، عندما يرد على لسان الشخصية العاشقة( سفيان الكتبي):( مددت يدي مسلما فأمسكت – يعني سعدات– كفي بيديها الناعمتين، انزلقت خارج الهودج، وبلا وعيٍ لما حولي ألفيتها في حضني ... وقالت منذ زمن طويل لم أشعر بالطمأنينة "[64]، وفي سياق آخر، على لسان الشخصية نفسها و حول القصة نفسها، نجد:" بعد الغروب ألفينا نفسينا، أنا وسعدات في تلك الغرفة المستطيلة، وحدنا،مع فارق خطير،هو أن السرير الخشبي اختفى، وحل محله فراش وثير مزدوج.."[65]، ثم ينقطع السرد التتابعي، وبطريقة المنولوج الداخلي يبدأ الحوار مع الذات :"لا يسعني اليوم إلا أن أعترف بأني كنت دائماً أضعف من أن أتمرد على العائلة، كنا أكثر وداعة وبراءةً ، فـ( **منات – آلهة–** ) لروحها الوهج، ماتت بعد زواج نسرو، ولم أفكر بالزواج بعدها ... انطفأت الشمعة، فاحت رائحة التين في ذاكرتي من جديد، هل تنقش الرائحة نفسها بهذه القوة، على جدار الذاكرة، مالي ولهذه الهواجس الآن.." [66]، ثم ينتقل لوصف الجسد للمرأة وكيف أصبحت عشيقة له وكيف تزوجها سراً، ويعود لإكمال القصة بعد العودة لمسار السرد الذي يتناول قصة بترا العاصمة، وتجهيزها للجيش والمؤامرات التي حدثت، وكيف تمكن الجيش، بقيادة الحارث من الانتصار على الروم وتخليص القرى العشرة، وكيف مهد بعد ذلك لتقبل هذا الزواج في( **بترا** ).

**خاتمة:**

إن استجلاب مثل هذه الحكايات، والقصص في الرواية، أعطاها بعدا دراميا، وأضفى على بعض المقاطع منها جواً مسرحياً، لاسيما تلك السرود التي تنطوي على حوارات بين الشخوص. **وهذا الفعل رفع من المستويات الفنية في الرواية، حتى لا تتحول إلى سرد أخبار وأحداث عن التاريخ، وتنحاز إلى جنس** آخر غير الرواية. رغم أن بعض هذه الأخبار لها سند من التاريخ، وبذلك يمكن القول أن كيفيات التعبير، والسرود بقيت في عباءة الرواية بما فيها من نسج تقني وفني، ولم تبتعد عنه، حتى لا ينزلق الروائي في عالم التاريخ المتجرد، وهذا ليس من وظيفته بوصفه مبدعاً.

**الهوامش**

**1** -إبراهيم ( عبدالله) ،التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية، مجلة علامات في النقد، مجلد (4)، ع (56)، 2005، ص8.

**2** -المصدر السابق، ص8.

**3** -بن شوشة (جمعة)، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، تونس، المطبعة المغاربية، 2003،ص18.

**4** -أبو ديب ( كمال ) ا؟لأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول، ع (4) 1985، ص61

**5** -غرايبة ( هاشم ) ،أوراق معبد الكتبا، عمان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، 008 ، ص10.

**6** -المصدر السابق، ص11 .

**7** -المصدر السابق، ص9 .

**8** -المصدر السابق، ص9.

**9**- راجع مثلاً : آيزر( فلفغانغ) آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني، فاس، منشورات مكتبة المناهل،1995. حيث ورد هذا المصطلح كثيراً في نظريته حول التلقي.

**10**- نقلاً عن : غزول، ( فريال جبوري )، الرواية والتاريخ، مجلة فصول ع2، 1985، ص295.

**11**- لوكاتش (جورج) ،الرواية التأريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، بغداد، منشورات وزارة الثقافة العراقية، 1986، ص19

**12**- تيجم ( فيليب فان )، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، دار عويدات، 1967، ص 227/226.

**13**- الشنطي ( محمد صالح)، الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل، حائل/السعودية، دار الأندلس، 2004 ص25.

**14**- ابن مالك ( رشيد ) السيميائيات السردية، عمان، دار مجدلاوي، 2006، ص131.

**15**- شوقي (سعيد)، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، القاهرة، ايتراك للنشر،2000، ص153.

**16**- النصرات ( محمد إسماعيل )، مملكة الأنباط، عمان، منشورات أمانة عمان، 2007، ص23.

**17**- المصدر السابق، ص23.

**18**- المصدر السابق، ص188.

**19**- المصدر السابق، ص190.

**20**- الأعرج ( واسيني)، الرواية والتاريخ، ندوة الرواية والتاريخ، الدوحة (مهرجان الدوحة) منشورات المجلس الوطني، 2000.

**21**- الخراط ( إدوار) الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرةالقصصية، بيروت، دار الآداب، 1993، ص11.

**22**- العبادي ( مصطفى)، نشأة الفكر والتاريخ ،مجلة عالم الفكر، مجلد31، ع(1) 2002، ص7.

**23**- المصدر السابق، ص7.

**24**- بوشوشة ( بن جمعة) ارتحالات السردالمغاربي، تونس، المطبعة المغاربية للنشر، 2003 ، ص82.

**25**- الكيلاني ( مصطفى)، إشكالية الرواية التونسية ' تونس ' المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق – بيت الحكمة، 1990، ص200.

**26**- يقطين ( سعيد)، الرواية والتراث السردي، القاهرة، رؤية للنشر، 2006، ص224.

**27**- فورستر( أ.م )، أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، طرابلس / لبنان، جروس برس للطباعة، 1994 ، ص8.

**28**- المصدر السابق، ص26.

**29**- المصدر السابق، ص8.

**30**- سعيد( إدوارد سعيد ) صورة المثقف، ترجمة غسان غصة، د.م ،1993، ص 75.

**31**- الجابري ( محمد عابد ) المثقف في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل، ونكبة ابن رشد، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2007، ص 25.

**32**- العروي ( عبدالله )، مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، الرياض، المركز الثقافي، 1992، ص38.

**33**- لوكاتش ( جورج )، الرواية التأريخية ، مصدر سابق ، ص89.

**34**- راجع :القاضي ( محمد )، الرواية والتاريخ، طريقتنا في كتابة التاريخ روائياً، نقلاً عن: Le perrilous Rey , Paris : Hachette poman .1992

**35**- العالم ( محمد)، الرواية والتاريخ، بين زمنيتها وزمنها، مجلة فصول، المجلد 12، ع (1) ، ص63.

**36**- لوكاتش ( جورج)، الرواية التأريخية، مصدر سابق، ص215.

**37**- غرايبة ( هاشم )، الرواية ، مصدر سابق، ص22.

**38**- المصدر السابق، ص231.

**39**- راجع المصدر السابق، ومن هذه الأ حداث والتفاصيل ما ورد في الصفحات التالية على سبيل التمثيل: 18، 22 ، 44، 50، 54 ، 62، 63، 70–79، 85، 88، 114، 120، 127، 138، 150، 152، 158، 159، 164، 177، 187، 192، 199، 231، 261، 262، 275، 282، 284، 300، 302، 310، 312،319.

**40**- عبدالبديع ( عبدالله )، الرواية الآن، دراسة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة، مكتبة الآداب، 1990، ص56.

**41**- هينكلي ( روجر)، فير قراءة الرواية، تصور منهجي، ترجمة صلاح رزق، القاهرة، مكتبة الآداب،1986، ص 45/44.

**42**- عبدالبديع ( عبدالله)، الرواية الآن، مصدر سابق، ص56.

**43**- المصدر السابق، ص56.

**44**- العروي ( عبدالله)، ثقافتنا في ضوء التاريخ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992، ص29، ومثل ذلك ننجد ص9.

**45**- غرايبة ( هاشم )، أوراق معبد الكتبا، مصدر سابق، ص37.

**46**- المصدر السابق، ص39.

**47**- المصدر السابق، ص296.

**48**- المصدر السابق، 319.

**49**-النصرات ( محمد )، مملكة الأنباط، مصدر سابق ص175 وما بعدها.

**50**- ذكر هاشم غرايبة – الروائي – أثناء توقيعه لعمله الروائي في ملتقى إربد الثقافي، يوم 2010/3/15، أنه يشكو مثل غيره المثقفين، من قلة الكتابة التاريخية على مرحلة الأنباط ' لا سيما مرحلة الحارث الرابع .

**51**- غرايبة ( هاشم )، أوراق معبد الكتبا، مصدر سابق ص278.

**52**- المصدر السابق، ص199.

**53**- المصدر السابق، ص202.

**54**- لفتة ( محمد نجيب )، والت سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع (40)،1996، ص185.

**55**- لوكاتش ( الرواية التأريخية ) مصدر سابق، ص338.

**56**- المصدر السابق، ص339.

**57**- غرايبة ( هاشم)، أوراق معبد الكتبا، ص185.

**58**- يقطين ( سعيد) انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، 2006، ص 137.

**59**- المصدر السابق، 138/137.

**60**- النصرات ( محمد ) مملكة الأنباط، مصدر سابق، ص33 وما بعدها.

**61**- العيد (يمنى )، تقنيات السرد الروائي في ضؤ المنهج البنيوي، بيروت، دار الفارابي، 1990، ص91.

**62**- المؤذن ( عبدالرحيم ) الرحلة والرواية، مجلة الآطام، ع(30)، السنة العاشرة، 2008، ص26.

**63**- القاضي ( عبدالمنعم زكريا)، البنية السردية في الرواية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث، 2009 ، ص32.

**64**- غرايبة ( هاشم ) أوراق معبد الكتبا، مصدر سابق، ص137.

**65**- المصدر السابق، ص139.

**66**- المصدر السابق، ص141.

# استدعاء الشخصيات التاريخية
# (نونية يوسف القرضاوي أنموذجا)

**ناصري علاوة**
**جامعة تبسة**

**ملخص**

*يهدف هذا المقال إلى تسليط الضوء على بعض جوانب الشعر عند يوسف القرضاوي، ومن أهمها استدعاء أسماء الشخصيات، الأماكن والوقائع التاريخية، بهدف الوقوف على حقيقة نظام الدكتاتور جمال عبد الناصر، بحسب الشاعر.*

***Résumé***

*Cet article tente de mettre en exergue certains aspects de la poésie chez Yusuf al-Qaradawi, dont le plus important est le recours à l'utilisation des noms de personnes, sites et événements historiques afin de dévoiler le régime du diktat Gamal Abdel Nasser, selon le poète.*

**مقدمة**

يتفق قراء (الأعمال الشعرية الكاملة ليوسف القرضاوي) على أن المحرك الأول، والدافع الأساسي لعالمه الشعري هو محرك ديني سياسي وحضاري، مرتبط بعصر اشتد فيه الصراع بين الدين والعلمانية. لقد سلك أطراف هذا الصراع سبلا شتى لإفناء الطرف الآخر، وشرّعوا من القوانين ما يحمي ظهورهم من كل ضربة قاسية.

كان الأدب عموما والشعر خصوصا احد الأسلحة عند القرضاوي الذي عرفه الناس إماما يخطب في الناس، ويدعوهم إلى سبل الرشاد. وقد وجد في التفاف الناس حول جماعة الإخوان المسلمين أهم سند ليدخل في معارك حامية الوطيس ضد نظام جمال عبد الناصر.

كان الشعر بعض اهتماماته قياسا بنشاطه الدعوي في كل بلد إسلامي نزل به كالجزائر وقطر. يقول في قصيدة عنوانها "أنا والشعر" عام 1950.(من الطويل):

**أريد له هجراً فيغلبنـي حُبِّي وأنـوي ولكن لا يطاوعني قلبي**
**وكيف أطيق الصَّبر عنـه وإنَّما أرى الشِّعر للوجدان كالماء للعشب**
**فكم شدَّ من عزمٍ وبصَّر من عميً وأيقَظَ من نومٍ, وذلَّل من صعب** (1)

**أسباب استدعاء الشخصيات وتجلياتها في النونية:**

وظف يوسف القرضاوي شعره في أحد الأمرين:

- وصف حال المسلمين وقد نال منهم الضعف النفسي.
- وصف حاله وقد نال منها المرض والسجن.

اتصل يوسف القرضاوي بحركة الإخوان المسلمين في سن مبكرة، وانتقل جراءها من جو الشعر والأدب إلى جو الدعوة العامة للإسلام، ومن طريق الوعظ العام والتدين الفردي إلى أفق الحركة الإيجابية التي تعمل على خلق تيار إسلامي عام وتكوين جيل يفهم الإسلام[2].

كانت إحدى النتائج الحتمية لهذا الصراع اعتقال يوسف القرضاوي للمرة الثالثة في نوفمبر 1954 وبقي في السجن عشرين شهرا.

وفي السجن الحربي بالقاهرة قال قصيدته النونية، وهي 314 بيتا، وسماها الأديب حسن جرار ملحمة الإبتلاء، وفيها وصف لما جرى داخل السجن وخارجه.

وتنفرد هذه القصيدة على خارطة الشعر الإسلامي المعاصر، ليس بطولها فحسب، وإنما بقدراتها التسجيلية الفائقة على متابعة الدقائق والتفاصيل، وتوثيق حشود الوقائع والأعلام والمفردات التي تشكلت داخل السجون المصرية في الخمسينيات[3].

**استدعاء الشخصيات التاريخية بين القديم والحديث:**

هل كان يوسف القرضاوي سباقا إلى حشد الوقائع والأعلام؟ أم أن غيره قديما وحديثا لجأ إلى مثل هذا التوظيف لأسباب؟

كان في شعر الفرزدق أحد شعراء العصر الأموي كثير من الحوادث والقصص والأخبار المحلية وأسماء الأشخاص حاول أن ينحت منها شعرا.

**دعمن بحاجب وابن عقال وبالقعقاع تيار الفرات**
**وصعصعة المجير على المنايا بذمته وفكاك العناة**
**وصاحب سوأر وأبي شريح وسلمى من دعائم ثابتات**
**بناها الأقرع الباني المعالي وهودة في شوامخ باذخات**
**لقيط من دعائمها ومنهم زرارة والندى والمكرمات** [4]

وقال المتنبي:

**أنا في أمة – تداركها اللـه– غريب كصالح في ثمود**

وقال:

**لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شموسا**
**أو كان صادف رأس عازر سيفه في يوم معركة لأعيا عيسى**
**أو كان لج البحر مثل يمينه ما انشق حتى حاز فيه موسى** [5]

وفي الشعر العربي الحديث والمعاصر، استدعاء للشخصيات التراثية حسب الحاجة، إذ يعتقد كثير من الشعراء أن ذلك يخدم أهدافا معينة في قصائده يجعلها منسجمة مع القصد الذي أراده هؤلاء الشعراء حين عبروا عن رؤاهم، فأفاضوا من حيث أفاض الناس للوصول إلى قلوب الناس، فكان لهم ما أرادوا.

إن قراءة التاريخ والاستفادة منه بتقديمه للآخرين في صور شعرية أوجب واجبات الشعراء، به يستمتعون ويمتعون، مادام الشعر قديما وحديثا ديوان العرب.

إن أي استدعاء للتراث في الشعر الحديث والمعاصر، إنما هو تعبير عن فكرة اقتنع بها الشاعر ومن دواعي هذا الاستدعاء:

- عوامل فنية.
- عوامل ثقافية.
- عوامل سياسية واجتماعية.
- عوامل قومية.
- عوامل نفسية[6].

ويعد يوسف القرضاوي أحد هؤلاء الشعراء الذين وظفوا التراث في قصائدهم، وهو الذي صدر في نونيته عن قضية مصيرية تتعلق بالحياة والسعادة والكرامة الإنسانية التي لا يجد لها أثرا في السجن الحربي بالقاهرة مدة سجنه.

لقد أيقن الشاعر أن لا عزة لإنسان في سجون مصر ولو كان في مقام الصالحين، لأن النظام لا يقبل أبدا بوجود أشخاص منضوين تحت لواء جماعة الإخوان المسلمين فيكيد لهم كيدا... وكان العنف يقارع العنف.

لقد كان الشعر منذ البدء شعر قضية، إذ أنه يصدر عن المعاناة والمنازعة والرفض والثورة[7] .

تكشف النونية منذ بدايتها عن ثقافة وسعة للشاعر، وهو الذي كان يحوز المراتب الأولى في المدرسة والمعهد... وكان في جملة من استدعى الأنبياء والفلاسفة والخلفاء ورجال الحرب والسياسيين... وقد علم ما هم في أممهم.

كانت تلك الشخصيات التاريخية شرقية وغربية، قديمة ومعاصرة، متدينة وغير متدينة، أحد وجوه المعجم الشعري في النونية، وكانت تلك الأسماء كافية لإدانة نظام جمال عبد الناصر، وقد قرنه بشخصيات صنعت التاريخ، لكن بكيفيات مخالفة لمنهج وأهداف القرضاوي وجماعته، وهنا بعض مكمن جماليات التوظيف.

كان لتلك الشخصيات المستدعاة حضور تاريخي متميز إذ استطاعت أن تغير كثيرا من معالم التاريخ والجغرافيا بما أوتيت من حكمة ربانية وعلم ومعرفة ومال، وهي كلها نعم تستحق شكر الله.

ويكفي استدعاء هذا العلم أو ذاك لاستثارة النفوس وتحويلها من الهدوء إلى الثورة، والثورة مطلب جماعة الإخوان في مصر التي تحولت إلى جمهورية، وقد كانت من قبل مملكة تداول فيها السلطة الملك فؤاد وولده فاروق.

لا شك أن عملية الاستدعاء انتقائية إذ يختار الشاعر ما يوافق فكره ضمن الجماعة، وكان يونس عليه السلام أول المدعوين. يقول: **نونية، والنون تحلو في فمي أبدا، فكدت يقال لي: ذو النون**[8]

وقد سماه القرآن الكريم صاحب الحوت[9]، ليكون ملخصا لموضوعه، واشيا بأسراره التي تحيلنا على قراءة الشاعر لهذا الموضوع من القرآن الكريم[10] وقد وجد فيه معادلا موضوعيا يليق بوضعه في السجن الحربي بين الأرق واللذة، والتعب والراحة، وبين الرجاء والخيبة...تلك محن قديمة عاشها يونس عليه السلام، وهاهي المحن تتجدد في ذي النون المصري الجديد بطرق أخرى، وأساليب مخالفة وأهداف متباينة.

إنه استدعاء موفق ما دامت سيرة ذي النون النبي المرسل تلقى صداها عند المسلمين الذين فتنوا – أو لم يفتنوا– بالسجن أو غيره. أما يونس عليه السلام فقد التقمه الحوت وهو مليم، لأنه لم يصبر على قومه وقد خرج مغاضبا لهم، بغير إذن من ربه، فلولا أنه كان من المسبحين للبث في بطنه إلى يوم يبعثون.

وللشاعر قصته مع زنازين السجن الحربي في القاهرة:

**يا سائلي عن قصتي، اسمع إنها قصص من الأهوال ذات شجون**
**فـي ليلـة ليـلاء مـن نوفمـبر فزعت من نومي لصوت رنين**
**فإذا (كلاب الصيد) تهجم بغتة وتحوطني عن يسرة ويمين**
**وعزلت عن بصر الحياة وسمعها وقذفت في قفص العذاب الهون**[11]

هكذا امتحن الأنبياء قديما، وهكذا يمتحن المصلحون حديثا، وبين ذاك وهذا تقارب وتباعد، والشاعر على وعي بذلك. يقول: وكدت يقال لي: ذو النون. إنهما درسان بليغان لكل الدعاة والمرشدين والقادة والمصلحين.

لقد أيقن يوسف القرضاوي أن الصبر مفتاح الفرج وأن مهادنة السلطة أمر لا يقبل إذا كان الطرف الآخر على صواب، وأن المؤمنين أصبر الناس على البلاء وأثبتهم في الشدائد وأرضاهم نفسا، وعرفوا أن ما ينزل بهم من مصائب ليست ضربات عجماء، ولا خبط عشواء، ولكن وفق قدر معلوم، وقضاء مرسوم، وحكمة أزلية، وكتابة الاهية، فآمنوا بأن ما أصابهم لم يكن ليخطئهم، وما أخطأهم لم يكن ليصيبهم. [12]

وتتابع الاستدعاءات وتتنوع تنوعا يثير دهشة القارئ لأن الأمر مخالف تماما لكل ما ينتظره من شاعر يستدعي القتلة والسفاحين ويترحم عليهم... ويتفاجأ المتلقي حين استعمل الشاعر (حتى ترحمنا على نيرون) لكن مبررات الاستعمال مقبولة، ولأن القرضاوي كان شاهدا على ممارسات التعذيب التي كانت أجساد الإخوة مسرحا لها.

**إستدعاءات ساخرة:**

كان عصر نيرون (37م–68 م) مليئا بالفتن والمؤامرات والاغتيالات، وكانت أمه أولى ضحايا حكمه، وقد ماتت وهي تلعنه، وقتل زوجته الأولى أوكتافيا، وقتل معلمه سينيكيا والرسولين بولس وبطرس. أما أشهر جرائمه فحرق روما عام 64م حيث راوده خياله بإعادة بنائها، وبينما كانت النيران تلتهم المدينة، كان نيرون جالسا في برج مرتفع يتسلى بمنظر الحريق، وبيده آلة الطرب يغني أشعار هوميروس. واتهم مسيحيي روما بارتكاب الجريمة، وقتل منهم الكثير ومات منتحرا.

إن مثل هذه المقاربات غريبة عجيبة، فنيرون سادي، سفاح، لا يستحق أبدا الرحمة التي تعددت معانيها ودلالتها بين (الإسلام، الجنة، المطر، النبوة، النعمة، القرآن، الرزق، النصر والفتح، الصافية، المودة، الإيمان، التوفيق...)[13] وأي حظ لنيرون من هذه الرحمات؟!

يتراجع القارئ قليلا حين يستيقن من وضع مصر جمال عبد الناصر:

**قل للذي جعل الكنانة كلها سجنا، وبات الشعب شر سجين**
**يا ذئب غدر نصبوه راعيا والذئب لم يكن ساعة بأمين**[14]

**سلطة الشخصيات الدينية في النونية:**

ولما كانت الشخصيات الدينية –مع تفاوت في تأثيرها– محل اهتمام كثير من الشعراء في العصر الحديث، فإن يوسف القرضاوي، وتبعا لظروف مصر، وقد أحاط بها العدو الإسرائيلي، راح يبحث في تاريخ المسلمين فاستدعى الخليفة هارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي لما لهما من إنجازات في المجال الحربي على الخصوص. يقول:

**لا يعبأون بصالح ولو أنه في زهد عيسى أو تقى هارون**
**اذهب لغزة يا همام وأنسنا بجهادك الدامي صلاح الدين!!**
**إذ قال حمزة – وهو منتفخ – فلم يترك لفرعون ولا قارون:**
**إني هنا القانون, أعلى سلطة من ذا يحاسب سلطة القانون؟!!**
**فإذا أردت وهبتكم حرية أو شئت ذقتم من عذابي الهون**[15]

تعد تلك الأسماء المستدعاة مصدرا هاما من مصادر المقاربة بين ماض كان الخليفة قوة للدين ودعما له، وبين حاضر لا كرامة فيها لأي كان ما دامت الدنيا هي مبلغ هذا وذاك.

يعد عيسى عليه السلام من أكثر الأنبياء طلبا في الشعر الحديث والمعاصر، وكان التناول مختلفا من شاعر لآخر، وإزاءه أحس الشعراء أنهم أكثر حرية، ومن ثم أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم. ومعظم ملامح المسيح مستمدة من الموروث المسيحي، وخصوصا الصلب، والفداء، والحياة من خلال الموت...[16]

ولقد اقترن إسمه في البيت بصفتين جليلتين هما الإصلاح والزهد. إنها صفات لا تلقى الاستحسان في سجن قائده حمزة البسيوني الذي قال فيه الشاعر:

**لا تحسبوهم مسلمين من اسمهم لا دين فيهم غير سب الدين!**

والحديث عن عيسى عليه السلام إشارة واضحة من السياق أن القائمين على إدارة السجون في مصر لا تحترم جماعة المسلمين ومنهم العلماء.

أما هارون الرشيد (170هـ-193هـ/786م-809م) فقد كان واسطة عقد الدولة العباسية بلغت فيه ذروة السلطان والحياة، وكانت بغداد تعج بالعلماء والأدباء والشعراء[17].

وكان يتصدق كل يوم من صلب ماله بألف درهم...، وأما حجه فإنه لا يتخلف عنه إلا إذا كان مشغولا بالغزو، فهو في عام بين غاز وحاج، وكان إذا حج، حج معه من الفقهاء وأبنائهم، وإذا لم يحج، يحج عنه ثلاثمائة رجل بالنفقة السابقة والكسوة الباهرة[18].

أما صلاح الدين الأيوبي (532هـ-589هـ/1137م-1193م) فقد اقترن اسمه في الشعر العربي الحديث والمعاصر بأعظم الإنجازات ذات العلاقة بالحروب الصليبية على المشرق العربي وخاصة فلسطين... فهو مفخرة العرب والمسلمين إذ استطاع أن يبسط يده على الرملة وبيت لحم والخليل وعسقلان وغزة، ويحرر القدس من أيدي الصليبيين الحاقدين. كان من أعماله الجليلة أن أنزل من على قبة الصخرة الصليب الذهبي وناقوس النصارى وأحل محله الآذان[19].

لقد استطاع صلاح الدين بأخلاقه أن ينال إعجاب تشرشل الذي قال عنه: «**إنه أعظم ملوك الدنيا**» وقال عنه الكاتب الإنجليزي ريد هيجارد أنه أعظم رجل على وجه الأرض[20].

ذاك موقف الإنجليز مساعدي اليهود على تأسيس دولتهم من صلاح الدين الذي حارب الصليبيين. وهذا موقف صاحب السجن من أمثال صلاح الدين.

وبطريقة ضمنية، فالقرضاوي حين وظف التراث الديني أراد أن يربط بين الماضي بكل عظمته التي صنعها رجال كان الدين الإسلامي منارة يهتدون بها، وبين حاضر هش متضع وواهن صنعه رجال أرادوا أن يطفئوا نور الله...كان يونس وعيسى عليهما السلام وهارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي مدارس للتربية الصالحة، وكان استحضارهم تذكيرا للغافل ومعونة للعاقل، لكن القوم صم بكم عمي فهم لا يعقلون.

ثم يأتي الشاعر على ذكر سقراط وتلميذه أفلاطون، ولم تكن حياة الأول ونشاطه السياسي مع الشباب ليروق حكومة أثينا التي اتهمته بإفساد هذه الفئة من المجتمع، والإساءة إلى تقاليد الحكم، وهو ما عجل بإعدامه.

ويعد بذلك أول الأسماء المضطهدة في عالم حرية الفكر التي تعد جريمة تعاقب عليها الحكومات المستبدة التي يخيفها نور العلم.

إن إعدام سقراط رسالة واضحة من الأنظمة القمعية إلى كل المفكرين والمثقفين الذين يرغبون في ممارسة السياسة على حساب النظام القائم. وكما لم تكن لسقراط منزلة ... فكذا القرضاوي في زمن كان جمال عبد الناصر قد نال من كثير من المثقفين ورجال الدين الذين أعلنوا انتماءهم إلى الإسلام دين الله الخالد، لا إلى سلطة زائلة.

كان سقراط مدرسة للصبر والتحدي، فقد رفض فكرة الهروب من السجن وفضل تجرع السم والموت. وقال لأصحابه: «أرشدوني إلى مكان لا موت فيه فأفر إليه»[21].

ويلتفت الشاعر إلى فرنسا، ويجد ضالته في أكثر قادتها الإمبراطور نابليون بونابرت (1769–1821) وذكره مرتين في موقفين مختلفين. قال مخاطبا حمزة البسيوني المشرف الأول على التعذيب:

**هـلا ذهبت إلـى الحدود حميتها وأريتنـا أفكـار نابليـون؟!**

وفي مكان آخر بقول:

**أو ليس شرع الله ، شرع محمد أولى بنا من شرع نابليون ؟!**

**سلطة نابليون على يوسف القرضاوي:**

ويعد نابليون كذلك من أكثر الشخصيات السياسية والحربية حضورا في الشعر العربي الحديث والمعاصر بحكم علاقته بمصر والمنطقة عموما. فقد جاءها في زهو المهدي المنتظر، أو نبي الإنسانية يكرز في البرية أو هكذا زعم لنفسه أو زعمه عامة الأوروبيين من عشاق الثورة وطلاب الحرية والخلاص[22].

هل يستطيع هؤلاء السجانون أن يرفعوا أيديهم عن الشاعر وجماعته؟ كلا. إنهم عباد قاسية قلوبهم، يفعلون ما يؤمرون ترضية لسيد الكنانة التي تحولت إلى سجن كبير في عهده.

ففي فلسفة الحكم، قضى بذلك الفكر السياسي في أوروبا، وقامت الثورة الفرنسية ترد إلى الشعب حقه في الحكم. وجاء نابليون يطبق ذلك في مصر بلا ثورة ولا دماء، فكتب في منشوره ليقول: «من الآن فصاعدا، فالعلماء والفضلاء سيسيرون الأمور، وبذلك يصلح حال الأمة»[23].

صحيح، لقد ارتبط نابليون بالثورة الفرنسية بما دعت إليه من حرية ومساواة وأخوة، وهي أفكار صفق لها الكثير في الشرق، ونسوا سبق الإسلام في ممارسة هذه الحقوق، ولم يكن عمر بن الخطاب (ض) بعيدا عن الأذهان وهو القائل: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا».

كان من تجليات الثورة الفرنسية الهجوم على سجن (الباستيل la bastille ) يوم 14 جويلية 1789 وهو سجن الدولة الذي يمثل رمز السلطة وكان يوما لسقوط الطغيان. وأصبح هذا اليوم عيدا وطنيا لفرنسا.

ومن نتائجها على المستوى العربي أن غزا نابليون مصر (1798–1801) وادخل الأساليب والأفكار والطرائق الغربية التي أدرك قيمتها جندي محلي وقادر وطموح هو محمد علي. ولا يتردد بعض المؤرخين في جعل هذه الغزوة بداية النهضة العربية[24].

وكان الفرنسيون لما حلوا بالإسكندرية، كتبوا مرسوما وطبعوه –حسب الجبرتي– وأرسلوا منه نسخا إلى البلاد التي يقومون عليها تطمينا لهم، وصورة ذلك المكتوب: « بسم الله الرحمن الرحيم، لا إله إلا الله، لا ولد ولا شريك له في الملك» من طرف الفرنساوي المسمى أساس الحرية والتسوية[25].

وبذلك تعتبر الثورة الفرنسية حدا فاصلا بين العصر الملكي وعصر الديمقراطية والتنوير الذي تجسد في إرساء الوحدة الوطنية، كما تم توحيد الجيش وفرض التجنيد الإجباري من خلال شعار كل فرنسي جندي ، وكان من أهم نتائجها كذلك هو وثيقة حقوق الإنسان والمواطن في 26 أوت 1798 ومنها الحرية، الملكية، والسلامة ومقاومة الإستبداد[26].

أما الوجه الآخر لنابليون بونابرت، فهو دخوله الأزهر، ودوس سنابك خيله أرضه الطاهرة، وكان يقول : ها قد عدنا يا صلاح الدين.

لا شك أن القرضاوي قد أدرك أهمية نابليون مرتين، فهو خادم فرنسا والغرب حين غزا بلدهم، مهينا الدين الإسلامي من خلال الأزهر، ومرة حين صادر أفكار الديمقراطية والحرية خارج فرنسا.

وبذلك فقد آمن ببعض نابليون وكفر ببعضه الآخر... آمن به محبا لوطنه خادما لشعبه.... وكفر حين انتهك حرمات الأزهر...ويلتفت إلى طغاة مصر قديما فلا يجد إلا فرعون مقرونا بقارون.

**إذ قال حمزة – وهو منتفخ – فلم يترك لفرعون ولا قارون**

أما فرعون فقد طغى في الأرض واستعبد أهلها واستحيى نساءها بدليل القرآن:

« **قَالَ سَنُقَتِّلُ أَبْنَاءهُمْ وَنَسْتَحْيِي نِسَاءهُمْ وَإِنَّا فَوْقَهُمْ قَاهِرُونَ** » [27] **ولتكون نهايته: « فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلْفَكَ آيَةً** » كانت نهايته في البحر، ولم تبتلعه الحيتان لتراه الناس كما سيرى الناس حمزة البسيوني وقد قتل على قارعة الطريق.

وأما قارون الذي توسل بالمال والجاه للبغي والسطو وإشقاء العباد وإشاعة الفساد كانت نهايته: « **وخسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِن فِئَةٍ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ**»[28]. وهكذا تكون نهاية الطغاة، وللقوم أن يعتبروا. قال لقيط بن يعمر: (البسيط)

**هذا كتابي إليكم والنذير لكم لمن رأى ذا رأيا ومن سمعا** [29]

ومن الشخصيات التاريخية التي عاصرها يوسف القرضاوي كمال أتاتورك (مارس 1881–نوفمبر1938) وجمال عبد الناصر (جانفي 1918–1971)، وقد ورد ذكرهما في النونية.

**وكذاك قام « كما لهم » في تركيا ليطارد الإسلام كالمجنون**

**واليوم سار « جمالهم » في خطه بتدرج وتخابث ملعون**

أما الأول، فحارب الإسلام حين جعل تركيا دولة علمانية، واسقط الخلافة الإسلامية في3 مارس 1924، وشن حملة تصفية بعد تعرضه لمحاولة اغتيال ضد الكثير من رموز الدين والمحافظين الذين شاركوا في تلك العملية. كما حارب في عهده اللغة العربية وأصبحت تكتب بالحروف اللاتينية...وأعطى حقوقا للمرأة، وأعطاه البرلمان التركي اسم أتاتورك(أبو الأتراك).

ولجمال مصر إنجازات يذكرها التاريخ، لكن للشاعر –وقد نال المر منه– وجماعته موقف مخالف لما يزعمه محبو الرئيس... وتشهد النونية على فظاظة الحكم وغلظته إذا ما تعلق الأمر بالعصاة والمتمردين والمنشقين...تلك شخصيات غائبة وأخرى حاضرة، بعضها يلقى هوى في فؤاد الشاعر –ولو كان نيرون– كالأنبياء المرسلين. وبعضهم ممقوت، منبوذ عند الجميع كفرعون وقارون.

والتفت الشاعر –فيمن التفت إليهم–، إلى كبار الصحابة والفاتحين:

**يخشون « يعرب » أن تجود بخالد وبكل « سعد » فاتح ميمون**

**يخشون « أفريقيا » تجود بطارق يخشون تركيا كنور الدين**[30]

إن استدعاء أسماء الفاتحين الكبار يرمي جمال عبد الناصر وجماعته بالشرر، أين هو من هؤلاء وقد كانوا ممن فتحوا الأمصار، كما فعل طارق في الأندلس. لقد كانت تضحيات الفاتحين في سبيل الله... وضيع غيرهم من صالح الأعمال الكثير... إنه الإحساس الجميل لمواقف الرجال وازدراء فضيع بمن كذب وتولى. وسيشهد التاريخ صدق هؤلاء وكذب هؤلاء.

**خاتمة:**

وظّف الشاعر في النونية أكثر من ثلاثين علما موزعين على أسماء الأشخاص والأماكن والمعارك. وهي كلها تدين سياسة جمال عبد الناصر وتفضحه، وكأن القصيدة وثيقة للمحاكمة والمرافعة عن طريق تحقيق المفارقة بالمقابلة بين طرفين مع الاحتفاظ لكل منهما باستقلاله عن الآخر[31].فالمواقف البطولية للمفكرين والفاتحين والسياسيين تولّد الإحساس بهذه المفارقات.

**الهوامش والإحالات:**

**1** – الأعمال الشعرية الكاملة: يوسف القرضاوي، دار اليمن للنشر والتوزيع والإعلام، الخروب– قسنطينة، ص47.

**2** – المرجع السابق: ص17.

**3** – يوسف القرضاوي ،كلمات في تكريمه وبحوث في فكره وفقهه مهداة إليه بمناسبة بلوغه السبعين: مج2، مجموعة مداخلات لأساتذة عرفوه، ط1 ، دار السلام، القاهرة،1424هـ– 2004، ص621.

**4** – الفرزدق: (سلسلة نوابغ الفكر العربي)، د.ممدوح حقي، دار المعارف، ط5، ص49.

**5** –شرح ديوان المتنبي(سلسلة شعراؤنا): وضعه عبد الرحمن البرقوقي، راجعه وفهرسه د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1424هـ–2004م، ص279، 437.

**6** – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: زايد على عشري، (د ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص15.

**7** – نزار قباني: شاعر قضية الالتزام، ج2: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص6.

**8** – انظر الآية: « وَذَا النُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَاضِبًا، فَظَنَّ أَن لَّن نَّقْدِرَ عَلَيْهِ، فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لَّا إِلَهَ إِلَّا أَنتَ، سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ الظَّالِمِينَ.» الأنبياء 87.

**9** – انظر الآية: « فاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ وَلَا تَكُن كَصَاحِبِ الْحُوتِ إِذْ نَادَى وَهُوَ مَكْظُومٌ. لَوْلَا أَن تَدَارَكَهُ نِعْمَةٌ مِّن رَّبِّهِ لَنُبِذَ بِالْعَرَاء وَهُوَ مَذْمُومٌ » القلم 48– 49.

**10**– قبس من نور القرآن الكريم: (دراسات قرآنية)، ج4، محمد علي الصابوني، مكتبة رحاب، الجزائر، 1989، ص 184–185.

**11**– الأعمال الشعرية الكاملة: ص50.

**12**– يوسف القرضاوي، كلمات في تكريمه (مرجع سابق)، ص797.

**13**– قاموس القرآن الكريم أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن: الفقيه المفسر الجامع الحسين بن أحمد الدامغاني، دار العلم للملايين، ط3، ماي 1980، ص62.

**14**– الأعمال الشعرية الكاملة: ص62.

**15**– حمزة البسيوني ضابط كان برتبة مقدم عام 1954، وهو قائد السجون الحربية آنذاك، وبقي قائدا لها في هذه المحنة (1965)، ويحمل في صدره قلب وحش، وفي يده كرباج (سوط من أسلاك كهربائية مغطاة بجلد) لا دين له، استعمله جمال عبد الناصر في ضرب الإخوان. كانت وفاته باصطدام سيارته بخلف شاحنة تحمل قضبان حديد فمزقت جسده.

**16**– استدعاء الشخصيات: ص82.

**17**– الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي: محمد عبد المنعم خفاجي،دار الجيل، بيروت، 1990، ص12.

**18**– الدولة العباسية: الشيخ محمد الخضري، المكتبة التوفيقية، ص166.

**19**– العرب تاريخ موجز: فيليب حتى، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ص240.

**20**– مجلة العربي الكويتية: ع 449، أفريل 1996، ص95.

**21**- المشاهير والسجون: (مجموعة مقالات قديمة نشرت في مجلة الهلال منذ ثمانين عاما تقريبا)، اعتنى بنشرها سليمان بن صالح الخرشي، ص20.

**22**- النقد والدراسة الأدبية: د.حلمي مرزوق، ص168.

**23**- المرجع السابق: ص176.

**24**- مجلة عالم الفكر (الكويت): مج 38، جانفي – مارس 2010، مقال د.الزواوي بغورة، ص78.

**25**- النقد والدراسة الأدبية: (مرجع سابق)، ص169.

**26**- مجلة عالم الفكر (مرجع سابق)، ص74.

**27**- انظر الآية: الأعراف 127.

**28**- انظر الآية: القصص 81.

**29**- محن الشعراء والأدباء وما أصابهم من السجن والتعذيب والتقتيل والبلاء: د. يحي الجبوري، دار العرب الإسلامي، ط1، 2003، ص48.

**30**- الأعمال الشعرية الكاملة: ص60.

**31**- استدعاء الشخصيات: ص204.

# استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي

**د. إسماعيل بن اصفية**
**قسم اللغة العربية و آدابها**
**جامعة باجي مختار عنابة**

**ملخص**

*رغم ثراء مناهج الكتابة الإبداعية وتعدد مصادرها، إلا أن شعراء المسرح العربي ظلوا يستلهمون مضامين مسرحياتهم من التاريخ ، وكأنهم لم يجدوا لفنهم الوحي والإلهام خارج كهوف التاريخ ومغاوره. فلماذا اقتصروا على توظيف التاريخ؟ وكيف تعاملوا معه؟ وهل هناك جوانب جمالية وفكرية يوفرها هذا المصدر دون غيره؟ وما هي طبيعة هذا التعامل وحدوده؟ وما هي الفترات الأكثر إثارة والشخصيات الأكثر درامية التي انجذبوا نحوها؟ وإلى أي حد نجحوا في مسرحية الحادثة التاريخية؟ وهل كانت تلك الوقائع والشخصيات مجرد أقنعة عالجوا من خلالها بعض مشكلات العصر وقضاياه؟*

*تلك بعض التساؤلات التي نسعى إلى الإجابة عنها.*

***Résumé***

*Malgré la richesse des sources de l'écriture littéraire et la multitude de ses origines, les poètes du théâtre arabe n'ont pas cessé de puiser les contenus de leurs pièces théâtrales de l'histoire. Comme si ils n'ont pas trouvé leurs inspirations en dehors des cavernes de l'histoire ancienne .Pourquoi se sont-ils contentés à l'exploitation de l'histoire ? Comment se sont-ils comportés avec ces évènements et ces personnages. Est ce que cette source recèle des caractéristiques esthétiques et idéologiques qu'on ne trouve pas ailleurs ? Quelle est la nature de cette exploitation et quelles sont ses limites ? Quelles sont les périodes de l'histoire les plus excitantes et les personnages les plus dramatiques qui les ont attiré ?, et à quels degrés ont-ils réussi à mettre en œuvre ces faits de l'histoire? Est ce que ces faits et ces personnages étaient de simples masques à travers lesquels ils ont traité des problèmes de leurs sociétés contemporaines ?*

*Telles sont les problématiques auxquelles nous tenterons d'y répondre.*

## مقدمة

العلاقة بين الفن والتاريخ عريقة وقديمة قدم الإنسان نفسه، باعتبار أن الإنسان صانع التاريخ والفن تعبير عن ذلك النشاط وصورة له، فكلاهما يستمد مادته من أوجه نشاطه المختلفة، إنه العصب الذي يدور حوله كل من هذا الفن **(المسرح)** وذاك العلم **(التاريخ)**، منه ينطلقان وإليه يعودان، رافقا رحلته وسجلا تاريخه ودونا تراثه.

وعلى نحو ما ظل التاريخ منبعا ثريا لمختلف الفنون والأشكال الأدبية، كان الفن –هو الآخر– مصدرا من مصادر المعرفة لدى علماء التاريخ والآثار الذين اعتمدوا في كثير من الأبحاث على ما تركته الشعوب من رسوم وآثار، ألم تتحول العديد من النصوص الأدبية إلى وثائق تاريخية، لأنها رصدت الكثير من التحولات التي مست مجتمعا ما في حقبة تاريخية بعينها؟ ألم نستشهد على كثير من الأحداث والمواقف على ما ورد في الشعر الجاهلي والإسلامي ؟

ألا يوصف شعر الخوارج بأنه انعكاس لعقيدة سياسية آمنت بها طائفة من العرب في مرحلة اشتدّ فيها النزاع على الخلافة وانقسم الناس إلى طوائف؟ ألم يردد كثير من النقاد والدارسين هذه المقولة: " **الشعر ديوان العرب وجامع أخبارهم**"، وغيرها من الأمثلة الدالة على وضوح العلاقة بين الفن والتاريخ في الثقافة العربية.

وتبعا لتجذر تلك العلاقة، ظل التاريخ سواء أكان حقيقيا أم أسطوريا المصدر الأول للكتابة المسرحية لدى شعراء الإغريق، واستمر ذلك التقليد لدى كتاب المسرح الروماني، وازداد رسوخا في تلك النصوص التي قدمها نخبة من كتاب المسرحية الكلاسيكية لاسيما في فرنسا، ولا يزال التاريخ حاضرا في الكتابات المسرحية المعاصرة. وقد سبق لأرسطو وأن قصر منابع الإبداع على ثلاثة مصادر أساسية هي التاريخ والواقع والأسطورة، وذلك في مقارنته بين الواقعي والمحتمل، فلاحظ أن كتاب المسرحية اليونانية دأبوا على استلهام الوقائع والأحداث الممكنة الوقوع، وإذا كان الكثير منهم قد اعتمد أسماء معروفة ومشهورة، فإن نصوصا أخرى بنيت على وقائع وأسماء مخترعة ليس لها أي سند تاريخي، وهذا أمر مباح من الناحية الفنية ولا يعيب المسرحية : « **ومع ذلك ففي المأساة نجد شخصا أو شخصين فقط منا من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصا واحدا معروفا، ومع ذلك فلا ينقص ذلك من قدرتها ومتعتها، ولهذا فلا داعي للحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا،... لأن التواريخ المعروفة ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها**»[1].

وقلل أرسطو من القيمة الفنية للمسرحيات التي تبنى على أحداث وقعت فعلا، لأن دور الشاعر – في هذه الحالة– لا يعدو أن يكون انتقاء لأحداث وتوثيقها، وآثر المسرحيات التي يبتكر فيها الحدث وتخلق فيها الشخصية من العدم.

ورغم ثراء منابع الكتابة الإبداعية وتعدد مصادرها ما بين الأساطير والتاريخ والتراث والحياة بمفهومها الواسع، إلا أن شعراء المسرح العربي اتخذوا التاريخ مصدرا لمعظم مسرحياتهم، فقليلة جدا هي المسرحيات التي لم تستلهم هذا المصدر أو تستظل به، وكأنهم لم يجدوا لفنهم الوحي والإلهام خارج أحداث التاريخ وقضاياه وشخصياته.

ويبدو أن التوجه نحو التاريخ كان عاما ولم يقتصر على المسرح بل شمل مختلف الأجناس الأدبية بحيث استلهمه كتاب الرواية والمسرحية النثرية، وفي مرحلة موالية الشعراء والقصاصون، كان جورجي زيدان في طليعة الروائيين العرب الذين وظفوا التاريخ واستحضروا شخصياته في العديد من النصوص جاوزت العشرين عملا، جال خلالها عبر مختلف حقبه وعصوره من الفترة الجاهلية إلى بداية عصر النهضة، وأقبل على كتابتها من بعده نخبة من الكتاب الذين نقبوا في صفحات التاريخ بحثا عن حدث أو موقف أو شخصية مؤهلة فنيا ودراميا لتكون مادة لنص جيد، فاستحضروا تاريخ القادة والزعماء والخلفاء والعشاق والمتصوفة. وإن اختلفوا في الفترات التاريخية والرقعة الجغرافية، فاستلهم علي أحمد باكثير التاريخ العباسي في "**وامعتصماه**" و "**الثائر الأحمر حمدان قرمط**"، وعاد عبد الحميد جودة السحار إلى التاريخ القديم دون التقيد بفترة زمنية أو رقعة جغرافية، فحضر التاريخ المصري القديم في "**أحمس بطل الاستقلال**" والحديث في "**قلعة الأبطال**" والعربي القديم في "**درة قرطبة**".

ولم يعجب علي الجارم من التاريخ إلا الشخصيات التي نبغت في الشعر، فقدم للرواية العربية "هاتف من الأندلس" **عن سيرة بن زيدون وقصة الحب الخالدة بينه وبين ولاّدة و**"**فارس بني حمدان**" التي استحضر فيها السيرة الشخصية لأبي فراس الحمداني، وخصّ سيد الشعراء ونبيهم "**أبو الطيب المتنبي**" بعملين "**الشاعر الطموح**" و"**نهاية المطاف**".

واتخذ نجيب محفوظ التاريخ محطة انطلاق نحو عالم الرواية في ثلاث أعمال هي "**عبث الأقدار**" و"**كفاح طيبة**" و"**رادوبيس**"، وهي تشكل المحطة الأولى في مسيرة نجيب محفوظ الروائية، اصطلح عدد من النقاد على تسميتها بالمرحلة الرومانسية أو المرحلة التاريخية[2].

وهكذا هيمن التاريخ على الكتابة الروائية لفترة ليست بالقصيرة وأصبح يشكل أحد اتجاهاتها الرئيسية. وأقبل عليه في وقت مبكر نخبة من كتاب المسرحية النثرية الذين استهواهم هذا المنبع الثري أمثال إبراهيم رمزي في "أبطال المنصورة" و"**الحاكم بأمر الله**" و"**المعتمد بن عباد**" التي عدها محمد مندور من أقدم النصوص النثرية في الأدب المسرحي المصري[3]. واستمد منه فرج أنطون أحداث مسرحيته "**صلاح الدين ومملكة أورشليم**" ومحمود تيمور "**صقر قريش**" وعلي أحمد باكثير "**سر الحاكم بأمر الله**".

وإذا كان المسرح النثري قد نوع في مصادره الإبداعية وأثراها على نحو ما فعل كتاب الرواية والقصة، فإن المسرح الشعري ظل وفيا للتاريخ يؤثره وتحول إلى إحدى التقاليد الفنية العريقة والأصيلة التي طبعته منذ المراحل الأولى لنشأته، فإذا كانت "**المروءة والوفاء**" لليازجي باكورة المسرح الشعري وفاتحته، فإن هذه الباكورة قد استلهمت التاريخ العراقي القديم، حيث بنى المسرحية على حادثة وقعت للنعمان بن المنذر الذي حكم الحيرة في القرن السادس قبل الميلاد، ولم يخرج عبد الله البستاني، وهو من أغزر شعراء المسرحية وأسبقهم إلى كتابتها، عن هذا التقليد، ومما انفرد به أنه استمد بعض مسرحياته من التاريخ اليهودي، فأحداث مسرحية "**مقتل هيوررودوس لوليديه**" مستلهمة من تاريخ اليهود في القرن الأول قبل الميلاد، «**والمرجع الذي استقى منه المؤلف حوادث مسرحيته هو تاريخ يوسيفوس اليهودي الذي أورد تاريخ هيردوس وجاء بتفاصيل قتله لزوجته وأولاده** »[4].

وأثرى شوقي هذا التقليد وأغناه بطائفة من المسرحيات الشعرية، كانت "مصرع كليوباترة" **فاتحتها، تلتها** "**مجنون ليلى**" و"**قمبير**"، ثم "**عنترة**" و"**علي بيك الكبير**"، واستلهمه حتى في "أميرة الأندلس" المسرحية النثرية لشوقي مع أن بطلها المعتمد بن عباد أحد كبار شعراء الأندلس.

ورغم التطور الذي شهده المسرح الشعري في المرحلة المعاصرة والذي شمل الكثير من الأدوات الفنية والجمالية، إلا أن التاريخ ما زال المصدر الذي يؤثره معظم كتاب هذا اللون من التعبير، الذين اتخذوا من شوقي بوصلة يهتدون بها، ومن مسرحياته أنموذجا للاحتذاء والمتابعة سواء من حيث أداة التعبير، أو على مستوى المضمون، فألتزمه عزيز أباظة في تسع مسرحيات منها "**شجرة الدر**" و"**الناصر**" و"**العباسة**" و"**غروب الأندلس**"...

وكانت "**أوراق الخريف**" النص الأول لعزيز الذي لم يستظل فيه بالتاريخ، والتفت فيه إلى بعض مشكلات الواقع، التفاتة يشوبها الحذر ويطبعها الخوف، عبر عن هذا التحول والانتقال بقوله : «**خرجت في هذه المسرحية عن مأثور ما التزمت به في مسرحياتي السابقة... كنت استمد مسرحياتي من التاريخ القديم... ولكني اختصرت الطريق في هذه المسرحية وأخذت سمتي إلى الموضوع المعاصر، دون الالتجاء إلى الدلالة عليه من تضاعيف الماضي وسيره وأمجاده** »[5].

ولم يعرف عدنان مردم بك في تجربه الطويلة مع المسرح ملهما آخر غير التاريخ فاعتمده في أربعة عشرة مسرحية منها "**الحلاج**" و"**الملكة زنوبيا**" و"مصرع غرناطة" و"**دير ياسين**" و"**القزم**" سار فيها على نهج أستاذيه شوقي وعزيز، ولكنه خالفهما باستلهامه لبعض المسرحيات من التاريخ الحديث مثل "**القزم**" و"**دير ياسين**" وامتد بصره إلى التاريخ العالمي في ثلاث مسرحيات، وسعى في إحدى نصوصه "غادة أفاميا" إلى خلق حقبة تاريخية بكل مقوماتها من أحداث وشخصيات وبيئة زمانية، لتكون معادلا موضوعيا لحقبة معاصرة «فإذا المحتل الروماني لمدينة (**أفاميا**) هو في حقيقته المحتل الفرنسي لمدينة (**دمشق**)، وإذ صمود الشعب في مدينة (**أفاميا**) رمز

لصمود الشعب في **(دمشق)**، وكأن إحدى المدينتين للأخرى توأم، ولا جرم فالبغي والتعسف والظلم والصمود والكفاح في كل زمان ومكان حقائق واحدة ولا تتغير غير الملامح والأشكال والأسماء »[6].

وآثره الشرقاوي في ثنائيته "**ثأر الله**" وفي "**عرابي زعيم الفلاحين**" و"**صلاح الدين والنسر الأحمر**" واستمد منه صلاح عبد الصبور أحداث "**مأساة الحلاج**" و"**ليلى والمجنون**"، واستحضره معين بسيسو في "**ثورة الزنج**" وسليمان العيسى في "**الإزار الجريح**" وخالد محي الدين البرادعي في اكثر نصوصه مثل "**الأمبراطور زمسكس**" و"**دمر عاشقا**" و"**المؤتمر الأخير لملوك الطوائف**" وعاد إليه فاروق جويدة في "**الوزير العاشق**" و"**دماء على أستار الكعبة**" و"**الخديوي**".

مع ان حضور التاريخ واستدعاء شخصياته لم يكن على مستوى واحد، وفي جميع الأقطار العربية، فقد شهد فترات ازدهار وتألق نتيجة لإقبال الكتاب على توظيفه، وعرف أيضا فترات صمت طويلة انحسر فيها وتراجع فاسحا المجال لمصادر إبداعية أخرى. فعلى امتداد أربعين سنة لم تعرف حركة التأليف للمسرح الشعري في سورية سوى ثلاث مسرحيات، وشهدت خلال أقل من ثلاث سنوات أكثر من عشر مسرحيات[7].

تقف النماذج السابقة دليلا على عمق العلاقة بين هذا الفن **(المسرح)** وذاك العلم **(التاريخ)**. بل إن بعض الدارسين جعل التاريخ أحد أسباب قبول العرب لهذا الفن، باعتبار أن الشعر **(أداة هذا المسرح)**، هو الفن العربي الأصيل، والتاريخ **(مضمونه)** من أشهر العلوم التي برع فيها العرب « **ولم ترتبط المسرحية في الوطن العربي بالتاريخ في نشأتها فحسب بل أنها لم تلق القبول ولم تنتشر ولم تزدهر إلا باعتمادها التاريخ مصدرا لها والشعر وسيلة للتعبير، فقد كان التاريخ في المضمون والشعر في الشكل هما المسوغ لدخول المسرحية في حرم الأدب العربي فقد اكسبها التاريخ من عراقته بعض التقدير، مثلما منحها الشعر من أصالته بعض الإعجاب فحظيت بالقبول، بل والإقبال، لاسيما بعد أن أقدم شاعر كبير مثل أحمد شوقي على كتابة المسرحية الشعرية المستمدة من التاريخ.**»[8].

ويبدو أن هذه العلاقة الوطيدة التي ظلت لفترة مميزة لحركة المسرح الشعري وأحد تقاليده الفنية، كانت وراء اعتقاد بعض النقاد أن المسرحية الشعرية « **ينبغي أن تعالج موضوعات مستمدة من الأساطير، أو مستمدة من فترة تاريخية بعيدة عن الحاضر، إلى الحد الذي يتطلب الاعتراف بالشخصيات كشخصيات حية، مما يتيح لها أن تتكلم بالنظم والملابس التاريخية المتعددة الألوان والتي تساعد على تقبل النظم** »[9].

وتبعا لتجذر العلاقة بين المسرح والتاريخ لم يستطع أن يستغني عنها أي كاتب للمسرح الشعري، فقد ينصرف هذا الكاتب أو ذاك عن التاريخ ويستلهم مادته من مصدر آخر إلا أنه يعود ثانية بشكل آخر إلى هذا النبع الثري.

وإذا كانت العودة إلى التاريخ ظاهرة مميزة يمكن أن يرصدها الباحث في تاريخ المسرحية الشعرية، إلا أن مسوغاتها تبقى متباينة بين نقاد المسرح وكتابه، ويمكن الإجابة عنها من زوايا متعددة، فنية وموضوعية وعامة. فأرجع بعض الدارسين عودة رواد المسرح إلى التاريخ إلى قلة التجربة نتيجة لافتقار الأدب العربي إلى نماذج تحتذى، فحين أقبل أولئك الرواد لم يجدوا إرثا مسرحيا يتكئون عليه وأمثلة يحتذونها، يقول عبد القادر القط: «**إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حين كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل.**»[10].

وهو رأي سبق وأن طرحه توفيق الحكيم في مقدمة مجلد "المسرح المنوع" حيث ذهب إلى أن قلة الزاد والفراغ المسرحي لم يكن فقط وراء إقبال العديد من الكتاب على التاريخ، بل كان أيضا وراء تنقل الكاتب في فترة وجيزة

بين المذاهب المختلفة، ولكنه تعليل يبدو غير مقنع لجملة من الأسباب أولها إن توظيف التاريخ لم يقتصر على رواد المسرح الشعري، بل شمل معظم من أقبل على الكتابة لهذا اللون الأدبي، سواء تعلق الأمر بأولئك الرواد أو بالجيل الثاني، وثانيهما أن استلهامه ظاهرة طبعت المسرح العالمي، وآداب أمم لها تاريخ عريق في هذا الفن، فهل كانت عودة راسين وكورناي وفكتور هيجو وبرناردشو وقبلهم شكسبير وكريستوفر فراي، وبعدهم إليوت إلى التاريخ بسبب جدة هذا الفن على الأدبين الفرنسي والإنجليزي ؟!

ولم لا تكون العودة إلى التاريخ مرجعها اعتبارات فنية وجمالية، قوامها سهولة التشكيل الفني على اعتبار أن التاريخ يقدم للكاتب الهيكل العام للنص، فالأحداث مهيأة والشخصيات جاهزة، والحل قد يكون معروفا وشائعا مما يجعل عملية البناء والتأليف أقل عسرا، لأن صعوبة النص تكمن بالدرجة الأولى في تصور الموضوع وطريقة بنائه، والتاريخ هو المصدر الذي يسهم في تذييل تلك الصعوبة بما يضعه بين يدي الكاتب من مادة خام يتناولها هذا الأخير ويعيد صياغتها وتشكيلها، حتى تتماشى مع رؤيته الفكرية والقضية التي يريد التعبير عنها، والثابت أن هذا العامل الفني وراء نزوع العديد من الكتاب وفي مختلف الأجناس الأدبية نحو التاريخ ووقائعه: «**حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيرا من المادة التي يمكن تشكيلها دراميا، وتتمثل هذه المادة غالبا في صفات الشخصية وما عرف عنها تاريخيا... كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوي عن طريق الإيحاء والمماثلة**[11].

لا شك في أن التاريخ يسهم في تذليل صعوبة التأليف بما يقدمه للكاتب من أحداث درامية جاهزة يمكن إعادة صياغتها وتشكيلها مسرحيا، ويعفيه من مشقة الخلق وصعوبة الإبداع، مصدر ثري وحافل بالشخصيات التي لها ومضها الخاص ولا تزال تحتفظ بقدر كبير من الدرامية، وزاخر أيضا بالأحداث المؤهلة فنيا لأن تكون مادة لنص مسرحي جيد، فعن حوادث الحب والغرام حفظت المصادر التراثية أخبار عبلة وعنترة، وليلى والمجنون، وعزة وكثير، وعروة وعفراء... وعن مواقف العزة والشهامة والكبرياء سجل التاريخ – وبأحرف من ذهب – أسماء المعتصم وهارون الرشيد وصلاح الدين الأيوبي والمعز بن عبد السلام وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وعن الدهاء والمكر حكت صفحاته عن دهاء معاوية ومكر عمرو بن العاص، وعن ورع وتقوى أبو بكر وعمر وعثمان وأبي ذر والحلاج وابن الفارض، وعن جبروت الأفراد والأسر حدثنا التاريخ عن الحجاج وزياد بن أبيه وأبو مسلم الخراساني ونكبة البرامكة وآل طاهر... وهكذا يجد الكاتب المسرحي في كتب التاريخ ما من شأنه أن يمدّه بالمادة ويغنيه.

وهذا التعليل يتردد في العديد من الدراسات ويتكرر على لسان أكثر من ناقد، ونحن على يقين بأن سهولة التشكيل **(المعيار الفني)** وراء إقبال طائفة من المبدعين، ليس في المسرح فحسب بل في بقية الأجناس الأدبية، على توظيف أحداث التاريخ واستدعاء شخصياته، ولكن الذي لا نقره أن يكون المعيار الوحيد في تفسير الظاهرة، فلم لا يكون الدافع إليه إحساس الكاتب بأن هذا المصدر قادر على أن يمنح نصه الإبداعي «**طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها** »[12].

وكان التأثر بالمذاهب الأدبية من كلاسيكية ورومانسية في مقدمة العوامل التي جعلت شعراء المسرحية يقبلون على التاريخ يستلهمون أحداثه ويستدعون شخصياته، فقد كشفت النصوص الأولى التي قدمها إبراهيم اليازجي وعبد الله البستاني سيادة المسرح الكلاسيكي، لاسيما الفرنسي، وجاء شوقي وعزيز فجذرا تقاليد هذا المذهب الذي

يشترط اعتماد التاريخ سواء أكان حقيقيا أو أسطوريا... «**إن المذهب الكلاسيكي اشترط لتأليف التراجيديا أن يستمد موضوعها من التاريخ، ولما كان المذهب الكلاسيكي قد قام على بعث ومحاكاة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، فكان من الطبيعي أن يكون التاريخ الحقيقي والأسطوري الذي يستمدون منه موضوعاتهم هو تاريخ اليونان والرومان على نحو ما يلاحظ على مسرحيات الكاتبين الفرنسيين اللذين تتمركز فيهما كلاسيكية المسرح وهما راسين وكورناي**»[13].

ورغم الثورة على تقاليد الكلاسيكية، إلا أن كتاب المسرح الرومانسي لم يتخلوا عن هذا التقليد، وما ميزهم في التعامل مع التاريخ، أنهم عادوا إلى التاريخ الأوروبي الحديث كبديل عن التاريخ الإغريقي الذين قصر الكلاسيكيون مضامين مسرحياتهم عليه، فقدم فكتور هيجو، أديب فرنسا الكبير وحامل لواء المذهب الرومانسي في المسرح "**الملك يمرح**" من تاريخ فرنسا، و"**هرناي**"[14] من التاريخ الإسباني، و"**كروموبل**"[15] و"**ماري تيودور**" من تاريخ بريطانيا، وبالتبعية والتأثير استلهم شعراء المسرح العربي تاريخ أوطانهم، فعاد شوقي في "**مصرع كليوباترة**" و"**قمبير**" و"**علي بك الكبير**" إلى تاريخ مصر القديمة، وفي "**عنترة**" و"**مجنون ليلى**" و"**أميرة الأندلس**" إلى التاريخ العربي، وسار على خطاه عزيز أباظة في "**الناصر**" و"**شجرة الدر**" و"**غروب الأندلس**، وحضر التاريخ السوري القديم في مسرح عدنان مردم بك من خلال "**غادة أفاميا**" و"**الملكة زنوبيا**" والعربي الحديث مجسدا في "**دير ياسين**" و"**فلسطين الثائرة**" وهذا خلافا للشرقاوي الذي استهوته بعض الفترات العسيرة من المرحلة المعاصرة، فقدم "**مأساة جميلة**" و"**ووطني عكة**" و"**عرابي زعيم الفلاحين**"، أما فاروق جويدة فلم يتقيد بفترة زمنية أو رقعة جغرافية، فحضر التاريخ الأموي في "**دماء على أستار الكعبة**" التي وظف فيها شخصية الحجاج بن يوسف، والأندلس من خلال "**الوزير العاشق**" إحدى درر المسرح الشعري المعاصر، وكان نصيب المرحلة المعاصرة "**الخديوي**".

وعليه فإن تفضيل شعراء المسرح العربي للتاريخ يمثل أحد أوجه التأثر بالمسرح الغربي لاسيما الكلاسيكي منه، فعلى نحو ما عاد شعراء المسرح في أوروبا إلى تاريخ أوطانهم واستمدوا منه مضامين مسرحياتهم عادت هذه النخبة من كتابنا إلى تاريخنا العربي كمظهر من مظاهر الولاء للوطن والاعتزاز به.

وكانت النزعة الوطنية والقومية عاملا آخر أسهم في عودة نخبة من المسرحيين والروائيين إلى التاريخ، فلم يكن الدافع لدى الرعيل الأول من شعراء المسرح التعبير عن مشكلات اجتماعية من خلال القناع التاريخي، بل إحياء أمجاد الماضي والتعبير عن الحس الوطني والقومي على نحو ما جاهر به علي أحمد با كثير الذي يعد أحد الأسماء التي كتبت للمسرح الشعري في مرحلة مبكرة إذ ترجع نصوصه إلى النصف الأول من الثلاثينيات، حيث أرجع توظيفه للتاريخ إلى هذا المعيار « لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي»[16]. ولكنه لم يستثن المعيار الفني أو ما عبرنا عنه بسهولة التشكيل، حيث أقر بأن التاريخ أقدر فنيا وإيحائيا على التصوير من الحاضر.

وإلى هذا العامل الفكري **(النزعة الوطنية)** نعيد اهتمام شوقي بكليوباترة، وعلي بك الكبير، وتناول عزيز لشجرة الدر، وتوظيف عدنان لسيرة الملكة زنوبيا، والشرقاوي لأحمد عرابي، وبدر الدين الحامد لموقعة "ميسلون" فالوطنية هي التي جعلت شوقي يتحول من أديب إلى محام بارع يدافع عن ملكة بلاده التي ظلمتها أقلام المسرحيين الغربيين، من خلال تلك النصوص التي قدمها شكسبير ودرايدن وبرناردشو والتي قدمت فيها كليوباترة على أنها امرأة ماجنة غرها جمالها فضحت بوطنها وعرشها في سبيل ملذاتها الآثمة، والسبب ذاته كان وراء استدعاء عدنان لسيرة الملكة زنوبيا، حيث جاهر بالدافع الوطني وأعلن أنه كان المحرك الأول لكتابة هذه المسرحية، فقال في

تقديمها : «**وخطر لي بعد ذلك أن أجعل من تدمر تلك المدينة السورية التاريخية مسرحا لحوادث تاريخية عاشتها الملكة العظيمة زنوبيا، لأبعث تاريخا مشرقا من تاريخ بلادي**»[17].

ويمكن أن نقرأ العودة إلى التاريخ خلال تلك المرحلة على أنها مظهر من مظاهر المقاومة والجهاد والتصدي لمخططات الاستعمار الذي سعى إلى طمس معالم الأمة وتذويب مقوماتها، فكان استحضار الكتاب لصفحاتها المشرقة وشخصياتها المشهورة بمثابة ردة فعل تجاه تلك السياسة وملمح من ملامح الشعور بالذات والولاء للوطن والاعتزاز به وبمن دافع عنه من أبنائه المخلصين. وقد تزامن صدور العديد من المسرحيات في مرحلة بدأت فيها الأمة تتحسس ماضيها وحاضرها وتتطلع إلى المستقبل. وهيمنت روح بعث أمجاد الماضي على الكتاب المفكرين، الأدباء في الشعر واللغة، ورجال الإصلاح في الدين والمجتمع...

وتميز تناول المادة التاريخية بالتجوال الحر للشعراء عبر مراحل التاريخ، فحضرت جميع فتراته وعصوره قديمها وحديثها، ولكن بنسب متفاوتة، إذ هيمنت الفترتين العباسية والمعاصرة، وكادت تختفي المرحلة الجاهلية، وكان حظ الفترة الإسلامية قليلا بالقياس إلى بقية الفترات.

وخلافا لبقية الأنواع المسرحية (**واقعية، اجتماعية، سياسية،...**) والأشكال الفنية فإن المسرحية التاريخية استطاعت أن تتلخص من مشكلة اللغة بالتزامها العربية الفصحى، في وقت آثر فيه معظم كتاب المسرحية الاجتماعية اللهجات المحلية. فساهمت العودة إلى التاريخ في حل مشكلة اللغة الفنية (**الحوار**) وأخرجتنا من دائرة النقاش القديم الجديد بأي لغة تكتب. وفي ظل الازدواج اللغوي الذي نعاني منه، حيث نتعلم ونكتب بمستوى لغوي ولكننا نتحاور بمستوى آخر غير الذي نكتب به، وهذا الازدواج اللغوي رافق المسرح العربي منذ المراحل الأولى لنشأته وأصبح إحدى معضلات المسرح، حيث وظف أولئك الرواد مستويات مختلفة من الشعر إلى النثر، ومن الفصحى إلى العامية اللبنانية والسورية فالمصرية إلى لهجة أولئك الأجانب الذين لا يحسنون من العربية إلا القليل، مشكلة فنية عرض لها مارون النقاش في مسرحية "**البخيل**" النص المسرحي العربي الأول، حين لفت الانتباه إلى لغة "**أم رشا**" والتي تتناسب مع وضعها الاجتماعي باعتبارها خادمة، وأنها لهجة بعض المناطق اللبنانية، و"**عيسى**" الذي يتنكر فيظهر في صورة تركي لا يحسن العربية.

تناولها يعقوب صنوع في مسرحية "**موليير مصر وما يقاسيه**"، وعرض لها عثمان جلال حين ترجم بعض المسرحيات الفرنسية زجلا عاميا، حيث علل تفضيله العامية بأنها «**أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام** » وناقشها بعد هؤلاء الرواد عدد من نقاد المسرح وكتابه، ذلك أن البعد الزمني – وربما المكاني أيضا – الذي يفصل بين المشاهد وبين ما يعرض أمامه من وقائع تاريخية يجعل إمكانية قبول أن يرى مثل تلك الشخصيات البعيدة عنه زمنيا ومكانيا، تتحدث بلغة عربية فصحى أو تتحاور شعرا، انطلاقا من أن «**الشخصية التاريخية ليس لها وجود مادي ملموس يحول دون تقبله إياها بالصورة الشعرية التي يرسمها لها المؤلف، وللماضي في نفوس الناس من السحر والغموض ما يغلفه بجو شعري يتناسب مع المسرحية الشعرية** »[18].

وكان علي أحمد باكثير في طليعة المسرحيين العرب الذين آثروا التاريخ لهذا الاعتبار الفني، حيث علل انصرافه عن الموضوعات الاجتماعية إلى التاريخ لأنه يسهم في حل مشكلة اللغة الفنية للمسرح « **ومن الأسباب أيضا التخلص من مشكلة اللغة... وأعترف بأن من أسباب غرامي بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة، وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلا آخر، وذلك باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها** »[19].

وتفاوت الكتاب في مدى التزامهم حقائق التاريخ أو التمرد عليها ومحاولة تجاوزها، إلا أنه يمكن القول بشيء من الاطمئنان، أن الكتابات المسرحية الأولى، لاسيما الشعرية منها، كانت أكثر التزاما بوقائع التاريخ والارتباط بها والتمسك حتى بجزئيات الحادثة وتفصيلاتها، وتلك إحدى عيوب مسرحيات شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم وبعض مسرحيات الشرقاوي مثل "الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا" فحضر التاريخ في بعضها وكاد يغيب المسرح، وهذا الالتزام يتماشى مع هدف بعض النصوص التي كانت تسعى إلى غاية أو هدف تعليمي تثقيفي.

وتحررت أغلب نصوص ما بعد الستينيات من قداسة التاريخ وتعاملت مع وقائعه وفق الحاجة الفنية المحضة، وتبعا لذلك تصرفوا في الحادثة التاريخية بالإضافة والحذف والتحوير، فغيروا في مسيرة الأحداث ونهج الشخصيات ودوافعها، ولم يخرج في بعض النصوص عن كونه معادلا موضوعيا للحاضر، أو قناعا يعالج الكاتب من خلاله بعض جراحات الحاضر وآلامه، لأنهم كانوا على يقين أنهم أدباء وفنانون وليسوا علماء تاريخ وإن بنوا مسرحياتهم على وقائعه وأحداثه.

ومن الظواهر المميزة في تعاملهم مع أحداث التاريخ إبداعيا لجوء بعض الكتاب إلى اختلاق حقبة تاريخية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها وبناء نص على ذلك التاريخ المتخيل بكل حوادثه الكبرى وتفصيلاته، وتعود الريادة في هذا البناء أو الخلق لحقبة تاريخية إلى الكاتب العراقي الكبير خالد الشواف الذي نشر عددا من المسرحيات استلهم وقائعها من التاريخ العراقي القديم خلال الفترة البابلية، حيث ابتكر أحداثا وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية « **ولم يتقيد بأحداث التاريخ الحقيقية كما هو الحال في المسرحيات التاريخية، فاخترع الأحداث ووضع الأسماء واختار الزمان والمكان حسب ما اقتضى موضوع المسرحية ولن يلام في هذا أبدا، فتأليف المسرحية التاريخية يسمح له بالتصرف كما يشاء** »[20].

وهو الاتجاه الذي جذره بعض كتاب المسرح في سورية الذين نشروا عددا من النصوص المبنية على وقائع تاريخية متخيلة، كانت "**غادة أفاميا**" لعدنان مردم بك (1967) فاتحتها وتلتها "**حكاية الأيام الثلاثة**" لعمر النص، و"**العرش والعذراء**" لخالد محي الدين البرادعي. وهذا النوع من التأليف لا ينطلق من فراغ، فغالبا ما يبنى على مثال تاريخي يشبهه، أو يشير إليه، أو يتقاطع معه، فقد بنى عدنان مردم بك مسرحيته على أحداث ووقائع متخيلة تخوضها شخصيات مبتكرة في مكان معلوم يشير من خلاله إلى التاريخ الحقيقي، فمكان المسرحية معلوم، لأن "**أفاميا**" مدينة تقع غرب سورية خضعت للاحتلال الروماني ثم الفتح الإسلامي، أما المتخيل في المسرحية فهو الوقائع والأحداث والشخصيات التي ليس لها أي سند تاريخي. وقد أتخذ الكاتب من هذه المدينة معادلا موضوعيا لمدينة دمشق واحتلالها من طرف الرومان معادل آخر لاحتلال سورية على يد الاستعمار الفرنسي، ومقاومة سكان مدينة "أفاميا" وتضحياتهم في سبيل مدينتهم رمز لتضحيات الدمشقيين ودفاعهم عن وطنهم، ومما يؤكد هذه الافتراضات ويقويها قول المؤلف في مقدمتها : «**إن فيها تصويرا لمشاهد طالما شاهدتها أيام طفولتي في دمشق وعشت معها حقبة طويلة حين كان الشعب السوري بمجموع طبقاته حربا على المستعمر، فحاولت تسجيل هذه الحقبة التي عشتها أيام طفولتي تمجيدا لها وبعثا لماضيها المشرق** »[21]. تأسيسا على هذا فإن المسرحية تصدر في الحقيقة عن فترة الاحتلال الفرنسي لسورية، وإن اتخذت من تلك الأحداث والوقائع والشخصيات المبتكرة منطلقا، لأن الوضع في كلتا المدينتين واحد : «**وإن تباعدتا في المكان واختلفتا في الزمان، فقد عانت كلتاهما من جيش غاز، يستبد ويسفك ، وقد كافحت كلتاهما فكان فيهما شجاعة وابتسال وتضحية وفداء، ثم كان النصر فيهما، وهزيمة الغازي وانحداره، وهو ما يؤكد أن الحق واحد، وأن الباطل واحد في كل زمان ومكان وإن اختلفت الأشكال وتعددت الأنواع**»[22].

والقلة القليلة من كتاب المسرح العربي الذين لجأوا إلى اصطناع حقب تاريخية تنسج على مثال تاريخي حقيقي، أو شبيه به، يستمد منه بعض العناصر ويضيف إليه، رغم أن لهذا التوجه ما يدعمه في الكتابات النقدية والإبداعية، فقد أشار أرسطو إلى أن بعض شعراء التراجيدية الإغريقية كانوا يعتمدون في مسرحياتهم على أحداث وشخصيات ليس لها أي سند تاريخي :« **ففي المأساة نجد أن شخصا أو شخصين فقط من بين الأسماء المشهورة والمعروفة بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد واحدا معروفا، ومع هذا فلا ينقض ذلك من قدرها ورفعتها**»(23).

ومن الصور المشرقة في توظيف وقائع التاريخ واستلهام أحداثه، صدور بعض المسرحيات التي تجاوزت فكرة إحياء الماضي أو تمجيده، بل لتعيد قراءة بعض الأحداث التاريخية وتفسرها تفسيرا مغايرا لذلك الذي اعتاد عليه الناس وسلموا به، فبعدما رسخ في الذاكرة الجماعية العربية أن الزنج جماعة مارقة ضالة هاجمت البصرة وأشعلت فيها النار، وحين قدموا إلى بغداد قمعوا ومحقوا تحت أسوارها، وتحولوا إلى ما يسميه سياسيو هذا العصر، بالمرتزقة والمأجورين الخارجين عن رأي الأمة، تحول هؤلاء في مسرحية "ثورة الزنج" لمعين بسيسو إلى شرفاء وأبطال، وقائدهم إلى زعيم يقود أولئك الجياع والفقراء ضد المتخمين والمترفين من طبقة الملاك وزبانية الحكم.

ولم يعد الحلاج عند صلاح عبد الصبور صورة لذلك الصوفي الذي يلبس الخرقة ويعيش بعيدا عن المجتمع، بل تحول إلى ثائر اجتماعي ورمز لكل مثقف آمن بشرف الكلمة وثقل الأمانة فنزل إلى الشارع ليمارس دوره في التغيير وفي الإصلاح الاجتماعي والسياسي باعتباره أحد مثقفي الأمة، فتخافه السلطة فتكيد له وتصلبه ليكون مسيحا ثان، عقابا له على هذا الفكر الاجتماعي. أما فكرة الزندقة والقول بالحلول وأنه على اتصال بأعداء الخلافة وغيرها من التهم فذلك هو التاريخ المزيف الذي رغبت فيه السلطة العباسية وسجله المأجورون الذين باعوا شرفهم وضمائرهم بدراهم معدودات.

وفي استلهامهم لوقائع التاريخ واستدعائهم لشخصياته، لوحظ تركيزهم على فترات الضعف والانكسار، حيث انتخبوا لحظات الهزيمة والانكسار، وشدتهم مواقف الفجيعة، احتلال فارسي في مسرحية "**قمبيز**"، ورومانى في "**مصرع كليوباترة**" و"**الملكة زنوبيا**"، وفرنسي في "**مأساة جميلة**" و"**ميسلون**"، وإسرائيلي في "**وطني عكة**" و"**دير ياسين**" و"**وا قدساه**"، وإنجليزي في "**عرابي زعيم الفلاحين**"، وصراع صليبي في "مصرع غرناطة" و"**صلاح الدين والنسر**"، وجبروت وتسلط في "**الحسين ثائرا**" و"**الحسين شهيدا**"، واستبداد وقهر في "**بعد أن يموت الملك**" و"**مأساة الحلاج**".

وكثرت المسرحيات التي استلهمت مادتها من مأساة فلسطين باعتبارها فاجعة الفواجع، وكانت الريادة لسهيل إدريس الذي نشر سنة 1969 مسرحية "**زهرة من دم**" التي عرضت في القاهرة في السنة نفسها، ووجه القصور فيها أنها تقدم أبطالا من ورق ولم تستطع طرح القضية طرحا « **فنيا وعبر ساحات الصراع المحدد بشكل لا يحتمل التأويل أو التفسير الظاهري بقدر ما تقدم المسرحية حلولا وتصورات فنية واهية تنفصل عن حدود اللهب والاحتراق للقضية الفلسطينية** »(24).

وتوالت بعد ذلك النصوص التي دارت حول هذه المأساة، فقدم الشرقاوي "وطني عكة" سنة 1970، وهاشم هارون مسرحية "**السؤال**" ومعين بسيسو "**العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع**" وعلي عقلة عرسان "**الفلسطينيات**"، ويسري الجندي "**واقدساه**" وهي آخر مسرحية شعرية تتناول القضية الفلسطينية أمكن الاطلاع عليها، ولا تزال مخطوطة، وهي إحدى النصوص التي لقيت رواجا كبيرا على خشبة المسرح.

وهكذا وبدلا من اختيار الفترات المشرقة من التاريخ العربي الإسلامي واستحضار تلك الشخصيات التي كانت بمثابة منارات يهتدي بها أولئك الذين يسعون إلى خدمة دينهم ووطنهم وأمتهم، استحضر المسرحيون الفترات العسيرة والمظلمة، فلم يرق لشوقي في تاريخ مصر الموغل في القدم إلا الآسي والفواجع، مما دفه ببعض دارسي مسرحه إلى البحث عن الدافع الذي جعله لا يرى من تاريخ وطنه غير تلك الصفحات السوداء القاتمة.

وإذا كان الزعيم المصري مصطفى كامل قد استحضر سنوات العز وكتب عن الفتح والانتصار العرب مسرحية "**فتح الأندلس**" فإن أسلافه عادوا إلى الحقبة ذاتها ليكتبوا عن الهزيمة والانكسار، فصور عزيز أفول تلك الحضارة في مسرحية سماها "**غروب الأندلس**"، ولم يبعد عدنان عن هذا فعنون مسرحيته بـ "**مصرع غرناطة**" أو لنقل مصرع آخر من ظل يقاوم في سبيل بقاء الوجود العربي الإسلامي.

وعوض من استحضار مراحل القوة الإباء زمن عبد الملك بن مروان وعمر بن عبد العزيز والمعتصم وهارون الرشيد، راح المسرحيون يستحضرون الصورة القاتمة من التاريخ، فأعادوا إلى الذاكرة فاجعة مقتل الحسين رضي الله عنه، على نحو ما جسدته ثنائية الشرقاوي "**ثأر الله**" و"**صلب الحلاج**" وما ترتب عنها من تحول للقضاة والعلماء إلى دمى في أيدي زبانية بني العباس، وعن الحب الآثم والمؤامرات داخل قصور الخلفاء والأمراء والولاة.

وبدلا من عدل عمر وورع عثمان وزهد أبي هريرة وكفاءة خالد وإباء المعتصم وحنكة الرشيد وكبريائه وإخلاص محمد عبده وجمال الدين الأفغاني، وتضحيات سعد زغلول وعمر المختار ومحمد المقراني والعربي بن مهيدي وعبد الكريم الخطابي، وغيرهم من الأبطال الذين دفعوا حياتهم في سبيل أوطانهم، بدلا من هؤلاء الشموع والنجوم، استدعى بعض المسرحيين العرب شخصيات تقشعر الأبدان لسماع اسمها لما عرف عنها من بطش وجبروت وما ميز حياتها من استبداد كالحجاج وزياد وأبو مسلم الخراساني وغيرهم من الذين تحولوا إلى رموز للتسلط والقهر وامتهان كرامة الإنسان.

واهتم آخرون بفترات شهدت صراعا بين كتلتين أو أسرتين تتصارعان من أجل النفوذ والسيطرة على نحو ما عبرت عنه مسرحية "**العباسة**" لعدنان مردم بك، التي كانت صورة للصراع الذي كان يدور سرا وعلانية داخل الخلافة العباسية بين العرب ممثلين في هارون الرشيد وزبيدة والفضل بن الربيع، والفرس بزعامة جعفر البرمكي.

ولوحظ على العديد من النصوص غياب الرؤيا الفكرية المعاصرة لتلك الحادثة أو الشخصية المستحضرة من أعماق التاريخ، وانعدمت الروابط بين ماضي الحادثة وواقع الكاتب، وخلت بعض المسرحيات من أي إثارة أو تلميح إلى أن الكاتب يسعى من خلال ذلك القناع التاريخي إلى التعبير عن طريق الإيحاء والمماثلة إلى بعض قضايا العصر ومشكلاته. وتوقف التوظيف في حدود إحياء الحادثة دون إعطائها بعدا معاصرا، أو تحميلها مضمونا جديدا غير ذلك الذي عرف عنها، يتحول معه ذلك الماضي البعيد إلى حاضر، وهذا القصور في التوظيف مرتبط لدى العديد من المسرحيين، بالغاية من العودة إلى التاريخ التي اقتصرت على الغاية التعليمية والهدف التثقيفي، المتمثل أساس في تعليم التاريخ، من خلال بعث أمجاد الماضي والانفعال به والتغني ببطولاته وتمجيد شخصياته، وتبعا لذلك لم يستطع هؤلاء الكتاب تجاوز وقائع التاريخ والتعبير بواسطته عن موضوعات وقضايا تتصل بالحاضر، فلم يستطع عدنان مردم بك في مسرحية "**الحلاج**" أن ينفخ في هذه الشخصية روح العصر ويجعلها تعيش هموم ومشكلات الحياة، مع التسليم بنجاحه في انتخاب هذه الشخصية التي ارتبطت في الذاكرة بأنها رمز لكل مثقف يؤمن بمبدأ ويخلص له ويدافع عنه حتى الموت، رفض إغراء السلطة وتهديدها وأصرّ على ممارسة دوره في الإصلاح الاجتماعي والسياسي والديني[25].

بدلا من هذا استرسل المؤلف في تتبع تفاصيل حياته وجزئياتها، دون أن يزحزحه من صوفيته أو يخلصه من شطحاته. وفشل خالد محي الدين البرادعي في إقناع قراء مسرحيته "الأيام السبع الطوال" بأن هموم بطله هي بعض همومنا، فالمسرحية لا تومض ولا توحي بأن مشابهة بين حياة أبي القاسم وحياة إنسان هذا العصر، فشل في أن يجعل بطله يعيش بيننا ويفكر بما نفكر به، فظلت همومه رهينة التاريخ، وظلت القضية التي عايشها قضية فردية[26].

وتبعا لذلك ارتبط غياب الرؤيا الفكرية بوظيفة النص وغايته، ذلك أن الكتاب الذين تجاوزوا الهدف التعليمي وتحرروا من حرفية الحادثة التاريخية التي تحولت إلى وسيلة فنية يطل من خلالها على قضايا العصر، فهؤلاء جاءت نصوصهم مرتبطة بالواقع معبرة عنه، على نحو ما يمكن تلمسه لدى الشرقاوي في "**الحسين ثائرا**" و"**الحسين شهيدا**" و"**الفتى مهران**"، وألفريد فرج في "**سليمان الحلبي**" وصلاح عبد الصبور في "**الحلاج**" و"**ليلى والمجنون**" وفاروق جويدة في "**دماء على أستار الكعبة**" و"**الوزير العاشق**". وغيرهم من المسرحيين الذين قدموا مسرحيات بنيت على وقائع تاريخية.

وعلى نحو ما اختلف المسرحيون في الهدف من العودة والغاية من التوظيف، شمل التغيير طبيعة الشخصيات المشكلة للحادثة التاريخية، فبعدما ظلت النصوص تبنى على الأحداث الجسام وتستلهم سيرة العظام من ملوك وأمراء وقادة وخلفاء وولاة ووزراء وغيرهم ممن يمثلون صفوة المجتمع ونخبه، ألم يستلهم شوقي وهو رائد المسرح الشعري العربي سيرة "**كليوباترة**" و"**أميرة الأندلس**" و"**قمبيز**" والمعتمد بن عباد **(أميرة الأندلس)**. ويعرض عزيز أباظة خليفته إلى شجرة الدر وصلاح الدين، ويتناول فاروق جويدة السيرة الذاتية للحجاج بن يوسف في مسرحية "**دماء على أستار الكعبة**".

شرع الكتاب من خلال هذه النصوص في التمرد من هذا التقليد الكلاسيكي الذي ظل يربط البطولة بالعظماء والوجهاء، فاتجهوا إلى البحث ضمن الأحداث الكبرى والشخصيات المشهورة، عن أخرى ثانوية وشخصيات بسيطة ليجعلوها محور الارتكاز في أعمالهم، فأسندوا إلى أولئك البسطاء، الذين همشهم مؤرخو السلاطين ومرتزقة الملوك، الأدوار الأولى في تلك الحوادث الكبرى وجعلوهم وراء نجاح ذلك الحدث أو إخفاقه. فكانت بداية تشكل ظاهرة جديدة في المسرحية التاريخية تمثلت في إسناد البطولة إلى أفراد من عامة الناس، كالحلاج وسليمان الحلبي وأبي ذر الغفاري وأبي بكر الشبلي ورابعة العدوية وعبد الله بن محمد **(بطل مسرحية ثورة الزنج)**.

فمن تكون رابعة العدوية التي أسند لها دور البطولة في أكثر من نص؟ وأي وزن لها مقارنة بكليوباترة أو زنوبيا أو شجرة الدر، وغيرهن من بني جلدتها، إنها لا تعدو أن تكون جارية اشتراها أحد المترفين من أسواق البصرة وبعد فترة من حياة الرق والجواري وما كان يتحتم على كل رقيق أن يقوم به[27]، تحولت إلى واحدة من أشهر العباد والمتصوفة، ومن هي جميلة وعمار في مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي إنهم يمثلون عامة المجتمع الجزائري ورمز لأولئك الذين انتفضوا ضد الاستعمار الفرنسي ، وأي ثقل كان يمثله الحلاج في العصر العباسي خول له من أن يصبح من أهم الشخصيات التي انجذب نحوها عدد من كتاب المسرح الحديث [28]، فلا يذكر التاريخ سوى أنه كان أحد المتصوفة، وحوكم بتهمة الزندقة، وصلب ليكون مسيحا ثانيا. نصوص عادت إلى التاريخ وأزالت الغبار عن أولئك البسطاء الذين كان لهم دور ولكنهم همشوا حتى يبقى الفضل والمجد والشهرة للأمير أو السلطان أو الزعيم، أو غيرها من الشخصيات التي يعرفها القارئ واعتاد عليها وسلم بأنها وراء ذلك الانتصار والمجد، عادت إلى التاريخ ودفعت بأولئك البسطاء إلى الواجهة، إلى الشمس بعد فترة طويلة من حياة الظل والظلام، فكان أن تعرف القارئ على شخصيات جديدة ساهمت في ذلك الحدث، ولكن دورها ظل غير

معروف بفعل الإقصاء والتهميش، ولا شك أن إبراز مثل تلك الشخصيات غير المشهورة وإشاعة بعض إنجازاتها، يسهم في إغناء التاريخ وإثرائه وإضاءة بعض جوانبه التي ظلت مظلمة. وكان بها تشكك في التاريخ الرسمي لأنه لا يؤرخ إلاّ للملوك والسلاطين، لذلك راحت تمحص ذلك الماضي وتدقق في وقائعه، وتعيد صياغته بإسناد معظم البطولات والإنجازات إلى الشعب الصانع الجديد للتاريخ، بفضل أولئك البسطاء والمهمشين.

على أن التغيير في طبيعة الشخصيات التاريخية مرده اعتبارات فنية أخرى، تمثلت في تبني الكتاب لقيم وتقاليد مسرحية جديدة بديلة عن تلك التي طرحها النقد الأرسطي، وجذرها كتاب المسرح الكلاسيكي ونقاده ولاسيما "**بوالو**" الناقد الفرنسي في كتابه "فن الشعر" الذي صاغه وفق النظرية الأرسطية، ومظهر من مظاهر الاستجابة لما طرحته حركات التجديد في المسرح العالمي، فقد مضى زمن تقاليد المآسي الإغريقية والكلاسيكية التي كانت تقصر البطولة على العظماء، تقليد لم يعد له أثر في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية، وبفعل تلك الثورة التي قادها بعض أساطين المسرح العالمي أمثال إبسن وإليوت ولوركا وبريخت وغيرهم.

**خاتمة:**

وفي تعامل الكتاب مع التاريخ، لوحظ أن شعراء المسرح لاسيما الكلاسيكيين كانوا أكثر إخلاصا للتاريخ واحتراما له، فلم يكتف الواحد منهم الالتزام بالخطوط العامة لتلك الحادثة أو الشخصية التي استدعاها من التاريخ، بل تمسك حتى بجزئياتها وتفصيلاتها، مما جعل بعض النصوص تقترب كثيرا من التاريخ، وأرجعنا ذلك إلى الغاية التعليمية والهدف التثقيفي.

بينما سعى الجيل الجديد إلى تجاوز الواقع التاريخي والتخلي عن النظرة التبجيلية لكل ما هو تراثي قديم، ووضع جميع الأحداث والوقائع موضع التداول، وسبق لصلاح عبد الصبور وهو أحد الأسماء اللامعة في الحياة الثقافية العربية أن أكد على : « **ضرورة أن يرتدي التراث برقع الحداثة... وأن نسقط طابع القداسة عن التراث** » [(29)].

وتبعا لذلك تناولوا المادة التاريخية بالحذف والإضافة والتحوير وإعادة تفسير الحادثة وتقليبها على شتى الأوجه، رافضين فكرة الإخلاص للتاريخ والخضوع التام لأحداثه، فكان التعامل مع مكوناتها وفق حاجة النص الفنية أو الموضوعية، وتلك إحدى اللمسات الجمالية في التعامل مع هذا المصدر، ذلك أن عدم التقيد بحرفية التاريخ يسهم في خصوبته وإثرائه بما يضيفه المبدع من أحداث وما يقدمه من تفسيرات لبعض الظواهر والوقائع تفسيرا يخالف ما شاع عنها، وهذا التوجه قد تكون الغاية منه إثبات فكرة أو الدفاع عن رأي أو إبداء وجهة نظر تجاه تلك الأحداث أو الشخصيات، وعليه فإن الكاتب المسرحي المعاصر لم يعد يولي اهتماما كبيرا لوقائع التاريخ إلا بالقدر الذي يثري النص ويضيء فكرته، يستلهمه ويوظفه ليعيد صياغته وتشكيله، ويتخذه قناعا ليطل من خلاله على بعض إشكالات الحاضر، وفي هذه العودة دليل أيضا على أن بعض مشكلاتنا الفنية والجمالية قد تجد لها حلا حين نعيد صياغة ذلك التراث وإعادة تشكيله.

**الهوامش**

**1**– أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط3، دار الثقافة بيروت، 1973، ص27.

**2** – منهم نبيل راغب في كتابه قضية "الشكل الفني في أدب نجيب محفوظ" ومصطفى التواتي في رسالته "روايات نجيب الذهنية".

**3** – محمد مندور، المسرح النثري، دار نهضة مصر، د.ت، ص42.

**4** – محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص356.

**5**– عزيز اباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، ط1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ، ج2، ص 13.

**6**– أحمد زياد حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، ص269.

**7**– المرجع نفسه، ص242.

**8**– المرجع نفسه، ص206.

**9**– السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ص190.

**10** – عبد القادر القط، من فنون الأدب، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص51.

**11**– سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1981، ص43.

**12**– سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطباعة ، القاهرة، 2000، ص40.

**13** – محمد مندور، المسرح النثري، ص37.

**14**– عربها باقتدار نجيب الحداد تحت عنوان "حمدان" ومثلتها فرقة جورج أبيض فلقيت رواجا كبيرا، حيث استمر عرضها لفترة طويلة.

**15**– حملت هذه المسرحية معظم قواعد المسرح الرومانسي الفرنسي، فكانت تلك المقدمة سببا في شيوع المسرحية بين المثقفين.

**16**– علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ط3 مكتبة مصر، القاهرة ص 9.

**17**– عدنان مردم بك، الملكة زنزبيا، ط1، بيروت، 1969، المقدمة، ص 12.

**18** – فن المسرحية من خلال تجاربي، ص40.

**19** – المرجع نفسه، ص40.

**20**– علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967، ص 176.

**21** – عدنان مردم بك، غادة أفاميا، ط1، بيروت، 1967، المقدمة، ص11.

**22**– أحمد زياد محبك، المسرحية التاريخية، ط1، دمشق 1989، ص182. وانظر أيضا حورية حمو، تأصيل المسرح العربي، ص 230، حيث تقدم نماذج أخرى

**23**– أرسطو، فن الشعر، ص27.

**24** – محمد الرفاعي، فلسطين في المسرح المصري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 18.

**25** – إسماعيل بن اصفية، مسرح عدان مردم بك، رسالة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر 1989، ص178.

**26** – خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 84.

**27**– عدنان مردم بك، رابعة العدوية، ط1، بيروت، 1972، المقدمة، ص 09.

**28**– كان صلاح عبد الصبور سباقا في توظيف هذا الرجل دراميا، حيث نشر سنة 1968 مسرحية مأساة الحلاج، وتوالت بعد ذلك النصوص المسرحية التي استحضرت سيرة الحلاج.

**29** – سيد علي اسماعيل :أثر التراث في المسرح المصري، ص43.

# تجليّات الصراع و آلياته النفسية
# (قصيدة "الذبيح الصاعد" لمفدي زكريا أنموذجا) [1]

**مولدي بشينية**
**قسم اللغة العربية وآدابها**
**جامعة الطارف**

**ملخص**

*تجتهد هذه الدراسة في تقديم تحليل لنصّ شعري معاصر وفق المقاربة النقد– نفسية، قصد التعرّف على ما يحكمه من قوانين ويحمله من قيم ويتميّز به من ثراء؛ وذلك بالاتكاء على النتائج التي توصّل إليها "**النقد النفسي**" وما زوّد به دارسي الأدب من تقنيات، تمكّنهم من فهم النصوص والإحاطة بمختلف جوانبها ما أمكن.*

***Résumé***

*Cette contribution présente une étude analytique d'un texte poétique moderne suivant l'approche psychocritique. Le but de ce travail est de découvrir le texte à travers ses codes, ses valeurs, sa richesse, et de démontrer les efforts de la psychocritique pour mieux comprendre et cerner le texte littéraire.*

**مقدمة:**

تقتضي دراسة نصّ أدبيّ وفق تصوّرات "**النقد النفسي**" ومقولاته، أنْ يكون الدارس– بالإضافة إلى مؤهلاته النقدية الأوّلية – مؤهّلا"**علم– نفسيّا**" لتقديم تلك الدراسة. ومن بين المؤهلات التي يجب الإلمام بها في هذا المجال، الإطّلاع على منشأ وأسس ومنطلقات النظرية السيكولوجية وتتبّع مختلف التطوّرات والتنقيحات التي مرّت بها، خلال مقاربتها للظاهرة الأدبيّة والتوقّف عند"**الهنّات**" السيكولوجية وتتبّع مختلف التطوّرات والتنقيحات التي مرّت بها، خلال مقاربتها للظاهرة الأدبيّة والتوقّف عند"**الهنّات**" المسجّلة عليها من قبل الباحثين أيضا. ليستطيع بعد ذلك، اتّخاذ المسار الذي يرتضيه "**النصّ**" أو "**النصوص**" قيد الدراسة.

ولا يخرج الحديث عن "**الصراع وآلياته النفسيّة**" في نصّ أدبي ما، عن المقتضيات السابقة أي معرفة كشوفات علم النفس فيما يخصّ فكرة "**الصراع**" عموما، ومعرفة تمظهراتها عند الأدباء بشكل خاصّ وكيفيات تجلّيها في نصوصهم الإبداعية بشكل أخصّ. ثمّ الإحاطة بالتحديدات "**العلم– نفسية**" لفكرة "**الآليات النفسية**" وصورها وأساليبها في النصوص.

أيّ أن حيازة الدارس معرفة "**علم– نفسية**" أمرٌ لا مناص منه، للحديث عن "**الصراع وآلياته النفسيّة**" في نصّ أدبيّ ما ذلك حتّى يقبض على "**اللحظة السيكولوجية**" التي أنتجت النصّ، فيستطيع حينها فهمه وإعادة إنتاجه. وإنْ كانت هذه الدراسة تولي أهميّة قصوى في مقاربتها لموضوع "**الصراع وآلياته النفسية**" في قصيدة "**الذبيح**"،

لكشوفات علم النفس ومختلف مقولاته وتصوّراته، فإنّها لا تلزم نفسها بإغفال مجموعة من العلوم والمعارف والقضايا الخارجة عن تلك الكشوفات ولكنّها ذات صلة بالنصوص الإبداعية؛ كعلم الاجتماع ونظريات الأدب والتاريخ ومختلف السلط والسياقات؛ التي من شأن التزوّد بمعطياتها أن ينير "**العتمة**" التي قد تعترض أي مقاربة نقد– نفسية.

بيد أنّ هذه الدراسة، ستحفر في اللحظة التاريخية التي أُنتج النصّ مناط الدرس في سياقها وتنقّب في مختلف السلط والسياقات (**الشخصية والعامّة**) التي أدّت إلى انوجاده والنظرية الأدبيّة الخاصّة به. اعتقادا منّي أنّ "**الناقد الذي يقنع بجهله في حقل العلاقات التاريخية، سرعان ما يضلّ في أحكامه الأدبيّة (...) ولا بدّ أنّه من جهله بالشروط التاريخية، سيخطئ على الدوام في فهم عمل فنّي معيّن. إنّ الناقد الذي يحوز على معرفة بالتاريخ أو يكتفي بالقليل منها، يميل إلى إطلاق التخمينات جزافا أو ينغمس في مغامرات شخصية بين الروائع**"[2].

وانطلاقا من المبادئ السابقة، سأقسّم الدراسة إلى قسمين: قسم نظري، أتعرّض فيه بالتعريف للنظرية السيكولوجية والتطرّق إلى أبرز التطوّرات التي لحقت بها في تعاملها مع الظاهرة الأدبيّة مع التركيز على أهمّ مقولاتها بخصوص فكرة "الصراع وآلياته النفسيّة" لدى الأدباء على وجه الخصوص. وآخر تطبيقي؛ أتعرّض خلاله لـ"**تجليّات الصراع وآلياته النفسيّة**" في قصيدة "**الذبيح الصاعد**" لـ"**مفدي زكريا**"؛ بالتوقّف عند "**تيمات**" الصراع السطحيّة منها والعميقة وأسبابه الظاهرة والخفيّة وآلياته النفسية ودلالاتها وأبعادها. هادفا من وراء ذلك، إلى القبض على القيمة الجمالية والمعرفية، التي يمكن أن يخلقها تضافر الحقل النفسي مع بقية الحقول في النصّ الأدبي.

**أولا: القسم النظري:**

**– النظرية السيكولوجية والظاهرة الأدبيّة:**

ينصبُّ اهتمام النظرية السيكولوجية، في تعاملها مع الظاهرة الأدبيّة تحليلا **ونقدا** "**على الدلالات الباطنية في العمل الأدبي والفني الذي قد يتأثّر بالعقل الباطن عند الفنان أكثر من تأثره بعقله الواعي**"[3]. وتفيد النظرة الشموليّة لإنجازاتها، في إمكانية حصرها في ثلاثة اتجاهات رئيسة تعامل كلّ اتجاه مع الظاهرة الأدبيّة، بكيفية خاصّة به دون أن يقطع مع بقية الاتجاهات "**الابستومولوجيا**" و"**التحليل النفسي**" قادر على الإجابة عن التساؤلات التي يثيرها ذلك العمل. وهناك الاتجاه الثالث الذي يرى إن دراسة الأدب دراسة نفسية، "**الربط**" بين التحليل النفسي والنقد الأدبي فأنجز ما يسمّى بـ"**النقد النفسي للأدب**". فما هي أبرز إسهامات كل اتجاه في تعامله مع الظاهرة الأدبيّة وما هي خلاصة تحليلاتهم لفكرة "**الصراع**" المُتجلّية فيها وكيف قاربوا موضوع "**الآليات النفسية**"؛ التي قد يوظّفها المبدع توظيفا فنيّا؟

**1– الاتجاه التحليلي النفسي للأدب:**

يتّفق الجميع على عدّ "**س. فرويد**" (S.Freud) (1856– 1939) ، من العلماء الأوائل الذين دعوا إلى "**ارتباط العالم النفسي بعالم الأدب الفني**"؛[4] بيد أنّه حلّل العديد من النصوص الأدبيّة وغيرها تحليلا نفسيا، إلى درجة أنه "**لم يعد في وسع أحد أن يتجاهل كشوف هذا الرائد العظيم في مجال المعنى**"[5]. غير أنّ العودة إلى الوراء قليلا تضعنا أمام النداء الذي أطلقه "**سانت بيف**" (Sainte-

(Beuve (1804– 1869)، مطالبا بإنشاء "**سيكولوجيا للكتّاب**"، يكون عملها الالتفات والولوج إلى الوجدان الإنساني المبدع؛ ممّا شجّع "**النفسانيين**" للخروج عن حدود مهنتهم والالتفات إلى الآثار الفنية والأدبية وأخذوا يعون بنسبة كبيرة، علاقة الإبداع الأدبي بالسيكولوجيا "**فإذا كان الأثر الأدبي يجد تجانسه في روح عاطفي يسري في بنياته فالسيكولوجيا– هي قبل كل شيء– فهم للعاطفي**"[6].

وينبني التحليل النفسي للظاهرة الأدبيّة عند "**فرويد**"، على اعتبار "**المعنى بنية رمزية حافلة بأبعاد ولها دقّة خاصة رغم تعميتها وتحريفها**"[7]. وبالتالي يصبح من المهّم على المحلّل أن يضع في حسابه، إن كلّ شيء يمكن أن يكون رمزا. وفكّ شفرات تلك الرموز لا يكون إلّا بالرجوع إلى "**حياة الأديب**" والنبش في مكونات شخصيته، للوصول إلى تركيبة دوافع "**الصراع**" لديه، الكامنة في عالم "**اللاّشعور**". ويرجع "**فرويد**" كل الغرائز الإنسانية إلى "**غريزة الجنس والرغبة (...) وإلى غريزة الموت. ويقصد بغريزة الموت، أن في كلّ إنسان دوافع تضادّ، تهدف إلى الفناء والموت ومن جرائها يسعى إلى الهروب بمحاولة إعادة الحياة**"[8].

وبخصوص فكرة "**الصراع وآلياته النفسية**"، يذهب "**فرويد**" إلى أنّ الشخصية تتكوّن من ثلاث قوى: الأنا، الأنا الأعلى والهو. وهي في صراع دائم، تتجلّى محصّلته في تمظهرات سلوك الشخص في أي موقف. ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الفرد إلى تكوين "**المحصلة**". ويُطلق "**فرويد**" على "**المحصّلة**" اسم الآليات منها: القمع"**Suppression** " والكبت "**répression** " والتسامي"**sublimation**" والتبرير والقلب" **conversion** " والتقهقر"[9] ويرى أنه في الحين الذي ينحلّ فيه "**الصراع**" إلى صورة مقبولة شخصيا بواسطة آلية "**القلب**" باعتباره منفذا للطاقة المحتبسة، "**فإن التسامي يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم**"[10].

وإذا كان" **فرويد**" يركّز في تحاليله بصورة عامّة، على "**اللاّشعور الشخصي**" وينظر إلى "**الصراع**" باعتباره "**محصّلة شخصية**"، فإن "**ك. يونج**".( k.Yong) (1857– 1961) يتجاوز ذلك إلى ما سمّاه بـ"**اللاّشعور الجمعي**"؛ ويرى "**أن علّة الإبداع الفنّي الممتاز هو تقلقل اللاّشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية، ممّا يقلّل من اتّزان الحياة النفسية لدى الفنان فيدفعه ذلك إلى محاولة الوصول إلى اتزان جديد**"[11]. معتمدا على مجموعة من الآليات الموصلة؛ كآلية الإسقاط "**projection**" وآلية الحدس «**intuition**»؛ التي هي "**القدرة على سبر أغوار المجهول دون الاعتماد على مشاهدات أو مقدمات أو خطوات عقلية سابقة**".[12] وقد كان لدعوتهما للاهتمام باللاّشعور **(الشخصي والجمعي)** الأثر العميق في تطوير الدراسات النفسية للظاهرة الأدبيّة، وفي ذلك يقول أحد الدارسين: "**إن الدعوة إلى اللاّشعور قد أتاحت لنا تصفية إحساسنا بالشعر وتعميق ذلك الإحساس**"[13].

**2– الاتجاه شبه التحليلي النفسي للأدب:**

بعد انحسار موجة المحلّلين النفسيين في دراسة الأعمال الأدبية؛ نظرا للانتقادات التي وُجّهتْ لإنجازاتهم؛ كافتقارها للحسّ النقدي والجمالي من جهة وافتقارها للآليات النقدية والعتاد الإجرائي الكفيل بمقاربة الظاهرة الأدبيّة في استقلاليتها من جهة أخرى؛ ممّا يحفظ خصوصية الأدب وعدم تحويله إلى عميل من عملاء المصحّات النفسية، ظهر اتجاه جديد عمل على الاستفادة من كشوفات التحليل النفسي، دون الوقوع في مطبّات التوجّه الطبّي السريري للأعمال الأدبية وأصحابها. ويُعدّ "**غاستون باشلار**"**(GastonBachelard)** (1884– 1962) رائدا لهذا الاتجاه بدون منازع.

وقد أهّلت الحصيلة المعرفية والعلمية الثرّة "**باشلار**"، للمزج بين "**فلسفة العلوم**" و"**التحليل النفسي**"، فأنجز ما يربو على الثلاثين كتابا في مختلف حقول المعرفة، مثل: (**الروح العلمية الحديثة**)، (**حدس اللحظة**) (**جماليات المكان**)، (**شعرية أحلام اليقظة**)، (**حق الحلم**)، (**التحليل النفسي للنار**)، (**الماء والأحلام**) و(**لهب الشمعة**)... وتعدّ أفكاره وتصوّراته حول (**أحلام اليقظة**) من أكثر الأفكار والتصوّرات شيوعا واستلهاما من قبل المبدعين والنقّاد على حدّ سواء، إذْ استطاع أن يجد محدّدات نفسيّة لها، تقوم على الجمع بين الإدراك والإبداع.

**3- النقد النفسي:**

تعاقبت الجهود الرامية إلى ردم الهوّة بين الجانب الجمالي في الأدب والجانب العلمي للتحليل النفسي، على يدّ مجموعة من الدارسين، الذين عملوا على توظيف القسط الضروري فقط من التحليل النفسي، بحيث يضمنوا للظاهرة الأدبيّة استقلاليتها. إلى حين ظهور "**شارل مورون**" (**Charles Mauron**) الذي ظهر معه "**النقد النفسي**" وتحقّق به اللّقاء بين النقد الأدبي والتحليل النفسي. وهو "**لا يتردّد في تسميّة مذهبه بالنقد النفسي**" **Psychocritique**"[14]. فقد تكوّنت لهذا الناقد ثقافة علميّة وأدبيّة في وقت معا. كما كانت لدراساته عن "**اللّاشعور**" في آثار "**راسين**" والاستعارات الملحّة والأسطورة الشخصية مساهمات قيّمة في مجال النقد الأدبي والتحليل النفسي.

انطلق "**مورون**" في نقده النفسي، من استبعاد أن يكون التحليل النفسي للأدب والفنّ مجرد تحليل "**إكلينيكي**" تتحكّم فيه وتضبطه قواعد التشخيص الطبّي، على الرغم من أهميتها في تناول شخصية الأديب. وإنّما ركّز في دراسته لشخصية "**راسين**" ومسرحياته على "**اللاشعور ومركّب أوديب ومبدأ اللّذة والصادية والمازوخية والكبت الشديد ورقابة الأنا الأعلى... ولم يهمل أيضا تحليل الصراعات الكامنة وراء المآسي واستخلاص بنيتها المتجانسة بالاعتماد على العناصر البيوغرافية**"[15]. معتبرا "فنّ القراءة" الدعامة الأساسية التي يقوم عليها منهجه، الذي ينطلق من رؤية تُحدّدُ الإبداعَ في ثلاثة عوامل هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه وشخصية الأديب وتاريخها واللغة وتاريخها. ويعتبر عامل شخصية الأديب وتاريخها موضوع النقد النفسي في المقام الأول. ويمكن إيجاز المبادئ التي اعتمدها "**مورون**" في منهجه كما يلي:

أ- ارتياد عالم النصّ الأدبي باعتباره ظاهرة فنّية ولغوّية وليس كوثيقة معرفيّة.

ب- التنقيب في عتمة لاشعور المبدع عن العناصر المكوّنة للأثر الأدبي وفيما اختاره من عبارات وأفكار تُمثّل- في الحقيقة- الجانب اللاّواعي من حياته الخفيّة؛ "**التي تقودنا إلى الصور الأسطورية والحالات المأساوية والباطنية التي انطلق منها الأثر الأدبي**"[16].

ج- لا تقتصر دراسة النصّ الأدبي دراسة نقد- نفسية، على تحليل الأثر تحليلا شكليا ولغويا ولا على تحليله تحليلا نفسيّا، وإنما بتأسيس وحدة بين التحليلين. وذلك بالبحث في الصلة بين جوانب النفس اللاشعورية للشخصية المبدعة- من جهة- والشبكة الدلالية في العمل الإبداعي من جهة أخرى. وكخاتمة لهذا المدخل النظري أقول: إن موضوع "**الصراع وآلياته النفسية**" في الأعمال الأدبية، من المواضيع الأساسية في النظرية السيكولوجية عموما، إلاّ أنّ منجزات "**النقد نفسي**" وما حقّقه على المستويين النظري والتطبيقي ووضعه التحليل النفسي في خدمة النصوص لا العكس جعل هذه الدراسة، تختار مقولاته وتصوراته لدراسة قصيدة "**الذبيح الصاعد**". وذلك وفق الخطّة الإجرائية التالية:

1- تجلّيات الصراع وعناصره في قصيدة "**الذبيح الصاعد**".
2- الآليات النفسية للصراع ودلالاتها في القصيدة.
3- تركيب استنتاجي.

**ثانيا: القسم التطبيقي:**

**1- تجليّات الصراع وعناصره في قصيدة "الذبيح الصاعد"**[17]:

انطلقت دراستي- في الحقيقة- من انطباع تشكّل لديّ، بعد قراءات عديدة لنصّ "**الذبيح**" في علاقته بنفسية الشاعر والسياق المُنتج للنصّ. ثمّ تطوّر ذلك الانطباع ليشكّل قناعة لديّ، تتمثّل في أنّ النصّ ذاته "**صراعي**" بامتياز وبشكل غير عادي. فعلى الرغم من خطورة وبشاعة اللحظة السيكولوجية التي أنتجته وحيازتها **(اللحظة)** إمكانات كبيرة للفتك بالشاعر وتعطيل قدراته الإبداعية بشكل خاصّ؛ غير أنّ القارئ للقصيد، يجد عكس ذلك تماما؛ يجد نصّا منتصبا بشموخ: أصبح اقتياد "**الذبيح**" إلى المقصلة في صوره اختيالا وزهوا وباتت حادثة الذبح في ثناياه عرسا وزغاريد وأفراح وغدا موت "**زبانا**" مرادفا لحياة أخرى أجمل وأنقى. فاستفزّتني هذه "**الحالة**" **الشعرية** "**الغريبة**" وولّدت عندي عدّة تساؤلات منها: ما هو موضوع القصيدة الحقيقي: هل هو وصف مشهد دموي رهيب أم هو كبت لبشاعته واختبار لقدْرات الذات على تحمّل الألم؟ هل أراد "**مفدي**" "**الاحتجاج**" على فعل إجرامي دموي كان شاهد عيان عليه، أم رام ترويض مشاعر الألم لديه عبر الكتابة؟ وما علاقة الكتابة بالكبت باعتباره وسيلة من وسائل الدفاع النفسي؟ وهل هناك عدّة نظرية وآليات إجرائية يمكن أن تُسعف الدارس للتمييز بين مواضيع "**الصراع**" وتيمات "**الألم**" وأساليب "**الدفاع**" في الكتابة الإبداعية؟ ثمّ إذا كان "**مفدي**" يعتبر نفسه "**وُجد لمقارعة المستعمر أصلا**"[18]، فما هي "**الآليات النفسية**" التي لجأ إليها لكبت ألمه والتصدّي للمستعمر؟ وهل تسعف صور وتقنيات وأساليب "**الكتابة الإبداعية**" تلك الآليات على تأدية وظائفها الدفاعية حقّا؟ ذلك ما ستعمل هذه الدراسة على مقاربته وفق مقولات وتصورات النقد النفسي.

ولن أجانب الصواب إن قلت إن ديوان "**اللهب المقدس**" برمّته، ينبني على موضوعة "**مصارعة الدخيل الأجنبي**". وهي الموضوعة التي تسري بين بنياته مكوّنة "**الأيديولوجيا**" التي تؤثّث جميع مفاصله وتهيمن على جميع أرجائه وقصائده. فسواء إن انطلقت من العنوان الرئيس للديوان أو من العناوين الفرعية لنصوصه، فإنّه بالإمكان مصادفة طابع "**الصراع**" والمطارحة والاحتجاج. بيْد أنّه بإمكان القارئ العادي؛ من خلال وقوفه عند "**المطابقات**" و"**المقابلات**" والثنائيات الضدّية وغيرها في قصائد الديوان، أن يدرك بأنها لم تأت تزيينا أو تنميقا أو صياغة، وإنّما هي تغذيّة راجعة لثقافة مرحلة تاريخية بأكملها؛ مورس فيها "**الصراع**" على المجتمع الجزائري، فانعكس على تعابيره الأدبيّة المختلفة.

ولا تخرج قصيدة "**الذبيح الصاعد**"، التي تحتلّ مدخل الديوان، حائزة بذلك موقعا استراتيجيا فيه؛ باعتبارها النصّ الأوّل الذي سيصادفه المتلقّي سيكولوجيا ومعرفيّا، عن أجواء "**الصراع**" الذي وضع "**مفدي**" نفسه وفنّه في أتونه. فهو من هذه الزاوية النصّ الأقدر من بين نصوص الديوان، على إحالة المتلقّي على الخارج والداخل. بالإضافة إلى وظيفته الإغرائية **(séduction du public)** ومركزيته في تبئير دلالات الديوان ككلّ. زد على ذلك، ثراء حقله النفسي وصلاحيته لتقديم دراسة "**نقد- نفسية**" طريفة؛ بالنظر إلى ما تحمله تعابيره من معاني ظاهرة وأخرى خفيّة؛ تعبّر عن مكونات الشاعر والمتلقي النفسيّة وما تحتويه مساراته من علاقات عاطفية موجبة وسالبة شديدة الغنى، تنمّ عن ثقافة عالية، تعبّر عن موقف واضح من الفترة التاريخية المُنتِجَة.

**أ- تاريخ النص / تاريخ الصراع:**

إذا كان المقام لا يتسع للحديث عن العلاقة بين التاريخ والأدب أو عن علاقة "**الصراع الإنساني**" بالفنّ عبر التاريخ بعبارة أدقّ، فإنّه لن يضيق في وجه البحث عن العلاقة بين النصّ – قيد الدرس– واللحظة التاريخية التي وُلد من رحمها وكذا علاقته باللّحظة الخافية للصراع؛ التي تضرب بجذورها في عمق "المطموس"؛ الذي تريد القصيدة إثبات فعاليته في حلبة "**الصراع**" الدائر بين الشعب الجزائري وفرنسا الاستعمارية في حقبة من حقب التاريخ الحديث.

وإذا كانت عملية القبض على اللحظة التاريخية التي وَلَّدَتْ النصّ أمرا يسيرا، لأنّها مرسومة في "**التصدير**" الذي وشّى به الشاعر نصّه، فإنّ القبض على اللحظة الخافية، يستوجب النبش في مكوّنات الشاعر النفسيّة والتنقيب في لا شعوره الجمعي بالخصوص؛ لأنّني اعتقد إنّه في مواجهته للحظة التاريخية المأساوية التي ولّدت الإبداع لديه، استخار موروث شعبه وأمّته؛ بل وموروث الإنسانية جمعاء، حتى يتمكّن من تجاوزها. تمّ ذلك بطرائق واعية حينا ولا واعية أحيانا، لتحقيق جملة من الأهداف، سأعمل على كشفها في حينه.

يتشكّل النصّ؛ بالاعتماد على "**الخيط الشعوري**" السائد فيه، من لحظتين سيكولوجيتين تتوزّع اللحظة السيكولوجية الأولى في القصيدة، من البيت الأوّل إلى البيت الواحد والعشرين. ويصف فيها الشاعر"**المثير**" الذي أفاض كأس الإبداع لديه. وهي تلك اللحظة التاريخية الهامّة والمأساوية من تاريخ الثورة الجزائرية؛ حيث سيق الشهيد "أحمد زبانا" من قبل الهمجيّة الاستعمارية ليدشّن مقصلة سجن "**بربروس**" بقطع رأسه. وذلك في ليلة الثامن عشر من جويلية سنة 1955. ولأنّ الحادثة كانت عظيمة في مأساويتها، فقد انعكس ذلك على لغة الخطاب الشعري في هذا القسم، فجاءت حُلميّة مُثخنة بسطوة "**اللّاوعي**" من فرط الصدمة. وسأوضّح ذلك في أثناء حديثي المقبل عن "**الآليات النفسية للصراع**" في النصّ.

أمّا اللحظة السيكولوجية الثانية، فتتوزّع على باقي أبيات القصيدة. ويتكفّل الشاعر خلالها بالردّ والإجابة على الحادثة المأساويّة المذكورة وعن السياق الذي أوجدها: الظاهر منه والخفيّ. وقد تميّزت لغة هذا القسم بسيطرة "لغة الشعور" **مع حضور فجائي لبعض** "**الخطابات اللاشعورية**" التي سأستثمرها عند حديثي عن "**الصراع الخفيّ**" في النصّ وعلاقته بالمكونات النفسيّة للشاعر ولا شعوره الجمعي. والنص بالنظر إلى خيطه الشعوري وأجوائه النفسيّة والتاريخ الذي أوجده وعلاقة ذلك التاريخ بسيكولوجية الشاعر، عبارة عن "**مثير**" و"**استجابة**" بحسب التعبير "**الجشطالتي**". وفيما يلي سأقوم بتحديد أطراف الصراع وأسبابه الظاهرة والباطنية، لأمرّ بعد ذلك إلى آلياته النفسية.

**ب- أطراف "الصراع" وعناصره في النصّ:**

ورد في النصّ التقديمي للقصيدة، إنّها "نُظمتْ بسجن بربروس في الساعة التاسعة في الهزيع الثاني من الليل أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أول شهيد دشّن المقصلة المرحوم "**أحمد زبانا**" وذلك ليلة 18 جويلية 1955"[(19)]. ونفهم من ذلك، أن النصّ وُلد في مكان غير عادي وفي زمن غير عادي وفي سياق غير عادي أيضا؛ فقد تضافرت هذه الفضاءات غير العادية، لتشكّل الفعل "**الضاغط**" على نفسيّة الشاعر المرهفة، فلجأ بدوره إلى "**الشعر**"؛ باعتباره الشكل التعبيري الأنسب لمثل تلك الوضعيات غير العادية؛ ليفصح من خلاله عن محصّلة "**ضغط**" و"**صراع**" لديه، غير عاديين أيضا.

وتفيد القراءة الفنيّة للصراع في نصّ "**الذبيح**"، بأنّه يتجلّى عبر مستويين: أحدهما ظاهري والأخر باطني؛ ولكلّ مستوى من هده المستويات أطرافه وأسبابه وتيماته وعلاقاته العاطفيّة. وإذا كان تحديد مكوّنات المستوى الأول (**الظاهري**) أمر يسير، فإنّ تحديد مكوّنات المستوى الثاني (**الباطني**) ليس بالأمر اليسير ؛ فهي تحتاج أن نجتاز حدود القراءة درجة درجة، بحثا عن"**النفسية**" المنشأة للأفكار والصور في النصّ.

**1- الصراع الظاهري:** ويقوم في النصّ بين طرفين؛ جَمَع كلُ طرف لزاويته مجموعة من العناصر لتقوية جانبه؛ نظرا لما لتلك العناصر مجتمعة من علاقات عاطفيّة تربطها. ويشكّل (**الشاعر+ الشهيد + المجتمع الجزائري الثائر**)، عناصر الطرف الظاهري الأوّل في عملية الصراع تلك في النصّ. أمّا العلاقة الجامعة بين عناصر هذا الطرف، فهي "**التضحيّة**" في سبيل الوطن لنيل الاستقلال. نفهم ذلك من مقول القول التالي:

"**نحن ثرنا فلات حين رجوع * أو ننال استقلالنا المنشودا**"[20]

ويشكّل المستعمر وجنوده في الجزائر وأتباعه من الجزائريين الذين استمالتهم مغرياته العناصر الأساسية للطرف الظاهري الثاني. أمّا العلاقة الجامعة بين العناصر المكونّة لهذا الطرف، فهي استعباد الشعب الجزائري السيدّ في أرضه ونهب خيراته. ويعّبر الشاعر عن ذلك بقوله:

**دولة الظلم للزوال إذا ما * أصبح الحرّ للطغام مسودا**
**يا ضلال المستضعفين إذا هم * ألفوا الذلّ واستطابوا القعودا**[21]

**2- الصراع الخفي:**

يتجاوز الصراع الخفيّ أو الباطني، المظاهر الصراعية البادية على سطح النصّ، ليلامس أماكن أكثر عمقا في "**ذات**" وتاريخ طرفي الصراع. فلم تعد حادثة إعدام الشهيد "**أحمد زبانا**" واغتصاب الأرض الجزائرية من قبل الاستعمار الفرنسي، هي الأسباب الحقيقية للصراع، بل إنّ "**الثورة**" التي قام بها "**الدين الإسلامي**" الحنيف؛ التي هزّت أركان العالم القديم، مغيّرة قيم الباطل بقيم الحقّ، وصولا إلى "**الحروب الصليبية**" الآثمة والحاقدة التي اكتوى بنارها العالم الإسلامي، هي المحرّك الحقيقي للصراع الدائر بيت الطرفين. ومن هذا المنظور، لم يعد الصراع صراعا من أجل استرداد الأرض المغتصبة فحسب، وإنّما أصبح استردادا لوظيفة الشعب الجزائري الحضارية المستلبة واسترجاع اتّزانه النفسي الغائب بفعل الغزو الاستلابي الصليبي الحاقد.

ويعدّ "**الاستلاب**"، عنصرا أساسيا من العناصر التي تدخل في صميم الوظيفة الاستعمارية أين يشكّل "**التحريف**" و"**الحقد**" أبرز أعمدتها. نجد ذلك في قول الشاعر:

**سوف لا يعدم الهلال صلاح الد ين * فاستصرخي الصليب الحقودا**[22]

فهذا الخطاب الشعري الذي تمكّن من الإفلات من السياق الواعي الذي سبقه وتلاه[23] يختزن بداخله مجموعة من الرموز (**الهلال، صلاح الدين**) وهي بذاتها تعدّ من مقومات المجتمع الجزائري التي عمل الاستعمار – خلال حملته الشرسة– على طمسها وتغييبها.. ويكفي أن نستمع "للكاردينال لا فيجري" **حين يصرّح قائلا: "علينا أن نخلّص هذا الشعب. ونحرّره من قرآنه، وعلينا أن نعتني على الأقل**

**بالأطفال لتنشئتهم على مبادئ ما شبّ عليها أجدادهم، فإن واجب فرنسا تعليمهم الإنجيل، أو طردهم إلى أقاصي الصحراء بعيدين عن العالم المتحضر**"[24].

فالصراع الخافي– مثلما عبّر عنه النصّ– يضرب بجذوره في عمق التاريخ الإسلامي الذي يُعدّ المجتمع الجزائري أحد بناته؛ هذا التاريخ الذي ظنّ المستعمر خاسئا، إنّه طمسه ولكنّه في الحقيقة مخزون في "**الضمير الجمعي**" للأمّة، ينتظر أحد أبنائها يستصرخه ويستخيره ليلبي النداء. ومن غير "**مفدي**" يقوم بتلك الصرخة؛ التي استحضرت "**الهلال**" رمز الأمّة الإسلامية واستحضرت غريمه ونقيضه: "**الصليب الحاقد**"، الرامز للمسيحية المنحرفة الحاقدة على الإسلام. ويأتي اسم "**صلاح الدين**"، ليذكّر – من ظنّ أنّه قادر على طمس التاريخ– مآل ذلك الصراع وكيف كانت خاتمته؛ من باب "**أن التاريخ سيعيد نفسه**".

**ج– أسباب الصراع في النص:**

تنقسم أسباب "**الصراع**" في النصّ – مثلما انقسمت أطرافه– إلى أسباب ظاهرة وأخرى خفيّة. والنصّ وإن كان يبوح بالكثير عن الأسباب الظاهرة للصراع الدائر بين المجتمع الجزائري والاستعمار الفرنسي، فإنّه يكتفي بالتلميح فقط، عن أسباب الصراع الخفيّة؛ تاركا للمتلقي المشاركة في الكشف عنها؛ من منطلق أن "**القراءة**" أيّ قراءة كانت، ما هي إلاّ نقطة التقاء بين سيكولوجيتين بالأساس. ولا يمكن لهذا "**الالتقاء**" أن يكون مثمرا ما لم يكن هناك تفاعلا بين السيكولوجيتين.

ومثلما تكشف الأساليب الاستفهامية المتعجّبة والمتعاقبة بشكل لافت للانتباه، عن الحالة النفسيّة الثائرة والغاضبة للناصّ، تكشف أيضا عن الأسباب الظاهرة للصراع القائم بين أطرافه الظاهرين. وهي أسباب مبنيّة على واقع موضوعي، أساسه اغتصاب الكيان والوجدان؛ أي بين مستعمر غصب كيان ووجدان الشعب الجزائري وشعب يريد استرداد كيانه ووجدانه. نجد كلّ ذلك في استفهامات الشاعر:

**ليس في الأرض سادة و عبيد وكيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟!**
**أمن العدل صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش سعيدا؟!**
**أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريب يحتل قصرا مشيدا؟!**
**ويجوع ابنها فيعدم قوتاؤ وينال الدخيل عيشا رغيدا؟!**
**ويبيح المستعمرون حماها ويظل ابنها طريدا شريدا؟؟**[25]

أمّا الأسباب الخفيّة للصراع، فأنّها لا تكاد تبدو حتى تختفي ولا تكاد تختفي حتى تبدو وبأشكال مختلفة؛ وكأنّ ما تحمله من قدْرات على الظهور أقوى من قدرة الشاعر على إخفائها. فبين الحين والآخر، تعلن عن قوتّها وسطوتها على"**أناه**" وضغطها على ساحة شعوره ولو من بعيد كاشفة عن مكوّنات نفسيته وعناصر هويّته ومبتغاه من الصراع.

إن الصراع لدى "**مفدي**" في المرحلة التاريخية التي يمثّلها، ليست بين غاصب للحقوق زجّ به في أعماق سجن "**بربروس**"، وذبح رفيقه ونهب خيرات شعبه السيّد في أرضه فحسب؛ وإنّما هو صراع متّصل الحلقات بين "**الصليب المسيحي**" المحرّف الحاقد و"**التعاليم الإسلامية**" السمحاء. إنّه الصراع الأزلي بين "**الحقّ**" و"**الباطل**" و"**الإيمان**" و"**الكفر**" و"**الخير**" و"**الشرّ**"؛ بين "**صليب**" اعتاد القتل **(حادثة المسيح الذي زعموا قتله)** و"**إسلام**" ينبذ الظلم والشرّ والاعتداء واستلاب الحقوق.

وهنا تظهر قوّة "**حدس**" الشاعر وقدرته على سبر أغوار المجهول، دون الاعتماد على مشاهدات أو مقدمات أو خطوات عقلية سابقة؛ فالمسيح والهلال والصليب وصلاح الدين... رموز بعيدة تقبع في "**اللّا شعور**" وتختزل "**كرنولوجيا**" الصراع الدائر في الوطن، خلال الفترة التي تواجد فيها الشاعر؛ لجأ إليها محاولا القبض على اللحظة النفسية المُنشأة لذلك الصراع، فوجدها تتمثّل في الحقد الدفين والمسيطر على شخصية المستعمر منذ أمد بعيد. وهو لجوء ينمّ عن مكونات الشاعر النفسيّة والدينية وتمثّله لموروث مجتمعه وأمّته والإنسانية جمعاء؛ موروث يتمّ اللجوء إليه عادة، عند الإحساس بالخطر الذي يهدّد الوجدان بعد أن فتك بالكيان. وفيما يلي جدول توضيحي لأطراف الصراع وأسبابه ونتائجه:

| | | |
|---|---|---|
| **أطراف الصراع الظاهر:** | الشاعر+ الشهيد+ الشعب الجزائري الثائر. | المستعمر الغاصب + أتباعه من الجزائريين. |
| **أطراف الصراع الخافي:** | الهلال/ الإسلام | الصليب الحاقد/ المسيحية المحرّفة |
| **أسباب الصراع الظاهر:** | استرداد الحقوق المغصوبة. | اغتصاب الحقوق+ التبعية للظالم طمعا فيه وخوفا منه. |
| **أسباب الصراع الخافي:** | الحق/ الإيمان | الاستلاب الصليبي/ الكفر |
| **نتائج الصراع الظاهر:** | الاستقلال | الاندحار/ الطرد |
| **نتائج الصراع الخافي:** | إعلاء كلمة الإسلام. | تراجع الحملة الصليبية الحاقدة |

وأخلص في خاتمة هذا العنصر إلى القول، بأن الشاعر لم يكتف في بناء صوره الشعرية بالمعطيات التي أفرزها الواقع الذي أراد تمثيله، وإنّما لجأ إلى عناصر "**ميتا– واقعية**" استمدّها من لا شعوره الجمعي، لتشكّل خلفيّة قويّة في تشييد الرسالة التي رام توصيلها إلى المتلقّي **(الشعب الجزائري)**، اعتقادا منه أن حضور تلك العناصر في خطابه، من شأنها أن تُلبّي حاجاته **(المتلقّي)** النفسيّة وتُرتّب نوازعه المشتّتة وتُذكّره بدوره الحضاري المعطّل زهاء قرن ونيف.

**2– الآليات النفسية للصراع في النص:**

يشكّل الاستعمار كفعل وسلوك، صعوبة نفسيّة واجتماعية لدى الشعوب التي اكتوت بناره ردحا من الزمن. وتشكّل حادثة "**ذبح**" "**أحمد زبانا**"، صعوبة نفسيّة واجتماعية لدى الشاعر، كما يبدو في النصّ؛ فهي فعل دمويّ عنيف و نهاية مأسوية لحياة "**شخص**" مهمّ في حياته وفي مساره الفكري و النضالي، ويختزل العديد من الأفكار والمبادئ والآمال والطموحات والرؤى والمشاريع التي يطمح الشاعر ألاّ تنتهي وأن يكتب لها الحياة في ظلّ الحريّة. إلاّ أن حادثة "**الذبح**" شكّلت لديه صدمة عنيفة وضغطا إضافيا شديد القوّة، هدّد نفسيته وذهنيته ووجدانه وموهبته الشعرية.

غير أنّ "**مفدي**" برع في تصوير تلك الحادثة البشعة على امتداد **(واحد وعشرين)** بيتا، بيد أنّه اعتبرها اختبارا حقيقيا لقدراته النفسيّة وحدود موهبته الشعرية وكفاءته الاجتماعية وقدرته على التصدّي للمشكلات وحلّها. فغدا حادث "**الذبح**" من زاوية نظره، "**اختبار للقدرة العقلية والكفاءة الذاتية والقيمة بالنسبة للأشخاص الآخرين**"[26]. مُبْطِلا بذلك، مفعول الرسالة التي رام المستعمر إيصالها له ولجميع الجزائريين: وهي أنّ "**الذبح**" مآل كلّ شخص يثور ضدّ تواجده بالجزائر وبالتالي ما على الجميع إلاّ

الخوف والرهبة وقتل روح الصراع والاحتجاج والمواجهة لديه. فكيف قرأ الشاعر تلك الرسالة /الحادثة؟ وكيف ردّ عليها؟

لقد وجد الشاعر في هذه الحادثة الضاغطة وهذا السلوك الترهيبي، فرصة لإظهار فاعلية الذات وقدرتها على اتخاذ المبادرة والمثابرة في مواجهة المحنة/ الصدمة؛ فرافق "**الذبيح**" شعريا بعزم وثبات منذ لحظة اقتياده إلى المقصلة إلى غاية لحظة تعريج روحه إلى السماوات العلا، واصفا تفاصيل تلك الرحلة وصفا يمتزج فيه الواقعي الشعوري بالميتا– واقعي اللاشعوري ويلتحم فيها الفنّي المعقّد، بالنفسي البسيط والتاريخي الحاضر بالمتخيّل الذي يصارع من أجل الحضور. والمؤكد أن تنفيذ حكم الإعدام في حقّ رفيقه، خلق لديه حالة متقدّمة من "**القلق**" و"**التوتّر**"، ستؤثر حتما على اتّزان نفسيته وهدوء ذهنيته وثبات المبادئ التي لطالما آمن بها. فيصبح في هذه الحالة في أمسّ الحاجة لآليات الدفاع عن النفس، حتى يضمن بقاءه أوّلا ويحفظ اتّزانه ثانيا ويتصدّى للموقف الطارئ أخيرا. فهل لجأ الشاعر إلى تلك الآليات؟ وإن كان الأمر بالإيجاب، هل يمكن استخلاص تلك الآليات الدفاعية من لغة النصّ وصوره وأساليبه الفنّية؟

يطلق علم النفس على "**الآليات النفسية للصراع**"، مصطلح "**الميكنزمات الدفاعية**" تارة و"**الحيل الدفاعية**" تارة أخرى. ويعرفها "**حكمت درو الحلو**" و"**زريمق خليفة العكروتي**" في مؤلفهما "**مدخل إلى علم النفس**"، "**بأنّها تنمو مع الشخص منذ الطفولة ويلجأ إليها لحلّ أزماته ولو وقتيا**"[27]. وقد كشف علم النفس عن أزيد من خمسين آلية أو ميكانيزم أو حيلة من آليات الصراع لحلّ الأزمات والصراعات النفسيّة منها: الإسقاط، الكبت، التقمص، التكوين العكسي، النكوص السلوك العدواني، أحلام اليقظة، طلب الإسناد الانفعالي ... وغيرها. ومن بين الآليات النفسية التي اعتقد أنّها حاضرة في نصّ "**الذبيح**" ما يلي:

**أ– التسامي:**

يُمكن القول، إنّه بالإضافة إلى العامل الأسري المتشبّع بالقيم الدينية والوازع الجهادي الذي فُطر عليه "**مفدي**"، فإنّ الأزمة الخانقة التي مرّ بها المجتمع الجزائري خلال الحقبة الاستعمارية الفرنسية، كانت عاملا حاسما في توجيه تجربته الشعرية وجهة "**صراعية**" ثائرة. فالاحتلال كأزمة أدّى إلى نشوء العديد من الجمعيات والنوادي الثقافية والحركات والأحزاب السياسية والأفكار والبرامج المناهضة له والتي ترعرع في كنفها "**مفدي**". وكان لها الأثر الكبير في تكوين وعيه وإحساسه بأنّ تلك "**الأزمة**"، يمكن التصدّي لها وحلّها عن طريق المغالبة والصراع.

وقد كانت "**منعكسات**" تلك التنشئة، باديّة في المُحصّلة السلوكية للشاعر. ولو أردنا أن نتحقّق من ذلك، فلن نجد خيرا من تقديم "**أحمد توفيق المدني**"[28] له؛ إذ يقول: "**كان ملكا في صورة إنسان وما عرفت في حياتي رجلا مؤمنا كإيمانه، فاضلا كفضله، متواضعا كتواضعه مجاهدا كجهاده (...) كان كلامه حكمة وكان عمله جهادا وكان مسعاه نفعا لأمة الإسلام**"[29]. وبالعودة إلى منشأ النصّ، نجد أنّه ابن شرعي لحدث معلوم، جرت تفاصيله في سجن "**بربروس**" نظمه الشاعر وهو يودّع "**أوّل شهيد**" على مقصلة السجن نفسه؛ أي أن لحظة ذبح الشهيد، كانت ذاتها لحظة ميلاد القصيدة. وذبحُ الشهيد يؤدي لا محالة إلى إحساس الشاعر بالإحباط، خاصّة إذا كان ينتظر هو أيضا المصير نفسه. والإحباط حالة يشعر بها الفرد عندما يصطدم مع شيء ما أو عندما يحول أمر أو آخر بينه و بين

ما يريد. إلاّ أنّنا لم نجد كلّ ذلك في النصّ، بل نجد إقداما يعزّ مثيله في مثل تلك المواقف. فكيف حدث ذلك؟ ولماذا يا ترى؟

تحوّلت حالة "**الإحباط**" التي ترافق عادة الموقف التي تعرّض له "**مفدي**" إلى إقدام واستبسال لأنّ الشاعر في – اعتقادي– استعمل آلية "**التسامي**"، التي يرى "**فرويد**" إنها "**تؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفنّ والعلم**". وذلك حين سلك بطريقة لاشعورية مسلكا ثقافيا وحضاريا وفنيّا بالتزامن مع الحدث العُنفي والدموي والعدواني الذي مورس على نفسيته. وذلك حتى لا تتراكم الأحداث وتتضاعف ضغوطها عليه، ممّا يعرقل الدور الاجتماعي الذي ينتظره. وقد مكنه استعمال هذه الآلية، من التعالي بـ"**طاقته الداخلية**" عن السلوك العدواني المباشر **(الهيستيريا)** وتحويلها إلى سلوك فنّي وحضاري مقبولا ذاتيا واجتماعيا؛ فعلى المستوى الذاتي: شبّع رغبته في مطارحة المستعمر والنيل منه. وعلى المستوى الاجتماعي: لم يُخَيِّب رأي مجتمعه فيه وقدّم له عملا فنّيا رأى أنه يمكن أن يلبّي حاجات مجتمعه النفسية والذهنية في تلك المرحلة الحسّاسة من تاريخه.

والحديث عن آلية "**التسامي**" عند "**مفدي**"، يقود للحديث عن "**الوظيفة الكاترسيسية**" **(التطهيرية)** للفنون عموما بما في ذلك الشعر؛ فهو ينطوي أيضا على عنصر تطهير النفس من الأدران والشوائب، نظرا لما يحمله من قيم وتصورات ومفاهيم أخلاقية؛ لذلك فهو "**خليق بأن يتسامى بأرواحنا ويساعدنا على كبح جماح أهوائنا (...) وقد صُنعت الفنون من أجل تنظيم حياة الإنسان الداخلية وتهذيب مشاعره، فهي تسمو بروحه وتبلغ بها قيم الحق والخير**"[30].

**ب– القلب:**

ومن الآليات التي اعتقد أنّ "**مفدي**" احتمى بها لتجاوز بشاعة اللحظة التي فُرضت عليه آلية "**القلب**"؛ التي عدّها "**فرويد**" من الآليات النفسيّة اللّاشعورية التي يلجأ إليها الشخص أثناء الصراع. فبها "**ينحلّ الصراع إلى صورة مقبولة شخصيا، وتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة**"[31]. وتقوم هذه الآلية عنده، على "**قلب**" نمط من السلوك من صورة إلى صورة أخرى مقبولة على المستوى الشخصي، ذلك لبشاعة الصورة الأولى وقسوتها على الجانب النفسي. وبالعودة إلى النصّ، أجد أن أوّل ما يوحي به عنوانه **(الذبيح الصاعد)** من معاني ودلالات أوّلية عادية، هو أن "**البطل**" سيُذبح أو يكون قد ذُبح وأنّ روحه ستصعد عند بارئها في السماء. وما على الشاعر – في هذه الحالة– إلا أن ينقل التفاصيل الدموية لتلك "**المذبحة**" من قريب أو بعيد ووصف فضاءاتها المأسوية. هذا هو الإيحاء الأوّلي الذي يطرحه العنوان بالنسبة للقارئ العادي. إيحاءات لن تخرج في مجملها، عن العادي والمألوف في "**الكتابة المشهدية**"؛ التي تقوم في الغالب برصد عيون السجناء، تطلّ من فجوات أبواب الزنزانات تراقب مرور السجين مقتادا إلى المقصلة. وهو مشهد على الرغم من إنّه سـ"**تتوقف فيه حركة التنفّس في الصدور، حركة الزمن بين الجدران لأن النهاية الدنيوية قد أزفت**"[32]. إلا أنّه سيبقى في نطري، خطابا غير صدامي، بيد أنّه سيستنزف ما في تلك "**اللحظة**" من طاقات غير عادية دون أن يُلامس ما فيها من شعرية.

إنّ الموقف الذي وجد الشاعر نفسه في أتونه، بحاجة في اعتقادي حتى يخرج منه، إلى "**انزياح**" ما عن الذي اعتاد عليه وألفه في سلوك المستعمر؛ فهو وحده القمين بإحداث "**التصدّي**" المطلوب أمام تلك العادات والجرائم. وهنا يتوسّل "**مفدي**" بعبقريته الفذّة ونفسيته المتأججة لتنتصب في النصّ كغابة

متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر مقدّمة صورا شعرية عميقة، تتوارى فيها كلّ المعاني العادية أو المشهدية البسيطة عن حادثة "**ذبح**" الشهيد "**زبانا**". إذْ من خلال لجوئه اللاشعوري إلى عملية "**القلب**" تمكّن من قلب "**المذبحة**" التي اعتاد المستعمر فعلها إلى "**عرس**" لم يكن يتوقّعه وقلب "**الموت**" الأكيد الذي ألف ارتكابه إلى "**خلاص**" و"**فوز**" يصدمه وقلب "**لقاء الذبّاح**" **الرهيب إلى "لقاء مع الله"** – عزّ وجلّ– مفرح. وبذلك أصبحت كلّ المعطيات السلبيّة التي فرضها الواقع البشع **(المذبحة، المقصلة، الموت الذبّاح)**، أمورا مقبولة على المستوى النفسي والاجتماعي، لأنّ التهديد الذي كانت تشكّله تمّ تذويبه.

وكدليل إضافي من النصّ على ما سبق ذكره أقول: لقد تضافرت عدة ألفاظ لإشاعة الجوّ المقبول، الإيجابي والمشرق السابق، بدءا من الفعل "**قام**" الذي يدلّ على الحركة الذاتية والإرادية للشخص عكس "**الاقتياد**" أو "**الأخذ**" أو "**الجرّ**". وتأتي بعده أفعال وأوصاف ترسم لنا أجواء الفرح وفضاءات المسرّة لينقلب المأتم إلى عرس بهيج؛ فالشهيد قام يختال، يتهادى، نشوان، باسم الثغر يستقبل الصباح الجديد، شامخا أنفه، رافعا رأسه، رافلا في خلاخل مزغردة...عبر سلسلة طويلة من "**الانزياحات**"؛ التي منشؤها النفس الرافضة للموقف الذي وُجدت فيه، فقادتها "**عبقريتها الشعرية**" و"**حدسها الخلاّق**"، إلى إيجاد "**معادل موضوعي**"، تطمأن له ويلقى لدى المتلقي الاطمئنان أيضا ذلك من خلال الاتّكاء على مكنون وجدانها ومخزون ضميرها الجمعي؛ الذي ينصّ على أن الشهداء لا يموتون بل يظلّون أحياء عند ربهم يرزقون.

**ج– الإسقاط:**

يُرْجِع " **ك. يونج**" علّة الإبداع الفني، إلى "تقلقل" **اللاشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعية**"[33]، ممّا يؤدي إلى تشتّت اتزان الحياة النفسيّة لدى الفنان، فيندفع محاولا الوصول إلى اتّزان جديد. ويستعمل لبلوغ ذلك، آلية "**الإسقاط**" التي هي "**عملية سيكولوجية يُنْسبُ الفرد عن طريقها أفكاره ومخاوفه ورغباته وخصائصه غير المرغوب فيها إلى أشخاص آخرين أو أشياء بطريقة لاشعورية كوسيلة لحماية ذاته**"[34].

ممّا يتيح له تجنّب السقوط أمام دوافعه العدوانية والتأكيد على أنّ الآخرين هم الذين يمتلكون مثل هذه الدوافع.

وقد عاش المجتمع الجزائري تقلقلا شديد بفعل الحضور الاستعماري الفرنسي على أراضيه لمدّة طويلة؛ عمل خلالها على طمس لاشعوره الجمعي وهدم رموزه المقدسة والفتك بوجدانياته. وقد أدرك الشاعر ذلك مبكرا، فثابر على امتداد مشواره النضالي عموما والأدبيّ بشكل خاصّ، من أجل الوصول إلى المعادلة التي تعيد لمجتمعه توازنه ودوره الحضاري المعطّل وحقوقه الشرعية المستلبة حتّى لُقِّبَ بـ "**شاعر الثورة الجزائرية**". وبالعودة إلى النصّ، أجد أنّه تكيّف مع الحادث الدموي الذي وجد نفسه في صميمه؛ وذلك عن طريق آلية "**الإسقاط**"؛ **حين شبّه "بطل**" قصيدته "**أحمد زبانا**" **(الإنسان العادي)** بالمسيح **(النبي، الرسول)**؛ فهو **(كالكليم)** و**(قد زعموا قتله)** و**(ما صلبوه)**... والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل أراد الشاعر أن يساوي بين شخص "**أحمد زبانا**" وشخص "**المسيح**"؟ وأن يضع الإنسان العادي موضع الأنبياء والرسل؟

الحقيقة أن "**مفدي**" المتشبّع بالثقافة الإسلامية، يدرك الاختلاف الموجود بين البشر العاديين والأنبياء والرسل، كما يدرك التنافر الكلّي بين المشبّه والمشبّه به في هذه الحالة. ويمكن فهم ما فعله، كونه "**أسقط**" حادثة تاريخية مجتزأة من واقع معيش على حادثة مجتزأة من واقع مختزن في الضمير الجمعي، نظرا لتساوي الحادثتين في الفعل واختلافهما في الشدّة؛ فـ" **زبانا**" ذُبِحَ والمسيح ذُبِحَ وذَبْح "**زبانا**" (=) ذَبْح المسيح. إن هذا التساوي في الفعل والاختلاف في شدّته، هو ما قصد إليه الشاعر.

لقد قصد الانزياح عن الحاضر المؤلم وتعويمه في أحداث الماضي الأكثر إيلام. وبالتالي يهون الحدث المؤلم الصغير **(ذبح زبانا)** أمام فداحة الجرم الأكبر **(قتل الأنبياء)**. ويكون بهذا "**الإسقاط**"/الانزياح، قد كشف عن المرتكز النفسي والذهني للمستعمر؛ مرتكز يقوم على العدوان وسفك دماء المصلحين والثائرين. وقد أراد من وراء ذلك، تخفيف ثقل الفاجعة على متلقّي خبر الذبح؛ من باب "**إن المصيبة إذا عمّتْ خفّتْ. أو كما يقول المثل الشعبي: "صَنْعَةْ بوهْ ما تْعايروهْ"**.

**د- طلب الإسناد الانفعالي:**

تشير نتائج الدراسات العلمية، إلى أن"**الإسناد الانفعالي مخفّف للضغط ومقلّل من تأثيره السلبي على الجانب النفسي والجسمي**"[35]. وطلب الإسناد الانفعالي أو الاجتماعي "**هو محاولة البعض الحصول على مساعدة الآخرين اجتماعيا أو نفسيا تبعا لتقدير المعنيين أنفسهم**"[36]؛ فقد يلجأ البعض إلى الأهل أو الأقارب بحثا عن الدعم الأمني عند الشعور بالتهديد، وقد يتّجه البعض إلى الأصدقاء أو الأطباء النفسيين ويتّجه البعض الآخر إلى الدين لما يلقون فيه من أمان وسكينة وطمأنينة ولما تُضْفيه الصلوات وقراءة الأدعية من راحة نفسية تقوّي العزيمة والإرادة.

وتشير"**خالدة سعيد**"، "**إلى أنّ أيّ شخصية ثقافية تواجه تحدّيات مصيرية تردّ على التحدّي عن طريق الإلحاح على مكوّناتها الأساسية**"[37]. جاءت إشارتها هذه في معرض حديثها عن المكوّنات الأساسّية التي ساعدت المشارقة والمغاربة العرب، على مواجهة الهجمة العنصرية التركية والتحدّي الحضاري الغربي في العصر الحديث؛ ولخّصت تلك المكوّنات في عنصري"**الدين**" و"**اللغة**". وقالت إن الإلحاح على عنصر "**الدين**" مكّن "**المغاربة**" من مواجهة التحدّي الحضاري الغربي. وهي محقّة في ذلك لما مثّله "**الدين الإسلامي**" من قوّة إسناد فعّالة في تلك المواجهة.

ولا يصعب على قارئ قصيدة "**الذبيح**" أو الديوان بأكمله أو شعر "**مفدي**" عموما، ملاحظة ذلك الحضور الكثيف لـ"**طلب الإسناد الانفعالي**" من الدين الإسلامي؛ إذ لم يترك الشاعر منهلا من مناهل ذلك الموروث، إلاّ والتجأ إليه واحتمى به، طلبا للعون والتأييد والمباركة والقوّة والتمكين لمواجهة الوضع المأساوي الذي وجد نفسه وشعبه فيه. وقد تنوعت الينابيع الدينيّة التي قصدها الشاعر طلبا للإسناد؛ بين القرآن الكريم **(اقتباسا وتضمينا)** والحديث النبوي الشريف والتاريخ الإسلامي والسيرة النبوية. ولأنّ المجال يضيق لعرض كل تلك الجهات، فإنّني سأقتصر على عرض جهة واحدة وأعضدها بالتحليل المناسب لتوجّه الدراسة النقد- نفسي.

يقول الشاعر واصفا "**بطل**" قصيدته:

**وتسامى كالروح في ليلة القدر * سلاما يشعّ في الكون عيدا**[38]

وهو قول يتقاطع مع قوله تعالى: "**إنا أنزلناه في ليلة القدر، وما أدراك ما ليلة القدر**"[39]. وفي البيت تشبيه؛ حيث شبّه الشهيد "**زبانا**" بجبريل- عليه السلام- وهو تشبيه قصد من ورائه طلب الإسناد

العاطفي؛ فحضور "**جبريل الأمين**" وما يمثّله من طهارة وبشرى ونقاء، أضفى على المشهد العنفي والدموي المؤلم الماثل أمام الشاعر، أجواء نورانية ربّانية ملائكيّة تَسْعَدُ النفسُ بالنظر إليها والبقاء عندها، حيث يغدو الذبح سموّا والموت حياة والمذبوح ملاكا طاهرا، لا تطاله أيدي البشر وليلة ذبحه ليلة القدر وما أدراك ما ليلة القدر..

أمّا قوله: **زعموا قتله وما صلبوه * ليس في الخالدين عيسى الوحيدا**

**لفّه جبريل تحت جناحيه * إلى المنتهى رضيا شهيدا**[40]

ففيه "**تضمين**" لقوله تعالى في سورة "**النساء**": "**وقولهم إن قتلنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله، وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبّه لهم، وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه، ما لهم به من علم إلا إتّباع الظن، وما قتلوه يقينا، بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما**". وهو "**تضمين**" جيّد سعى من خلاله الشاعر إلى "**تسفيه**" "**الفعل الاستعماري و"تتفيه**" قدْرات مرتكبيه العقلية. فزعمهم" **قتل زبانا**"، زعم كاذب يُشبه زعمهم قتل "**المسيح**". وما قتلوا الاثنين ولكن شُبّه لهم لقصور مداركهم العقلية. لأنّ القادر على الصعود بـ"**عيسى**"–عليه السلام– قادر على الصعود بـ "**زبانا**" أيضا، لأنه على كل شيء قدير. وبهذه الكيفية يكون الشاعر قد لاءم بين دوره الاجتماعي والوضعية النفسية التي وجد نفسه فيها وذلك من خلال طلب الإسناد الانفعالي من القول القرآني المعجز.

كما نلمس الطلب نفسه في قوله:

**اقض يا موت فيما أنت قاض * أنا راض إن عاش شعبي سعيدا**[41]

وفيه "**اقتباس**" لطيف من قوله تعالى في سورة "**طه**": "**فأقضي ما أنت قاض**"[42] والغاية الانفعالية منه، طلب الجرأة وروح الاستبسال والثبات على الموقف في شموخ وعزّة وإباء، أثناء مقارعة الفعل الاستعماري الهمجي.

والطلب الانفعالي نفسه نجده في قوله:

**نحن ثرنا فلات حين رجوع * أو ننال استقلالنا المنشودا**[43]

والغاية النفسيّة منه، هي الاستعانة بالقدرة الإلهية، التي أهلكت القرى الظالمة من قبل؛ نجد ذلك في قوله تعالى في سورة "**ص**": "**كم أهلكنا من قبلكم من القرى فنادوا ولات حين مناص**".[44] وهي قدرة قادرة على إهلاك المستعمر وجعل مصيره كمصير الأقوام الكافرة الماضية، التي لم تصغ لحكمة الله وسنن كونه. وبذلك تهدأ نفسيّة الشاعر والمتلقي معا، ويتمكّن الجميع من استجماع قواه مجدّدا لمطارحة المستعمر في الجولات الحاسمة المقبلة.

والحديث عن آلية "**طلب الإسناد الانفعالي**" وغيرها من الآليات النفسية للصراع في نصّ "**الذبيح**"، يطول ولا يتّسع له صدر هذا المقال. لذلك أفضّل ترك المجال مفتوحا للبحث والتقصّي عنها؛ فدراسة شعر "**مفدي زكريا**" دراسة نقد– نفسية، من المناحي البحثية التي لم تعط العناية الأكاديمية اللّازمة!؟

**خاتمة:**

بعد هذه الرحلة النقدية في نفسية نصّ "**الذبيح الصاعد**"، بحثا عن تجلّيات الصراع وآلياته النفسية، بهدف إبراز سيكولوجيا النصّ وأثرها في تشكيل أدبيته، يمكن تسجيل النتائج التالية:

**1**– إن العملية الإبداعية لا تتمّ في الواقع الموضوعي، بل تتمّ في دخيلة المبدع أي في نفسيته وعقله ثمّ تجد لها ترجمة في الواقع الموضوعي.

**2**– تساعد المقاربة النقد– نفسية على معرفة أدبيّة النصّ من عدمها، خاصّة حينما يركّز البحث على "**الانزياحات**" الدلالية واللغوية وما تحدثه من خروق في نظام اللّغة.

**3**– يركّز النقد النفسي على النصّ أثناء التحليل دون إغفال تاريخ الناصّ، وذلك من خلال البحث في الصلة بين جوانب النفس اللاشعورية للشخصية المبدعة والشبكة الدلالية في العمل الإبداعي.

**4**– وقد مكّن البحث في الصلة السابقة من الوقوف عند دلالات ثرّة وثريّة في نصّ "**الذبيح**" وأساليب وصور فنّية تنمّ عن عبقرية شعرية فذّة؛ لعلّ من أبرز مواصفاتها حسب النصّ:

**5**– إن" **مفدي** " شاعر مقاتل وصاحب قيم عربية وإسلامية وخواصّ ذاتيّة فريدة كالحدس والذكاء الخارق والنفس الطويل والقدرة على الإبانة وفهم الواقع، ساعدته على تطوير آلته الاستقبالية وترجمة مطالب شعبه وحاجاتهم النفسية والاجتماعية في شعره.

**6**– كانت الأزمات والمحن التي مرّ بها الشعب الجزائري، اختبارات حقيقية شحذت همّته وضبطت نفسيته وحدّدت مساراتها النضالية والإبداعية أيضا.

**7**– لدى" **مفدي**" قدرة خارقة على اكتشاف العلاقات الدقيقة بين الظواهر ثمّ تكثيف ما اكتشفه والقيام بعد ذلك بعملية تفاعلية بين الكمّ الهائل الذي ضغطه وركّزه، بحيث يستطيع نقله إلى "**كيْفٍ**" جديد ونافع، مرتقيا بذلك بانفعاله الأوّلي البسيط إلى انفعال فنّي خلاّق.

**8**– يتموضع الشاعر– في ضوء حالته المزاجية التي بدتْ في النصّ– في فئة "**اللاشعوريين**"؛ فهو ينبعث في إدراكه وخلقه للعلاقات الدقيقة، من مقومات لاشعورية ووجدانية وعقلية، أعني من مركّب عقلي وجداني مكبوت في داخله ويحرّك ذهنه ويحمله على الوقوف على العلاقات الدقيقة للموقف الذي يجد نفسه فيه والقيام بعلاقات جديدة مبتكرة وغير مسبوقة.

**الهوامش:**

**1**– أصل هذا المقال، مداخلة ألقيتها في الملتقى الدولي الثالث (الخطاب النقدي المعاصر "النقد النفسي"PSYCHOCRITIQUE ")، يومي 4– 5 ماي، 2008، بقسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي بخنشلة. وهي تحمل العنوان ذاته.

**2**– رينيه ويليك– أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981، ص46.

**3**– نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان الطبعة الأولى 2003. ص355.

**4**– عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشروق العربي لبنان د/ ط د/ تا ص179.

**5** – مصطفى ناصف، دار الأدب العربي، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983 ص131.

**6** – حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب وهران الجزائر، د/ط، د/تا ص158.

**7**- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص131.

**8** - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د/ ط، د/ تا ص351.

**9**- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعارف. مصر. ط3 1970. ص195.

**10**- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

**11**- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص352.

**12**- علي عبد المعطي محمد، الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية مصر. 1993. ص159.

**13**- عماد حاتم، النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشروق العربي لبنان د/ط د/تا ص179.

**14**- أُطلقت هذه التسمية من قبل "روجي فيول" (Rouger.Fayolle)، لأنه يرى أن "باشلار"، لم يدّع في نقده أنه يقوم بتحليل نفسي علمي دقيق، وإنما يعتمد على قراءة الأشخاص من خلال ما يكتبونه وذلك بردّ الصورة الفنية الشعرية إلى أصولها العميقة (الماء النار، الهواء والتراب)، بهدف تقديم دراسة عن الخيال الثقافي. محمد أديوان، النص والمنهج، دار الأمان الرباط ط1، 2006، ص80.

**15** - زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، منشورات إتحاد الكتاب العرب 1998، ص17.

**16**- المرجع نفسه، ص ن.

**17**- مفدي زكريا، اللهب المقدّس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر1983، ص9.

**18**- تتردّد هذه العبارة في الأدبيات التي تناولت أدب"مفدي زكريا" بالدراسة والتحليل.

**19**- م س، ص9، وهناك من يقول أنّ الشاعر كتب نصّ القصيد ليلتها بدمه؟

**20**- م س، ص17.

**21**- م س، ص16.

**22**- م س ن، ص18.

**23**- يمكن الرجوع إلى البت 17 والبيت 19 في القصيدة.

**24**- صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري. مجلة الثقافة، عدد 21، ص21.

**25**- اللهب المقدس، ص16.

**26**- حسين فايد، علم النفس الإكلينيكي. مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الإسكندرية الطبعة1، 2005، ص347.

**27**- حكمت درو الحلو، زريمق خليفة العكروتي، مدخل إلى علم النفس، المكتب المصري 2004، ص185.

**28**- هو أحمد توفيق بن محمد بن أحمد بن محمد المدني القبّي الغرناطي الجزائري. عالم ومؤرّخ ووزير سابق. ولد بتونس يوم الفاتح من نوفمبر سنة 1899 وتوفيّ بالجزائر العاصمة يوم 18 أكتوبر 1983. أسّس سنة 1926 مع جماعة من المثقّفين الجزائريين وبمساعدة غيرهم من الوطنيين ناديا ثقافيا وسياسيا بالجزائر العاصمة، أسموه "نادي الترقّي". الذي كان ملتقى النخبة المثقّفة آنذاك، تُلقى فيه المحاضرات والمسامرات وتُقام فيه الحفلات ويستضيف المثقّفين والمفكّرين من مختلف جهات الوطن؛ كـ"الشيخ عبد الحميد بن باديس" أو حتى من خارجه كالشيخ "أحمد سكيرج" المغربي وغيره. وفي مقرّ النادي تكونت اللجنة التحضيرية لتأسيس "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"، فكان كاتبها وأمينها العامّ بعد تأسيسها في 5 ماي سنة 1931. تولّى رئاسة تحرير جريدة "البصائر" ولسان حالها إلى غاية سنة 1956. كما انضمّ إلى فريق تحرير جريدة "الشهاب" لصاحبها "عبد الحميد بن باديس". من أبرز مؤلفاته: "حياة كفاح" – مذكرات- عن المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، في ثلاثة أجزاء.

**29**- العربي زبيري، المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، وحدة الطباعة بالروبية الجزائر 1995 الهامش، ص33.

**30**- علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المعطي عباس، الحسّ الجمالي وتاريخ التذوّق الفنّي عبر العصور، دار المعرفة الجامعية 2005، ص182.

**31**- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع، ص195.

**32**- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 ص98.

**33**- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص352.

**34**- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية مصر، ص353.

**35**- حسين محي الدين، التنشئة الاجتماعية والأطفال الصغار، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1983 ص176.

**36**- ميشيل إرجايل، علم النفس ومشكلات الحياة الاجتماعية، ترجمة عبد الستار إبراهيم، مكتبة مدبولي، القاهرة 1982، ص81.

**37**- خالدة سعيد، حركية الإبداع، باب العودة، بيروت، الطبعة الثانية 1982، ص19.

**38**- اللهب المقدس، ص10.

**39**- قرآن كريم، سورة القدر.

**40**- اللهب المقدّس، ص11.

**41**- اللهب المقدس، ص10.

**42** - قرآن كريم، سورة طه، الآية (72) وما بعدها.

**43**- اللهب المقدس، ص17.

**44**- القرآن الكريم، سورة (ص)، الآية (03) وما بعدها.

# تداخلات الصوت والصورة وإشكاليات التجريب في تجربة الشاعر ناصر العلوي [1]

**د. محسن بن حمود الكندي**
**قسم اللغة العربية**
**جامعة السلطان قابوس–عمان**

**ملخص**

*تقع هذه الورقة في دائرة التحليل الفني لظاهرة تداخل الصوت والصورة في تجربة الشاعر ناصر العلوي (المولود عام 1959 )، وهي ظاهرة نحسبها مهمة في فهم تجربة هذا الشاعر وفي تفكيك مكوناتها، فهي تجربة عميقة تحتاج إلى دقة وتمعن بفعل درجة التداخل فيما بينها وبين التداعيات غير المبررة في عالم النص المعجب في هذا المقام من الإبداع الشعري.*

*لقد مثلت تجربة ناصر العلوي أنموذجا لهذه الظاهرة عبر امتدادها الزمني **( قرابة عشر سنوات )** وفي إنتاجها الإبداعي **(** ديوانا " **نصف الحلم يسرد نصفه الآخر** " 1992و " **أيام النرد** " 1998**)** لتكون المحصلة سلسلة من المكونات قدمتها هذه الورقة بمقياس الوقوف على النص دون سواه، وبيان مكوناته الفنية دون البحث في مرجعياته، وكانت النتيجة عددا من الملاحظات نجملها فيما يلي :*

- *أبرزت الورقة أن ناصر العلوي يقدم هذه الظاهرة الفنية بوعي مستعينا بمعالم التجريب وأفكار الحداثة الشعرية، وأيضا خروجا عن المألوف والسائد في الذائقة الشعرية العربية ومنها العمانية؛ إذ كان الإيقاع الموسيقي الرنان والبلاغة العربية الرتيبة مكونا الصورة وأحد أعمدتها، وها هو اليوم ينفض غبارها دون أدنى اكتراث بشروط ومحددات النقاد قدامى ومحدثين، فهل نجح في ذلك ؟ !*
- *أظهرت الورقة أن تجربة ناصر العلوي اعتمدت على اللغة وسيلة لبيان تجليات هذه الظاهرة ولاسيما في مستوى التأثير الذي تحدثه في المتلقي، فبدا المتلقي بفعله مأزوما مأسورا غير متوازن في ذوقه مما أضفى به إلى سؤال جريء مفاده : هل حقق الشاعر الخواص الشعرية في هذه الظاهر؟، أم أن خطابه مجرد هذيان وتداعيات بل وهيام وأضغاث أحلام بعيدا عن ألق الشعر ورونقه ؟*
- *أكدت الورقة أن الشاعر ناصر العلوي قدير على التصوير والتحليق في فضاء المخيلة الشعرية، وأنه شاعر رسام للوحات، وأن الصوت لديه جزء من اللوحة الكلية التي يحيها اللون بصخبه وجماله. كما أن الصورة لديه لا تعتمد على التشخيص، أو التقنين في مشهد واقعي، وإنما هي رمز كلي يتسم بالحيوية؛ لأنه منبثق من أعماق الحالة الشعورية، وشمول الرؤية، التي تحققها عادة تجارب الشعراء الشباب المحدثين الذين يحاولون تعميق أصواتهم وربطها بالنماذج الحية من الصور.*
- *بيّنت الورقة من خلال دراستها لهذه الظاهرة دور اللغة في تكثيف المعنى وأنها تشكل القالب المحوري الأهم في تجربة الشاعر؛ إذ أسهمت في دعم التصوير، وبذلك تكون معادلا موضوعيا لخاصية التداخل فيما بينها وبين المشهد وصوته وأحيانا ظله وألوانه.*
- *أوضحت الورقة إقصاء الشاعر لتناصات واقعه، وبعده عن محيلات تجربته، وبالتالي انفصال الشاعر عن كل ما يحيط به من مؤثرات واقعية سياسية كانت أم اجتماعية أم ثقافية، مما كان محصلته سلسلة*

*من التداعيات أقرب إلى البوح الذي يصل إلى الهذيان، وربما هذا ما يثلم تجربته ويجعلها فضفاضة في بعض الأحايين وإن تداخل الصوت والصورة في المشهد الشعري .*

*وبهذه النتائج تكون تجربة ناصر العلوي الشعرية قد سجّلت حضورها في خارطة التجربة الجديدة في الشعر العماني وحسبها أن لامست حدود الذات وانطلقت منها ,وقدمت لنا إنتاجا يتوازى مع نظيره إنتاج شعراء المرحلة اغترابا واستقرارا، ونقصد بهم تحديا أولئك الذين اتخذوا المهاجر العربية منفى اختياريا كانت نتيجته دواوينهم الأولى في التجربة الشعرية العمانية الجديدة .*

***Abstract***

*This paper is concerned with the technical Analysis on the phenomena of overlapping of sound and image on the experience of the poet Nasser Al-Alawi who was born in 1959.*

*This paper comes out with the following conclusions :*

*1) This paper has shown that Nasser Al-Alawi presented these phenomena with conscience, using modern experience of poems.*

*2) This paper has shown that the poet's experience of Nasser Al-Alawi depends on adopting language to present these phenomena.*

*3) This paper has stressed that the poet Nasser Al-Alawi is able to imagine in the space of the poem's imagination.*

*These results are the experience of Nasser Al-Alawi who has registered its persons in the map of Omani modern poem.*

**مقدمة:**

في البداية أشير إلى ما يمكن أن أسمّيه " **بتداخلات الصوت والصورة** " و أقصد به ذلك الارتباط الحميم الذي يمثله صوت الشاعر ومشهد المخيلة، أو قل صورة المشهد الذي ربما يمثل المسار الفني لأي تجربة شعرية جديدة ومتناهية في الوقت ذاته ؛ فالتجارب الشعرية عادة ما تكون حافلة بتداخلات الحلم وتشابكات الواقع ؛ فهي لا تنأى عن الوصول إلى جوهرها العميق إلا من خلال ذلك ؛ إذ سرعان ما تستفتح نموذجها من خلال التوحد الرمزي بالصورة مشكلة بذلك أبعادا نفسية تغدو بين الفينة والأخرى ذائبة ذوبانا تاما في بوتقة الحالة الشعرية؛ حيث يختفي وجود موضوع الصورة وشكلها بل كيانها الواقعي لتتداخل خطوطها وملامحها مع الصوت القادم من ذاتية المشاعر عبر تركيبة واحدة معقدة ومتشابكة مع بقية أجزاء الشبكة الشعرية الجديدة .

إن هذا المنطلق تؤسس هذه التوليفة المعقدة أهم عناصر التجربة الشعرية القائمة على حالة شعورية قادرة على صهر عناصر الواقع في إطار ما يسمى بـ " **القصيدة الرؤيا** "، أو " **القصيدة الكلية** " **كما يسميها أدونيس، ويصفها بأنها** " **ليست شكلا من أشكال التعبير، وإنما هي شكل من أشكال الوجود** "[2]. إن صوت الذات المبدعة هي التي تبني العلاقة المميزة للكون الإبداعي بأسره؛ فالصوت هو الأكثر فاعلية في بناء الصورة وتأثيث فضاء الدلالة؛ لأنه يصدر عن رؤية محددة للعالم، ونستطيع عبر ذلك أن نميز بين نماذج عديدة من الأصوات كأصوات الرفض والسخط والإنكار، والتهويم، والتيه، والتلاؤم، والائتلاف، وهذه الأصوات تحدد رؤيتها للعالم عبر صور تشكلها اللغة مبنى ومعنى، وبذلك لا يخرج البحث عن سمات الصوت عن عالم اللغة. ومن هذا المنطلق لا تعتمد الصورة على التشخيص، أو التقنين في مشهد واقعي، وإنما هي رمز كلي يتسم بالحيوية؛ لأنه منبثق من أعماق الحالة الشعورية، وشمول الرؤية لدى الشاعر، وفي هذا النطاق هي عادة ما تكثر في تجارب الشعراء

الشباب المحدثين الذين يحاولون تعميق أصواتهم وربطها بتلك النماذج الحية من الصور، ولهذا فإننا في هذه القراءة سنعنى بهذه الظاهرة عند واحد من أبرز شعراء التجربة الشعرية الجديدة في بلدنا عمان( **ناصر العلوي** ) استنادا إلى وجودها خاصية واضحة بل وثيمة أساسية من ثيمات شعره، ويمكننا أن نقف على مستوياتها عبر الإحصائية المبينة التي تبرز وجودها كتناص فني يقرب تجربة الشاعر من تجارب أخرى ستكون محل عنايتنا في أبحاث قادمة .

لكن قبل الشرع قي ذلك لا بدّ من الوقوف عند تجربة الشاعر بما تمثله من مرجعيات؛ فالشاعر قدّم لنا ديوانين هما:

1 – نصف الحلم يسرد نصفه الآخر[3].

2 – أيام النرد [4].

وأبرز ما نقف عنده من مرجعيات أخرى لهذا الشاعر أنه شاعر مهاجر في طور حياته، ومقيم في أطوار أخرى منها، ولعل ذلك يفسّر لنا ظواهر الصورة والصوت المتعالي تارة والمنخفض تارة أخرى في شعره عبر بعديهما الواقعي والخيالي؛ إذ جعل من شعره محط إقامة كثير من مشاريع التجريب ووفق رؤية ثابتة ومنهج محكم، وإزاء كثير من تيارات التجربة الجديدة في بعديها الفكري والفني ؛ فالشاعر لم يكتب أي شعري تقليدي، ولم يتوسل إلى مرحلة وسطية أعني قصيدة التفعيلة، وإنما تاق إلى النص الجديد واتخذه هدفا وغاية منذ أن بدأ كتابة الشعر وحتى إصداره لدواوينه .. إنه الموقف المحدد والرؤية الواضحة .

إن أولى الحقائق التي تطالعنا في تجربة العلوي من الناحية الفنية هي صورة الحياة، وصوت الكتابة فيها، وتلك الجدلية غير المتكافئة في تجربة لم يمض عليها أكثر من عشرين عاما وأصفها هنا أنها غير متكافئة لكونها تقع بين طرفي نفيض، فبقدر ما هي قابعة في مظان ذاته، ولا تخدم أية قضية واقعية محضة، فإنها متطلعة إلى آفاق بعيدة مليئة بالحلم والتفاؤل .. إنها ترى النور يتبدى ولو من بعيد، ولعله في هذا يبدو متفردا بين أقرانه شعراء التجربة العمانية الجديدة، يقول في إحدى قصائده :

**لن يجرحها عشب**
**ولا أشواك نهارها**
**ستبقى حيث يلمح الماء في الشمس**
**ترصد الريح، بأجنحتها المتكسرة**
**في الشواطئ**
**وعندما تهب حشد حياة متبقية** [5].

إن هذا المقطع محكوم في كليته بثنائية ثاوية يجليها التسلسل الإيحائي للصورة قوامها الجرح / الماء؛ فالقطب الأول يؤسسه معجم "**يجرحها**" و "**أشواك**" و"**المتكسرة**"، أما الثاني فينهض على معجم "**العشب**" و "**الأنهار**" و"**الشواطئ**" و"**الحياة**". إن هذا التقابل يجعل النص مشدودا إلى القلق المنبثق من ذات الشاعر التائقة حتما إلى الحياة التي تغلق المقطع.

*** – صوت الشاعر المعادل الموضوعي لصوت الحياة :**

تتجلى هذه الخاصية الفنية في ديواني الشاعر على النحو الآتي :

| *أيام النرد* | | *نصف الحلم يسرد نصفه الآخر* | |
|---|---|---|---|
| **تداخلات الصورة** | **تداخلات الصوت** | **تداخلات الصورة** | ***تداخلات الصوت*** |
| **ضربات الساعة ما أشقاها** | هاهو الآن يرضع من فوضاه | ما زال الركض سريرك الأول وصدى البيوت | ***أنا الرمل مستعد للمقايضة*** |
| مثل رطوبة الأسلحة | إلى حيث الألم يسطع | الصوت يسيل في صمت كظل النسر | ***في الوحشة حسبت الماء*** |
| مثل صوت الأشياء | مرعى الضياء | يصعد الرصاص إلى الحواس المعطلة | ***وجه الصندوق من حجر الماضي*** |
| السيل يصهل في فرحته | وغناء لإيقاع الموت | رقصة النور عالقة في الأصابع | ***السهر يخاتل نعشا في الفم*** |
| صوت الخط المنقطع لم أرمه يوما | سمعت هذه الليلة ذاكرة البلور | عشبة تتراقص كلما مالت الشمس تتوعدني | ***القمر الذي ينتفض بردا في عيني*** |
| – | يستمعان إلى شفتيها | فساتين من الغناء | ***طريق من التعب وزيتونة النار في الفم*** |

نكتشف من النماذج المستوحية لتداخلات الصورة والصوت أن الشاعر واقع في مأزق الصورة غير المتكافئة، فهو يعاني من أثقال الواقع وهيمنته وفي الوقت نفسه يحلم بشفافية الصورة، فبقدر ما كان منغمسا في وحل الواقع بقدر ما كانت نفسه تحمل توقا للمثال بنقائه وصفائه، يقول :

**أمام بيتي**
**أجمع ما تبقى من ذريتي**
**وأوزعها على الحانات والطاعون**
**وكما لو أنني أحيي طفلا**
**أسرع للنوافذ وأصفقها**
**ثم ينحني البرق على الأرض**[6].

يؤكد هذا المقطع انبناء نصوص ناصر العلوي على ثنائية التمزق والقلق، ففضاء النص ساحة صراع بين الخلق والفناء والعمار والدمار، وهي ثنائيات متعالقة حدّ التماهي والانصهار، فالذرية والطفل والأرض علامات بارزة على قطب التواصل والإخصاب، أمّا الطاعون والبرق، فمظاهر شاهدة على الفناء والغياب .

- **– ثنائيات الواقع المثالي وطموح الذات :**

تمثل تجربة ناصر العلوي حنينا طافيا في عالم المثل، وحلما تائقا إليه، غير أن هذا التوق على قوته وإلحاحه ظل مجرد توق لا أكثر... ويبدو الشاعر فيه مغلوبا على أمره، مفجوعا في اغلب تجلياته، بينما كان الانغماس في الواقع حقيقة مثالية أجزم بالقول أنها أقل حدة من غيرها، وقد صاحبها إشكاليات التجريب، نلمس ذلك في قصيدته " **نبيذ الجبل الأخضر** ":

**أحب السكرة التي كوتني**
**وأنا الآن أسعى إليها**
**أتقدم لكي لا أنسى أشكال الكلمات**
**ولكي لا أنسى معنى الحياة**
**سأقطف كلماتها المعلقة في الأرض**
**أنا الغائب منذ اهتديت**
**إلى نهاراتها الغائمة** (7).

طرافة الصورة هنا متأتية من انبنائها على صوت واحد هو صوت الأنا المتأملة حالها في الكون، وهو صوت مترنح بين الوعي واللاوعي، والصحو والغيبوبة، فمنطلقه السكر، واستقصاؤه حدّ جوهره، ومنتهاه اليقظة والوعي المحالان على الواقع القادم .. واقع الحلم عبر حرف " **السين** " المبشر بالفعل " **أقطف** " في المستقبل القريب ... صورة تؤكد تشتت الكيان بين الحضور والغياب والفعل والعجز وتلقي بالأنا في هيمنتها المنشودة في آفاق القادم المجهول دون سواه.

وإذا كانت الهزيمة بشكلها النفسي قد تقررت من البداية لدى الشاعر، حيث لم يستطع أن يقف أمام مثاله الذي رنا إليه، فإن أشكال الصورة / الصوت المتصلة به قد توزعت بين الفجيعة والانكسار مع رغبة طموحة للتشبث بمظهر القوة مهما كان، يبدو ذلك واضحا في مساءلة الشاعر للفنار:

**أيها الفنار**
**لم تعد تصحب حنينك للسهر**
**فقط تجر اليابسة احتفاءك**
**ما تبقى من رائحة الموج نهشته الأرامل**
**ماذا بعد يا إشراقة المهاجرين**
**ماذا بعد تفعل إذن بهذه العين**
**وهذا الفؤاد** (8).

المقطع مساءلة بين الذات والموضوع **(الفنار)**، والفنار في الاعتبار قطب نوراني ودليل هاد على الاقتداء والإضاءة؛ إلا أن هذه المساءلة تسقط في هاوية الفقد والألم لتسجل تساؤلا مدويا من الشاعر حول جدوى الوجود أصلا كيانا وإحساسا .. صوت الشاعر هنا مسكون بفزع قاتم تستهلكه الحيرة المبنية على تردد التساؤل .... إنها أسئلة ملحّة على الشاعر ولا يقدر أن يجيب عليها، لقد صار ضحية لفلسفة الواقع بكل جراحاته وأناته ومتناقضاته، وفعله على الدوام فعل دام يشي بحالة ميلودرامية مفرداتها الفرح والتشاؤم والحب والكره .... إنه يعيش مكابدة النقائض أو الأضداد.

لقد مزج ناصر العلوي في شعره بين الواقع والحلم، بل هرب إلى الحلم من منطلق رغبته في خلق تعزيز لنفسه يجعله متزنا أمام تلك النائبات التي تحل به؛ نائبات مرتكزة على ثنائيات وأضداد الواقع؛ نرى ذلك واضحا في قوله مخاطبا الحلم:

**لقد تأخر الحلم**
**حان له الآن أن يخلد إلى فنائه**
**ليحصي عدد القتلى**
**الذين ورثهم** (9).

الصورة مؤسسة في هذا المقطع على ثنائية التقابل الخفي بين الحلم / الفناء؛ إذ الأول مشروع استشراف وتعزيز والثاني ينهي جوهره بتحويله من الانفتاح إلى الانغلاق عبر مراكمة معجمية رسمت بعناية معنى الكارثة عبر الفناء والقتلى والإرث .. الصوت هنا متجاوز للحياة، قائم في عالم الموت، إنه صوت النكبة بامتياز.

*** – إشكالية التوافق بين الأضداد :**

وإذا جئنا للإشكالية الثانية في تلك الثنائيات أو الأضداد، فسنجدها في ذلك التوافق بين ما هو عميق وسطحي وهذه الإشكالية طبيعية شأنها شأن أية إشكالية في حياة البشر، وحياة المبدعين خاصة، فهي تكون قائمة على مظهر وسطي ربما لا يتخذ الشاعر فيه موقفا محددا صريحا، فتبدو رؤيته للعالم ضبابية، فهي لا تقصد المثال بعوالمه ، ولا ترنو إلى الواقع بكل تفاصيله . وإنما مبتسرة ومنحازة إلى حالة انتقائية بحيث يكون فيها المبدع **(برجماتيا )** بعيدا عن المثالية، أو مثاليا بعيدا عن البرجماتية إلى آخر هذه الجدليات الفلسفية التي لا تحد الذات المبدعة بحدود .... إنها منفتحة على كل شيء .. ممتدة بامتداد الكون واتساع الأفق.

لقد سارت تجربة العلوي وفق هذه الأفكار الضدية، وإذا توجب علينا وصفها في هذا المقام قلنا إنها أقرب إلى الازدواج منها إلى الآحاد الذي يتفاعل مع كل شيء، وبذلك احتفظ الشاعر بجاذبيته الخاصة وكوّن جسرا يحميه من التصادم مع الآخر **( أقصد من جراء ما يلم بتجربته من نكبات طارئة وغير محسوبة)**، ولهذا وفّر هذا الجسر مكانه خاصة تنبثق من تبادل الأدوار في حلقة دائرية مفرغة لا نعرف بدايتها من نهايتها ولهذا ظهرت في شعره من تلقاء هذه الحالة إشكاليات التجريب غير المقنن، فبدت تجربته حقيقة متوترة يحكم بنيتها الظرف والوقت الهلامي العائم، ولكي نفهم هذه الإشكالية لا بدّ أن نجيب على سؤال جوهري هو: ما التجريب الذي ينشده ناصر العلوي ؟ أهو التهويم والتحليق، أم المغايرة لإحداث الدهشة ؟ وإذا كانت كذلك، فهل نجح في تقصي حقائق تلك الثيمات فنيا؟ وما حدود ذلك التقصي خاصة أننا لا نجد خصوصية للذات ولا للواقع أيضا؟ أليست مكابدة النص كما سنها النقاد المحدثون؟

*** – مكابدة التجريب وإشكالية الواقع:**

لقد كان للهجرة التي قام بها الشاعر دور في تشكيل كيانه، وتكوين حساسية لديه مفرطة نحو التجريب في كافة أطروحاته الفنية والفكرية والأدبية، بل السياسية؛ فلقد سمحت له أن يرى عن كثب ما كان يجري في المحيط الثقافي العربي **( العماني حيث ولد، و السوري حيث درس، والمغربي حيث هاجر )** وكان لهذه الأمكنة دور في إضفاء حالة شعورية تنطلق من تخوم المشهد المتحول بكافة أبعاده، فقد كانت هذه الدول تموج بتيارات فكرية تدفعها فتنة اليسار حينا، وتأطرها أيديولوجية اليمين حينا آخر، كما أنها كانت المخبر الأكبر الذي يتم فيه وعبره تجريب الأفكار الجديدة وتمحيصها ووضعها مصب الواقع تطبيقا. كما كانت الروابط الثقافية التي ربما انتمى إليها الشاعر، بل سمع بها إبان هجرته، كذا وسائل البث الثقافي كمجلات: شعر، وأدب ونقد، و فصول، والكلمات والتي كانت تضطلع بها الصحافة السورية والبيروتية والقاهرية إصدارا ونشرا كانت القوة المحفزة لطلائع التجديد والخروج من دائرة الخطاب التقليدي المتوارث.

ولم يقتصر الأمر على ذلك، وإنما كانت الثورة قائمة في أغلب الفنون الأدبية في محاولة للبحث عن ملجأ يقرب التجارب الشعرية من أقطابها في الوطن العربي آنذاك، وكانت الهجرات توقا حميميا وغاية نشدها رواد التجديد في محاولة للبحث عن كافة السبل الكفيلة للكتابة المغايرة التي تلائم أفكارهم وتنسجم مع السياق التاريخي الذي أملته ظروف أوطانهم في السياسية والمجتمع. لقد بدأت هذه التجارب تهيئ نفسها لأحداث كبرى، وتستجيب لإغراءات

عديدة كان المجتمع غير متهيئ لها..... من هنا استنكر المجتمع العربي بكافة أقطاره هذه التجربة الوليدة فرفضها تحت مظلة مخالفة الدين والتراث والتقاليد وأكثر من ذلك الذوق الذي بدا غير متفق معها قلبا وقالبا.

انطلق – إذن – التجريب الذي نشده ناصر العلوي من هذه الحيثيات، وهو لا يختلف عمّا كان عليه في الوسط الثقافي العربي، وكانت النظرة إليه تؤول إلى إقصائه، وتحييده، وشمل الإقصاء بنيته المهيمنة التي تآكلت ولم تعد تقوى على حمل تناقضات الواقع وتوتراته، ومع ذلك ظل هذا الحال وقتيا ، فقد أثبت الشاعر – مع مرور الوقت – جدارته، وانساق مع نهجه الجديد يبشر به ويدافع عنه [10]، لأنه يراه الأقدر على التعبير عن بنية الواقع، وعن صميم الفكر الجليل القادر على بناء النماذج المتعالية المصفاة من الشوائب.

وإذا كان التجريب يأتي على هذا النحو عند ناصر العلوي ، فإنه لا بدّ أن ننظر إلى مدى تحققه في تجربته أيا كان نوعها؛ ذلك أن كل الجدليات التي قامت عليها أودت بها وحولتها إلى إشكاليات، ونحن لا نجد في هذه التجربة سوى الانطلاق إلى المعلوم المحدد والابتعاد عن التحليق المتخيل، وإن هو خرج عن ذلك فإلى المبهم وغير الواعي، وأقصى ما أنجزته هذه التجربة أنها كسرت السائد والمألوف، وأدهشت القارئ بجدلية الثنائيات والمتضادات، من هنا فالدارس لتجربته يحس ذلك الفرق بين التنظير، والتطبيق، فهو يسقط في مغبة الأخير غير مكترث بتقنيات التجربة الشعرية وحدود تفاعلها مع الآخر، وهو ما إلتفت إليه نوري الجراح في حديثه عنها بحيث عدّ تجربته " **في حدود غياب الأشياء، وقصيدته تؤكد شعريتها عن طريق الحدس بالأشياء، ولا تستقيم في أفضل نماذجها لديه مالم تكن مسرحا لأحلام اليقظة ، وتستمد طاقتها الروحية من انشغالها بمرئيات الطفولة**"[11].

لقد أكدت نظرة الجراح مساقات كثيرة في هذه التجربة أبرزها أن الشعر الجديد إيماء والتفات، حدس والتقاط، تحليق ومزج، إثبات ومغايرة، إنه العالم اللامحسوس واللامرئي، خليط من المعقول واللامعقول، يستمد جوهره من الرمز والإيحاء والصورة فيه مكثفة وذات أنواع أهمها : الصورة الصوت ( **الصدى** )، والصورة الظل، والصورة الحركة، والصورة اللون.

الحداثة عند العلوي إنجاز تلقائي محض لا علة لها ولا سبب، أمّا تساؤلاته فيها، فهي مكسوة بالحيرة والقلق والدخول إلى معترك الحياة بما تثير الدهشة والمغايرة من جمال، وما كان له أن يتحقق كل ذلك لو لا أن تجربته تأسست على نزعة قوية لاستعادة الماضي الطوباوي، وتحديدا زمن الطفولة لإيقاظ الروح / الطفل النائم في النفس على حد قول نوري الجراح [12].

إن الطفولة وإن غدت غائرة في ثنايا التجربة إلا أنها أساسية لإيقاظ شرارة الإبداع لدى هذا الشاعر، فهو يلجأ كثيرا إلى التوله والحسبان بعدما رأى نفسه وقد فقدت جميع حساباتها المقننة وغير المقننة، فما بقي له سوى الوله، يقول:

**لي عبق الوله بالجريمة**
**جريمة الأفراح والموت**
**لي نعش فاخر كالبكارة**
**الأنبياء غطوني**
**وتحفرني الشمس**
**أنا الرمل مستعد للمقايضة**
**تأخذني المحبة**
**وترجعني الخطوات** [13].

الصورة قائمة تركيبيا على " **الأنا** " التي ترسم حدود علاقتها بالواقع الموضوعي شعريا، وهي علاقة جوهرها التوتر القائم بين قطبين الفرح / الموت، ويوغل الشاعر بالصورة حتى يبلغ حدود التماهي بين القطبين، فإذا الجريمة مقترنة بالفرح كما بالموت، وكأن الضدين وجهان لعملة واحدة.

إن النص يؤسس صراعا خفيا بين البداية والنهاية، فمن ناحية نجد عبق الأفراح / البكارة / الشمس / المحبة ومن الناحية الأخرى تنهض الجريمة والموت وكأنها لا تدرك هذا ولا ذاك، بل إن حركتها تخرج عن دائرة المعقول إذ تعيدها الخطوات إلى الوراء في رسم جميل لمفهوم اللاتوازن .. لا توازن نفسي بني باللغة كأبهى ما يكون. ومن جانب آخر، فهذه الصورة التي رسمها الشاعر للذات لا تصدر إلا عن مخيلة ممتدة، ولا يمكن أن تكون إلا لشاعر مرهف الإحساس، إنها ثمرة تأمل عميق، ولكن هناك ما يكدر صفوها وقد تبدى في أن جعل الشاعر التناقض بين الفرح والموت أكثر بهاء، وأكثر إشراقا من الروح ذاتها، واستخدم في ذلك لغة التناقض؛ وهذا في حد ذاته دليل على أن الشاعر لا يملك نواصي الأشياء ولا زمام الأمور، ولا يقدر على الإتيان بجديد للكلام، ولكنه يفصل الكلمات كالثوب الملبوس الذي يكون عادة على قدر اللابس ، لا يفيض إلا لماما ، كما أنه لا يلجأ إلى حشو نصه بالنعوت والصفات، وإنما تتراخى الجملة لديه و تترهل في انسجام مع واقعها المتناهي وكأن الأشياء عديمة الصفات:

**كأس النبيذ التي أخبؤها تحت النوافذ**
**كأس النبيذ التي يطول عمرها**
**أغطيها بقلب تحت البرد**
**أدفئ حواف سطحها**
**حواف الألم في الشفاه**
**أغطي النور بلونها / لون الكأس**
**لون العين المحروقة**
**لون الظمأ** [14].

النص بين البداية ( **كأس النبيذ** ) والنهاية ( **لون الظمأ** ) محكوم بهاجس الرغبة والفشل، وفي ثنايا ذلك تقوم مقابلة أعنف بين البرد والدفء، والصورة من خلال كل ذلك تؤسس لمفهوم أكبر هو مفهوم: الوحدة ( **العطش + البرد** ) والجماعة ( **النبيذ + النشوة / الدفء + دفء العشيرة** )، فالصورة ضمنيا تراوح في داخل الذات الشاعرة بين برد الوحدة والعزلة واليأس ودفء العشيرة والقوم والأمل. إن صوت الشاعر من خلال هذا المقطع متراوح بين الأنا العطشى وحلم الارتواء الذي يبدو بعيدا وغير متحقق، وفي مقابل ذلك نرى أن الجملة هنا بقدر ابتدائها بعبارات ( **كأس نبيذ / حواف الألم / لون العين** / ) وبقدر تدرجها مع فعل الابتداء ( **أغطي/ أدفئ** ) تشكل مغزي لدى الشاعر، فالكأس يمارس دورا رمزيا في جوهره، وإن لم يمارسه في الواقع، والشاعر من خلاله يبحث عن رائحة الحياة في أرض الأجداد من خلال البقايا والترسبات، إنه يبحث عن جذوره وأسلافه الذين يشكلون تراثا مدفونا تحت طبقات الأرض العطشى والتاريخ الزاهر على الأقل شعريا من خلال حضور أبي نواس والمعلقات، هذا الاحتماء بالماضي تعلة للحاضر دون إسراف أو إسفاف وإن هي في رأينا صور متكلفة يصرح بها الشاعر ولا يضع لها مرامي بعيدة . يقول : " **أحب السكرة التي كونتني، وأنا أسعى إليها**". هذه الأطروحات وغيرها تشكل عنصر التجريب لدى ناصر العلوي، وهو تجريب – كما رأينا – مستقى من هموم الذات ولواعج النفس،

وقد أثقلت بالآلام والمتاعب شأنها في ذلك شأن أي نفس مبدعة ما انفكت في الرغبة الجامحة للدخول إلى عالم التجريب أو حقول الكتابة الإشكالية فيه إن صح التعبير، والشاعر يتكأ في ذلك على ماض ينطلق من الطفولة وينتهي بالحلم، طفولة بدأت من الكويت ومرت بدمشق وانتهت بالمغرب فعمان ( **الموطن** ) وفي ذلك مكابدة وأية مكابدة!

**خاتمة:**

لقد تحققت **لناصر العلوي** أحلام الكتابة، ووضعت تجربته في محك التجريب المنفتحة على فضاء الصوت والصور، وبذلك تكون قد تجاوزت الغنائية ، وحققت أهم عناصر التجريب أو أقل الحداثة التي تعني: حدود الدهشة وآفاق المغايرة، بل مسايرة الواقع في حدود الشعر فقط، ولكنها مع ذلك راوحت بين التهويم بعيدا عن طرائق نحت الذات وحفر الواقع، فقلما نجد في تجربة هذا الشاعر شيئا من أصداء الواقع وخصوصياته موظفة في إطار الفن الشعري، وهي إحدى الإشكاليات الجوهرية في هذه التجربة المهمة.

**الهوامش**

**1**- ناصر العلوي، شاعر مجدد من مواليد مدينة صور بالمنطقة الشرقية عام 1959، عاش بداية حياته متنقلا بين دمشق والرباط والكويت، إلى أن استقر في مسقط عام 1986. لم يكتب إلا القصيدة الجديدة، ونشر نماذج منها في الصحافة المحلية والعربية.

**2** – أدونيس، على احمد سعيد: مقدمة الشعر العربي، ط1، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1997، ص117 .

**3**- نصف الحلم يسرد نصفه الآخر، ط1، منشورات نجمة، المغرب، 1992، ص75، 29 نصا.

**4** – أيام النرد، ط1، دار المدى، بيروت، 1998، ص93، 43 نصا.

**5** – قصيدة " مواسم " ديوان أيام النرد، ط1، دار المدى، دمشق، 1998، ص22.

**6** – قصيدة " التباس الولادة " ديوان نصف الحلم يسرد نصفه الآخر " منشورات نجمة، المغرب، 1992، ص8.

**7** – قصيدة " نبيذ الجبل الأخضر " ديوان أيام النرد، المصدر السابق، ص66.

**8** – قصيدة " نزهة الفنار " الديوان نفسه، ص21.

**9** – قصيدة ميراث صغير جدا " ديوان السابق، ص40.

**10**- صمود، حمادي ( الدكتور ): إشكاليات التجريب في القصيدة المعاصرة بحث قدم إلى ندوة القصيدة الحديثة في دول مجلس التعاون، الكويت، نوفمبر، 1998، ص6.

**11**- نوري الجراح ، أصوات شعرية عمانية مهاجرة ومقيمة ( ناصر العلوي )، صحيفة الحياة، ع 10682 ، لندن، 9 / 2 / 1992، ص16 .

**12** – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**13** – قصيدة " رحابة الظمأ " ديوان نصف الحلم يسرد نصفه الآخر، المصدر السابق، ص17.

**14** – قصيدة " نبيذ الجبل الخضر " ديوان أيام النرد، المصدر السابق، ص64 .

**المصادر والمراجع**

**أولا – المصادر:**

- العلوي، ناصر:
- نصف الحلم يسرد نصفه الآخر، ط1 ، منشورات نجمة ، المغرب،1992 .
- أيام النرد ، ط1، دار المدى، بيروت، 1998 .

**ثانيا – المراجع:**


- أدونيس، على احمد سعيد : مقدمة الشعر العربي ، ط1 ، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1997.
- الجراح ، نوري : أصوات شعرية عمانية مهاجرة ومقيمة ( ناصر العلوي ) ، صحيفة الحياة، ع 10682، لندن،9 / 2 / 1992.
- صمود، حمادي ( الدكتور ): إشكاليات التجريب في القصيدة المعاصرة بحث قدم إلى ندوة القصيدة الحديثة في دول مجلس التعاون، الكويت، نوفمبر، 1998.
- الكندي , محسن الكندي ( الدكتور ):
- الشعر العماني في القرن العشرين، ط1، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، 2007.
- مدونة شعراء عمان، مخطوط، مكتبة الباحث، ولاية إبراء، سلطنة عمان.

# مستويات الصورة الفنية في شعر الحطيئة
## ( مقاربة سيميائية)

**سمية الهادي**
**قسم اللغة العربية وآدابها**
**جامعة محمد بوضياف بالمسيلة**

**ملخص**

*مقالي المعنون بـ: مستويات الصورة الفنية في شعر الحطيئة. يسعى إلى مقاربة سيميائية للصورة الفنية. وقد حاولت من خلال ذلك، الاعتماد على معايير النقد السيميائي التي تؤكد على طرفي العلامة المتمثل في الدال والمدلول، وكذا السياق. وتناولت كموضوع للبحث، بعض الإشكاليات التي تتشخص في الجوانب الآتية: الكثافة (التوتر) – الانسجام – التضاد – التشاكل.*

***Résumé***

*Cet article intitulé :( Les niveaux de l'image artistique dans le poème de "Houtea",une approche sémiotique),tente de construire une approche sémiotique de l'image artistique (poétique). A travers ces recherches nous avons tenté de travailler selon les notions de la critique sémiotique qui exige la relation entre le signifié et le signifiant ainsi que le contexte.nous avons pris comme problématique à cette étude: L'intensité – La cohérence – L'antonymie – L'isotopie.*

**مقدمة:**

يحدد تودوروف Todorov النص الأدبي بقوله: «**إن العمل الأدبي، لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام.** » [1]. وكان لكثرة اهتمام النقاد بكشف القوانين الداخلية للنصوص دور كبير في إعطاء صبغة جديدة للنقد؛ إذ أصبح « وصفا للعبة الدلالات، وبحثا عن قوانين تبنين النص» [2]. ولقد توسعت فكرة الاعتقاد بأن النص عالم ذري مغلق. بل لقد أصبح فضاء مفتوحا من العوالم الدلالية التي تجعل من الإنتاج الأدبي مشروعا كتابيا قابلا لمستويات عدة من القراءات والتأويلات.

ذلك أن النص « **ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا...فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه** » [3].

فالانطلاق يكون من الواقع والعودة قد لا تؤول إليه ومن هنا نقتنع بفكرة «**تحول النص إلى مجال يُلعب فيه ويمارس ويُتمثل التحويل الإبستمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها**» [4]. وعليه يصبح الأمر كما يقره توجه رولان بارث من أن الكتابة عن النص ما هي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن إلا أن يكون نصا هو ذاته، فقد بدأ الجميع ينظرون إلى النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعا لتعدد القراءات [5]. على هذا الاعتبار، يمكن التفريق بين مصطلح نص

ومصطلح خطاب وذلك أن الخطاب هو« **فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه**» [6]. إذ تتحول الرسالة – في منظور جاكبسون(Jakobson)– إلى نص أدبي في حالة القول الأدبي.

و« **تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها، وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسل إليه متلقيا. وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول أي النص**» [7].

وتتموضع الرسالة على سياق يفرض عليها توجها معينا فتكون خاضعة له « **فالسياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على النص ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة. و لو حدث هذا – وكثيرا ما يحدث – فإن النص سيسقط ويصبح نصا فاشلا كتقليد مفضوح. و لا بد هنا من ذكاء المرسل الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط. وخير السبل في ذلك هو الاستعانة بالشفرة. والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق**»[8].

ومن خلال هذه الإطلالة السريعة، يمكن القول: إن النص الشعري يخضع في مساره إلى مجموعة من المستويات، تتبع أساسا من جملة العلاقات. فتتحرك الصورة الشعرية وفقها، متلمسة أحيانا درجة معينة من الكثافة والتوترات. وكرة أخرى تتحرك حول الانسجام والتضاد، وتارة نحو التشاكل والتباين. ولعل البحث في كل المستويات يصبح ضربا من الوهم، نظرا لكثرة هذه المستويات وتشعبها. وإنما يمكن الاسترشاد ببعضها لتكون عينة على مدى التفاعل الموجود بين مختلف المستويات التي ينشئها النص الشعري، والذي ينبني أساسا على العملية التخييلية. واستكمالا لذلك، نحاول استنباط مظاهر الكثافة الحاصلة في النص الشعري لدى الحطيئة في تفاعله مع دلالات الصورة الفنية.

أ - **الكثافة:**

يتشكل النص الشعري من جملة من المستويات التي تحدد خصائصه النوعية. فيعمل الجانب الإيقاعي على بلوة التشكيل الصوتي والنغمي له. ويعمل الجانب النحوي على تنظيم كيفية استغلال الطاقات التركيبية من خلال معاني النحو. وعليه يصبح كتلة معقدة تسير حركيته اعتمادا على قدرة التعبير، وسلسلة الاختيارات التي تتحكم فيها الشخصية المبدعة الشاعرة. وتأتي درجة الكثافة بالمقدار الذي يجعلها تتوخى الفعل الإبداعي المساهم في تحديد نمط الصورة «**وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدد في الصوت والصورة، وهذا يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري***»[9]. إن الصياغة اللغوية التي يملكها الشاعر، والتي بها ينتج نصه الشعري وفقا لسياق الشعور والإحساس، يجعل « **اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها**»[10]. وصفات الصورة تتشبع بنمط الحياة الاجتماعية ومظاهر الأشياء والموجودات البيئية. «**وينبغي أن نشير إلى أن الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنها حتما سوف تنطبع بطابع هذه النفسية، و نفسية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، لهذا غلبت النزعة الوصفية المادية على معظم الشعر الجاهلي؛ لأن نفسية الجاهلي نفسية بدائية مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسي أو في أشكالها الظاهرة**»[11].

ويمكن للسياق أن يكون ذا حضور قوي في توظيف التجربة الشعرية و«**تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي**

**للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها»**[12].

وتتبعا لمظاهر درجة الكثافة، نسعى إلى مدارسة قصيدة قالها الحطيئة في عمر بن الخطاب– رضي الله عنه– وهو في شدة من الضيق عندما منع من قول هجائه في الناس، وعليه أصبحوا لا يخشون لسانه، فأفل نجمه، وصعُبت عليه الحياة في ظل الأم والبنين، وقسوة ابناء العمومة، وظلم ذوي القربى. يقول:

**يا أيها الملك الذي أمستْ له ... بُصرى وغزَّة سهلها والأجرعُ**
**ومليكها وقسيمها عن أمره ... يُعطى بأمركَ ما تشاءُ ويمنعُ**
**أشكو أليك فأشكني ذريَّة ... لا يشبعون وأمهم لا تشبعُ**
**كَثُرُوا عليَّ فما يموت كبيرهم ... حتى الحسابِ ولا الصغيرُ المُرضَعُ**
**وجفاء مولاي الضنين بماله ... وولُوعَ نفسٍ هَمُّها بيَ مُوزَعُ**
**والحُرْفَةَ القُدْمى وأن عشيرنا ... زرعوا الحُروث وأننا لا نزرعُ**
**فبعثتَ للشعراء مبعث داحس ... أو كالبسوس عِقَالَهَا تتكوَّعُ**
**ومنعتني شتم البخيل فلم يخفْ ... شتمي فأصبح آمنا لا يفزعُ**
**وأخذتَ أطرار الكلام فلم تدعْ ... شتما يضرُّ ولا مديحا ينفعُ**
**وبُعثْتَ للدنيا تُجمِّعُ مالها ... وتَصرُّ جزيتها ودأْبا تجمعُ**
**ومنعتَ نفسك فضلها ومنَحتها ... أهل الفِعال فأنتَ خيرٌ مولعُ**
**حتى يجئ إليك عِلْجٌ نازحٌ ... فيصيبَ عَفْوَتَها وعبدٌ أوكعُ**
**والعَيْلةُ الضَّغْفى ومنْ لا خيْرُهُ ... خيرٌ ومثلُهُم غُثاءٌ أجْمعُ**[13]

تتبني اللغة الشعرية لهذا النص على درجة من الكثافة التي تحقق له خصوبة فنية. ويتمثل الأمر في ظاهرتين فنيتين الأولى الحذف، والثانية الأبعاد المجازية المبثوثة في بعض التراكيب الشعرية. إن الحذف هو خاصية لغوية عربية تبناه الكلام العربي، بل إنه تحول إلى مزية كلامية. فالحاذق من يحسن الكلام بأقل جهد، وأقل عدد من الأصوات التي تنشئ التراكيب. لهذا كانت البلاغة العربية قديما تساوي الإيجاز. ومن هذا المنطلق جاء النص الذي بين أيدينا ليحقق بعضا من مظاهر الحذف الذي يجعل التركيب يرتقي إلى درجة الكثافة، من ذلك قوله: **(يا أيها الملك الذي أمست له بصرى وغزة سهلها والأجرع)**، ومعناه أن مدينة بصرى وغزة وقعتا تحت حكم عمر– رضي الله عنه– بفعل الفتوحات، فدانتا له. والأمر هنا فيه كناية عن عظمة الفتح وشساعته. فاختزل التركيب كله في كلمة **(أمست)**. وتجنبا للإطالة أيضا، يوظف في البيت الثالث لفظة**(فأشكني)** وهي مشكلة من فعل وفاعل ومفعول به. والمقصود بها **(أعني على شكواي)**. وكذلك الأمر في البيت الرابع، في قوله: **(ولا الصغير المُرضَعُ)** وتقدير الكلام: ولا الصغير المرضع أيضا يموت.

وتتبدى درجة الكثافة، من جهة أخرى، عن طريق لعبة المجاز الشعري الذي يرتفع بالمعاني والدلالات إلى مستوى فني رفيع. من ذلك قوله: **(فبعثتَ للشعراء مبعث داحس أو كالبسوس عقالها تتكوَّعُ)**، فقد شبه ما فعله عمر بن الخطاب–رضي الله عنه– بالشعراء بحرب داحس والغبراء، أو بحرب البسوس، اللتين جرَّتا القبائل العربية إلى حروب طاحنة أتت على الأخضر واليابس. ويزيد هذا التشبيه من تعميق الدلالة. فالشاعر الحطيئة يريد من خلال هذه الصورة أن يرسم معالم الأثر النفسي الذي تركه سلوك عمر. ولقد جعل الحطيئة من لسانه أداة كسب القوت. وعلى هذا الأمر كان الناس يتحاشونه، بل ويغدقون عليه. ويحدث التكثيف أيضا في قوله ( **وأخذتَ أطرار الكلام**

**فلم تدع شتما يضر ولا مديحا ينفع)**، والأطرار هي النواحي. فقد ارتفع التعبير الشعري من المعنوي إلى الحسي. وهي صفة في التعبير الشعري العربي القديم. فجسد الكلام في صورة مادية على سبيل الاستعارة المكنية. وكأن الكلام عبارة عن ثوب له نواحيه وحواشيه، فأمسك بها عمر ثم طواها. ويمكن أن يتضمن الشطر الثاني كناية عن سوء الحال المعيشية. فالشاعر، كما قلنا، إما مادح وإما ذام. وفي الوضعين يأخذ مالا. ويقول في موضع آخر: **(والعيلة الضعفى ومن لا خيره ومثلهم غثاء أجمع)**، إذ يشبه سوء حال الفقراء في الحياء بحال غثاء السيل وهو عبارة عن الزبد وما خالطه من ورق الشجر البالي.

ب– **الانسجام:**

إن «**النص الأدبي هو توليد – تحويل لقالب لغوي في زمان وفضاء مهما كان مستواهما بكيفيتين أساسيتين هما جوهر أي نص وسر حياته وتعيينه، سواء أكان ذلك التوليد والتحويل لقوالب خارجية أم داخلية**»[14]. لقد طرح محمد مفتاح جملة من المعطيات الخاصة بالنص، والتي من خلالها يحقق النص انسجامه «**فإذا كان الزمان والفضاء من بين ثوابت النص فإنهما بالضرورة– ضامنان لانسجامه المعنوي على الخصوص إذ ليس هناك نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض، تحتوي على معلومات متراكمة تيسر فهمها وتأويلها**»[15]. وكانت اللسانيات الحديثة صاحبة الفضل في التحدث عن انسجام النص، وقد اقترحت بعض الآليات التي تساعد على فهم الخطابات المختلفة، منها:

– التساؤل عمن فعل؟ وماذا فعل؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟

– الارتباط المعجمي.

– الارتباط التركيبي الحاصل بالضمائر وأداة التعريف واسم العلم وأسماء الإشارة وأدوات العطف[16].

وقد تعرض اللسانيون بالدرس إلى قضية الانسجام داخل النص، وارتبط هذا الأمر بما يعرف الآن **(تحليل الخطاب)**. فقد اعتبر إيزنبرغ Isenberg الانسجام قيدا من قيود حد النص؛ إذ هو متتالية منسجمة من الجمل... وأشار ليونس إلى نفس الظاهرة ولكن بأقل صرامة مرجعا الانسجام إلى ما في النص من الصنعة باعتبار أن النصوص في الغالب نصوص أدبية[17].

وإذا كان النص ينبني على جملة من العلاقات المتشابكة فيما بينها وفق نظام سياقي معين؛ فإن انسجام النص مرهون بالأطر المعرفية التي تَشكَّل ضمنها. فما يبدو منسجما للبعض، قد يبدو غير منسجم للبعض الآخر. فالانسجام رهين جملة المعارف الحاصلة في ذهن منشئه ومتلقيه خاصة في النصوص الإبداعية. وإن الصعوبات التي حصلت في البحث عن إقامة انسجام بين مكونات النص، أفرزت جملة من الأمور منها:

– اقتراح اعتبار القارئ بمثابة المعيد لإنتاج النص.

– القول بموت الكاتب منشئ النص كما ذهب إلى ذلك بارث **Barthes** في كلام لا يخلو من المجاز والتصوير. ومثل هذا الطرح للمسألة يجعل الانسجام أمرا قائما بين القارئ والنص أكثر من قيامه بين الأجزاء المكونة للنص [18].

وسعيا نحو تتبع معالم الانسجام في النص الشعري لدى الحطيئة، نحاول الاعتماد على بعض المقاطع الشعرية التي وجدنا فيها تحقيقا لظاهرة الانسجام، من خلال امتلاكنا لخلفية التجربة الشعرية لديه، والتي ساهمت كما في إنجاز التركيب الشعري الذي يحمل داخله الصورة المتناغمة مع واقعها، والمستمدة لأجزائها ومكوناتها من صميم الحياة الاجتماعية العربية القديمة. يقول:

**لنعم الحيُّ حيُّ بني كُليبٍ إذا ما أوقـدوا فوق اليفاعِ**
**ونعم الحيُّ حيُّ بني كُليبٍ إذا اختـلط الدواعي بالدواعي**
**ألمْ ترَ أنَّ جار بني زُهيرٍ قصير الباع ليس بذي امـتناع**
**وليس الجار جارُ بني كليبٍ بمُقْصىً في المَحلِّ ولا مُـضاعِ**
**همُ صنعوا لجارهمُ وليستْ يدُ الخـرقاء مثل يد الصَّنَاع**
**ويحرُمُ سرُّ جارتهم عليهمْ ويأكل جارهمْ أُنُفَ القِـصاعِ**
**وجارهُمُ إذا ما حلَّ فيـهم على أكناف رابــيةٍ يفاعِ**
**لعمرُك ما قُرادُ بني رياحٍ إذا نُزع القُـرادُ بمستطاع**[19]

إن القدرة اللغوية تعد أساسا لقوة الإبداع. والحطئية صاحب تفوق لغوي معترف به من قبل النقاد القدامى والمحدثين. وذلك بحكم انتمائه لمدرسة عبيد الشعر، وملازمته الشديدة لشعر زهير. لذلك كان شديد الثقة بنفسه، معتدا بها، لا ينازعه كثير من الشعراء على قول الشعر. والنص الذي أمامنا يحتكم إلى لغة شعرية محكمة، ومتماسكة. ويبدو انسجام الجمل واضح المعالم. حيث بني المعنى العام للنص على القسم الذي أُلف في كلام العرب قديما، وسياق توظيفه هو تأكيد المعنى، وجعله غير قابل للنقاش. فكلمة(**نِعْمَ**) تأتي في سياق التعبير عن مكانة الممدوح الذي يتربع على مجد الكرم. ثم يسير النص الشعري متلمسا انسجامه معتمدا الجملة الشرطية بـ(**إذا**) التي تؤسس شرط الكرم الذي هو شرط الرقي والتفوق الأخلاقي عند الإنسان العربي قديما. ولعل معنى الكرم، جاء منسجما مع إيقاد النار فوق اليفاع، واليفاع هو المكان العالي. ثم يسير النص نحو انسجام آخر، يحصل في سياق المفاضلة التي تتم بين (**يدالخرقاء**) و (**يد الصَّناع**). والمفاضلة عادة عربية، كانت تستعمل لإبراز شيء على حساب شيء آخر. فكان إبراز الكرم هنا قائما على مثل هذه المفاضلة التي تمت بين اليد الخرقاء، وهي المرأة التي لا تحسن العمل. ويد الصَّناع وهي المرأة الحاذقة والماهرة في العمل. ويقابلها في ذلك الرجل الكريم الذي يقدر معنى الكرم، فيحسن تمثيله، والرجل البخيل الذي لا يقدّر هذا الصنيع، وبالتالي فلا خير يُرجى منه. ويعتبر البيت الذي استوعب هذه الصورة نواة النص ككل. فقد تشكلت الصورة الشعرية المبنية على التشبيه الضمني. وهو الذي انتشرت دلالته في معاني الأبيات الأخرى. لأن الأمر كله سار على مدار إبراز الممدوح، ورفعه إلى المكانة العليا اللائقة به. ومن ثم كانت المفاضلة هي الوعاء الذي استوعب هذه الفكرة.

ومن هنا يمكن القول: إن النص الشعري انبنى على جزئيات شعرية مستوحاة من الواقع الحياتي لدى الشاعر، وقد استطاع توظيفها بالمقدار الذي يحقق للنص الشعري شاعريته، وإيحاءه. فالشاعر منسجم مع هذا الواقع، وانسجامه هذا شكَّل للنص انسجاما جمليا، سار باتجاه بناء الصورة الفنية التي حملت معنى الكرم.

وتأكيدا لانسجام الجمل، يمكن توضيح الأمر أكثر. فاستعمال القسم، جر التركيب إلى الاستعانة بالنفي الذي يكون مضادا للتأكيد وقد تم بـ(**ليس**). وقد جاءت في معرض حديثه عن عدم إقصاء الجار الذي يلازم هذا الممدوح وهم(**بنو كليب**). كما أن الاعتماد على ضمير الجمع (**هم**) ساهم في تعميم صفة الكرم على الحي كله. فالشيمة جماعية، وهذا يحمل دلالة نقاء الأصل والنسب. وهي صفة كان يحبها العربي. فلا وجود له خارج وجود الحي والقبيلة.

لقد تشكلت الصورة الكلية للنص من خلال سرد هذه التفاصيل والجزئيات. فكانت تلك الصورة مستوحاة من أشياء الواقع. استطاعت الرؤية الشعرية أن تقيم بينها جملة من العلاقات من مثل اليفاع والكريم، والكرم والصَّناع، والبخل والخرقاء...

ج- **التضاد:**

لقد طرحت الدراسات اللسانية الحديثة فكرة الثنائيات، انطلاقا من البحوث اللسانية التي جاء بها دو سوسير من مثل: اللغة/الكلام، الدال/المدلول، ...وبناء على ذلك، يمكن طرح بعض الأسئلة منها: «**متى يصح أن يقال: إن بين اللفظتين تقابلا؟ والجواب: يكون بينهما تقابل حينما يرجعان إلى نفس الطبقة فيشتركان في بعض المقومات ويختلفان في بعضها*، مثل حار/بارد. وصاعد/نازل**»[20]. ومعروف أن غريماس ( **Greimas** ) طور نظرية التقابلات الثنائية وجعلها في مربعه السيميائي المعروف. وهذه التقابلات هي:

- تقابلات محورية لا تقبل وسطا: زوج/زوجة.
- تقابلات مراتبية: كبير/وسط/صغير.
- تقابلات متناقضة: متزوج/أعزب.
- تقابلات متضادة: صعد/نزل.
- تقابلات تبادلية: اشترى/باع [21].

إن التقابلات الثنائية التي جاء بها الطرح اللساني، تنتمي علائقيا إلى بنية ما، تتشكل من مجموعة من المستويات؛ المستوى النحوي والصرفي والتركيبي والإيقاعي والدلالي وغيره... و مصطلح بنية(**Structure**) يتباين مفهومه وفقا لتباين الطروحات النقدية المختلفة من مدرسة إلى أخرى. فقد حدد جون بياجي( **Jean Piajet**) المكونات الثلاثة التيتتأسس عليها البنية؛ باعتبارها نظاما من التحولات، يحوي قوانين خاصة، تحفظ له شخصيته، وتتخصب عن طريق التحولات، من دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه. والبنية تتحكم فيها مميزات ثلاث هي:الشمولية(**Totalité**)، والتحولات (**Transformations**)، والتحكم الذاتي (**L'autoréglage**)[22]. فالشمولية تفيد أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر[23]. والتحولات تُفهمُ من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها[24]..أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وأن عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها[25].وهذا التحكم الذاتي يتشكل من الأنساق والسياقات المختلفة، مما يدخل في الاعتبار نظاما معقّدا ومتناميا [26].

وباعتبار النص مجموعة من البنيات النسقية، يمكن تتبع مسار بنى التضاد داخل النص الشعري لدى الحطيئة، اعتمادا على التعامل النصي الذي يستنطق البنى الشعرية، من أجل الوصول إلى غاياته العلمية. خاصة وأن النصوص الخصبة هي النصوص التي تستوعب بنية التضاد، لأنها تجعل النص متحركا بعيدا عن السكونية. يقول الحطيئة:

| | |
|---|---|
| **والله ما معشر لاموا امرأ جُنُبًا** | **في آل لأي بن شَمَّاس بأكياس** |
| **علام كلفتني مجدَ ابن عمكم** | **والعيس تخرج من أعلام أوطاس** |
| **ما كان ذنب بغيض لا أبا لكم** | **في بائس جاء يحدو آخر الناس** |
| **لقد مريتكم لو أن درتكم** | **يوما يجيئ بها مسحي وإبساسي** |
| **وقد مدحتكم عمدا لأرشدكم** | **كيما يكون لكم متحي وإمراسي** |

| | |
|---|---|
| وقد نظرتكم إعشاء صادرة | للخمس طال بها حبسي وتنساسي* |
| فما ملكت بأن كانت نفوسكم | كفارك كرهت ثوبي وإلباسي |
| لما بدا لي منكم غيب أنفسكم | ولم يكن لجراحي منكم آسي |
| أزمعتُ يأسا مبينا من نوالكم | ولن ترى طاردا للحر كالياس |
| أنا ابن بجدتها علما وتجربة | فسلْ بسعد تجدني أعلم الناس |
| ما كان ذنب بغيض أن رأى رجلا | ذا فاقة عاش في مستوعر شاس* |
| جار لقوم أطالوا هون منزله | وغادروه مقيما بين أرماس |
| دع المكارم لا ترحل لبغيتها | واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي |
| وابعث يسارا إلى وُفْر مذممة | واحدج غليها بذي عَركين قناس* |
| سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى | والأكرمين أبا من آل شماس |
| من يفعل الخير لا يعدم جوازيه | لا يذهب العرف بين الله والناس |
| ما كان ذنبي أن فلّت معاولكم | من آل لأي صفاة أصلها راس |
| قد ناضلوك فسلوا من كنانتهم | مجدا تليدا ونبلا غير أنكاس*(27) |

إن البلاغة العربية نظّرت قديما لأنماط تعبيرية كانت تستهوي الشعراء وأصحاب الإبداع. من مثل الطباق والمقابلة. وقد أسهبوا في الإشادة بهذين المحسنين البديعيين. ولعلنا لا نجانب الصواب بالقول: إن التقارب كبير جدا. ولكن الضرورة المنهجية والتعبير بالمصطلح النقدي المعاصر يحتم اعتماد التسمية والالتفاف حولها تحريا للدقة، وتحقيقا للموضوعية العلمية. والنص الذي أمامنا، يشتغل في هذا المنحى؛ إذ تتشكل حركيته الدلالية وفق بنى التضاد التي تنشر ظلالها على مختلف تراكيب النص. والقصيدة هذه، وفق ما يشير الديوان، كتبت في سياق المدح والذم؛ فهي مدح لبغيض وذم للزبرقان الذي اشتكاه لعمر بن الخطاب – رضي الله عنه– ولقد عايشت حياة الحطيئة كثيرا من قسوة الحياة وغلظتها، فكان يتنقل باحثا عن مسببات العيش؛ فأنّى وجدها أخذ بها. وقد وجد ضالته مع بغيض. ففرح بالمقام، واستهواه العيش الرغيد، بينما لم يجد ذلك مع الزبرقان وأهله المعروف بالكرم والسخاء والجود. فتحركت مشاعر الشاعر في منحيين: منحى الإشادة ببغيض، ومنحى التعريض بالزبرقان. وجاء النص حافلا ببنى التضاد. وينطلق من بنية القسم**(والله)**، التي تستشعر عظمة المقام في ديار **(ابن شمّاس)**. وبنية التحقيق **(لقد)** المعتمدة على اللام الموطئة للقسم، وحرف التحقيق قد، والمعبر عنها في سياق التعريض بالزبرقان. وبين سياق المدح والذم. تتحرك دلالات النص. ففي معرض حديثه عن المذموم، تتشكل مجموعة من الجزئيات التي تؤسس للنص بنية اليأس، وهي: **(لقد مريتكم لو أن درتكم يوما يجئ بها مسحي وإبساسي)**. وقد اعتمد التعبير الشعري تأسيس الصورة الفنية التي تشخص فكرة اليأس؛ فقد تمثل الشاعر نفسه يمسّح ضرع الناقة، ويصدر صوتا تستعذبه النوق أثناء الحلب وهو **(بس بس)**. ومع ذلك لا تدر الناقة الحليب. وكذلك الأمر بالنسبة للزبرقان وأهله. ويستمد صورة فنية أخرى للتعبير عن ذلك اليأس باعتماده أشياء مستوحاة من البيئة التي يسكنها، وذلك في قوله**(وقد مدحتكم عمدا لأرشدكم كيما يكون لكم متحي وإمراسي)** ويقصد به، أنه مدحهم مدحا خالصا دون غيرهم ولكنهم أفسدوه، فجعل الإمراس أساسا في ذلك، وهو أن يقع الحبل بين البكرة وبين القعو فتخلصه وترده للبكرة، وبالتالي يصبح قادرا على أداء وظيفته. ويؤسس بنية أخرى تستمد دلالتها من فكرة الصدور، وهي التجاء العرب قديما إلى إيصال النوق إلى مرحلة كبيرة من العطش ثم يصدرون، فترتوي**(وقد نظرتكم إعشاء صادرة للخمس طال بها حبسي وتَنساسي)** وكذلك الشاعر ظمئ، وانتظر طويلا حتى يُلتفت إليه.

ولكن شيئا لم يحصل. وتصل حدة الذم عندما يشبههم بالمرأة المبغضة لزوجها(**الفارك**). ويتحول اليأس إلى نواة تفرز إيحاءها تراكيب الذم (**أزمعتُ يأسا مبينا من نوالكم ولن ترى طاردا للحر كالياس**).

أما في منحى الإشادة والمدح، فإن، التركيب الشعري يجنح نحو إعطاء بنية مضادة من الصور، والتراكيب تستشعر عظمة الممدوح، وترتقي به إلى مصاف الرفعة والعلو. ويتحرك النص الشعري من اليأس، والجمود، والضياع، والإقامة بين الأرماس(**مقيما بين أرماس**). إلى السير الحثيث وقطع الفيافي والصحاري، وتكبد المشقة من أجل الوصول إلى الممدوح صاحب الفضل والكرم (**سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى والأكرمين أبا من آل شماس**). وتتجلى قوة هذا الممدوح وعدم قدرة الآخرين على مجاراته، في قول الشاعر(**من آل لأي صفاة أصلها راس**). والصفاة هي الصخرة الملساء التي تهزم المعاول والفؤوس. والأمر كناية عن قوة الأصل. ويستمر التأسيس على ذلك المنوال، ويؤثث صورة الأصل والنسب بقوله:(**قد ناضلوك فسلوا من كنانتهم مجدا تليدا ونبلا غير أنكاس**). والمناضلة هي المفاخرة؛ وكأن الأمر يتحول إلى الرماة الذين يسلون النبال من كنانتهم ثم يرمون.

ولكن هناك النبل القوي الذي يتحمل التسديد وهناك النبل الضعيف أو(**المنكوس**).

وفي الأخير تتشكل، داخل النص الشعري، التعارضات التي تصنع بنى متضادة من مثل:

الشح ⟷ الكرم

اليأس ⟷ الأمل

الفقر ⟷ الغنى

الهوان ⟷ العزة

الكره ⟷ الحب

استمرار النسب ⟷ زوال النسب

ويمكن التعليق بشيء من الإيجاز حول هذه الثنائيات؛ كرم آل بغيض يقابله شح الزبرقان. ويأس الشاعر من الحياة في حي الزبرقان يقابله الأمل الكبير والتطلع إلى عيش رغيد في كنف بغيض. والفقر المدقع الذي نال من الشاعر يقابله الفرح بالغنى والجود من لدن بغيض. والهوان الذي لاقاه في ساحة الزبرقان تقابله العزةوالكرامة عند بغيض. والكره الذي أصبح يُكنّه لآل الزبرقان، يقابله الحب الكبير الذي أصبح يكنه لآل بغيض. وزوال نسب آل الزبرقان واندثاره (**وقد أشار إليه بالأرماس**) يقابله امتداد النسب وقوة عراقته وصلابته لدى آل بغيض(**وقد أشار إليه بـ:أصلها راس**).

**د -التشاكل:**

يعتبر التشاكل (**Isotopie**) من المصطلحات التي أصبحت تغري كثيرا من الدارسين، فراحوا ينظّرون له ويسعون إلى الاشتغال التطبيقي عليه. وقد اكتنف المصطلح بعض الغموض. كونه قد وفد من الغرب، ولم يكن استعماله الأول استعمالا أدبيا؛ وإنما كان الفضل في نقله من حقل الفيزياء والكيمياء إلى حقل الأدب، يعود إلى غريماس (**Greimas**) «**وكأي مفهوم جديد فإن المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص، ولكنه لم يرفض مع ذلك وإنما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه**» [28]. وقد تضاربت الآراء حول الجانب التطبيقي للمصطلح، فنجد غريماس قد قصره على المضمون، بينما عممه راستي Rastier فشمل التعبير والمضمون معا، فهناك التشاكل الصوتي، والتشاكل النبري، والمعنوي...[29].

ويورد محمد مفتاح تعريف راستي الذي مفاده أن التشاكل هو تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[30]. وظاهرة التكرار تعد خاصية شعرية منذ ظهر الشعر. وهذا الأمر سارت على منواله مجموعة(**M**) في (**كتاب بلاغة الشعر**)؛ إذ

اعتبرت التشاكل تكرارا مقننا لوحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس الوحدات التركيبية[31]. وتعدد التسميات في النظرية النقدية الحديثة أصبح ظاهرة مألوفة، انطلاقا من تعدد الثقافات، وخصوصية التكوين لدى كل ناقد. وفي خضم الاختلاف والاتفاق، يجمع الدارسون على أن النص عبارة عن بنية من العناصر الداخلية تحكمها العلاقات والسياقات. وهذه العناصر الداخلية «ليست جامدة أو قارة بل هي تتحرك وتتغير في إطار النص كهيكل وهي تتوزع ضمن أقطاب دلالية(**Isotopies**) متداخلة ومتقابلة»[32]. فهناك اختلافات في الأمر. على أن البحوث والدراسات تكاد تجمع على أن المصطلح ينحدر من كلمتين يونانيتين هما: **(Iso)** التي تعني التساوي، و**(Topos)** التي تعني المكان، فيصبح المصطلح دالا على تساوي المكان أو المكان المتساوي[33].

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم التشاكل ارتبط بمفهوم التباين الذي يخالفه. وقد تناول محمد مفتاح بشيء من التفصيل دراسة ظاهرة التشاكل والتباين في كتابه: تحليل الخطاب. وسنحاول الاستفادة من المنحى التطبيقي الذي جسده في بحثه مع توخّي استنباط النصوص التي تلبي الظاهرة المراد درسها والتطبيق عليها. علما أن هذا الباحث قد اعتمد في دراسته للتشاكل والتباين على الجانب الصوتي، والجانب المعنوي، والجانب المعجمي، والجانب التركيبي. وعلى اعتبار الصورة الفنية تتحرك معالمها داخل تفاصيل الجملة الشعرية المشكّلة أساسا من المفردة اللغوية. فإن البحث يركز على التشاكل الزمني والتشاكل المكاني، على اعتبار أن الصورة الفنية تتحرك بين هاتين الثنائيتين. وقد اختيرت مقاطع شعرية تخدم هذا التوجه التطبيقي.

**1 – التشاكل الزمني:**

تتجسد معالم هذه الظاهرة الفنية، التي تشكل مستوى من مستويات الصورة الفنية، في قول الحطئية:

**عرفتُ منازلا من آل هند عفتْ بين المؤبَّل والشّويّ**

**تقادم عهدها وجرى عليها سفيٌّ للرياح على سفيّ**[34]

إن التعبير هنا تم بالزمن، ولذلك استوجب استحضار العناصر المكونة له. فقد ذكرت منازل آل هند. وهذه المنازل قد تلاشت عبر الزمن، وسفت عليها الريح التراب، فغدت أطلالا تقادم عهدها. والرؤية الشعرية هنا انبنت بشكل كلي على البنية الزمنية التي كان لها دورها الكبير في إزالة هذه الديار. وتلمسا لمعالم التركيب الشعري الذي ساهم في تأسيس صورة شعرية تعبر عن التلاشي، يحدث التشاكل الزمني بين لفظة **(عفت)** و **(تقادم)**، فكلتا اللفظين عبّرت عن زوال عهد. يقول الشاعر في مقطع آخر:

**قد يملأ الجفنة الشيزى فيترعها من ذات خيفين معشاء إلى السحر**

**من كل شهباء قد شابت مشافرها تنحاز من حسها الأفعى إلى الوزر** *[35]

قيل البيتان في مدح طريف بن دفاع الحنفي. ويحدث التشاكل الزمني في البيت الأول بين **(معشاء)** و**(السحر)**، فكلاهما يعبر عن معنى زمن: معشاء مأخوذة من العشاء، ومعناه أن الناقة تتعشى إلى وقت السحر. والسَحَر هو قرب نهاية الليل. فيحدث التكرار بين اللفظتين الزمنيتين. ويساهم هذا المستوى التعبيري في إنجاز صورة مشهدية، ترسم لنا معنى الكرم والجود؛ فالممدوح يملأُ الشيزى **(وهي الجفنة)** بلحم ناقة ذات خيفين. وهي ناقة تدر الحليب بغزارة. ويحقق التشاكل هنا معنى الانسيابية. فالليل ينساب، والسَّحَر كذلك. ويسير هذا الأمر حتى يتحقق في انسياب الحليب من الضرع.

ويقول أيضا:

**ومناخ العافين في زمن المحْل إذا أجحرت حنين الشمال** *[36].

هذا البيت من قصيدة مدح بها الحارث بن عبد يغوث. وبعد الإشادة بالممدوح يصل إلى وصف الحالة الاجتماعية السيئة التي مر بها الشاعر. ويصبح مناخ العافين الذين يطلبون المعونة في زمن القحط، وانقطاع المطر وتيبس الأرض، هو عنوان البؤس الشديد الذي تتكشّف أبعاده من خلال التشاكل بين **(زمن المحْل)**، وهو زمن القحط. و**(أجْحرت)**. وهي بمعنى القحط. ويقول في موضع آخر:

**وقعتَ بعبس ثم أنعمتَ فيــهم ومن آل بدر قد أصبت الأكابرا**
**فإن يشكروا فالشكر أدنى إلى التُّقى وإن يكفروا لا أُلْفَ يا زيدُ كافرا**
**تركت المياه من تمــيم بلاقعا بما قد ترى منهم حلولا كراكرا**
**وحيّ سُليم قد أبـرت شريدهم ومن قبل ما قتّلتَ بالأمس عامرا**[37].

يأتي هذا المقطع في مدح **(زيد الخيل)**، وكان قد أسره في غارة أغارها على بني عبس موطن الشاعر، فأنعم عليه. وينبني النص ككل على إبراز معاني السماحة والمروءة والندى. ويتأسس التشاكل في البيت الأخير بين **(من قبل)** و**(بالأمس)**. والمعنى زمني، يحيل إلى الماضي، فحدث التكرار في المعنى.

وسيأتي استكناه التشاكل المكاني الذي يعد، هنا، عنصرا مكمّلا في بناء الصورة الكلية للنص الشعري.

**2- التشاكل المكاني:**

إن الزمن يحتاج دوما إلى المكان لاستيعاب ما يحدث من حركة وسكون الأشياء والموجودات. وإن النص الشعري لدى الحطيئة حافل بعنصر المكان؛ لأن الشاعر ملتصق به، وملازم له. فأين ما تحرك نقلت الذاكرة مختلف الموجودات والأشياء المحيطة به. ومنه كانت الصورة نتاجا لمجموعة من العلاقات التي صنعتها مخيلة الشاعر، لتربط بينها وفق رؤية شعرية. يقول الحطيئة في الإشادة بنسبه الذي يريده أن يضرب إلى بكر بن وائل؛ خاصة وأن الحطيئة أشتدت به أزمة النسب في مجتمع يتباهى كثيرا بالانتماء إلى الأصل الشريف، والنسب الرفيع:

**إن اليمامة خير ساكنها أهل القُريَّة من بني ذهل**[38].

واليمامة هنا اسم مكان يعج بالخصوبة والنماء، فكان الناس يلجأون إلى هذه المراعي، فيأخذون رزقهم حتى تعاود أرضهم القاحلة إخراج نبتها. والمتمعن في البيت، يجد أن التشاكل حصل بين **(اليمامة)** و**(أهل القريّة)**. فهو تكرار للمكان؛ لأن القرية يقصد بها اليمامة. ويقول في موضع آخر في سياق مدح بني ذهل:

**لعمرك ما ذمّتْ لبوني ولا قلّتْ مساكنَها من نهشل إذ تـولّت**
**لها ما استحلت من مساكن نهشل وتسرح في حافاتهم حيث حلّت**[39].

يحدث تكرار المكان بلفظ مغاير بين **(مساكن)** و **(حافاتهم)**. ويساعد التعبير بالأشياء على إبراز صورة الكرم. والصورة تأسيس لحالة الاطمئنان التي يستشعرها الشاعر في ذاته من جراء الإقامة في مرابع هؤلاء القوم. فالنوق تسرح في تلك المراعي وتتحرك كيفما تشاء، وهي كناية عن الاطمئنان والسكينة التي يلاقيها من يحلُّ في ذلك المكان. وفي سياق ذكر المحبوبة، وبُعْد الوصل وعذاباته، واشتداد اللوعة من جراء تباعد الأمكنة، يقول:

**وكم دون ليلى من عدوّ وبلدة بها للعتاق الناجيات بـريد**
**وخرْق يجر القوم أن ينطقوا به وتمشي به الوجناء وهي لهيد**[40].

ويحدث التشاكل بين(**بلدة**) و(**خرْق**). والخرق هي الأرض البعيدة. فأشار الشاعر باللفظة الأولى بلدة للتدليل على بعد المسافة. وكرر الأمر نفسه بلفظة مغايرة وهي خرق للتدليل أيضا على طول المسافة. ومن خلال هذا التكرار، تغدو صورة المعاناة هي الغالبة على المقطع الشعري.

**المراجع والحواشي:**


**1**- محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 20.

**2**- المرجع نفسه، ص21.

**3**- جوليا كريستيفا: علم النص.ترجمة: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،1997، ص9.

**4**- المرجع نفسه، ص 13.

**5**- عبد الله إبراهيم: معرفة الآخرط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1990، ص26.

**6**- فاضل ثامر: اللغة الثانية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994،ص75.

**7**- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص8.

**8**- المرجع نفسه، ص9.

(*) على الرغم من أن كلام صلاح فضل هنا موجها إلى النص الشعري المعاصر إلا أن الأمر يصلح على النص الشعري القديم لأنه يتبنى الحذف والمجاز. بل إن المجاز من أهم خصائصه. وعلى هذا الأساس وجد في البلاغة العربية ما يعرف بالإيجاز والإطناب والمساواة.

**9**- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص24.

**10**- المرجع نفسه، ص25.

**11**- مصطفى البشير قط: قراءات في النقد والأدب، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ص11.

**12**- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص45، ط3، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت.

**13**- الحطيئة: الديوان، رواية: ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح: أبي سعيدالسّكري، دار صادر، بيروت. 1981م، ص232 وما بعدها.

(*) الأجرع: ما استوى وارتفع من الرمل. تتكوّع:تطأ على كوعها. عفوتها: أحسن ما فيها. أوكع: ركوب الإبهام على السبابة في الرجل.

**14**- محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص52.

**15**- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**16**- للاطلاع أكثر يرجى العودة إلى محمد مفتاح: دينامية النص، ص52 وما بعدها.

**17**- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ط1، كلية الآداب منوبة، تونس، 2001، ص 111/1.

**18**- للاطلاع أكثر ينظر كتاب محمد شاوش السابق، ص112 وما بعدها.

**19**- الديوان، ص202/201.

(*) يوجد في البلاغة العربية القديمة ما يشبه هذا الطرح ويتمثل في الطباق.

**20**- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1992، ص160.

**21**- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**22**- Jean Piaget : Le Structuralisme, Presse Universitaire de France, Paris, 1970, p.6/7.

**23**- Ibid P8.

**24**- Ibid. P11.

**25**- Ibid P13/14

**26**- Ibid P14

**(*)** التنساس: العطش. شاس: وعر. قنعاس: الشديد. أنكاس: النكس من السهام، المنكوس الذي جعل أعلاه أسفله، فهو ضعيف أبدا.

**27**- الديوان، ص105 وما بعدها.

**28**- محمد مفتاح: تحليل الخطاب، ص19.

**29**- المرجع نفسه، ص20/19.

**30**- المرجع نفسه، ص21.

**31**- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**32**- سمير المرزوق. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص118، دت، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجزائرية.

**33**- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2005، ص180.

**34**- الديوان، ص137

**35**- المصدر نفسه، ص149/148

**(*)** الخيفان: هما الضرعان. شهباء: النفيسة من الإبل.

**(*)** العافين: الذين يطلبون المعونة. حنين الشمال: صوت الريح الباردة.

**36**- الديوان، ص157.

**37**- المصدر نفسه، ص185.

**38**- الديوان، ص192.

**39**- المصدر نفسه، ص197.

**40**- المصدر نفسه، ص222.

# التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية
## (دراسة في لامية الشقراطسي) [1]

**محمد الهادي عطوي**
**قسم اللغة العربية وآدابها**
**جامعة باجي مختار – عنابة**

**ملخص**

*نسعى – في هذه الدراسة – إلى بيان شعرية التشكيل الصوتي باعتباره نسقا تأليفيا يتجاوز حدود الصوت ووظائفه إلى قيم أعمق وأدق ، لا سيّما عندما يرتبط بالأبعاد التداولية، والحجاجية والمعرفية، فالصوت ليس مجرّد وسيلة تعبيرية فحسب، فهو فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري ومادة الإيقاع الأولى التي توسّس حركات السلسة الكلامية وسكناتها. ومن ثمّ كان بحثنا محاولة لمعالجة الجانب الشعري والإيقاعي للصوت، ومن ثمّ حملناه على أنّه متغيّرة من المتغيّرات اللسانية التي تنشأ عنها الانزياحات الأسلوبية وفق الاختيارات المطلوبة.*

***Résumé***

*Cette étude tente d'éclairer la poétique de la structure sonore considérée comme système synthétique dépassant les notions du « son » et ses fonctions à d'autres valeurs profondes et précises.*

*En effet, le « son » n'est pas seulement un moyen d'expression, mais plutôt une instance efficace au niveau de la structure poétique et rythmique et constitue les mouvements du langage et ses arrêts, essentiellement dans une perspective pragmatico-argumentative.*

*Ainsi, cet article traite de la question du "son" à travers ses deux dimensions : poétique et rythmique, dans la mesure où il est considéré comme variante linguistique, susceptible de déclencher des écarts selon les choix demandés.*

**مقدمة:**

لامية الشقراطسي المشهورة بالقصيدة الشقراطسية من القصائد التي مدح بها الرسول صلّى الله عليه وسلّم، فذاع صيتها في بلاد المغرب العربي، ولهج الناس بذكرها حديثا وقديما[2]، وقد تناقلها بعض الرواة، فعرفت شيوعا كبيرا بينهم، وقد قال في شأنها الأديب العلاّمة أحمد بن عمار مفتي المالكية بالجزائر في كتابه "**تحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب**" **(..)** بعد جلبه للقصيدة الشقراطسية بكمالها : "**قد أبدع هذا الناظم فيما نظم، شرف بهذه القصيدة بقصده فيها وعظم**"، ثمّ وصفها أبو عبد الله المصري بقوله : "**يئست من معارضتها الأطماع، وانعقد على تفضيلها الإجماع، فطبقت أرجاء الأرض، وأشرقت منها في الطول والعرض (..) وقصيدته في الجملة قد حلّت من البلاغة كلّ ممنع، وحلّت وجها زهاه الحسن أن يقتنع** "[3].

وقد أنشدها أمام قبر النبيّ – صلّى الله عليه وسلّم – وقد اقتبس طالعها[4] من **قوله تعالى : { لقَدْ مَنَّ الله على المؤمنين إذْ بَعَثَ فِيهِم رَسولاً من أَنْفُسِهم يتْلُو عليْهِم آيتِهِ ويزكِّيهِمْ ويُعَلِّمُهُمُ الكتابَ والحكْمةَ وإنْ كانوا منْ قبْلُ لفي ضلالٍ مبين}** [5] ومطلعها[6]:

**الْحَمدُ لله منَّا باعِثِ الرُّسُلِ هَدَى بأَحْمَدَ مَنًّا أحْمدَ السُّبُلِ**

وقد أقبلت على دراستها من منطلق أسلوبيات الاختيار، لتبيين بعض جوانبها الشعرية والإيقاعية، بالتعرّض إلى دراسة متغيّراتها الصوتية بدعوى أنّ كل متغيّر هو تلوين جديد لصورة الشيء، وتجديد له، وأنّ المتغيّرات تدخل إلى باب الحركة حيث تنامي الإيقاعات، وتفاعل التشكيلات.

**أوّلا – الصوت والإيقاع:**

الصوت جوهر التشكيل الإيقاعي، ذلك أن القرع اللغوي المتمثّل في جملة ملفوظات الخطاب، لا بدّ لها من السمع، وهو الأثر الذي يحدّد طبيعة حركة الإيقاع، وتتنوّع الحركات لأنّها أساس الإيقاع ومعدنه، فقد تكون سريعة، أو متوسطة، أو بطيئة، أو أقرب إلى السكون، فالحياة كلّها إيقاع، فإذا انعدمت حركته انقطعت الحياة.

تكمن أهمية الدراسة في ارتباطها بالتشكيل الشعري ، ومن ثمّ يكون التركيز على البحث في المتغيرات الصوتية لأنَّ حدوثها ينتهي بها إلى الانزياح، وهو ما يزيد في قيمتها الموسيقية والإيقاعية والدلالية؛ لأنّها تشير إلى تحوّلات المسموع وتغيّر هيئته وتشكيله ، إذ يجب أن يكون أثره واضحا، وتأثيره فعّالا، وقرعه أكثر علوقا في الذهن والقلب.

فالاختيارات الصوتية عملية واعية نابعة عن بدعة التشكيل والتركيب ، فاللغة كلّها أصوات وضعت لترجمة أغراض المتكلّم وتحقيق متصوّراته، ومن ثمّ فهي تتفاعل في سياقها مع المعطى الدلالي والمحتوى العاطفي والتخييلي.

**1– التشكيل الموسيـقي :**

ندرس التشكيل الموسيقي لإظهار مدى التناسب بين الصوت والمعنى وعلاقته بالإيقاع؛ فالشعر أحد الفنون القولية، ومادته الأصوات اللغوية. أي: أنّه بنية كلّية متفاعلة الأجزاء في المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والمعجمي، والدلالي، والإيقاعي، وهذا كلّه موصول بالخيال الشعري الذي يفضي ببدعة القول بفضل حركة التغيير، والتحويل، وإعادة التشكيل، "**فالأشياء ليست شعرية إلاّ بالقوّة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام ، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة**"[7].

**أ – الوزن والقافية:**

نشير إلى أنّ الوزن والقافية بنية موحّدة فلا وزن من دون قافية ولا قافية من دون وزن، وهما امتداد لبنية واحدة، فالوزن يشمل القافية، والقافية هي الجزء أو المقاطع التي تختصّ بالتجانس، كتخصيص المصرّع، أو رد الأعجاز، وغيرها. ثمّ "**إنّ الاعتبارات الصوتية الجمالية – الجرس والتناغم – ليست غريبة عن الشاعر، إن للنظم موسيقى تطرب، فتدلّ على المتعة التي نجدها في الاستماع .. وذلك يدلّ على أنّ إيقاعا منتظما كفيل بدغدغة الأذن، كما أن التكرار المنتظم لأصوات بعينها يمثّل قيمة إمتاع ما**"[8].

**1 – متغيرات الوزن :**

وهو ميزة الشعر العربي القديم الأولى التي تميّزه من غيره من الأشكال التعبيرية الخطابية الأخرى، ولذلك فهو من أهمّ مكوّنات الشعر التي تمنحه دورة متوازنة عندما يأتلف مع الصوت والصيغة والتركيب، والدلالة، فيتشكل الإيقاع.

والتناسب الوزني هو في الأصل تناسب المسموعات، وتناسب انتظامها وترتيبها، فالمناسبات الوزنية.

أي: الأوزان المستعملة عند أهل النظم إنّما هي مقاييس وضعها المحدثون قياسا على ما استعملته العرب[9] لمجاراة شعرهم ومحاكاته.

ولذلك سيكون التركيز على وظيفة الوزن باعتباره فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري والإيقاعي، بحيث تتآلف الوحدات الوزنية في دورات تشكّل الكيان الوزني الذي ينظّم الدورة الكلامية ويجعلها متوازنة كمّا ولفظا، لأنّ استدعاء الوزن يكون بتخيّر الألفاظ والمعاني التي تتساير معه، ولذلك فالشعر رؤية وتشكيل وتفكير وتخيير؛ أي: عملية واعية لا مجال فيها للمصادفة.

نظم الشقراطسي قصيدته على بحر البسيط، وهو البحر الأكثر شيوعا واستعمالا عند الشعراء العرب القدماء، لما فيه من سباطة وطلاوة، وضربه:

**مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فعِلن مستفعلن–فاعلن–مستفعلن– فعلن**

خضعت أجزاء بحر قصيدة الشقراطسية إلى تغيّرات صوتية مهمَّة، تمثّلت في الزحاف البسيط ، وقد جرى هذا التغيير على عادة الشعراء، وذلك بتفاوت نسب متغيّراته على الصورة الآتية:

**1 – الشطـــر الأوّل :**

– **مستفعلن الأولى : ( ـ ) ـ ـ ـ**

وردت سالمة من التغيير أربعا وستين مرة (64) بنسبة ( 48,12 % )، ووردت مخبونة ثمانية وستين مرة (68) بنسبة ( 51,128 %)، وجاءة مطوية مرّة واحدة (01) بنسبة (0,752 %).

– **مستفعلن الثانية : ـ ـ ( ـ ) ـ**

صحّت في تسع وعشرين ومائة مرّة (129) بنسبة (96,992 %) ، وخُبِنَتْ أربع مرات (04) بنسبة(3,008 %).

– **فاعلن الأولى : ـ (-) ـ ـ**

صحّت في سبع وسبعين موضعا (77) بنسبة (57,895 %) ، وخبنت في ست وخمسين (56) بنسبة (42,105 %).

– **فاعلن الثانية : ـ ـ ـ (-)**

جاءت كلّها مخبونة بنسبة (100 %)

**2 – الشطـر الثاني :**

– **مستفعلن الأولى : ( ـ ) ـ ـ ـ**

وردت سالمة من التغيير سبعا وستين مرة (67) بنسبة ( 50,376 % )، وخبنت ست وستين مرة (66) بنسبة ( 49,624 %) .

– **مستفعلن الثانية : ـ ـ ( ـ ) ـ**

صحّت في مائة وسبع وعشرين مرّة (127) بنسبة (95,489 %) ، وخبنت ست مرات (06) بنسبة(4,511 %).

– **فاعلن الأولى : ـ (-) ـ ـ**

صحّت في سبعين موضعا (70) بنسبة (52,632%) ، وخبنت في ثلاث وستين(63) بنسبة (47,368 % ).

**– فاعلن الثانية : ـ ـ ـ (-)**

جاءت كلّها مخبونة بنسبة (100 %).

ويمكننا حصر هذه الدراسة الإحصائية في الجدول الآتي:

| الجزء | الشطر الأوّل | | الشطر الثاني | |
|---|---|---|---|---|
| | صحيح | مزاحف | صحيح | مزاحف |
| **مستفعلن 1** | (64 مرة) **( 48,12 % )** | (68 مرة خبن) **( 51,128 %)** (مرة 01 طي) **(0,752 %)**. | (67 مرة) **( 50,376 % )** | (66 مرة خبن) **( 49,624 %)** |
| **مستفعلن2** | (129 مرة) **(% 96,992)** | (04 مرات خبن) **(% 3,008)** | (127 مرة) **(% 95,489)** | (06 مرات خبن) **(% 4,511)**. |
| **فاعلن1** | (77 مرة) **(% 57,895)** | (56 مرة خبن) **( % 42,105)** | (70 مرة) **(%52,632)** | (63 مرة خبن) **( % 47,368)** |
| **فاعلن2** | – | (133 مرة خبن) **(% 100)** | – | (133 مرة خبن) **(% 100)** |

تتجلّى التغيرات الصوتية الطارئة على البحر في الزحاف البسيط، وقد اقتصر على الخبن في الأغلب، والطي في موضع واحد **(في البيت الرابع والسبعين ، وقد دخل على مستفعلن الأولى من الشطر الأوّل فأصبحت مُفْتَعِلُنْ)**.

وتدلّك هذه التغيرات على وجود قيّم صوتية وإيقاعية ترتبط بالمحور المعجمي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، بحيث تتشكّل صور إيقاعية متغايرة ومتنوّعة تتعلّق بالجانب النفسي للشاعر، وخياله، وقوّته التعبيرية القائمة على الانتقاء والاستبدال؛ ولا تقتصر هذه التحوّلات على الوزن فحسب، بل تتعلّق –أيضا – بنظام اللغة، وقدرة الشاعر على التصوير، والإيحاء، والتعبير عمّا في نفسه من أفكار وخلجات. فيتأكّد الجمال الإيقاعي في مغايرة المألوف، وحدس العلاقات الخفيّة بين الأشياء، وتتجاوز الموجود إلى المحتمل أو الممكن[10]. فقَدَرُ المعنى – ههنا– احتاج إلى الحذف والاختصار في الوزن؛ ليكون المعنى دقيقا، أو يكون هذا المعنى المعبّر عنه قليل في اللسان، فلا "**يتمكّن الخاطر من إيرادها موزونة إلاّ بتعمّل ومحاولة، أو يكون للشاعر اختيار أن يورد المعنى في عبارة مخصوصة لكونها بارعة في نفسها ، أو بالنسبة إلى ما يليها**"[11].

**2 – متغيرات القافية :**

تعد القافية جزءا مهما في الدورة الإيقاعية؛ لأنّها عنصر من عناصر الإيقاع، فهي بتوحّدها من أوّل البيت إلى آخر بيت من القصيدة تضمن تكرارا صوتيا منتظما، وبها يتكامل الإيقاع، ومن ثمّ فالإيقاع هو ذلك الكلّ المتكامل المتفاعل الذي يعطي الخطاب الشعري حركة متنوّعة، إذ لا بدّ لكلّ إيقاع من مسموع يحدّد طبيعة حركته ،وبخاصة هي آخر ما يسمع من البيت، وعليها تكون الوقفة أو السكت، ليكون البيت وحدة إيقاعية مستقلّة بذاتها.

فالقافية دال مندمج في نسق الخطاب مرتبط بالسياق ولا ينفصل عن بقية الأجزاء، وبهذا الاندماج يتّسع الإيقاع من الجزء إلى الكلّ ، ويتفاعل مع الأنظمة اللغوية الصوتية والصرفية، والتركيبية، والدلالية تفاعلا يجعل من البيت وحدة إيقاعية دالة ؛ لأنّه يتوّج بوقفة صوتية، ودلالية، ووزنية.

أراد الشاعر العربي أن يوفّر لموسيقى قافيته رنينا عاليا، ممتدا في الزمن، متماثلا في الصفة، فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات، ملتزما بعضها بأعيانها، وملتزما بعضها الآخر بنظائرها التي تعطي جرسا قريبا من جرسها (..) وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعا لتفاوت قيمها الصوتية ووجوب التمسك بها[12].

تخيَّر الشقراطسي ،إذن ، قافية مطلقة مجرّدة من التأسيس والردف، يطلق عليها لقب المتراكب، أي: أنّها تشمل ثلاثة متحرّكات بين الساكنيين الأخيرين. فهي مستقرّة في مستوى الوزن **(0III0I)**، ولكنَّها غير ثابتة صوتيا،ودلاليا، ومعجميا، وإيقاعيا؛ لأنَّها تتعرّض إلى عدّة تغيّرات تجعلها في تفاعل مستمرّ، إذ هي كلمة، أو بعض كلمة، أو أكثر من كلمة.

**أ – كلمات القوافي :**

نعني بكلمات القوافي المداخل المعجمية المنظّمة التي تتألّف منها القافية ، فهي متغيّرة ومتنوّعة، إذ وردت كلمة، وأكثر من كلمة(مقطع + كلمة، وكلمة+ كلمة)، وهذا ما يؤكّد خضوعها لإيقاع القصيدة ونظامها الصوتي، والصرفي، والمعجمي، والدلالي الذي ينتج حركة غريبة ومثيرة،ويمكننا تبيين ذلك كما يأتي:

| القافية كلمة واحدة | القافية أكثر من كلمة | |
|---|---|---|
| | مقطع + كلمة | كلمة + كلمة |
| **31 م** | **98 م** | **04 م** |

تخضع القافية للمحور الصرفي الذي يجعل بنية كلماتها تتأثر بالتغيرات الصرفية المؤثرة في الكلمة، فهي إمّا أن تكون كلمة واحدة مكوّنة من أسماء الفاعلين لأفعال مزيدة على **(وزن مُفْتَعِل)**، وإمَّا أسماء مفاعيل لأفعال مزيدةعلى وزن **(مُفْتَعَل)**، الأمر الذي يفرض عليها تغيّرات في مستوى الصوت أو الكلمة؛ لأنّ كلّ تغيير صرفي يلحقه بالضرورة تغيير صوتي. وإمَّا أن تكون كلمة – تكون في الغالب دالة على المصدر، أو على جمع من جموع التكسير الدالة على الكثرة**(فَعَل ، فُعُل، فُعَل، فِعَل ..)**– يسبقها مقطع من الكلمة التي قبلها، وغالبا ما تكون العلاقة النحوية بين هاتين الكلمتين دالة على الإضافة ، أو النعت، أو تكون الكلمة التي بعد المقطع مسبوقة بحرف جرّ، أوعطف ، أو جزم. وتتكوّن القافية – أيضا – من كلمتين ،وقد ورد ذلك في ثلاثة مواضع: **(ذا ميل/6**)**، **(حين تلي/40 )**،**(ذي حول/96)** ، ووردت مرّة واحدة شبه جمل **(جار ومجرور)**، اتَّصل فيها حرف الجرّ (في) بالضمير (الهاء)؛ لتشكّل مع كلمة **(علي)** القافية (فيه علي) في قوله:

**عرَجْت تخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّباقَ إلى مقامِ زُلْفى كريمٍ قمْتَ فيهِ علِي** [25]

وتكمن الأهميّة الصوتية في مستوى القافية في الروّي وحركته **(المجرى)**، فهو يجعل الكلام الموزون ذا " **النغم الموسيقي**" يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع تتكوّن

منها جميعا السلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعد عدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسمّيها "**القافية**"[13].

إنَّ معظم التغيّرات الصوتية في كلمات القوافي نابع من إطالة الحركة الأخيرة، ومثل ذلك حاجة القافية إلى تحريك المجزوم؛ لأنّ ما يساعد على قوّة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة **(الروي)**، وهو ما يجعل القافية منبورة نبرا دلاليا" قيّما. وقد عوّل الشقراطسي على قيمة الأثر السمعي في التشكيل الإيقاعي؛ لأنّ جمال القافية في الشقراطسية يكمن في تحكّم إيقاعها في المحور الصوتي و التركيبي، والدلالي، وخرقها– في بعض الأحيان–لنظام اللغة، وتغييرها لبعض الأبنية صوتيا وصرفيا– هذا التنوع الذي تقدّمه المتغيرات الإيقاعية تحطّم آلية الإدراك، ويكون مقوما أساسا في التأثير الجمالي[14].

**ب – الوقفة الصوتية والدلالية :**

"**الوقفة في الأصل حبس ضروري للصوت حتَّى يسترجع المتكلّم نفسه ، فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنّها محمّلة بدلالة لغويّة**"[15]؛ لأنّ فهم الخطاب الشعري يتوقف على تعيين علاقات الترابط المتغيّرة التي توحّد عناصره، ولا يكون فهمها يسيرا إلاّ إذا أضيف إلى الوقفة الصوتية وقفة دلالية[16]، إذ يتبع كلّ بيت من أبيات القصيدة بوقفة قد تطول أو تقصر، "**حتى وإن لم تكن الوقفة ضرورية لتمفصل الخطاب، فإنّها تمدّه – لا ريب– بدعم إيجابي، فلا شكّ تفكك نسق الوقفة يؤدي إلى تفكّك نسق الخطاب الشعري تفكيكا محدودا**"[17]. فليست القافية ما يحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّد القافية، وهي في حدّ ذاتها ليست عاجزة على إنهاء البيت فحسب ، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلاّ بوقوع النبر عليها[18]، وهي بترددها المنتظم تعد عنصرا أساسا للوزن في التشكيل الإيقاعي بقدر كاف من التناسب والانسجام، وقد عبّر حازم القرطاجنى عن هذا الرأي بقوله: " **اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي: عليها جريانه واطّراده،وهي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته**"[19].

وبيان ذلك في مايأتي:

**أضْرَبْت بالصَّفْحِ صَفْحا عن طوائِلِهِمْ طَوْلاً أطالَ مقيل النَّوْمِ في المُقَلِ (103)**
**رَحِمْتَ واشجَ أرحام أُتيح لها تحت الوشجِ نشيجُ الرَّوْعِ والوجَلِ(104)**
**عاذُوا بكلِّ كريمِ العفوِذي لَطَفٍ مبارك الوجه بالتَّوفيقِ مشْتَمِلِ(105)**
**أزكى الخليقةِ أخْلاقاً وأطهرها وأكرم الناس صَفْحًا عن ذوي الزَّلِلِ(106)**
**زان الخشوعَ وقارٌ منه في خَفَرٍ أرقُّ من خفرِ العذْراءِ في الكِلَلِ (107)**

تكتمل كلّ وقفة صوتيا ودلاليا، وهي كلّها تخضع لإيقاع البيت ونظامه، فتمام معنى البيت يمكّن الشاعر من استرجاع أنفاسه، فيكون ذلك وحدة إيقاعية تبرز مواقفه الشعورية والعاطفية، فالشاعر ينتقل من حدث إلى حدث، ومن فكرة إلى أخرى، بحيث تتداعى الأفكار، فتفهم في كلّ بيت معنى إجمالي يقترن بالذي بعده، كالإشعار بالأمان، والرحمة، والعفو، والطهارة والإكرام، والوقار والخشوع، ومن هنا يتّضح أن للقافية قيمة إيقاعية هامة، ودورا معنويا متميّزا، لكونها توقفا يشير إلى نهاية البيت ،فالقوافي أو كلمات القوافي **( المقل، الوجل، مشتمل، الزّلل، مكتمل)** تحقّق آليات الإدراك والفهم، كما تشير إلى لحظات استرجاع ، إذ السكوت عندها إنّما كان لتمام

المعنى وتوفيته بأصول مقاصد المتكلّم، وفي الوقت نفسه تنشيط للمتغيّرات الإيقاعية المرتبطة بالمواقف الوجدانية والعاطفية، والدفقات الشعورية التي تملأ صدر الشاعر، وتفجّر خياله شعرية وجمالا، ذلك أنّ التجانس الصوتي المتكرّر **(المقل، الوجل، مشتمل، الزلل، الكلل)** وحدات لسانية متخيّرة، ولكنّها ليست مشتّتة، بل تنمو بتضافرها مع عناصر الخطاب الأخرى وتنتظم في سياق بإمكانه أن يلفت انتباهنا، ويشعرنا بنغمة موسيقية ذات إيقاعات جذّابة، ولذلك اكتسبت القافية صفتها من موقعها، فوضعت في نهاية مباشرة لتتلقى نبرا خاصا، فنهاية القافية بحركة طويلة ناتجة عن إشباع حرف الروي يجعلها أقوى الحركات إسماعا، وبهذا الوضوح يوقف عليها، ولكنها تتكّرر بعد فواصل زمنية محدّدة.

**ثانيا – الأصوات المكرّرة وعلاقتها بالمعنى :**

نبحث في مسألة العلاقة بين الصوت والمعنى انطلاقا من فضاء التكرار الذي يصوّر الانفعالات النفسية؛ لارتباطه الوثيق بالوجدان، فالمبدع لا يكرّر إلاّ ما يثير اهتمامه، ولا يكرّر إلاّ ما يهدف نقله إلى مخاطبيه[20].إنّ ما يتكرّر من الأصوات في بعض النّصوص الأدبية غالبا ما يكون ذا قيمة فنّية وإبداعية ، سواء أقصد الناظم ذلك أم لم يقصد. فربط الصوت المكرّر بالمعنى من خلال بيت شعري، أو جملة، أو عبارة، هو أمر جدير بالاهتمام؛ لأنّ ذلك له علاقة وطيدة بالصناعة الأدبية وموسيقى الشعر[21].

**1 – تكرار الصوت المفرد :**

يوزّع الشقراطسي مادة أصواته توزيعا محكما في السلسلة الكلامية، ودوره هو إنشاء التركيب الصوتي المتناغم، ذلك أن الملفوظ يشكّلا انسجاما في المسموعات المتراكمة، لذلك تخيّر الشاعر توظيف الصوت المفرد بعناية فائقة؛ ويتبيّن ذلك من خلال صوت القاف كما في قوله :

**عَرَجْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ إِلَى مَقَامِ زُلْفَى كَرِيمٍ قُمْتَ فِيهِ عَلِي(25)**

أكسب تكرار القاف الكلام تفخيما للموقف، وتعظيما لرحلة المعراج، التي تحمل معاني السموّ والتعالي، ذلك أنّ هذا المقام العليّ لم يصله إلاّ المختار له. وفي قوله :

**فَكَمْ بِبَكَّةَ مِنْ بَاكٍ وَبَاكِيَةٍ بِفَيْضِ سَجْلٍ مِنَ الآمَاقِ مُنْسَجِلِ(82)**

عيّنت مصاحبة الصوتين الانفجاريين الكاف والباء في هذا البيت حال البكاء المحدّد بالمكان (بكّة)، وقد أفضى هذا التشكيل إلى إثبات حركة إيقاعية توحي بالذهول ، حيث المكوث والسكون من أثر الألم والحزن الذي خلّفته صدمة الهزيمة، ومرارة المصاب في معركة بدر.

**وفي قوله : يَا صَفْوَةَ اللّه قَدْ أَصْفَوْتُ فيكَ صَفًا صَفوَ الْوِدَاد بِلاَ شَوْبٍ وَلاَ دَخَلِ(124)**

**وَاصْحَبْ،وصَلِّ،وَوَاصِلْ كُلَّ صَالِحَةٍ عَلَى صَفِيِّكَ فِي الإِصْبَاحِ وَالأُصُلِ(133)**

أفاد تكرار الصاد– وهو صوت مهموس – معنى الصفاء ، والنقاوة، والإخلاص، والودّ، وأنّ مقامه مقام دعاء ورجاء وأمل يدلّ على صفاء السرير ، وصدق المحبّة، وهو ضرب من الرقّي الصوفي في مقام المحبّة.

أمّا في قوله : **تَحِيَّةٌ أَحْيَتِ الأَحْيَاءَ منْ مُضَرٍ بَعْدَ المَضَرَّة تُرْوِي السُّبْلَ بِالسَّبَلِ(32)**

**نَحَلْتُكَ الْحُبَّ عَلِّي إِذْ نَحَلْتُكَهُ أَحْبَى بِحُبّكَ منْكَ أَفْضَلَ النِّحَلِ(130)**

أفاد تكرار حرف الحاء في البيت معنى الحياة والخصب، إذ عادت الحياة بعد الجدب، وهو تحوّل في الحياة من البوار إلى النضارة، قد صاحب حرف الحاء صوتان مهموسان:السين والتاء لإفادة هذا المعنى. وسرعان يلبس كلامه بلباس الصوفي لإظهار مقام المحبّة العليّ، وهو من أعظم المراتب عند الصوفيين.

و يحاول الشقراطسي ربط الأصوات بحسن جرسها، وحسن إيقاعها؛ لتظهر في بناء تمتزج داخله المعاني مع موسيقى الأصوات كما في قوله:

**زَانَ الْخشوعَ وقارٌ منهُ فِي خَفَرٍ أرقُّ منْ خَفَرِ العذْرَاءِ فِي الْكِلَلِ(107)**

فقد تكرّر الراء محدثا نغما موسيقيا شكّل إيقاعا ذا دلالة توحي بالوقار وهي علامات الحياء الرقيق، بل هو منتهى الحياء؛ حتَّى إنَّه أشدّ من حياء العروس العذراء.

**2 – تكرار الأصوات مجتمعة :**

ترتبط التجمّعات الصوتية في هذا المقام بالسياق، أي أنّ القيمة الصوتية، وما يطرأ عليها من تغيرات وتحوّلات لا بدَّ أن تكون مرتبطة بسياقها، وهذا هو الذي يعينها على تشكيل الدلالة المقصودة، أو التي يتكيّف معها المتلقّي.

**أ – التجنيس :**

التجنيس فنّ عماده معيار التناسب والاختلاف تتّفق فيه الألفاظ وتختلف المدلولات، أي: أنَّ أساس العلاقات فيه يقوم على التوافق والاختلاف معا. وهذا يمنح التجنيس إمكانية التشكيل الشعري، فيعطي التوافق في الجرس والنغمة إيقاعا يجعل المتجانسين عالمين متناسبين في القيمة الصوتية متباينين في المعنى. و يكون التوافق بين اللفظين المتجانسين في الجرس والنغم كلّيا أو جزئيا– في بعض المقاطع، أو الفونيمات– ويكون الاختلاف في المدلول واضحا، ومن هنا تتعدّد أنواع التجنيس، فينشأ عنها التنوّع في الإيقاعات، وهذا دلالة على أنّ تغيرات التجنيس تغيرات معنوية،"**وإذا لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع ، ولم يكن الإيقاع وليد المعنى، فلا خير في هذا التجنيس، بين كلمتين منفردتين أو في السياق**"[22].

ووظيفة التجنيس لا تكون بين اللفظين المتجانسين فحسب، بل على السياق أنّ يعطيهما القدرة على التشكيل الشعري والإيقاعي . فالتجنيس من الإمكانات اللغوية التي يوظّفها المبدع بطرائق متعدّدة: متوقّعة، أوغير متوقّعة، أو مفاجئة، أو مستفزّة، أو مشفّرة وهذا لغايات تواصلية، أو إمتاعية، أو إقناعية، أو تأثيرية تتحدّد في سياقاتها الواردة، ولفهم البعد التداولي للتجنيس نستعين بالتحليل والتأويل بما قد يوافق مقصد الشاعر، أو يقاربه.

**1 – تجنيس المماثلة (التام):** وهو اتّفاق اللفظين في الحروف والهيئة والترتيب[23]، أي أنّها دوال متشابهة ذات مدلولات مختلفة تقوم على المضارعة الصوتية، الناتجة عن مبدإ المحاكاة الطبيعية، والتي تنسجم مع الخيال والصورة، فتشكّل إيقاعا محدّدا يعبّر من خلاله الشاعر عن أفكاره وأحاسيسه:

**الْحَمْدُ لله منَّا باعِثِ الرُّسُلِ هَدَى بأَحْمَدَ مَنًّا أحْمَدَ السُّبُلِ(1)**

**غَادَرْتَ جَهْلَ أَبِي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ وَشَابَ شَيْبَةُ قَبْلَ الْوَقْتِ مِنْ وَجَلِ(67)**

**وَسُلَّ بالْغَرْب غَرْبُ السَّيْفِ إِذْ شَرِقَتْ بالشَّرْقِ قَبْلُ صُدُورُ الْبِيضِ وَالأَسَلِ(121)**

تتّفق الكلمتان " **أَحْمَدَ** ، **أَحْمَدَ**" في البيت الأوّل في المادة الصوتية، والوزن الصرفي، فتظهران في شكل موحّد، لأنّ الدال فيهما واحد، إلاّ أنهما تختلفان من حيث المعنى، فالأولى يراد بها اسم النبيّ صلَّى الله عليه وسلّم ، ويراد بالثاني الطريق المحمود الموافق[24]. أمّا كلمة"**جَهْلَ**" الأولى فدالّة على الطيش التي هي ضدّ العلم أو الحلم، و"**جَهْلَ**" الثانية فهي اسم عَلَم "أبو جهل " رأس الكفر في قريش.

أمَّا (**غَرْب** ، **غَرْب**) فيراد بالأولى الناحية أو الموضع والمكان، وتدل الكلمة الثانية على حدّ سيف[25]، فيكون الشاعر بهذا قد وظّف الكثير من مثل هذه الكلمات، إذ تكمن أهميّة هذا التوظيف في أنّه يحدث ميلا ، وإصغاء إليه ؛ "**ولأنّ اللفظ المشترك إذا حمّل على معنى ، ثمّ جاء والمراد به آخر ، كان للنّفس تشوّق إليه**"[26].

**2 – التجنيس المحرّف :**

وهو ما اتّفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أم لم يرجع[27]، أو أن يقع الاختلاف في الحركات[28]:

**زُهْرٌ منَ الْنُّورِ حَلَّتْ رَوضَ أرْضِهُمُ زَهْرًا منَ النَّوْرِ ضَافِي النَّبْتِ مُكْتَمِلِ(30)**
**تَحِيَّةٌ أحْيَتِ الأَحياءَ منْ مُضرٍ بَعْدَ المَضَرَّة تُرْوي السُّبْلَ بِالسَّبَلِ (32)**
**أعْمَيْتَ جَيْشًا بِكَفٍّ مِنْ حَصًى فَجَثَوْا وَعُقِّلُوا عَنْ حَرَاكِ الْنَّقْلِ بِالنَّقَلِ (65)**
**أوْصَالُهُ مِنْ صَلِيلِ الْغُلِّ فِي خِلَلٍ وَقَلْبُهُ مِنْ غَلِيلِ الْغِلِّ فِي عِلَلِ (76)**

تتّفق الكلمتان "**زُهْر** ، **وزهْراً** " في عدّة أحرفهما، ولكنّهما تختلفان في الشكل أو الوزن، وهو تغيير صرفي لحقه تغيير صوتي، فأدّى إلى تغيير الدلالة في كلّ كلمة، فزُهْر تعني البياض الناصع، و أريد بها : الضياء، والتلألأ، والنور (**الضوء**)، ويقصد بالزَّهْر نوْر النبات، ونجد في البيت نفسه كلمة النُّور التي تعني الضوء المنير. والنَّوْر: زهر النبات والشجر، كما يوجد التغيير الصوتي في كثير من المواضع ، ومن ذلك تغيير الصوائت في:"**السُّبْل**" و"**السَّبَل**"، فالدال الأوّل "**السُّبْل**" متغيّر الصائت ، فالسين المضمومة ، والباء الساكنة ، حالتا إلى صائتين مفتوحين"**السَّبَل**"، إذ السُّبْل هو السُّنْبل "**الزرعة المائلة**"، والسَّبَل: المطر بين السحاب والأرض[29]. أي: الماء النازل من السماء قبل بلوغه الأرض، وقد خلق هذا التجنيس حركة إيقاعية تشعرنا بالحركة والحياة ، إذ إنّها تدلّ على تواصل الحياة ، وعودة الخصب بعد القحط والجدب .أي: عقد العلاقة بين كلّ الكلمات المتجانسة؛ ففي "**النَّقْل**" التي تعني النعْل الخَلَق أو الخفّ[30]، والنَّقَل الدالة على الحصى تجانس صوتي بارز واقع في القافية، وهو أمر مثيرللانتباه ، إنَّ هذا الترجيع ولّد معنى العجز "عقّلوا عن حراك"، وهو استدلال عن سكون الحركة الإيقاعية للإشارة إلى الدهشة والتعجيز وأمَّا "**غُلَلٌ**" فتعني شدّة العطش وحرارته[31]، ويقصد بها الغليل، وتدلّ "**غَلَلٌ**" على الجريان الدائم، وهو ما ولّد حركة إيقاعية توحي باستمرارية الجدب الذي يصنعه الغيظ والأسى، واستمرارية الخصب الذي ينتجه البكاء ذرف الدموع ، وهو إيقاع يكشف عن انفعالات شديدة توحي بالغيظ والحزن والمعاناة، تتشكّل لدينا صورة تشعر المتلقّي بالطمأنينة والسكينة بفضل الإيمان، وهي حركة سريعة نستشعر فيها سرعة الانتقال من الجدب إلى الخصب.

إنَّ هذا النوع من الجناس الذي تختلف مدلولاته من أثر الاشتقاق يؤدي إلى تغيير المعاني من خلال تأثّره بالسياق الذي يحمل شحنات إيقاعية ، وتعبيرية ، وانفعالية متفاوتة بتفاوت المواقف النفسية ، والدفقات الشعورية .

**3 – التجنيس المصحّف [32] :**

وهو تشابه في الخطّ بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل، أو غيّر نقط كلمة كانت عين الثانية، نحو التخلّي، ثمّ التحلّي، ثمّ التجلّي. وقد تناولت اللسانيات هذا النوع في معالجتها للنظم الخطيّة للغات*.

إنَّ التصحيف من العوامل التي تكسر رتابة الإيقاع؛ لأنَّ ترديد الصوت فيه غير متوقع، ولكنّه لا يبعث على الملل والضجر في نفس السامع ، فبمحاكاة هذه الأصوات يغرق الشاعر في عملية التخييل، ويخلق فيه القدرة على تمثّل الأشياء واستحضارها ، ومثل ذلك قوله :

**أَخْبَارُ أَحْبَارِ** أَهْلِ الْكُتْبِ قَدْ وَرَدَتْ عَمَّا رَأَوْا وَرَوَوْا فِي الأَعْصُرِ الأُوَلِ (4)
بِأَنْفُسٍ **بُذِّلَتْ** فِي الْخُلْدِ إِذْ **بُذِلَتْ** عَنْ صِدْقِ بَذْلٍ بِبَذْرٍ أَكْرَمَ الْبَذَلِ (57)
وَجَاثِمٌ بِمُثَارِ النَّقْعِ **مُشْتَغِلٌ** بِجَاحِمٍ مِنْ أُوَارِ النَّارِ **مُشْتَعِلِ** (71)
يُقَادُ فِي الْقَدِّ **خَنْقًا** مُشْرَبًا **حَنَقًا** يَمْشِي بِهِ الذُّعْرُ مَشْيَ الشَّارِبِ الثَّمِلِ (75)

والتصحيف نوع من التجنيس يلحقه تغير النقط في الكلمة أو إزالته أو إضافته ، فكلمتا "**أخبار وأحبار**" المتجانستان مختلفتان في المعنى، فإزالة النقط من الخاء أصبحت كلمة أخبار أحبارا، فتغيّرت دلالة كلّ كلمة، فالأخبار جمع خبر، والأحبار جمع حَبْر، وهو العالم من اليهود[33]، وسمّوا بذلك؛ لأنّهم يعلمون تحبير الكلام، أي تزيّنه وتحسّينه ، فيحرّف عن أصله. وهو من عمل الشاعر وقدرته على التحويل والتشكيل، فهو يظهر ملكته التعبيرية والتخيلية الكاشفة عن فاعليات الصورة الشعرية، والإيقاعية في الشقراطسية.

وقد نتج عن ذلك إيقاع يجسّد طبيعة الحياة الوثنية الزائفة الضالة ، أثبت من خلالها الشقراطسي مواقفه النفسية، فأوحى ببطلان هذه العبادة الغَوِيَّة.

أمّا "**بذّلت**" و "**بذلت**"، "**البدل** ، **البذل**" بإضافة النقطة على الدال فقد يثير انتباه المتلقّي، ويدفعه إلى إيجاد الفرق المعنوي بين اللفظتين ، وكإزالة النقطة من حرف الغين في " **مشتغل** "، فأصبحت" **مشتعِل**"، وهو تصوير مناسب؛ لأنّه حوّل المعنى من الاشتغال والكلف إلى الاشتعال، وهو إشعار يجمع بين الحيرة والقلق والتوتّر استدلالا على وقع النزال وشدّته .

**4 – التجنيس الزائد:**

وتسميته باعتبار الزيادة أو النقصان كزيادة حرف كقولك : **عَوَاصٍ عَوَاصِم** و"**وجدي جهدي**"، أو كالنقص كقولك: مساق، وساق، ويعرف هذا التجنيس بالناقص – رأي الجرجاني– ، ويسمّيه ابن رشيق مضارعا[34].

وقد استطاع الشقراطسي الإجادة في تنويع المعاني بوضع الفروق المعنوية للكلمات المتجانسة ؛ لتكون قويّة العلوق بالذهن ، ومن ذلك قوله :

صَعَّدْتَ **كَفَّيْكَ** إِذْ **كَفّ**ُ الْغَمَامُ فَمَا **صَوَّبْتَ** إِلاَّ **بِصَوْبٍ** الْوَاكِفِ الْهَطِلِ(28)

فأمَّا كفيك ، فالواحدة منهما "**الكفّ**" راحة اليد ، وكفَّ الغمام بمعنى توقّف، حدث الاختلاف في المعنى بزيادة حرفي الياء الدالة على المثنى، والكاف الدالة على المخاطب،وقد شكّل هذا التجانس صورة الداعي المتضرّع، فيتصوّره المتلقي رافعا يديه إلى السماء، ويقابل هذا المستوى التعبيري مستوى آخر يتمثّل في الدال "**صوّب**"، الذي جاء بمعنى التوجّه، والتضرّع، والدعوة، فأراد بها الإصابة في الدعاء، و"صوْب" الدال على المطر النازل[35] ورد في قوله تعالى : **{أو كصيّب من السماء}**[36].

**ب – الترصيع :**

"**وهو أن تتّفق ألفاظ القرينتين في الوزن، مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك بأن تكون في إحدى جانبي العقد من الجواهر مثل ما في الجانب الآخر**"[37]. وهو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها[38].

تتجلَّى القيمة الشعرية للترصيع في بنائه على التماثل المقطعي، إذ إنّ التكرار المتشابه للمقاطع يولّد إيقاعا موسيقيا ونغميا متميّزا ؛ لأنَّ المقاربة بين أجزاء الكلام وتشابهها تؤدي إلى جلب انتباه السامع وتركيزه على ما يسمع، ومثله:

**من كلّ غصْنٍ نضيرٍ مورقٍ خضرٍ وكلّ نوْرٍ نضيدٍ مونقٍ خضِلِ** (31)

تتجلّى الطاقة الإيقاعية للترصيع –ههنا – بفضل تساوي بنيات ألفاظه، واتّفاقها، وتجانسها صوتيا مع مخالفة معنوية بارزة :(نضير، مورق، خضر = نضيد، مونق، خضل).

**مِنْ كُلِّ مُـهْتَصِرٍ للّهِ مُنْتَصِرٍ بِالْبِيضِ مُخْتَصِرٍ بِالْسُّمْرِ مُعْتَقِلِ(58)**

إنَّ الكلمات " مهتصر، منتصر، مختصر معتقل" وردت على وزن واحد، ومتوافقة صوتيا، وصرفيا ونحويا.

وقد أدّى هذا التوازن الصوتي المتجانس إلى تساوي بنية هذه الكلمات وزنا وصوتا، واختلفت معانيها، فتفاعلت الحركات الإيقاعية، إذ إنّ قيمة هذه الألفاظ تتحدّد من خلال هذا الترجيع المتشابه، وهو إشارة إلى تجانس واضح، وتوافق في البنيات فأبرزت حركة قويّة حلّ فيها الفعل محلّ القول، وهو راجع إلى حديث الشاعر عن الحرب والقتال.

**وَلاَ مِنَ النُّوبِ جِذْمٌ غيْرُ مُنْجَذِمٍ وَلاَ مِنَ الزِّنْجِ جِذْلٌ غَيْرُ مُنْجَذِلِ(119)**

إنَّ التوازن اللفظي والكمّي في هذا البيت يتبيّن في "**جذم ، جذل**"، و"**منجذم، منجذل**" وهو ما أدى إلى حصول تطابق صوتي على مستوى الألفاظ، إنّ هذا التوازن المتقابل في بنية البيت يبعث على وجود تناغم صوتي متوازن، وتوافق في الجرس الموسيقي الذي يستهوي المتلقي ويفرض عليه الإسماع، وإتمام إدراكه وتأويله. ونتيجة هذا التشكيل خلق إيقاع يوحي بالأصالة والتفرّد.

**بِيضٌ مِنَ الْكَوْنِ لَمْ تُسْتَلَّ مِنْ غُمُدٍ خَيْلٌ مْنَ الْعَوْنِ لَمْ تُسْتَنَّ فِي طِيَلِ(63)**

إنَّ الترديد الصوتي في هذا البيت خلق توازنا صوتيا ولفظيا؛ لأنّه ورد منسجما متناسقا: **(من الكون لم تستلَّ = من العون لم تستنَّ)**، وقد أدَّى هذا التماثل إلى تجانس لفظي، فخلق إيقاعا يوحي بالقوة الروحية **( وهي قوة الإيمان)**، إذ تحدّده المواقف النفسية للشاعر، وتظهر قوة الفخر بالمؤمنين والإعجاب بهم، وقوّة مادية تتمثّل في العدّة والعتاد التي هي– في الأصل – قوّة نفسية جعلت الشاعر يتخيّلها، ويشكّلها بصورة جديدة مغايرة للواقع المألوف، إذ إنّها فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري والإيقاعي الناتجة عن المخالفة، والمفاعلة،والتحوّل، والحركة ، والنموّ.

**والخيل تختالُ زَهْواً في أعنّتها والعيس تنثالُ رَهْواً من ثنى الجُدُلِ** (95)

يشكّل الشاعر صورة إيقاعية تقوم على التضاد في مستوى المعنى، وهو قائم على التجنيس الذي يقيم توازنا على مستوى الوزن للكلمات، **(تختال = تنثال)، (زهوا = رهوا)**، وقد أدَّى هذا التماثل إلى خلق حركة إيقاعية متغايرة ومتجدّدة، فقد جعلها الشقراطسي – في الشطر الأوّل – سريعة خفيفة، مصوّرا حركة الخيول في حال تفاخرها، وهي محكمة الإلجام في أعنّتها، وفي المقابل قدّم للعيس صورة في حال تجمّعها في أعقال ثنيّات الأحبال. وقد أسّس الشاعر هذا التقابل المعنوي؛ لإنشاء صورة شعرية تبرز قدرة الشاعر على التخيّل والتشكيل.

إنّ التشكيل الصوتي هو سرّ التشكيل الإيقاعي، ذلك أنّ المتغيّرات الصوتية أضحت فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري لما له من آثار دلالية وجمالية، تبرز قيمة التطوّر الدلالي للأصوات المتغيّرة، ومن ثَمَّ يحقّ لها أن تؤخذ باعتبارها آلية من فاعليات التشكيل الإيقاعي، فهي "قطب من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي (..) يسهم – مع سواه من مكوّنات الخطاب– في شحن الأسلوب بطاقة شعرية، وإذا ما تواتر في الخطاب، فإنّه يشكّل بروزا أسلوبيا يستدعي تحديد وظيفته من خلال السياق الوارد فيه، فالجناس الحادث في الكلام الشعري يجعل النفس تميل إلى الإصغاء إليه، وتتأثر بمعناه"[39].

تكمن شعرية الأصوات، إذن، في قدرتها على التشكيل الشعري، وذلك بتدفّق الدلالات والتشكيلات اللإيقاعية، والدلالية، والصوتية، فتأتي الصور في السلاسل الكلامية بدعة محدثة على غير مثال سابق، وذلك غاية ما يقع في نفس المتلقّي الذي يستجيب بطريقته الخاصة، وبحسب إعادته لهذه التشكيلات بصورة مخالفة أو موافقة، ومن ثمّ ينشأ التشكيل من تأويلات محتلفة، وهو ضرب من التناوب والتنوّع في إدراك الدلالات.

وقد كان تصرّف الشقراطسي في الأصوات ناجحا، لما يحقّق فيه من تواصل وإفهام، وإثارة، فكان التركيب الصوتي وسيلة لتأليف نظم موسيقي منظّم الأجزاء يقوم بوظيفة المنبّه المثير الذي يوقظ حواس المتلقي، ويقرع سمعه، ويطرب نفسه؛ ليستمرّ في الانتباه والاستماع ؛ لأنّ الشاعر"يتصرّف في طاقات اللغة ، وسعة معاولها ، لمنبّهات تشدّه برباط عضوي إلى إرضاء مقتضياتها في الشحن والإبلاغ"(40).

**الهوامش**

**1**- الشقراطسي ( ت 466هـ -1073م) هو الأستاذ الجليل أبو محمد علي بن عبد الله بن أبي زكرياء بن يحيى بن علي الشقراطسي التوزري – فقيه مالكي من الشعراء – وسمّي بالشقراطسي نسبة إلى قصر "شقراطس" أحد قصور قفصة، وهو شاعر مغمور لم يعرف تاريخ ولادته ، ولا سيرته . وكلّ ما توفّر لدينا من الأخبار تاريخ وفاته ، وقد كان ذلك سنة 466 هـ على رواية الرحّالة المغربي العبدري بقوله:"وقد والى البحث عن وفاة الشقراطسي ، حتّى أخبره من وثق به أنّها كانت في يوم الثلاثاء لثمان خلون من ربيع الأوّل سنة ستّ وستّين وأربعمائة". أمّا مكان ولادته فمشدود إلى توزر وقفصة، ويبدو أنّه ولد في توزر ، وعاش شبابه في قفصة وتوفي بها، وقيل إنّه سافر إلى القيروان فأخذ عن علمائها، ورحل إلى المشرق سنة 429هـ ، وخاض معركة في قتال الفرنج بمصر، قال فيها من قصيدة :

**وأسمر عسّال الكعوب سقيتُه نجيع الطلى والخيل تُدمى نحورها**

وعاد إلى توزر، فأفتى، ودرّس،إلى أن توفي.

ترك الشقراطسي آثارا مهمّة، منها بعض العناوين التي ورد ذكرها في بعض المعاجم، كـ "التعليق على مسائل من مدوّنة " ، و" خصائل الصحابة"، و" الإعلام بمعجزات النبيّ عليه السلام" ختمها بقصيدة له لامية تعرف بالشقراطسية عني أدباء إفريقية بشرحها ، وتخميسها، وتشطيرها.

ينظر: مقدمة الرحلة العبدرية لأبي عبد الله بن محمد بن أحمد بن مسعود الحيحي تحقيق : محمد الفاسي، الرباط: المغرب، 1968. وخير الدين الزِركِلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين،دار العلم للملايين،بيروت، لبنان ، ط7، 1986، مج144/4، 145.

**2**- أحمد البختري، الجديد في أدب الجريد، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1973، ص.30

**3**- م ن، ص31.

**4**- م ن، ص31.

**5**- سورة آل عمران، الآية : 163.

**6**- العبدري، الرحلة العبدرية، ص 45إلى49، و أوردها أحمد البختري في كتابه " الجديد في أدب الجريد" كاملة، ص32-45.

**7**- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة :محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء: المغرب، د.ت، ص37.

**8**- المرجع نفسه، ص29، 30.

**9**- حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب الشرقية، د.ت، ص226.

**10**- الأخضر الجمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي، مجلّة اللغة والأدب،ع:5،جامعة الجزائر، 1994، ص56.

**11**- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص210.
**12**- حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002، ص40.
**13**- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص13
**14**- المرجع نفسه،ص101.
**15**- المرجع السابق، ص55.
**16**- م س ن، ص ن.
**17**- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص72.
**18**- المرجع نفسه،ص74.
**19**- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
**20**- رابح بوحوش، شعرية القصيدة العربية: دراسة في الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء(دراسة تمفصلية)، مجلس النشر العلمي: جامعة الكويت،2001 ، ص31.
**21**- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص53.
**22**- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1986، ص77.
**23**- شرف الدين الحسين بن محمد عبد الله الطيبي، التبيان في البيان، تحقيق: توفيق الفيل، وعبد الله لطف الله، ذات السلاسل للطباعة والنشر: الكويت، ط1، 986 ، ص403.
**24**- ابن منظور، لسان العرب المحيط، ترتيب يوسف خياط، دار الجيل- دار لسان العرب، ط1988، مادة (حمد).
**25**- الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، 1990، (غرب)، ص169.
**26**- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت: لبنان، ج3، 1988، 271/3.
**27**- أبو زيد زايد، علم البديع(نشأته وتطوّره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ، مكتبة الأنجلو مصرية، 1977، ص317.
**28**- المرجع السابق، 271/3.
**29**- اللسان، مج3 (سبل)، ص92
**30**- المرجع نفسه، مج ، (نقل)، ص709.
**31**- المرجع السابق،ص ن.
**32**- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط1999،1، ص.330
**33**- اللسان، (حبر).
**34**- ابن رشيق، العمدة، 538/1.
**35**- اللسان، مج3، (صوب)، ص488.
**36**- سورة البقرة،الآية : 19.
**37**- الطيبي، التبيان في البيان، ص419.
**38**- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص332.
**39**- نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب،مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، 1999، ص37.
**40**- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص73.

# الرؤيا البرزخية عند أدونيس
# (المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية)

**عبد الحميد شكيل**
**قسم اللغة العربية وآدابها**
**جامعة باجي مختار – عنابة**

**ملخص**

*تتقاطع الرؤيا الشعرية عند "أدونيس" مع الرؤيا الصوفية، ذلك أنهما يلتقيان عند الرؤيا البرزخية التي تبناها أدونيس في كتاباته النقدية والشعرية على حد سواء. تقوم الرؤيا البرزخية أساسًا على الخيال، وعلى الحلم، والكشف، بغرض الوصول إلى المعرفة المطلقة، وهي تناقض المعرفة المباشرة. عالج "أدونيس" قضايا الوجود على اختلاف مراتبه، وتجلياته، وذلك عبر الحلم القائم على التخيل، وسيلته في ذلك الرؤيا البرزخية، وهي مرحلة وسطى مابين الحس والفكر، وبين ما هو معلوم، وما هو مجهول؛ فتكون اللغة بذلك لغة برزخية، رمزية، خيالية، متحولة، مشرعة على كل تأويل.*

**Résumé**

*Les visions poétiques chez "Adonis" se croisent avec celles du soufisme, car ces deux dernières se rencontrent avec la vision "isthme" qui se reflète dans les écrits critiques "Adonisiens" et ceux de la poésie même. La vision isthme se base essentiellement sur l'imagination et le rêve qui permettent l'accès à la connaissance absolue, ce qui est contraire à la connaissance directe. Ainsi," Adonis" a traité des questions de l'existence dans ses différents degrés et révélations à travers l'imaginaire et l'image onirique qui est intermédiaire entre le sens et l'intellect, entre ce qui est connu, et ce qui est inconnu. De sorte que son langage " Barzakh" soit symbolique, imaginaire et mutant, ouvert à toutes interprétations.*

**المقدمة:**

اهتم "أدونيس" بالتجربة الصوفية، لأنها تضمنت تجربة متفردة، بلغة متفردة أيضا، إذ تجاوزت المعرفة التي انبنت على العقل، وتبنت الرؤيا، وأولتها عناية خاصة، حين جعلتها وسيلة لفهم الوجود، وكشف أسراره، ومنطق بنائه فالرؤيا عندهم هي سبيل للكشف عن كل ما هو غائب مستور، وذلك بعد التخلص من كل ما يحول دون المراتب العليا، والتحقق بالمقامات. تمثل الرؤيا ما ليس موجودًا على أنه موجود، وذلك بوساطة التأمل، والكشف، والخيال؛ كما أنها شعور بأنَّ ما يراه الآخر غير ممكن الوجود موجود، أو محقق، بحيث يظهر لصاحب الرؤيا كأنه أمام عينيه[1].

إن غاية النصوص الصوفية هي الكشف عن رؤيا تتجاوز كل معرفة، وكل علم؛ فلا يغدو للمنطق، ولا للمعرفة القائمة على أسس العقل أية قيمة، لأن ذلك، في رؤيا المتصوفة، لا يذهب بالإنسان بعيدًا.

**– طبيعة الرؤيا عند الصوفية:**

تقوم الكتابة الصوفية على حرية الممارسة للغة، بعيدا عن المقاربات المنهجية القائمة على النظر والفكر. فهي تقوم في الأساس على تجربة روحية ذوقية، وتكون الكتابة تبعا للحال أو المقام الذي يصل إليه الصوفي؛ فإذا الكتابة إشارات ورموز، بعيدا عن الحرف، لأن الحرف هو نفي للمعنى/ الرؤيا، بل نفي للوجود في حدِّ ذاته.

يصرح "**النّفَري**" بذلك في كتاب المواقف: موقف "**بين يديه**":[2] "**وقال لي: الأفكار في الحرف، والخواطر في الأفكار، وذكري الخالص من وراء الحرف والأفكار، واسمي من وراء الذكر**".

تتساوى الأضداد في رؤيا "**النّفَري**"، وتصير في مرتبة واحدة، حينئذ، تمّحي الحدود اللغوية الفاصلة، ويصبح الحديث عن الشيء هو حديث عن ضده في الوقت ذاته، فيكون القائل خارجًا عن حدود الجملة الجاهزة ، وعن اللغة المألوفة، والإشارة القريبة. وبذلك، فإن اللغة في هذا المقام هي لغة برزخية، لأنها تعتمد الإشارة، "**والإشارة برزخ بين القول والصمت، تهب الشيء إمكان التجدد**"[3]. من أجل ذلك، ينبه "النّفري" إلى خطورة الوقوف عند حدود القول، وذلك في موقف "**ما لا ينقال**".فيقول:[4] "**وقال لي: ما ينقال يصرفك إلى القولية، والقولية قول، والقول حرف، والحرف تصريف، وما لا ينقال يشهدك في كل شيء**".

يحذر "**النّفري**" في هذا الموقف من خطورة انفصال اللفظ عن المعنى، وذلك حين يقرأ اللفظ لذاته ، من دون الوقوف عند ما يتضمنه، أو يدل عليه، لأن القولية نافية لما ينقال، والقول يختزل إلى حرف، وفي كل ذلك تنبيه منه "**إلى مخاطر إغلاق الدائرة في حركة لفظية، كلامية، هامشية، تفصيلية، مشتتة، ليست كافية للإحاطة به، بل إن الأمر إذا اقتصر عليها، أصبحت مستبعِدة لغيرها، فيتقزم الوجود**"[5]. وتعد اللغة في رؤيا ابن عربي كائنًا حيّا، بل هي الوجود، لأنّ "**ما في الوجود صامتٌ أصلا**"[6]. بهذه الرؤيا تتخذ الكتابة بعدا وجوديا ، لأنها كتابة للوجود في بعديه المادي والغيبي/ الروحيّ؛ فالعالم "**ليس فقط مكانا لأشياء، ومواد، وأشخاص، وأحداث، ولكنه صور دالة من جهة، ورمزية من جهة أخرى**"[7]. لأن الإنسان ذو بعدين؛ بعد روحي، وبعد مادي، فتعتمد الكتابة بذلك على الرمز المبني على الخيال المطلق، والشامل، لأنه لا يشمل الإنسان وحده،بل الموجودات كلها، فما الإنسان سوى واحد من هذه الموجودات، فتكون الكتابة أوسع من أن تنحصر في الوظيفة التعبيرية، لتصبح دالة على حدث جوهري للوجود، وما الحرف سوى تمثيل بسيط للكتابة في صورتها الخطية، فيكون الحرف، فالكلمة، فاللغة هي الوجود.وبذلك، فإن تجربة السالك في دروب الكشف هي أوسع وأعمق من أن تستوعبها عبارة جاهزة، ترتبط بمدركات مباشرة ، فتعتمد الكتابة الصوفية التلميح والإشارة، بدل التصريح والعبارة.

**الرؤيا الأدونيسية والرؤيا الصوفية:**

يماثل "**أدونيس**" بين لغتي الشعر والتصوف، لأن كليهما يقوم على الرؤيا والكشف. يقول " **أدونيس** ":" **لعلّ خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة... أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكتشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علائق خفية**"[8]. يتخذ مفهوم الرؤيا عند "**أدونيس**" أبعادا فكرية وإنسانية، فيقول: "**إذا أضفنا لكلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها هي تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضه**"[9].

يؤسس "**أدونيس**" انطلاقا من تحديده لمفهوم الرؤيا، قضايا كثيرة، يرى أنها أساس كل شعر مبدع أصيل، وذلك حين يكونُ الشعر إشارات ورموزًا، ينفلت فيها المعنى . فمعنى الشعر "**لم يعد وظيفة ذهنية، أو فيضا عاطفيا، أو جزء من البلاغة والبيان ، أو وصفا، أو طربا للمتعة، أو التسلية، التعزية،... صار الإبداع الشعريّ لي وسيلة لاكتشاف نفسي، واكتشاف الإنسان والعالم**"[10]. ويحدد "أدونيس" طبيعة الشعر الذي يسعى إلى أن يؤسس له بقوله[11]:" **إن الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا، غامض، متردد، لا منطقي، ولهذا لا بد له من العلوّ على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية**".

يسعى الشاعر الرؤيويّ إلى تجاوز الرؤى السائدة ، والكتابات المألوفة، محاولا في الوقت ذاته إعادة بناء عالم مبتكر، يشمل الكون والإنسان، بل كلّ الوجود.

تصطدم الرؤيا الشعرية عند "**أدونيس**" مع معظم الثوابت التي أوجدت الثقافة العربية الإسلامية، وذلك على المستويين الشعري والنقدي؛ استقطبت هذه الرؤيا جميع طاقات الشاعر، فتبلورت بذلك ثقافته، وشغلت عالمه الداخلي، واستغرقت كتاباته، واصطبغت بتلاوينها أشكاله[12].

تهدف الرؤيا عند "**أدونيس**" إلى الوصول للمجهول ، بحثا عن شيء جديد، فهي رؤيا "**تخترق الواقع إلى ما وراءه**"[13]، فيطلق العنان لخياله، متنصلا من الرؤى الجاهزة ، والأشكال المألوفة، منطلقا إلى عوالم خفية، تتجاوز الواقع المحسوس، محاولا في الوقت ذاته إيجاد علاقات ووشائج بين العالم المنظور، والعالم المخبوء/الغيب، وسيلته في ذلك جعل الأفكار المجردة في قوالب محسوسة ، والأشياء المحسوسة أفكارًا مجردة[14].

تعدّدت مشارب "**أدونيس**" الرؤيوية، وتشابكت، وليس من السهل ضبط تلك المشارب التي نهل منها الشاعر، فبلورت آراءه، واصطبغت بها كتاباته، غيرأن اللافت للانتباه في كتابات " **أدونيس**"، سواء أكانت نثرية أم شعرية، هو حضور الرؤيا الصوفية، كونها تتقاطع مع ما يطمح إليه.

ولعل أبرز ما شدّ " **أدونيس**"، في الكتابات الصوفية، هي "**الرؤيا البرزخية**"، فقد ورد هذا المصطلح في مؤلفاتهم، وفي أشعارهم، هذه الرؤيا تقوم أساسا على الخيال.

إن سبب اختيارنا لفكرة الخيال المبنية على الرؤيا البرزخية، مرده إلى أن الدراسات النقدية العربية الحديثة لم تتناول هذه الفكرة بقدر كاف ، لدى الصوفية عموما، أو لدى ابن عربي خصوصا، إذ يعد ابن عربي رائدا في هذا الباب، فهو الذي عرّف الخيال، وأعطى له مصطلحات، وأسس له قواعد، ضبطت معناه، وبيّنت حدوده. فضلا عن ذلك، فإن كثيرا من النقاد العرب قد أساءوا فهم كتابات "**أدونيس**"، وإبداعاته الشعرية[15]، لأن هذا الأخير اعتمد في معظم ما أبدعه من شعر على الرؤيا البرزخية، انطلاقا من رؤيا ابن عربي، سواء في جانبها التصوري، أم في بعدها الجماليّ.

لقد كانت لدى الصوفية رؤًى خاصة متفردة في بلورة المفاهيم، منطلقين في ذلك من الوجود، ومعتمدين على منهج يتبنى فكرة" **المعراج الروحي الذي يحقق الاستعلاء على كل شيء، ويجعل الروح بعيدة عن كل ما يحول دون الكشف لما هو غائب مستور**"[16].

**الرؤيا الصوفية ومفهوم الوجود:**

تعتمد الصوفية في تجربتها على رؤيا خاصة للوجود، ، وتعد رحلة الصوفي عبر مقامات التدرج للأعلى، والأحوال التي تنتابه، الأساس الذي يحقق له رؤياه، هذه الرؤيا تقف عند المطلق، تكشف عنه، وتشير إليه، وتغترف من منابعه، عبر الحدس والذوق، سعيا للوصول إلى المطلق، عبر البصيرة بدل البصر، فكان الخيال

خير وسيلة لبلوغ المعرفة المطلقة، عبر رحلة تجريدية مضادة للمعرفة المباشرة التي تقف عند حدود المعاني العقلية، وهي قوى قاصرة عن إدراك الوجود في شموليته وحقيقته.

أمّا الصوفيّ، فإنه يتجاوز تلك القوى المفكرة القاصرة في منظوره، معتمدًا على قوى الإنسان الباطنة بوساطة المجاهدة، والرحلة، والعبور، فيستحضر الوجود المطلق انطلاقا من ذاته، لا من عناصر خارجية، أفرزتها معطيات جاهزة، تعتمد على النقل والقياس والاستدلال، بعيدا عن الذوق والكشف والاستبصار.

من أجل ذلك، عُدَّ الخطاب الصوفيّ مصدرا خطرا على المنظومة المعرفية القائمة على العقل، لأنه يتعارض مع مبادئ الشريعة، والفلسفة، والبلاغة القائمة على المصداقية الموضوعية؛ وهو بذلك يخلو من أي معرفة تتطابق مع ما هو واقعي أو عقلي، فأحيل بذلك إلى دائرة الوهم/ الخيالي.

إن هذا الوهم/ الخيالي، المنبوذ من المنظومة المعرفية السائدة، يعد في النسق الصوفي، جسرا للعبور إلى عوالم خفية فاعلة، تحيل إلى أبعاد جمالية فاتنة.

**إلغاء ثنائية الواقعي العقلي والخيالي:**

يقوم الخطاب الصوفي على إلغاء الثنائية بين الواقعي/والخيالي، فيتحول الخيال بذلك إلى أداة لإنتاج المعرفة، لأن للخيال قوى خلاقة مبدعة، وهو أصل كل إدراك عقلي، لأنه شامل لكل عناصر الوجود، وليس ينحصر في الجانب الذهني فحسب.

يقول ابن عربي[17]:

**إنّما الكونُ خيالٌ وهو حق في الحقيقة**

وبذلك، فإن الخيال يشمل العقل، فلم يعد للتمييز بين ما هو خيالي، وما هو واقعي أي معنى، بل إن هذا التمييز نفسه يصير وهميا[18].

إن الكشف القائم على الحدس وعلى الوجدان هو مصدر المعرفة عند الصوفية، معرفة تتجاوز تلك التي يقرها العقل في حدود المسلمات والإدراك المباشر.

وبذلك فإن بلاغة الخيال عند الصوفي ليست بلاغة إقناعية، ضمن حدود صورية، وليست نمطا من الأساليب القائمة على فن القول، من حيث الزينة، والأثر في المتلقي؛ تكمن بلاغة الخيال في كونه انتقالا "**من قانون الوضوح ومستلزماته التمييزية، إلى قانون التحول والإندماج بين عناصر الوجود الذاتي، والموضوعي العيني المتعالي، إلى حال الترميز الكلّي الشامل، لكشف أحوال المعاني وصيروراتهامن الظاهر إلى الباطن، حيث الكونُ والمخلوقات كلمات الله، واللغة ليست مدونة تقابل الكلمات بالأشياء فحسب، بل إنها جزء من هذا الكون**"[19].

بهذا المنظور يسعى الخطاب الأدونيسي إلى تجريب المطلق، عبر أسئلة لا تكاد تنتهي حتى تشرع في الابتداء، وبلغة مشرعة على كل تأويل، فهي لغة ينفلت فيها المدلول، لأنه مجرد إشارة عابرة، وليس سوى قرينة لأحوال غامضة مستعصية على الكشف؛ هو في منطق تشكيله، وبنائه، ورموزه، متعال، غير أنه مُلامس للوجود في جميع مكوناته، وأدق عناصره، متخذا من الخيال، وبالخيال فعلا يتحول، ويحوّل باستمرار، في حركة دائبة لفعل الإبداع الخياليّ الشعري/الوجودي، لأن الخيال هو سر الوجود، وسر استمراره ، وتجليه واغتنائه.

**علم الخيال والوجود/المثال:**

يعتبر ابن عربي أن الخيال يؤسس الوجود، ويحكمه، يقول في هذا الشأن[20]:

**لو لا الخيال لكنّا اليوم في عدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطرُ**
**"كأن" سلطانها إن كنت تعقلها الشرع جاء بها، والعقل، والنظرُ**
**من الحروف لها كاف الصفات فما تنفك عن صورٍ إلاّ أتت صوَرُ**

من هذه الأبيات، يتبيّن لنا أنّ القوة التي تحرك الخيال على مستوى الخطاب، ومنها الخطاب الإلهي، إنّما هي فعل التشبيه الذي يعد سلطان الخيال، وبذلك تصبح قراءة التشبيه بعيدة عن النسق البياني الذي ساد في الثقافة العربية، وإنما تتم القراءة ضمن أفق آخر. لأن الفعل اللغوي "**البياني يصبح في الخطاب الصوفي ذا بعد وجودي، بعدد من الاعتبارات التجريدية أو المجازية، فللحروف والكلمات ذوات وحروف، تشاكل حياة كل مخلوق**"[21].

**برزخية الخيال:**

يقوم الخيال على موقع وسط، يجمع ويفصل في الوقت ذاته الوجود **(الماهية)**، بالموجود **(الكيف)**، ومن ذلك، تنفتح آفاق واسعة للخيال، لها منطق خاص في بنائها وفاعليتها.

تتميز فاعلية الخيال في قدرته على إزالة الفروق بين الأشياء والمدركات، بحسب قدرة الذات المدركة، وعلى طبيعة المدركات أيضا، كل ذلك عائدإلى الأصل الميتافيزيقي لفعل الخيال، على اعتبار أن هذا الأخير إنما هو عالم "**المثال**"، الذي يقع بين عالم الأجسام، وعالم الأرواح المجردة ، إنه البرزخ[22].

**جمالية الرؤيا البرزخية:**

تكمن جمالية الرؤيا البرزخية، في كونها حدا فاصلا بين ما هو معلوم وما هو مجهول، وبمعنى آخر، البرزخ هو مكان التحول، أي مكان الصور، والتجليات.

إن الحقيقة الكونية بالنسبة إلى "**ابن عربي**" تقوم على ثلاث مراتب: علوية، وهي مرتبة التجريد، أو المعقولات، وسفلية، وهي مرتبة الحس، وبرزخية، وهي الجامعة بين هاتين المرتبتين ، بمعنى أنها معقولة محسوسة في الوقت ذاته[23].

بناء على ما سبق ذكره، يمكن أن نستنتج أهم خصائص البرزخ فيما يلي:

**1 –الرؤيا البينية (رؤيا ما بين عالمين):**

ويعني بذلك الفصل بين الجواهر، والأزمنة، والأماكن، وبين الأفعال والأعراض، وهو بذلك يشمل جميع نواحي الوجود العينية والغيبية.

**2 –الرؤيا المتحولة:**

ويعني بذلك أن البرزخ هو لحظة انتقالية مؤقتة، أو هو مرحلة عبور بين شيئين متقابلين، والرؤيا في هذا المستوى تدل على معاني التحول للموجودات، سواء أكانت هذه الموجودات حسية أم معنوية؛ هذه الرؤيا البرزخية المتحولة تمكّن من الجمع بين المتناقضات، لتكون بذلك قراءة تأليفية فيما بينها.

**الرؤيا المجسدة:**

للبرزخ قُدرة على تجسيد المعاني، وجعلها في صور خيالية، وذلك في عالم الرؤى والأحلام؛ تلك الصور والأحلام لا تخضع لقواعد العقل، أو لمنطق الحواس، وإنما هي رموز تخضع للتأويل والتحويل، تماما كما يجسد العلم في صورة اللبن[24].

من أجل ذلك، ينبغي أن يتم تناول الصور، في عالم البرزخ بمنطق الرؤيا، لأنها لا تخضع لمنطق الزمان ولا

المكان؛ فعالم البرزخ يأخذ الرائي إلى عوالم كانت، وإن لم تكن، كأنها كانت، وذلك في الماضي السحيق، وكيف ستكون وذلك في المستقبل البعيد.

تتم الرؤيا لعناصر الوجود بواسطة الخيال الذي يقابل بين الطرفين، يتوسطهما، ويقارب بينهما، إلى حد يصل إلى أن يوحد بين تلك المتقابلات؛ وهو قائم بذاته، لا يقبل الانقسام، وهو واحد، "**والواحد يَقْسِم، ولا يُقْسَم أي لا ينقسم في نفسه... والبرزخ يُعلم ولا يدرك، ويعقل ولا يشهد**"[25].

بهذا المفهوم للبرزخ تتكون رؤيا جامعة، وشاملة، ومعقولة، وبرزخية، وذلك بواسطة الخيال، هذه الرؤيا تتكون من جانبين:

أ -**الجانب النفسي:**

وهو وسيلة الإنسان للمعرفة، ويسمى بالرؤيا الخيالية، وهو على نوعين، "**منه ما يوجد عن تخيل، ومنه ما لا يوجد عن تخيل كالنائم. ما هو عن تخيل ما يراهمن الصور في نومه؛ والذي يوجد عن تخيل ما يمسكه الإنسان في نفسه من مثلما أحس به، أو صورته القوة المصورة ، إنشاء لصورة، لم يدركها الحس من حيث مجموعها، لكن جميع آحاد المجموع لا بد أن يكون محسوسا**"[26]. وبذلك، فإن الرؤيا الخيالية المتصلة ترتبط بالمتخيل، وتذهب بذهابه، ويكون المتخيل في هذه الحالة هو الإنسان ، والخيال النفسي هو خيال متصل، كما يرد على النائم بفعل غير إرادي، وقد ينجم عن فعل إرادي، قادر على الاحتفاظ بالصور المدركة بواسطة الحس، أو أن يؤلف بينها، أو يبدع صورا جديدة ليس لها وجود في الحس، ولو كانت عناصر تلك الصور منتزعة من صور حسية[27].

ب -**الجانب الوجودي:**

ويتمثل ذلك في بعدين؛ البعد الحسي العيني، والبعد الغيبي، ويسمى بالرؤيا الخيالية المنفصلة، لأنه "**حضرة ذاتية، قابلة دائما للمعاني والأزواج، فتجسدها بخاصيتها، ولا يكون غير ذلك، ومن هذا الخيال المنفصل يكون الخيال المتصل**"[28].

إن هذه الرؤيا الخيالية المنفصلة المطلقة تعتبر الحضرة المعقولة، وفيها يتجلى الحق بأعيان صور الممكنات: "**تلك الحضرة البرزخية، هي ظل الوجود المطلق من الاسم النور، الذي ينطلق على وجوده، ووجود الأعيان ظل لذلك الظل، والضلالات المحسوسة ضلالات هذه الموجودات في الحس، ولما كان الظل في حكم الزوال لا في حكم الثبات، وكانت الممكنات، وإن وجدت، في حكم العدم، سميت ضلالات، ليفصل بينها وبين من له الثبات المطلق في الوجود، وهو واجب الوجود سبحانه**"[29].

وبذلك، فإن حضرة الخيال هي أوسع الحضارات، لأنها تقبل كل شيء بذاتها، وإن كان محالاً، لا يمكن تصور وجوده، وهو بذلك وسيط كليّ، ينتظم الوسائط كلها، التي يتجلى الحق عبرها في صور ليست سوى وسائط خيالية برزخية.

مما سبق ذكره، يتبيّن لنا أن الرؤيا الصوفية بجانبيها النفسي والوجودي، وفاعليتهما البرزخية هما الأساس في فهم العالم ، وإدراك وجوده ، من خلال صور أعيان الممكنات بمراتبها المختلفة[30]. والانتقال من حالة الاتصال عبر الرؤيا، إلى حالة الانفصال في بعدها الوجودي، إنما يتم بواسطة التجليات، هذه التجليات هي التي تقوم بحفظ الصور الخيالية، وكل ذلك هو شأن الحق سبحانه، لا يقف عندها، ولا يدركها سوى قلب العارف[31].

**الرؤيا البرزخية عند أدونيس:**

تقوم الرؤيا عند " **أدونيس**" على الجمع بين المتناقضات التي تقيمها المنظومات المعرفية الشائعة، معتمدا في ذلك على معادلة كيميائية، تذيب العناصر فيما بينها، وتحولها إلى طبيعة جديدة، سالكا طريقا جديدا في الكشف عن الحقائق، والإشارة إليها؛ هذا الطريق هو طريق اللاشعور والحدس.

إن اللاشعور في رؤيا " **أدونيس**" هو منطقة الظل أو البرزخ، وهو لون بين الظلام والنور، ووسيط بين الحدس المباشر ، والعقل الواعي المحلل.

يقول " **أدونيس**"[32]: "**كنت مع قلة مأخوذا بالهبوط، على العكس في الظل، في هذا الليل الشفاف الذي يتعانق فيه الوضوح والغموض، ويتحركان في موجة واحدة**".غير أن الليل لدى الشاعر، ليس بالمعنى المتداول؛ إنه ليل يغري بالكشف والمغامرة، فتلتقى فيه المتناقضات؛ بين المعرفة المباشرة، والرؤى المحجبة، في عالم برزخي، قابل للتشكل والتحول باستمرار.

إن المعرفة الحقيقية إنما هي وليدة اللاشعور، أي الظل أو البرزخ، وذلك حين يتقصى الإنسان خفاياالوجود، ومنها أقاصي النفس، يُحاورُ، ويكشف عبر الرؤى والأحلام حقائق الوجود في منطق بنائه، وسرِّ جماله، معتمدا في ذلك على الخيال، من حيث طبيعته، والعناصر المشكلة له.

تمثل رؤيا "**أدونيس**" حضورا فكريا، وإبداعيا، لأنها خلخلت المسلمات التي أصبحت راسخة في الفكر العربي، إذ وقف الشاعر في وجه ثقافة عربية تقليدية، تخضع لنظام معرفي يرسخ المعيار والنموذج في كل شيء، بداية من الذات في بنائها، وفي تطلعاتها، إلى المجتمع في تركيبه وسيرورته، فكان جوهر الإبداع لديه رفضا لما هو قائم من أوضاع سائدة، ويتجلى هذا الرفض في الحلم القائم على التخيل لواقع يطمح الشاعر من خلاله إلى تصحيح الرؤى، فكانت اللغة في تشكيلها، ومنطق بنائها إشارات جمالية تحمل أبعادا دلالية، تبدأ من الذات، إلى البعد الجماعي العربي، لتشمل البعد الإنساني، فالوجودي.

ويمكن أن نرصد الأبعاد الجمالية للمنطلقات الوجودية لدى الشاعر فيما يلي:

**أولا: البعد الجمالي للخيال المتصل:**

وظف "**أدونيس**" عناصر الطبيعة توظيفا فنيا متفردا، متخذا إياها وسيلة للإصغاء إلى الحقيقة، وأشكال تجليها، منطلقا منها، ومستلهما من معانيها، ومن حركاتها، وانتظام إيقاعاتها رؤيا تكشف عن إيقاع الإنسان وانتظامه، باعتباره عنصرا من عناصر هذا الوجود.

يقول الشاعر في قصيدة "**فصل الحجر**"[33]

**لو كنتُ ثمرة لرأيتني**
**أسافر بالورق وغير الورق**
**بالبراعم والغصون**
**بالهواء وشعاع الشمس**
**ثم أتراجعُ**
**أتلملمُ**
**أتجمّعُ**
**وأسقط في نفسي ناضجا وعموديا**
**لو بقيت حلُمًا**

تكشف هذه الأبيات عن حلم لواقع يطمح الشاعر إلى تغييره، منطلقا في ذلك من عناصر الطبيعة بالإصغاء إلى لغتها القائمة على الحركة والتجدد في كل آن. فكان خيال الشاعر بذلك خيالا متصلا، لأنه يقوم على الخيال الوجوديّ من حيث المعرفة والوظيفة، ويتصل بملكات الإدراك والوعي لدى الإنسان المتأمِّل.

ويقول في:

"**فصل الصورة القديمة**"[34]

**لابسا قامة الريح**

**وأعودُ إلى نصفي القديم**

**في الضفاف الحزينة في آخر الصحارى**

يوظف الشاعر كلمة "**الهواء**" توظيفا رمزياً، لأنه يدل على معنى البعث والتجديد، ويدخل في صميم الحركة والتحول الذي يقوم عليه الوجود، فيحقق الشاعر بذلك ذاته من خلال معنى الصعود، "لابسا قامة الريح"، والعود بعد ذلك إلى نصفه الآخر القديم، لتكون للرؤيا فعلها في خلخلة القيم، لأن كلمة "الهواء" تدل على الحركة، وعلى التغيير.

**حملتني الرياح...**

**وسمعتُ الغصون وهي تتلو قوانينها، فخشعتُ**

**ولبستُ الطبيعة** [35]

يتوحد الشاعر بعناصر الطبيعة، ويصغي إلى لغتها، ومنطق حركاتها، فتكون الكتابة عنده إبداعًا قائما على نقض الكتابة السائدة في منطق تفكيرها وبنائها، واعتماد لغة الرمز، باعتباره وسيلة يرتاد الشاعر عبره آفاقا واسعة، ليشمل الوجود في جميع مستوياته.

**ثانيا: البعد الجمالي للخيال المنفصل**

تكمن جمالية الخيال المنفصل في كونه خيالاً وجوديًا، لأنّه يشمل الوجود في جميع مراتبه، وذلك من حيث الموجودات المادية، أو الجوانب الروحية على حدٍّ سواء، كل ذلك يخرج الإنسان من دائرة العلاقة البسيطة مع الوجود من حيث المنفعة القريبة، أو الإحساس العابر، إلى علاقة أكثر عمقا وشمولا، لأنه يصبح منفتحًا على لغة الوجود، لأن الوجود لغة، كما أن الوجود كلمات، فتكون اللغة بذلك صورًا رمزيةً للوجود بجميع مراتبه.

تقوم الرؤيا الوجودية لدى "**أدونيس**" على أمرين اثنين:

– أما الأمر الأول فتمثله اللغة، باعتبارها دالة على الوجود في بنائه وتجلِّيه.

– وأمّا الأمر الثاني:فتمثله المرأة، باعتبارها سر الوجود، وسرّ حركته واستمراره.

**أولا: اللغة/الوجود:**

تقوم الأشياء على الحرف، لأنه لا تسمية خارج الحرف، وبذلك فإن الإنسان في عمق وجوده ليس سوى حرف.

يقول **ابن عربي**[36]: **إن الوجود لحرف أنت معناهُ وليس لي أمل في الكون إلاّهُ**

**الحرف معنى، ومعنى الحرف ساكنُه وما تشاهد عينٌ غير معناهُ**

ينطلق "**أدونيس**" من هذه الرؤيا ليعيد الوجود إلى أصوله، ومنطق تشكيله، وتوالده بوساطة اللغة في منطق تشكيلها وحركاتها، وتحولاتها.

**شعري لغة الأرض هناك**
**في الحبر والورق**
**في الحروف آتٍ آتٍ**
**أسافر خارج الصيغ، الشكل ونقيضه**
**في لغة تعبر الكلام، كأن المطر لغة تتساقط**
**كأن الكلام أرضه والمطاف**
**رقاص الوقت يجيء**
**يبلغ العتبه**
**الوقت يجلس بين القلم والورق**[37].

إن الوجود في أصله، وفي منطق بنائه قائم على تواشج المتناقضات في عالم برزخيّ، حيث يتوقف الزمن في دورته وتعاقبه، بين وجود غيبيّ، ويمثلهالحرف/ القلم قبل تشكيله، ووجود حسيّ، ويمثله الورق بعد فعل الكتابة؛ كتابة الوجود، وإعادة بنائه برؤًى جديدة، هذه الكتابة ليست سوى إشارات لوجود قابل للحركة والتحول باستمرار.

يبدأ الشاعر تجربة الكشف والبناء لعوالم جديدة، تصوغ لعلاقات جديدة بين عناصر الوجود، عبر الرفض، وعبر تبني أدوات جديدة للكشف، فتبدو بذلك كتابات أدونيس رموزا، وإشارات لحركة التاريخ وتطوراته، وللزمان في فعله وانحناءاته، وللمكان في صراعه وتناقضاته. ورؤيا الشاعر في كل ذلك:

**برزخٌ**
**والتيه مرسومٌ**
**على كل فضاءٍ**
**واليقين**
**الآن شحاذٌ**[38]

**ثانيا: المرأة/الوجود:**

يقوم الوجود، في رؤيا "**أدونيس**"، على الحركة، وعلى التوالد المستمر عبر اللغة أولاً، وعلى التزاوج بين عناصره ثانيا، منطلقا في ذلك من الرؤيا الصوفية القائمة على النكاح الكونيّ المتجدد.

**يقول ابن عربي**[39]:

**كل ما فيه نكاح وازدواج هو مقصود لأرباب الحجاج**
**فإذا أنتجنـي أنتجتـهُ فترانا في نكاح ونتـاج**

تحمل عبارة "**النكاح**" التي تدل على معنى الزواج، على أنّ ثمة صلة بين الذات والآخر، ويرى ابن عربي على أن النكاح علم من شأنه أن يكشف لنا عن أسرار الوجود بجميع أبعاده الغيبية، والمادية، والروحية، وبذلك فهو يبعد عن الجانب الحسيّ، ويمتد ليشمل عالم الكليات المعقولة.

إن معنى التوالد مرادف للحركة، هذه الحركة هي حركة كونية، ومن الحركة السارية في الكون، "**تتوالى المعاني أو التجليات على الممكنات، ويتجدد الخلق باستمرار**[40]".

يقول "**أدونيس** "وهو يخاطب المرأة المعشوقة[41].

**صيري وجهيَ الطالع في كل وجهٍ**
**شمس لا تطلع من الشرق، لا تغيب في الغرب**
**أصعد إليك، هابطا إليك**
**اغترب الجسد**
**مسه التحولُ**
**بعدها نتفيأ سرادق الجسد**
**حيث يستدير كوكب الجنس**
**يصير ثدياك الليل والنهار**

ترتسم صورة الوجود الشعري البرزخي بعد أن يغترب الجسد، ويمسه التحول، ويتفيأ الشاعر سرادق الجسد، فتغيب الأشياء عن منظورها المحسوس، لترتسم عملية التحول، بعد أن يصير الثديان الليل والنهار، إشارة إلى أصل الوجود القائم على النكاح بين الذكر والأنثى، لأن الوجود هو تركيب من صفتين مختلفتين، فتجتمع لدى الكائن صفتي الأنوثة والذكورة، فيكون النور الزماني حاملاً لهذا المعنى، "**تارة يكون النور ذكرًا، وتارة يكون أنثى**"[42].

فيكون النور بذلك حاملاً لصفة خنثى، يجمع بين متناقضين في عالم الحس، لكنهما يكتملان في الرؤيا البرزخية، ولا ينتقلان من صفة إلى أخرى إلا بفعل الحركة والتحول، وذلك عبر الزواج، أي الوصل بين الأنوثة والذكورة، ليكون بذلك الوجود[43].

بناء على ما سبق ذكره، يمكن الوقوف عند بعض من أسرار الإبداع لدى "**أدونيس**" الشاعر، إذ أن إبداعه قد تمثل في تلك الصيغ التي تشد القارئ، وتبعثه على التأمل، والإحساس بفاعلية الخيال، عبر صيغ فنية متفردة، تكشف عن ذات متألمة حالمة، بواسطة خيال متفرد أيضا.

ويمكن أن نستجلي بعضا من جوانب الإبداع لدى الشاعر، فيما يلي:

**أولا:**الرؤيا المتصادمة مع العالم، في منظومته المعرفية، ومع الأدوات التي أسست لوجوده.

**ثانيا:** اعتماد الخيال المبدع، الذي ينبني أساسا على الرؤيا/الحلم، وذلك في استجلاء العوالم الخفية؛ كل ذلك أدى إلى تشكيل صور شعرية متفردة ، تعتمد على رؤيا برزخية، بين الخيال المتصل/الحلم ، والخيال المنفصل/الوجود. ومن الرؤيا البرزخية الجامعة بين الخيال المتصل، والخيال المنفصل، يبني الشاعر صورا شعرية تخرق كل مألوف، لأنها تخضع لرؤيا برزخية في موادها، وفي منطق بنائها؛ ويمكن أن نشير إلى نوعين من الصور التي انبجست عن تلك الرؤيا، وهي: "**الخيال الكوني**"، و"**الخيال التحويلي**"[44].

**أولا: الخيال الكوني:**

يعتمد الخيال الكوني على بناء علاقات جديدة فيما بين العناصر، وذلك بالعدول عن المنطق الماديّ المألوف، في الربط بين تلك العناصر، وبمنحها هويات جديدة، متحولة على الدوام، تلك العناصر هي مزيج بين ما هو حسي، وماهو غيبيّ، فتلتقي في رؤيا برزخية، فتتشكل صور متفردة مبدعة، تنطلق من حالة الاتصال في الرؤيا/ الحلم، المتعلقة بالوعي/ العلم ، إلى حالة الانفصال في بعدها الوجودي، وذلك عبر تجليات خيالية وفي توالد مستمر؛ وهي ليست من عالم الغيب، أو المعاني المجردة، لأنها تجلت من خلال الصور، كما أنها ليست تنتمي إلى عالم الحس المباشر، لأن تجليها ذلك أمر عارض، قابل للتحول باستمرار.

**ثانيا: الخيال التحويلي:**

يعتمد هذا النوع من الخيال على تقنية التحويل في الهوية، لأنها تنتمي إلى الحلم/ النفس، فتكون الصور في دائرة الخيالي، الذي هو بين الوجود والعدم، وهو موطن الممكنات، والسعة والإمكان لكل ما ليس ممكنا، فتكون الكتابة الشعرية كما الكتابة الصوفية؛ كشفا وتحولا ، وتجددا مستمرا، ليست تحكمها قواعد ثابتة، ولا قوالب جاهزة، ضمن رؤى العقل القائمة على ضبط الأشياء، بمنطق الحس والمشاهدة.

**خاتمـة**

مما سبق ذكره، نخلص إلى أن "أدونيس" قد تبنى الرؤيا الصوفية في بعض مواقفه النقدية، وفي كتاباته الشعرية، فكانت لغته إشارية، تتواشج فيها الأضداد، والمتناقضات، لغة تجمع بين الحس والعقل، وتقوم في منطقة الظل/ البرزخ، وذلك في حضرة الخيال، لأنّ "الخيال أوسع بلا شك [وهو] لقوته أوسع الكائنات. ويقبل الصور الروحانيات، وهو التشكل في الصور المختلفة من الاستحالة الكائنة[45].

تلك الصور قائمة على الحركة والتحول، لأنها في منطقة الظل/البرزخ، ليعبر الشاعر بذلك عن قضايا الوجود في سرّ بنائه واستمراره، وذلك عبر الحرف، وأشكال تجلياته، وعبر فكرة الأنوثة؛ سبب الوجود، في أصله وسرِّ حركته وتحولاته.

**الهوامش:**

جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1779، ص، 134.

**1** –النّفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن: كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات، تصحيح آرثريوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ص9.

**2** –خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص181.

**3** –النّفري: كتاب المواقف، ص69.

**4** –يحي الرخاوي: مواقف النّفري بين التفسير والاستلهام،جمعية الطب النفسي التطوري والعمل الجماعي، القاهرة، ط1، 2000، ص47.

**5** –ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، تحقيق عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص16.

**6** –منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج محي الدين ابن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1988، ص 63.

**7** – أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت،ط1، 1972، ص09.

المرجع نفسه، ص09.

أدونيس:خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب،السنة 14،عدد 03، ص 195.

**8** –أدونيس:زمن الشعر، ص12.

**9** –د. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، العراق، ط1، 1970، ص 34.

**10** – انظر على سبيل المثال: كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي، وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، 1993.

– وانظر أيضا: د. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس، مرجعا وممارسة، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2008، ص 342، وما بعدها.

**11** –انظر: أدونيس: السوريالية والصوفية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.

**12** –محي الدين ابن عربي:فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي،1980، ص159.

**13** –العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهرتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص58.

**14** –المرجع نفسه، ص58.

**15** –محي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص406.

**16** –العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص75.

**17** –محي الدين ابن عربي: الخيال، عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص08.

**18** –المرجع نفسه، ص08.

**19** –المرجع نفسه، ص09.

**20** –ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص460.

**21** –المرجع نفسه،ج3، ص518.

**22** –المرجع نفسه، ج32، ص311.

**23** –ابن عربي: الخيال، عالم البرزخ والمثال، ص12.

**24** –نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 197 المرجع نفسه، ص54.

**25** –ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص311.

**26** –9، ،ص54.

**27** –أدونيس: كتاب الحصار، دار الآداب، ط1، 1985، ص41.

**28** –كمال أبو ديب: هذا الكتاب، مجلة فصول، مج 16، العدد الثاني، خريف 1997، ص243.

**29** –ابن عربي: الفتوحات المكية، ج3، ص311.

**30** –أدونيس: ديوان كتاب التحولات والهجرة ي أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ص128.

**31** –المرجع نفسه، ص57.

**32** –المرجع نفسه، ص76.

**33** –ابن عربي:الفتوحات المكية، ج3، ص330.

**34** –أدونيس: ديوان التحولات والهجرة،ص142، 143.

**35** –أدونيس: ديوان هذا هو اسمي، وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996، ص383.

**36** –ابن عربي: الفتوحات المكية،ج3، ص371.

**37** –نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص78.

**38** –أدونيس: ديوان التحولات والهجرة، ص88.

**39** –ابن عربي: الفتوحات المكية، ج2، ص521.

**40** –نزهة براضة: الأنوثة في فكر ابن عربي، ص57.

**44**– كمال أبوديب: هذا الكتاب، مجلة فصول، مج 16، العدد الثاني،خريف 1997،ص243.

**45**– ابن عربي:الخيال، عالم البرزخ والمثال، ص 12.

**قائمة المراجع:**

**1** -أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
– الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت، 2006.
– السوريالية والصوفية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.
– خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب، السنة 14، عدد 03
– كتاب الحصار، دار الآداب، ط1، 1985.
– ديوان كتاب التحولات والهجرة ي أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت.
– ديوان هذا هو اسمي، وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1996.
**2** -اعتدال عثمان: إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1988.
**3** -جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1779.
**4** -خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
**5** -ابن عربي (محي الدين): الفتوحات المكية، ج3، تحقيق عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
– الخيال، عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود الغراب، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993.
– فصوص الحكم، تحقيق أبو العلاء عفيفي،1980.
**6** -العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهرتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.
**7** -د. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، العراق، ط1، 1970.
**8** -كمال أبو ديب: هذا الكتاب، مجلة فصول، مج 16، العدد الثاني،خريف 1997.
**9** -النّفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن: كتاب المواقف، ويليه كتاب المخاطبات، تصحيح آرثريوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة.
**10** -نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1979.
**11** -نزهة براضة:الأنوثة في فكر ابن عربي، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1، 2008.
**12** -يحي الرخاوي: مواقف النّفري بين التفسير والاستلهام،جمعية الطب النفسي التطوري والعمل الجماعي، القاهرة، ط1، 2000.

# المداخل الإقناعية في الخطاب الإشهاري
## (نماذج مختارة من الإشهار السمعي البصري)

وفاء صبحي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار – عنابة

**ملخص**

*يعد الخطاب الإشهاري ممارسة تواصلية دينامية ومعمقّة، يتفاعل فيها قطبان رئيسيان هما المرسل والمرسل إليه تسري بينهما رسالة يبغي من ورائها الأوّل التأثير في الثاني، بجعله يقتنع بمضمون الإشهار ويتفاعل معه تفاعلا إيجابيا، باقتناء السلعة أو بتبنّي الإيديولوجيا المروّج له. ويوظّف المشهر – في سبيل تحقيق ذلك – أسلوبا حجاجيا مدروسا يرمي من ورائه إلى تحقيق اقتناع المستهلك بمحتوى الرسالة الإشهارية، لذا ترتكز الوصلة الإشهارية على مجموعة من المداخل الإقناعية المصمّمة وفق احتياجات المتلقي ورغباته وميوله وحتى إمكاناته المادية. فكلّما اجتهد مبتكر الإشهار في اختيار الحجج المقنعة، وبنى حجاجه بناء صحيحا يحكمه مبدأ التدرّج استطاع شدّ انتباه مخاطبه وضمن تسويق السلعة، بما يجعل الخطاب الإشهاري واحدا من الخطابات الثرية التي تحتاج إلى بحث ودراسة بغية الاستفادة منها في مختلف المجالات.*

***Résumé***

*Le discours publicitaire est considéré comme une pratique communicative dynamique et complexe dans laquelle deux pôles se mettent en valeur : L'émetteur et le récepteur, ou l'objectif du premier est d'influencer le second, le but recherché est le convaincre du bien fondé du contenu publicitaire l'incitant à une réaction positive, par l'achat du produit ou l'adoption de l'idéologie véhiculée.*

*Pour atteindre cet objectif, le publicitaire utilisera une argumentation réfléchie visant à convaincre le consommateur à travers son message publicitaire. C'est pourquoi le bien publicitaire doit se baser sur divers facteurs argumentatifs selon les besoins du récepteur, ses penchants et ses capacités matérielles.*

*Le bon choix des arguments, et la construction de l'argumentation selon un principe évolutif (de gradation) permettent au publicitaire de retenir l'attention de son interlocuteur et assurer la commercialisation du produit.*

*Ainsi, le discours publicitaire devient un des discours productifs nécessitant une recherche et une étude approfondie afin d'en tirer meilleurs profits dans tous les domaines.*

**مقدمة:**

تتنازع الفَرد حاجاتٌ ورغبات كثيرة تتنوَّع حسب الزمان والمكان والأمزجة والظروف، فمنها الحيوي الذي لا يُستغنى عنه كالحاجة إلى الطعام والشراب والنوم، ومنها الضروري كالحاجة إلى التعلّم والصحّة الجيّدة والشعور بالأمان، ومنها العادي الطبيعي كالرغبة في الاستقرار وتحقيق الذات وتلبية عواطف الأمومة والأبوّة وما شابه ذلك، ومنها القليل رغم وجوده كالميل إلى التميّز وحُبّ التظاهر ولفت انتباه الآخرين والاستحواذ على إعجابهم، ومنها النادر كحُبّ التملّك والسّيطرة والقيادة والتحكُّم بمصائر الآخرين، وغيرها من الحاجات الكثيرة التي سنسعى إلى إشباعها كُلَّما ألحّت علينا في الطلب، وهذا ما دفع العلماء والباحثين إلى تحليل النفس البشرية ودراستها ووصف أحوالها لفهم الدوافع و الغرائز والحاجات التي تُوجّهها وتُحرّكها نحو سلوك ما، وأشهر من اشتغل على هذا المبحث من العلماء النفسانيين **(ابراهام ماسلو A.MASLOW )** الذي قسّم الحاجات إلى قسمين:

حاجات أساسية بعضها فسيولوجي وبعضها الآخر نفسي، وتتميّز بأنّها متدرّجة في شكل هرمي بمعنى أنّ الفرد لن يلتفت إلى المستويات الأعلى قبل إشباع حاجات المستوى الأدنى، وحاجات ثانوية بعضها معرفي وبعضها الآخر جمالي، وتتميّز بأنّ الفرد لا يهتم بها ما لم يُشبع حاجاته الأساسية [1].

فمن غير الممكن أن يُغفل الفرد جوعه وحاجته إلى الطعام ليُلبّي حاجة نفسية متعلّقة برغبته في التقدير والانتماء والتواصل مع الآخرين، كما لا يمكننا أن نتصوّر اجتهاده في الاستطلاع والبحث والفهم قبل إشباعه حاجة الاستقرار والأمن والراحة، وهذا ما يُفسِّر منطق تدرّج الحاجات وترتيبها وفق نسق مدروس يجعلها تنطلق من الحاجات العضوية التي تَكفُل الحياة، لتصل في النهاية إلى تحقيق الحاجات الكمالية التي تكفل الترفيه والمتعة فـ"**على قمّة التسلسل الهرمي للاحتياجات عند "ماسلو" تجيء الحاجة إلى الرفاهية مثل الطب البديل والعلاج النفسي وجراحة التجميل**"[2].

وبناء على هذه الدراسة وغيرها تنبّه القائمون على الصناعة الإشهارية إلى أهمية الاشتغال على دوافع النفس البشرية واستغلال نقاط ضعفها ومداعبة الأوتار الحسّاسة فيها، وأدركوا أهمية تصميم وصلاتهم الإشهارية في ضوء رغباتها وحاجاتها، وذلك عن طريق إيهام المستهلك بأنّ السلعة المعلَن عنها إنما صُنِّعت خصيصا لإرضائه، وأنّ اقتناءه لها سيُحقّق له التميّز والتفرّد والرضى، متسلّلين في غفلة منه إلى لا شعوره لتحفيز رغبة الشراء لديه، ومن هنا جاءت فكرة المداخل الإقناعية في الخطاب الإشهاري التي تُشكّل منافذ عبور إلى لا وعي المستهلك والمحاور التي يبني عليها المُشهر حجاجه، فالمقصود بالمدخل الإقناعي، تلك الفرصة التي يتحيَّنُها المروِّج ليضفر بإقناع مُخاطَبه، موظّفً في ذلك مختلف أساليب الاستمالة والحجاج لأنّ "**الرسالة الإعلانية تعتمد من حيث صياغة مضمونها على ما يُسمى بالمغريات أو الميول أو الأوتار أو الدوافع بحيث يُخاطب المعلن الجمهور المستهدف وينفذ إليه مُعتمدا على المنطق أو العاطفة أو كليهما وذلك من خلال استخدام نوعيات متعدِّدة من الأوتار الإقناعية**" [3] يتعلّق بعضها بشكل الوصلة الإشهارية وطريقة إعدادها وإخراجها ويندرج تحت هذا المفهوم: الصورة وتدرّجات الألوان والشخصيات والديكور وتقنيات الإضاءة والتصوير... في حين يتعلّق بعضها الآخر بمحتوى الرسالة الإشهارية وتأثيره على المتلقي الذي يتضمّن الأفكار التي يُسوِّقها الإشهار والشحنة المعرفية الدلالية التي تبغي توصيلها إلى المستهلك، وكُلُّها مداخل إقناعية على درجة كبيرة من الفاعلية تعمل في اتصالها وتكاملها على توصيل الرسالة بالتأثير الذي يهدف إليه المُروِّج، لذلك ستركّز هذه الجزئية من البحث على محاولة رصد قدرة كلّ مكوِّن من مكوّنات الإشهار على ممارسة فعل الحجاج الذي يُفضي إلى الإقناع، سواء تعلّق الأمر بمكوِّنات تنتمي إلى شكل الوصلة الإشهارية أو إلى محتواها.

**1-مداخل إقناعية متعلّقة بشكل الوصلة الإشهارية:**

تتضافر جهود عِدّة وتخصّصات شتى لصناعة الوصلة الإشهارية وإخراجها في صورتها النهائية التي تُعرض على جمهور المتلقّين، ويَسهر على إنجاحها وضمان فاعليتها فريق من المتخصّصين في التصوير والإضاءة والديكور والتجميل يعمل على وضع محتوى الرسالة الإشهارية في قالب شكليٍّ جذّاب يأسِر المخاطَب ويسحره ويستأثر بفضوله وإعجابه، حيث يضيف شكل الوصلة إلى محتواها جمالية وقدرة على الحِجاج والإقناع مَرَدُّه إلى بريق الصورة ودقّة الأبعاد ومصداقية الشخصيات وهذا يُعزّز المحتوى ويُثري الدلالة ويرفع نسبة المشاهدة ويزيد في حظوظ نجاح المقطوعة الإشهارية.

ولنقف على حقيقة الدور الذي يلعبه الشكل في إقناع المشاهد وقدرته على الحجاج ؛ سأستعرض بعض مكوّناته

الأساسية لنتعرّف على ما تُضيفه إلى هذه الصناعة المُعقَّدة.

**أ- الصورة واللون:** تشكّل الصورة في اتحادها مع اللغة مزيجاً دلاليًّا مُثيرا يحمل الفكرة وينقلالمعنى ويوجِّه ذهن المتلقي صوب دلالة بعينها يفرضها سياق الإشهار، ولن أجانب الصواب إذا زَعمتُ أنّ الصورة نفسها هي تقنية حجاجية مضمونة المفعول، لقدرتها على جلب اهتمام المتلقي والاستئثار باستحسانه، وما يزيد في عبقريّتها طريقة تخصيب المعنى فيها حيث "**ميّز بارط (Barthes) وهو يبحث في الكيفية التي يتولّد بها المعنى في الصورة الإشهارية بين ثلاث رسائل، فهناك الرسالة اللغوية (Le message linguistique) من جهة وهناك الصورة التعيينيّة (L'image dénoté) والصورة الإيحائية (L'image connotée) من جهة أخرى**"[4].

بما يجعله خزّانا غنيّا بالدلالات، يتدرّج مع المتلقي عبر مستويات التدليل فيها حيث تُقَدِّم الرسالة اللسانية في ارتباطها بالصورة التعيينيّة المنتجَ في صورته الحقيقية المجرّدة بهدف التعريف به وعرض خصائصه وبيان قيمته، وتتكفّل الصورة الإيحائية بوضع المنتج في وضعيات رمزية تُحيل على ما وراء الصّفة المادية للسلعة، وتجعل المستهلك في حالة من التأمّل والحُلم والانتشاء، وتُشعره بأنّه الأفضل والأذكى والأكثر تميُّزا من غيره إذا ما هو اقتنى السلعة المعروضة، وهذا يُقنِّن قراءتنا للصورة التي يجب أن تنبني على مستويين اثنين "**المستوى الأوّل يمثّل الحالة الآدمية للصورة أو هي الصورة الفوتوغرافية وقد تجرّدت نظريا من دلالاتها الحافّة، فأضحت موضوعية وبريئة وليس من اليسير في تقدير بارط Barthes تخليص هذا المستوى الأول من الصورة الذي ينعتُه في أكثر من موضع بالصورة الحرفية من المستوى الثاني المتمثل في الصورة الإيحائية أو الرمزية**" [5]، حيث يتولى المستوى الأوّل ... عرض المُنتج ف شكل الخدمة أو المنفعة، مركِّزا في ذلك على آدائه وفاعليّته، في حين يَحرص المستوى الثاني ... على عرضه في قالب اللذة والمتعة والتميّز، وهي دلالات رمزيّة حافّة تتسلّل إلينا بفعل التشكيل المُعقّد للصورة الذي يجعلها مثارا للقراءة العميقة والتأويل المتعدّد، وهذا يُحفّز القدرات الذهنية والحيل النفسية لدى المُشاهد كاستراتيجيات "**التلقّي والتذكّر وتكوين الأخيلة بالمعطيات الحسّية (...) وذلك باستخدام المعلومات الدقيقة عن مستويات الوعي وطبيعة الأبنية اللغوية الماثلة في اللاشعور، واكتشاف قوانين التداعي وأدوات الترميز والنقل والتكثيف**" [6] وغيرها من المهارات التي تُمكّنه من القراءة الواعية وفك شفرات الرسالة والظّفر بدلالاتها المتشابكة التي تتراكم بفعل التطوّر الدلالي، إذ تُضيف الممارسة الإنسانية والتجربة اليومية دلالات جديدة للأشياء والموجودات، تنضاف إلى دلالاتها السابقة وتجعلها قدرة على التلوُّن بلون السياق الذي توظَّف فيه، وهذا يثري محتوى الصورة التي تَحْبَلُ بتلك الأشياء والموجودات، ويُكسبها مرونة وديناميةوقابلية للقراءة والتأويل، في المعنى في الصورة الإشهارية ليس مُعطى مُسبقا، ولا هو مُسلّم به، كما إنّه ليس متاحا لأي قارئ، لأنّنا أمام " **تمثيل بصري يستند في بناء مجمل دلالاته الاستقبالية إلى معرفة سابقة مُودعة في الكائنات وعلاقاتها، ومُودعة أيضا في الأشياء وما يرافقها من استعمال وظيفي نفعي أو استعاري متعي، إنّها دلالات مودعة أيضا في الأشكال والأصوات واللون والخطوط، ولهذا فإنّ هذا العالم يدلّ من خلال بناء مرجعية داخلية تُعدّ كوناً معادلا لبنية ذهنية تتشابه مع ما تُحيل عليه الصورة في العالم الموجود خارجها**"[7] ,بما يجعل الصورة كيانا مُعقّدا وفضاءً دلاليا مفتوحا على الاحتمالات والتوقُّعات، وتستدعي قراءتها العميقة امتلاك رصيد معرفي وثقافي غزير يمكّن القارئ من فهم الانزياحات والإيحاءات والرموز وربط العلاقات الصحيحة بين الأدلّة وما تُحيل عليه في الواقع، ويجعلها في الآن نفسه وسيلة إشهارية على درجة عالية من الكفاءة والاقتدار لقدرتها على الحجاج والإقناع ونقل الدلالة وتحقيق أهداف الإشهار، مما دفع المروِّجين إلى

تدقيق تفاصيلها وضبط أبعادها وإثراء مضامينها وإغناء ألوانها، لتنال اهتمام المشاهد وتسترعي انتباهه، فهي بحقّ الوسيلة الحجاجية الأولى في مجال الإشهار الذي ينبني في أساسه على الحجاج، وبما أنّ المقصود منه هو "**طريقة انتقاء الحجج وترتيبها ث عرضها ضمن الخطاب للتأثير في مواقف المتلقّي**" [8] فإنّ الصورة تحتلّ مقام الأوّلية بين سائر تقنيات الحجاج وأساليب الاستمالة والإقناع، لقدرتها على التكثيف الدلالي وانفساحها على التأويل وقوّتها في تبليغ مقاصد الإشهار وتجسيد أهدافه.

وما يزيد في بريق الصورة ورونقها وتأثيرها في المُشاهد، حسن اختيار اللون ودقّة ضبط تدرّجاته وأطيافه، لأنّه عنصر أساس في جذب العين وتركيز الانتباه، كما أنّه يبعث في النفس الإحساس بالأُلفة والراحة والاسترخاء، ومُخطئ من يعتقد أنّ للّون بُعدا جماليا فقط، وأنّ حضوره في الصورة لا يتجاوز التزيين وإضفاء الحيوية والمرح فحسب، فقد اتسعت دائرة استعمالاته وصار يُستخدم لأغراض وظيفية وأهداف عملية "**فالمرور تُنظّمه الألوان ولوحات أجهزة الطيران ومدارج الهبوط، وتقاطعات الطرق وأنابيب المياه وأسلاك الكهرباء وغيرها تنظّم بأشكال من الألوان والأضواء والإشارات الملوّنة، وحتى الأطبّاء طوّعوا الألوان لأغراض علاجية وعلماء النفس يستخدمون اختبارات الألوان لتحليل الشخصية ويقومون بعلاج بعض الاضطرابات النفسية من خلال الألوان**"[9]، ما أدّى إلى ارتباط الألوان بدلالات كثيرة تختلف حسب البيئات والمجتمعات وتحوّلت إلى مداخل تُدرس من خلالها شخصية الإنسان، فضلاً عن تأثيره في النواحي النفسية للفرد كإشاعة الفرح والسرور والابتهاج، أو الحزن والملل والكآبة، فاللون يُثمّن الصورة ويزيد في قدرتها على لتدليل ويرفع كفاءتها الحجاجية، وقد يُوجّه عملية البيع والشراء إذا امتدّ تأثيره إلى السلعة المعروضة، مثلما وقع لذلك الجزّار الذي دهن مَحلّه باللون الأصفر الفاقع فانعكس هذا اللون على حُمرة اللحم، فحوَّلها إلى لون أرجواني مُزرق يُعطي انطباعا لدى الزبون بأنّ اللحم مُتعفِّن وغير طازج، فتراجعت تجارته، ولمّا تنبّه إلى الأمر، أعاد طلاء محلّه باللون الأخضر المُزرق المكمِّل للون اللحم فزادت حُمرته واكتسب لونه الطبيعي وازدادت مبيعاته.

أَكْسَبَت هذه الاستعمالات اللون صفة الرمزية، وصار توظيف كون ما يبعث على التأويل والتفسير، لأنّه يختزن دلالات ويُعبّر عن حالات نفسية ويختزل تجارب سابقة "**إنّ اللون هو تصعيد لدلالة الشيء، فهو سلسلة من الاختزالات المعنوية التي ترتقي لمستوى الرمز، فالحزن والموت والألم يُختَزَل إلى الأسود، وهكذا تختزل باقي الألوان في سياقات رمزية دالّة، فهي أدوات ذاتية تخدم تعبيريّة الموقف وجلاء الفكرة المُراد توصيلها**"[10].

وهذا يعني قدرة اللون على توجيه الدلالة وتخصيبها، وأنّه مفتاح يسمح بالولوج إلى محتوى الصورة ليُذيع سِرّها ويُشيع دلالتها، كما أنّه ناقل جيّد للثقافة يُترجم معتقدات الشعوب وتوظيفاتها المتباينة للألوان التي تحمل دلالات تختلف من مجتمع إلى آخر... وغيرها من المزايا التي يُحقّقها حضور اللون في الصورة عامّة وفي الصورة الإشهارية على وجه التحديد.

**ب - الشخصيات:** يعتمد الإشهار في تمرير مضامينه اعتمادا جوهريا على الشخصيات التي تُنتقى بعناية فائقة في ضوء الهدف المُراد تحقيقه من وراء الفاصل الإشهاري، فقد أدرك صانعو الإشهار أنّ المستهلك يحتاج إلى من يُشاركه تجربته ويُعزّز ثقته بالسلعة ويُشجّعه على اتخاذ القرار، وهذا ما دفعهم إلى البحث عن شخصيات تتوفّر فيها صفات الاستقطاب الجماهيري والقدرة على الحجاج والإقناع والتأثير الإيجابي في المخاطَب، معوِّلين في ذلك على شعبيتهم أو على شُهرتهم أو على خبرتهم أو على طبيعة قرابتهم من المتلقّي.

فقد تكون الشخصية المجسّدة لمحتوى الإشهار ممثلا أو مُغنّيا أو رياضيا أو إعلاميا ممن يسهل تأثيره في جمهوره ومُحبّيه، حيث يعتمد في ترويج السلعة لا على جودتها بل على شعبيته وحُبّ الناس له وثقتهم برأيه واستحسانهم لأذواقه.

وأُمثّل لذلك بوصلة إشهارية ضخمة في مجال الاتصالات كلّفت القائمين عليها مبالغ مالية هائلة لتقنع الناس بتغيير اشتراكاتهم الحالية بأخرى جديدة في شبكة "**Mobinile**" للاتصالات، وبما أنّ إقناع أي شخص بتغيير اشتراكه القائم باشتراك جديد يحتاج إلى أسباب حقيقية ودوافع مُقنعة؛ استدعت الشركة المُروّجة أشهر الأسماء في عالم الفن، وصمَّمت المقطوعة الإشهارية في شكل أُغنية يتداول الفنّانون على تأدية مقاطعها التي تتغنّى بفضل هذه الشبكة ومزاياها والخدمات الكثيرة التي تقترحها على زبائنها والتسهيلات المثيرة التي يتمتّع بها المشتركون فيها، ومن هؤلاء الممثّلين ذكر "**يسرى ومحمد منير ودنيا سمير غانم وهند صبري وعزّت أبو عوف...**" وغيرهم كثير، والعارف بميدان السينما سيدرك الوزن الجماهيري الذي يتمتّع به كلّ واحد من هؤلاء، كأنّي بالمُروِّج يُريد أن يُضيف جمهور كلّ فنّان إلى جمهور غيره من الفنانين محاولا الاستفادة من شهرتهم الواسعة وقدرتهم على بلورة الأذواق وتوجيه الرغبات، بما يجعلهم قوّةً حجاجية ضاربة قادرة على الاستمالة والتأثير والإقناع.

وقد تكون الشخصية المُشهِرة خبيرا بمجاله، يمنح الإشهار مصداقيّته ويُثري المحتوى بشروح علمية مستفيضة عن مكونات السلعة وخصائصها وفاعليّتها ويرتكز في ذلك على سُمعته العلمية ورصيده المعرفي وخبرته الرصينة، التي تُكسب المستهلك ثقة واطمئنانا مردُّهما إل الدعامة العلمية التي تستند إليها السلعة المعروضة وهو من "**الأساليب التي تلجأ إليها الشركات في بعض الأحيان لتعزيز المصداقية، حيث تلجأ إلى أحد الخبراء ذوي المعرفة في أحد المجالات لكي يُظهر إعجابه الشديد بالمنتج وحقيقة فهذا الأسلوب قادر على تغيير آراء الجمهور**"[(11)] فكثيرا ما يتردّد في الوصلات الإشهارية أسماء خبراء متخصّصين في مجالات معيّنة تحوّلوا بدورهم إلى علامات تجارية متداولة ومطلوبة كـ " **ثيدي تشالز خبير بكثافة الشعر، وجويل ماردينيان خبيرة التجميل وباسكال أليكسندر خبيرة التغذية**"[(12)] وغيرهم من الذين استطاعوا أن يكوّنوا لأنفسهم سمعة طيّبة وجمهورا واثقا نتيجة لقدرتهم على التأثير والإقناع، وهم يتمتّعون بشعبية ورواج يُضاهي شهرة الفنانين والرياضيين ورجال السياسة.

بما يجعلهم مدخلا إقناعيا فاعلا يُعوِّل عليه مصمّمو الإشهار لتسويق سلعهم. كما قد تُجسّد الشخصيّة أدوارا تعكس قرابة من المستهلك كلعب دور الأم أو الأب أو الأخ أو الأخت أو الابن أو الجار أو الصديق... حيث تتميّز هذه الشخصيات بقدرتها على استمالة المتلقّي وتحقيق إذعانه رغم أنّها لا تحظى بشعبية الممثلين ولا بالوزن العلمي للخبير، فهي تعتمد بالأساس على صلة القرابة وما يترتّب عنها من أُلفة وحميميّة وثقة متبادلة، وما يحكمها من معاني النصح والإرشاد والخوف على المصالح المشتركة والمصير المُوحّد، فمن أَحنُّ من الأم على أبنائها؟ ومن أكثر مسؤولية من الأب على أسرته؟ ومن أسرع من الجار لنجدة جاره؟ وغيرها من المفاهيم التي تجعل الرسالة الإشهارية أكثر مقبولية ونفوذا إذ صدرت من شخص قريب تُهمُّه مصلحة المستهلك لأنّ المُروِّج يدرك تماما أهمية مداعبة الوتر النفسي وتحريك المشاعر وتفعيل صلات الرحم والقرابة والصداقة في كسب ثقة المستهلك والاستئثار برضاه واقتناعه. ويملك هذا النمط من الشخصيات بدوره قدرة فائقة على المحاجّة والاستمالة والاسترضاء مرتكزا في ذلك على الثقة المتبادلة بينه وبين مخاطَبه.

وقد تنمحي ملامح الشخصية تماما لتتحوّل إلى جسد منتج للدلالة، يعرض محتوى الرسالة الإشهارية في قالب من الرمزية والإيحاءات التي تُحوّله إلى واقعة دالّة يتواصل فيها الباث مع المتلقي تواصلا لا شفويا تغيب فيه الكلمة وتحضر الإيماءة والإشارة التي تفصح عن النوايا الحقيقية التي يُبطنها المُنتج المعروض لأنّه "**يمكن للكلمة أن تخدع فكثيرا من الناس لا يعني ما يقول أو يقول ما لا يعني، بينما تبقى للغة الجسد نشاطات عقلية تحت عتبة الوعي تفضح ما نفكّر ونشعر به حقيقة**" (13).

ولما أدرك المروّجون انفساح الجسد على دلالات لا نكاد نحصيها؛ وظّفوه بكثافة في وضعيات كثيرة يُضيف فيها إلى محتوى الوصلة أبعادا دلالية جديدة تخرق أفق انتظار المتلقّي، لأنّ دور الجسد يتجاوز العرض والتمثيل إل إنتاج الدلالة وتخصيب المعنى، فقيمته لا تتجلّى في وجوده المحض بقدر تجلّيها فيما يُعبّر عنه من تمظهرات نفسية واجتماعية وثقافية، فهو فاعل ومؤثّر وذو طاقة تعبيرية خلاّقة كما إنّه "**بؤرة لتجلّي العملي والغريزي والوظيفي وباعتباره منطلقا لتجلّيات الأسطوري/ الثقافي يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الاستعارية، إنّنا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ الترابطات المحلية المرئية لهذه الحركات والإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تُولّدها هذه الحركات**"(14).

فإذا عاينّا واقع حضور الجسد في الإشهار، سنقف على استعمالات متباينة تُوظّفه في تكامله وحركته وتضامّ تفاصيله، كما قد تُركّز عدسة المُصوّر على جزء منه يؤدّي دلالة مختزلة فيه، ويصرف المشاهد عن باقي الجسد، شرط أن لا يتعارض ذلك مع الإيحاء الذي يبغي المروّج تسريبه إلى المتلقي.

ونستدعي لشرح ذلك وصلتين إشهاريتين مختلفتين تعملان على استثارة المشاهد وإغرائه عن طريق إيحاءات جنسية تكاد تكون صريحة، حيث تروِّج الأولى لعطر نسائي يعرِضه جسد امرأة صارخ بالأنوثة، تتمايل صاحبته مُفتعلة حركات مُغرية تتكامل فيها طريقة مشيها وتموُّج شعرها ونظرة عينيها الجريئة ودلالها المُبالغ فيه، كما تُروّج الوصلة الثانية لنوع من الشكولاطة تعرضها امرأة غاب جسدها ولم يظهر منه سوى شفتيها اللتان تأكلان الشكولاطة بطريقة فيها من الإغراء والإثارة الشيء الكثير: والمقصود من ذلك أنّ الإغراء ليس متضمّنا في السلعة المُعلن عنها ولا في تفاصيل الجسد العارض، إنما يكمن في الإيحاء الناتج من الدلالات التي تُضيفها الممارسة والتجربة للجسد وكذا في الانطباع الذي يُسوَّق إلى المتلقي مع السلعة موضوع الإشهار ويجعله في حالة من اللّذة والمتعة والتلهُّف على اقتنائها ليظفر بالنشوة التي عاشها لحظة مشاهدة المقطوعة الإشهارية.

كما ينفتح الجسد على دلالات كثيرة تتجاوز تلك النظرة الغريزية المادية العالقة به لتجعله عمليا ووظيفيا وفاعلا، وهي حالات استفاد منها الإشهار لتمرير مضامين متعلّقة بمختلف مناحي الحياة، وكم هي كثيرة الفواصل التي تجعل من الجسد كيانا وظيفيا يتحرّك بطريقة آلية ميكانيكية تثمّن مفعول المنتج المروّج له وتكشف عن الأغراض التجارية الصِّرفة للإشهار.

**جـ- الديكور**: تجري أحداث الوصلة الإشهارية ضمن فضاء مكاني يتم اختياره بعناية ويصمَّم في ضوء طبيعة المُنتج وذوق المتلقي وما يفرضه سياق الإشهار من دلالات وتفاصيل تثري محتوى الرسالة، وقد يكون خارجيا ذا تشكيل طبيعي لا يتدخّل الإنسان في تجسيمه أو تحويره، وقد يكون داخليا يتم تجهيزه وإعداده على يد مختصّين يُدركون علاقته بمحتوى الوصلة الإشهارية، "**إنّه الحيّز الذي يجري فيه الحدث عبر الصور المتحرّكة ويخضع لانتقائية تميّزه عن الأماكن الأخرى لتصوير ذلك الحدث وهو إمّا مكان طبيعي (خارجي) مما لا دخل للإنسان**

**في بنائه كالغابات والجبال والصحاري وغيرها أو مكان فيزيقي بناه الإنسان كطرز العمارة والأثاث والأشياء ويخضع لاشتراطات البعد النفسي والاجتماعي والثقافي، فهو مرتبط بالأحاسيس والدوافع والحاجات**" [15].

ويكمن تأثير الديكور في تجانسه مع محتوى الإشهار ودعمه لمحاوره وأفكاره وأهدافه، وأن لا يُحدِث معه نشازا يُنفّر المشاهد ويثير استهجانه ويُنقص من مصداقية الموضوع المطروح [16]، كأن نُروّج لمدينة سكنيّة أو مركز تجاري أو مساحات للترفيه ضمن ديكور داخلي يحتضنه أستوديو تصوير مُغلق أو لأن نُشهر عن أدوات تنظيف كالمكانس الكهربائية ومساحيق الغسيل والمفروشات بعيدا عن فضاء يُجسّد البيت بمرافقه المختلفة كالمطبخ وغرفة المعيشة وغرف النوم، لأنّ إعداد الديكور المناسب وانتقاء مكوّناته وتفاصيله بدقّة يساهم في إقناع المشاهد الذكي الإيجابي الذي يسترعي انتباهه نوعيّة الأثاث ومنهجية ترتيبه ولباس الممثلين وطريقة تصميم الخلفية، التي يجب أن تساوق جميعها موضوع الفاصل الإشهاري.

وكما أنّ الديكور فن فهو كذلك علم يُدرَّس في جامعات وأكاديميات تعمل على تخريج طلبة كُثر حاملين شهادات في هندسة الديكور، لأنّه لا ينبني على الذوق الرفيع والحِسّ الجمالي المرهف فقط، إنّما تحكمه أبعاد وقياسات وتصاميم كثيرة تُضاف إلى الموهبة والمهارة ليَنتُج عن اتحادها فضاء مكاني ملائم يحتضن المنتج المُعلن عنه ويزيد في قيمته ويُحقّق مقبوليّته.

ولا تكمن القيمة الحجاجية للديكور في وجوده المادي وحسن تنسيقه وتناغم مكوّناته فحسب، إنّما تتجلّى في قدرته على دعم الرسالة الإشهارية وتثمين أفكارها وإغناء محتواها بدلالات قد يلمسها المتلقي في بعض تفاصيله، فكما أنّ المختصّين يؤثّثون الديكور بمفروشات وأثاث وأجهزة وتقنيات للتزيين كالنباتات واللوحات والخلفيات المضيئة، فهو بدوره يُؤثّث محتوى الوصلة الإشهارية بتفاصيل تُثري الدلالة وتدعم الفكرة وتُحقّق إعجاب المشاهد يُمهّد لحصول اقتناعه.

**د–الإضاءة وتقنيات التصوير:** "**تتغلغل الإضاءة في الصورة وتلتحم مع العناصر المرئية فتعطي لها معنى وتؤكّدها معطيات تعبيرية أو رمزية (...) فالإضاءة جزء مهم من تعبيرية الصورة ودلالة الأشياء الداخلة فيها ومستويات هذه الأشياء (...) بما يمكن تحميلها بالدلالات والرموز والإيحاءات**" [17]، حيث تلعب الإضاءة دورا مكمّلا لدلالة الصورة الإشهارية، ولا يقلّ حضورها عن حضور اللون فيها لأنّها تُكسبها بريقًا وجمالية وتُثمّن تفاصيلها وتركّز انتباه المشاهد على الجزئية التي يبغي المروّج لفت الانتباه إليها، كما أنّها تمتلك قدرة على إخفاء العيوب وطمس التشوّهات [18]، أضف إلى ذلك أنّه يمكن قراءتها على مستويين مختلفين يتعلّق المستوى الأوّل بالدلالة التقريرية التي يتحقّق مع دورها في تجهيز فضاء التصوير بنور يسمح بالرؤية وبالتعرّف على الأشياء والموجودات وتحديد طبيعة توظيفها، ويتعلّق المستوى الثاني بقدرتها على الرمز والإيحاء إذا اقتضت تعبيرية الموقف ذلك، فقد يدلّ النور الخافت الذي تخالطه الظُلمة على الحُزن أو التأمّل أو الرّاحة، بينما يدلّ النور القوي الساطع على البهجة والانطلاق والنشاط، فتقنيات الإضاءة تُؤثّث الصورة وتزيد في قدرتها على التدليل، وسواء كان مكان التصوير داخليا أم خارجيا؛ وجب التحكّم المدروس في درجات الإضاءة وزواياها وأبعادها لأنّها تُقنّن انفلات الصورة وتمرُّدها، وتحدِّد زوايا الرؤية لصالح السلعة المُشهر عنها بما يزيد في قيمتها وفي درجة إعجاب المشاهد بها.

ونمثّل لذلك بوصلة إشهارية تعرض مُنتجا لتفتيح لون البشرة "**Fair and Lovly**" وهو مستحضر تجميلي يُنصَح باستعماله مدّة ستّة أسابيع متتالية للحصول على بشرة مشرقة صافية تتمتّع بلون أفتح بست درجات من ذي

قبل، وفكرة المقطوعة الإشهارية تتلخّص في تسليط درجات متفاوتة من الضوء على وجه العارضة ذات البشرة السمراء، حيث تتدرّج مستويات الإضاءة من الخافت إلى القوي مع مرور الأسابيع الستة، وفي كل أسبوع تظهر العارضة بلون أفتح من لون الأسبوع السابق، وبعد مرور الأسبوع السادس تظهر العارضة بوجه نظِر مُشرق مضيء يُبهر المُتتبّع، ويعود النور والرونق – في الحقيقة – إلى التحكّم الجيّد في درجة الإضاءة المطلوبة لهذا الموقف لا إلى فاعلية هذا المستحضر بما يزيد في إقناع المستهلك ويدفعه إلى اقتناء السلعة المعروضة.

وهذا يدلّ على دعم الإضاءة لمحتوى الرسالة الإشهارية وتبليغ مقاصِدها خاصة إذا تجانست مع تقنيات التصوير المعقّدة التي تتكفّل بتحقيق سرديّة الوصلة الإشهارية وتُبرز تمفصلاتها الدلالية خلال زمن الوصلة، حيث يتعلّق التصوير بـ "**تأطير مقطعي يقود العين إلى الانسياب فوق صفحة الصورة وفق تتابع زمني صارم، إنّه يُشكّل سرديّة محكومة بمنطق يُشير إلى تغيُّر اللاحق بالسابق، فلا يُمكن للدّلالة الإشهارية أن تُبنى إلاّ انطلاقا من هذا التتابع ووفق منطقه، وانطلاقا من أسلوب البناء هذا تُشدُّ عين المتفرّج إلى الصورة عُنوة من خلال لقطات سريعة ومكثّفة وعنيفة**" [19]حيث يتحكّم خبير التصوير في انتقاء الصور والتقاطها وترتيبها ثم عرضها في متتالية دلالية مبنية بناء مُحكما تُعطي المقطوعة الإشهارية معناها العام وتأسر المُشاهد بدقّة ارتباط عناصرها، فالتصوير هو آخر محطّة وأهمّها على الإطلاق في الصناعة الإشهارية، لأنّه ينتظر جاهزية بقيّة المُكوّنات ليُخضعها – بعد ذلك – لسياق الفاصل الإشهاري ومقتضياته في ضوء سيناريو الأحداث والأهداف المُراد تجسيدها "**ففي حركة آلة التصوير يخلق وهم الحركة في أجزاء المكان وبالتالي الإيحاء بعدم ثبات الأشياء وتغيُّرها المستمر (...) وهي قادرة على ترسيم العلاقات والتوغّل فيها بين الأشخاص والأماكن**" [20] وفي هذا الإيحاء بواقعيّة الأحداث المشاهدة وبحيويّتها، لأنّ حِيل التصوير قادرة على تحريك الجامد وتفعيل الثابت وتجسيم المُجرّد بما يُخالف توقُّعات المتلقّي ويجعله في حالة من الترقّب والانتظار والتنبّؤ بما سيُسفر عنه تسلسل الأحداث من نتائج وذلك راجع إلى إبداع المُصوّر في استخدام الرموز والتلميح دون التصريح واستدعاء الدلالات الحافّة، وليس يخفى تأثير ذلك على المُشاهد الذي يُجبر على متابعة العرض حتى يظفر بالمعنى الحقيقي الذي ينفسح عنه الخطاب ولن أجانب الصواب إذا خَلُصْتُ إلى أنّ التصوير يُمارس فعل المحاجّة بفاعلية وإصرار، لأنّه يستقطب انتباه المشاهد ثم يأسره ليضمن متابعته ثم يُغريه ليستأثر بفضوله، حتى يصل معه إلى النتيجة المتوقّعة وهي تحقيق إذعانه واقتناعه، وهذا يجعله مدخلا إقناعيا على درجة عالية من الفاعلية والكفاءة يُبلّغ محتويات الإشهار ويحقّق أهدافه.

**هـ- الإيقاع والموسيقى التصويرية:** تلفُّ الموسيقى التصويرية محتوى الرسالة الإشهارية وتُكثّف دلالتها وتكشف عن الإحساس الذي يسودها وتُعلن أغراضها وتوجّهاتها وأهدافها، حيث يتم اختيارها في ضوء طبيعة المنتج المُعلن عنه أو الفكرة المُروّج لها، فقد يكون إيقاعها سريعا أو بطيئا كما قد يكون عاطفيا أو عقلانيا، وقد تُعطي انطباعا بالخِفّة والشبابية كما قد توحي بالمحافظة والكلاسيكية، وقد تكون حزينة أو مرحة أو دافئة أو جادّة أو حالمة أو راقية... حسب المقام الذي تُوظّف فيه والإحساس الذي يبغي القائم عليها تسريبه إلى المُشاهد، لذا فهي تُستخدم كوسيلة إشهارية نافعة لأسباب مُتعدّدة منها "**تكثيف الشعور بالمحتوى أو ابتكار مقدّمة لصوت المُعلّق، أو كمؤثّر صوتي في جزئية معيّنة في الإعلان أو توفير خلفية ملائمة أو خلق مشاعر إيجابية ترتبط بالمنتج المُعلن عنه، أو خلق حالة نفسية إيجابية تجعل المستهلك أكثر قابلية للاستجابة للرسالة الإعلانية**" [21]، فهي تُصاحب المُنتج وتُفصِح عن طبيعته وغايته وتخلق جوًّا من الأُلفة والحميمية معه، لأنّها تملأ الفراغ وتؤطّر الصورة وتشكّل خلفية مناسبة تُصمَّم تبعاً للغايات التي يطمح المُشهر إلى تجسيدها، وبما أنّ الموسيقى تخاطب

العاطفة والخيال والذوق فإنّها تُحفّز في سامعها ردود أفعال موجبة تُثمّن السلعة المعروضة وتدعم إحساسه بها وتزيد في حظوظ اقتناعه بفائدتها.

نخلص في نهاية الحديث عن المداخل الإقناعية المتعلّقة بشكل الوصلة الإشهارية إلى أنّ قيمتها الحجاجية القصوى تتجلّى في ارتباطها بعضها ببعض وأنّ الفصل بينها إنّما هو فصل صوري متخيَّل نهدف من ورائه إلى ضبط حدود الدراسة وتحديد مجالها، فاللون يُكمّل الصورة ويُجمّلها، وهي بدورها تكمّل الإطار اللساني للفاصل الإشهاري وتُثري دلالته، وتتّحد الإضاءة والموسيقى وتقنيات التصوير ومعالم الديكور في تأثيث فضاء الصورة وإكسابها دلالات إضافية تثري المحتوى وتكفل حسن تلقّيه.

وإن امتلك كلّ عنصر من عناصر الشكل قوّة على الحجاج والإقناع؛ فإنّ ارتباطه بغيره من مكوّنات الشكل سيدعم آداءَه ويُقوّي حضوره ويرفع كفاءته ويزيد في تأثيره على المتلقّي ليضمن المروِّج ولاءَه وإذعانهُ فتتحقّق أهداف الإشهار ومراميه.

**2 -مداخل إقناعية متعلّقة بمحتوى الوصلة الإشهارية:**

يجتهد القائمون على الصناعة الإشهارية في فهم نفسيات زبائنهم والإحاطة بنقاط ضعفهم واستهداف ما يُحفّز دافعيتهم ويحثّهم على فعل الشراء فيقودهم ذلك إلى البحث في حاجاتهم ومستلزماتهم، واسترضاء ميولهم ورغباتهم ورصد توقّعاتهم وردود أفعالهم، وغيرها من المداخل التي تُشكّل نقاط عبور يتسلّل عبرها المروّجون إلى نفسية المستهلك ويُفعِّلون حِيَلهم الذكيّة لكسب ثقته ونيل رضاه والظفر باقتناعه فيستغلّون **(حاجته إلى الطعام والشراب أو نزوعه إلى الراحة والأمان أو ميله إلى التميّز وحُبِّ التظاهر أو خوفه على الصِّحة والجمال أو رغبته في لفت انتباه الآخرين والاستحواذ على إعجابهم، أو حبّه للتوفير والاحتياط ورغبته في الفوز، أو سعيه إلى الاقتناء والتملُّك أو إعجابه بكل ما هو جديد وغير مألوف)**[22] كمحاور ارتكاز تُصاغ في ضوئها محتويات وصلاتهم الإشهارية التي تُصوّر للمستهلك أنّ هدفها إرضاؤه وغايتها إشباع حاجته، في قالب مُثير جذّاب يرتبط فيه الشكل بالمحتوى بعلاقة تكاملية ووظيفية هدفها الجوهري هو البيع وتحقيق الربح. وسأعرض فيما يلي أهم المداخل الإقناعية التي يعتمدها المروّجون سبلا فعّالة لتمرير أفكارهم وتسويق سِلعهم.

أ -**الحاجة إلى الطعام والشراب:** يُعطّل الإحساس بالجوع والعطش كثيرا من القدرات العقلية الخلاّقة للإنسان ويجعله مُتحفّزا لإشباعها بالأكل والشرب، وهذا الوضع يجعله في حالة عدم توازن، فيسهل التأثير فيه وإخضاعه لمقتضيات الإشهار، ويستفيد من هذه الحاجة أصحاب الأكل الفوري والوجبات السريعة بالدرجة الأولى، لأنّها تُشكّل بالنسبة إليهم مدخلا إقناعيّاً على درجة عالية من الكفاءة يؤدّي حُسن استغلاله إلى مضاعفة رأس المال ومراكمة الفائدة، وينفذ من خلالها المُشهر للإيقاع بالزبون الجائع فيُغريه بالمؤثّرات الصوتية وبقوّة الصورة والألوان التي تُؤدّي به إلى الإذعان والاستسلام كصوت القرمشة وانسيابية الجبنة الذائبة ومنظر الدجاج الذي يُشوى على النار... وغيرها من المشاهد التي يتفنّن المُخرِج في إعدادها ليُسيل لُعاب المُشاهد ويؤجج شهيّته، ثم يُنهي تردُّده ويدفعه إلى اتخاذ قرار الشراء عندما يَعده بتوصيل الوجبة فوراً إلى البيت، وما عليه إلاّ الاتصال هاتفيّا فقط حتى يحصل عليها ساخنةً، ولنا في الأمثلة الموالية خير دليل على ذلك:

"**تشيكن وابر: 100% دجاج فيليه مشوي على النار من Berger King**"

"**بيتزا هت: اكسترا تشيزي... أطراف مقرمشة ومحشوّة بثلاث أنواع من الجُبنة**"

"**Coca Cola افتح تِفرح... Coca Cola عيش الانتعاش**".

"**من الثلاجة إلى مائدتك، ساديا بطبيعتها طازجة**"[23].

وغيرها من الفواصل الإشهارية التي تعِد بالطعم الخُرافي والنكهة المتميّزة وطريقة التقديم المُغرية، وهذا يَبعث فيه الإحساس بالجوع والرغبة في تذوّق ما تلتهمه العين أوّلا، فلا يتردّد في رفع سمّاعة الهاتف والاتصال بالمطعم ليستمتع بوجبة شهيّة دون أن يبذل جهدا يُذكر، وهنا تتجلّى الطاقة الحجاجية الكبرى الكامنة في استغلال هذه الحاجة لقدرتها على الإقناع وتأثيرها في المستهلك الذي لا يمكنه تحجيمها أو توجيهها أو إسكاتها إلاّ عن طريق الأكل.

**ب –الميل إلى الراحة والاقتصاد في الجهد:** يتوق الإنسان بطبعه إلى الاسترخاء والاقتصاد في الجهد، ويسعى إلى تطويع أقطاب معادلة مستعصية هي الراحة والجودة والتوفير، فيختار ضمن مقتنياته ما يُحقّق له أفضل النتائج بأيسر جهد وفي أقصر وقت، وهذا ما دعا المنتجين ورجال الأعمال إلى استثمار هذا الميل في تسويق بعض المنتجات كالأجهزة الكهرومنزلية التي تخفف عن مستهلكها أعباء الترتيب ومَشقّة التنظيف، موظّفين في ذلك أساليب إقناعية وعبارات لغويّة توحي بأنّ المُنتج صُنِّع خصيصا لضمان راحة الزبون وتزجيه جهده ووقته لممارسة نشاطات أكثر إمتاعا من التنظيف، ومن أمثلة ذلك نجد:

"**سائل التنظيف Mr Muscle: التركيبة الفعّالة للتنظيف الشاق**".

"**حفّاظات فايني: للطفل راحة... وأعيش مرتاحة**".

"**غسالة يونيفرسل: قوّة الأداء وفاعلية النتائج... يونيفرسل تكنولوجيا المستقبل**"[24].

وغيرها من الرسائل الإشهارية التي تقترح نوعيات من الثلاجات والمكانس الكهربائية والمكيّفات والمستحضرات السحرية ضد البُقع المستعصية وغيرها من السلع التي تُقدَّم إلى المُشاهد على أنّها الحل السريع والآمن لكل المشاكل الطارئة، فيُقبل على اقتناءها بعد أن تُلَف في أغلفة برّاقة من الوعود بالضمان والأمان ودقّة الأداء، ويَغلُب على مثل هذه المقطوعات الإشهارية أسلوب الوصف الذي يُثمّن السلعة المعروضة ويُجمّل خصائصها ويكشف مميزاتها بأسلوب لغوي يمتزج فيه الفصيح بالعامي، ليضمن المُشهر تسويق السلعة إلى جمهور واسع من المتلقّين بما فيهم الأمّيات من النساء ربّات البيوت حتى يحصل الفهم وتُعمّم الفائدة، لأنّ التذمّر الدائم من كثرة الأعباء المنزلية، واستعصاء القيام ببعض الواجبات المُنْهِكة نبّه المروّجين إلى أنّ سعي الإنسان إلى الراحة يمكن أن يكون وتراً إقناعياً حسّاسا يؤدّي حسن استغلاله إلى زيادة المبيعات ومضاعفة رأس المال.

**جـ- الخوف على الصحة والجمال:** "**الصحة تاج فوق رؤوس الأصحّاء لا يراه إلاّ المرضى**" حكمة يُدرك معناها كلّ ذي عقل يعي قيمتها في حياتنا، ويُسَلّم بأنّها السبب في السعادة والنشاط والحيوية والجمال، فيحرص على صوْنها وحفظها من المؤثرات الداخلية سواء كانت عضوية أو نفسية، ومن العوامل الخارجية التي تُؤثر فيها وتُضعفها وتُخِلُّ محلَّها الدّاء والسَّقم، فيسعى كلّ فرد إلى تنظيف بدنه ومحيطه، وانتقاء ما يناسبه من أغذية ومشروبات مفيدة والابتعاد عمّا يُعكّر مزاجه نفسيته؛ حتى يتمتّع بصحّة جيّدة تُدرُّ عليه الهناء والرضى، ولن يجد المُشهرون مدخلا إقناعيا أقدر على الحجاج من الصحّة، لأنّهم يَعون جيّدا حرص المستهلكين عليها وخوفهم من فقدها ممّا دفعهم إلى بِناء رسائلهم الإشهارية المتعلّقة ببعض المستحضرات العلاجية والوسائل الطبّية في ضوء مستلزماتها ومتطلّبات المحافظة عليها، وإذا تفحّصنا الأمثلة الموالية سنُدرك ذلك:

"**DAC المطهِّر رقم واحد الأكثر ثِقة لدى المستهلكين**".

"**Expandol الاختيار الذكي**".

"**زيت عافية... بصحة وعافية** ".

"**زينيكال... خفّف وزنك تكسب صحّتك**"[25].

تعرض هذه الشعارات نماذج عن مطهرات معقّمة (**DAC**)، ومُسكّنات للألم (**Expandol**) وأنماط من التغذية الصّحية (**زيت عافية**)، ومستحضرات طبّية (**زينيكال**) تلتقي جميعها عند فكرة المحافظة على الصحّة التي يوهم من خلالها المُروّجُ السامعَ أنّها هدفه ومبتغاه، في وقت يعلم الجميع أنّ غاية الإشهار هي البيع والربح والفائدة، وما الصحّة – في هذه الحالة – إلاّ مدخلا مناسبا يوصله إلى تجسيد أهدافه.

وبات معروفا أنّ الجمال الطبيعي مصدره الصحّة الجيّدة، لأنّ البشرة النظِرة والشعر القويّ المسترسل وقِلّة العيوب الخِلقية والهالات السوداء أسفل العين سببها تمتّع الإنسان بصحّة متوازنة نستدلّ عليها من آثارها الخارجية كتناسق أعضاء الجسم ونشاطه وحيويته وقوامه الممشوق ومشيته الواثقة "**وقد ظهر في الآونة الأخيرة نوع آخر من الإعلانات التي تُحرّك وتر الصحة والجمال، وتمثل ذلك في بعض إعلانات المستشفيات التي تُجري عمليات التجميل وإنقاص الوزن وتنسيق القوام وإزالة الدهون وإزالة آثار الجروح والحروق**"[26].

لا حظ ارتباط الجمال بالصحة في النماذج الإشهارية الموالية:

"**زيت مازولا... اختلفت الأجيال وحبيب القلب واحد**".

"**L'Oréal ... تفتيح بإشراقة ورديّة**".

"**لوشن الجسم المرطّب من Nivea... بشرة ناعمة كالحرير**".

"**ديتول: يخلي بشرتك نقية ومن الجراثيم محمية**"

تُخاطب هذه الفواصل الإشهارية جمهوراً واسعاً من المستهلكين أعلبهم نساء في مختلف مراحلهم العمرية، لأنّ اهتمام الأنثى بجمالها نابع من فطرتها ومكمّل لشخصيّتها ومركوز فيها بالولادة، وسيُدرك المتتبّع لسيناريو تلك الفواصل الإشهارية تركيز مصمّميها على إبراز جمال الشخصيات المجسّدة للمحتوى حتى يكون قُدوة للمُشاهد، وهو جمال نابع من التغذية الصحيّة (**زيت مازولا**) أو من استخدام مستحضرات تجميلية (**Nivea**) أو محاليل مُعقّمة (**ديتول**) تُبرز الجمال الطبيعي وتُآزره، ولهذه الأسباب وغيرها؛ يحرص المُشهرون على تنبيه المرأة إلى جمالها وحثّها على الاعتناء به ليُحافظ على نظارته وذلك عن طريق استهلاك أدوات التجميل التي يُروّجون لها، فتخضع المرأة بسهولة لمغرياتهم وتتملّكها رغبة جارفة في اقتناء تشكيلة واسعة من أسباب الجمال الذي يُعدّ وترا إقناعياً حسّاسا يُبلّغ محتوى الإشهار ويُحقّق غايته خاصّة باتحاده مع وتر الصِحّة الذي يقلّ عنه من حيث الفاعلية ونجاعة الرأي.

**د- الميل إلى الاقتصاد والتوفير:** يسعى المستهلك بدوره إلى عقد صفقات شرائية ناجحة تُحقّق له معادلة الحصول على السلعة الجيّدة بسعر مناسب، وقد يُحالفه الحظ فيُخضِعها لنظام التقسيط، كما قد يُواتيه موسم التخفيضات فيستفيد من عروضه المُغرية، وتنبّه مُبتكروا الوصلات الإشهارية إلى تأثير الثمن على ردود أفعال الزبون من جهة، وتحكُّمه في معدّلات تسويق السلعة من جهة ثانية، فنوّعوا أنظمة السداد بين الفوري والمؤجّل والمُخفَّض والمُقسَّط، واثروا سلعهم بعروض إضافية مجانية تُغري المتلقي وتحفّزه على الشراء، ولا نكاد نجد وصلة إشهارية تخلو من عبارات تمثيل:

"**تحن نُحطّم الأسعار ... وداعا لغلاء التجّار**".

"**وفّري في العملة ... واشتري بسعر الجملة**".

**"تخفيضات... تخفيضات... تخفيضات ... عروضنا خيالية والفرصة قائمة حتى نفاذ الكمّية والهديّة مضمونة ومجانية".**

**"اشتري مكنسة "Sweef and mop" واحصلي على الثانية هديّة".**

**اطلبي لحاف رينج... وخذي عليه مروحة هديّة"**[27].

وغيرها من الأساليب الإشهارية الذكية التي أثبتت براعة واقتدارا في إغراء المستهلك وتوريطه في فعل الشراء، بعد أن تُرجمت إلى أشكال لغويّة حاملة للمحتوى تستدعي ألفاظا تُشير اهتمام المتلقّي حيث "**تبيّن الدراسات أنّه بين نصف مليون أو أكثر من الكلمات محل الاختبار هناك ثمانية عشرة كلمة تجذب الانتباه هي: فائدة – ضمان – مال – نتائج – سهل – صحّة – جديد – آمن – مجاني – كيفيّة – الآن – اقتصادي – توفير – مسل – حب– أكيد – أنت – ملكك، ولا تزال هذه الكلمات تتمتّع بدرجة عالية من جذب الانتباه على الرغم من تكرار استخدامها، كما أشارت النتائج إلى أنّ أبرز كلمتين ضمن هذه الكلمات هي (جديد ومجاني)**" [28] وأُقدّر أنّ ألفاظ "**فائدة ومال واقتصادي وتوفير**" لا تقلّ أهمّية عن هاتين اللفظتين لما لها من وقع طيّب في نفس الزبون الذي يحتاج إلى السلعة وتستهويه الهدية ويُغريه التخفيض، فيسعى إلى إصابة الهدف من أقرب مرمى وفي أقصر وقت وبأيسر جُهد، وذلك في ظِلّ المنافسة المحمومة بين الشركات التجارية وتنوّع العروض المُغرية التي تخطُب ودَّه وتنشد رضاه لتضمن ولاءَه، فيقبع مترقّبا ومُتحيّنا الفرصة التي تناسب طموحه ووضعه المادي، وهذا يُثبت أهمية الاشتغال الواعي على عامل الثمن وآليات التسديد في الترويج للسلعة وتسويقها، لأنّه مدخل إقناعي فعّال يُحقّق حُسنُ استغلاله عائدات مادية مرضية.

**هـ– الرغبة في التملُّك والميل إلى التميّز وحبُّ التظاهر:** لا تستطيع أكثر الشخصيات اتزانا التملُّص من تأثير بعض الصفات المتواجدة بتفاوت في نفسيات البشر كحب التظاهر والرغبة في التميّز والنزوع إلى الاقتناء والتملُّك، وهي صفات يكتسبها الفرد من محيطه، وتفرضها طبيعة العلاقات التي يُقيمها مع الوسط الذي يعيش فيه، ويتجلّى تأثيرها في سلوكه وردود أفعاله، فمنها الطبيعي المقبول ومنها الهجين المُبالغ فيه، ونتيجة لذلك أدرك المُشهرون بعد الدراسات النفسية والسوسيوثقافية لجمهور المستهلكين أهمّية الاعتماد على مثل هذه الصفات في بناء رسائلهم الإشهارية قصد تمرير محتوياتها وتبليغ مقاصدها، فعكفوا على تأجيج هذه الحاجة وتغذية هذا الميل باقتراح مضامين تُلبّيها وتُرضي غرور أصحابها، فراحوا يُصوّرون بعض منتجاتهم على أنّها السبيل الأمثل الذي يُحقّق للمستهلك التميُّز بل التفرُّد وأنّها ليست مقتنيات عادية متاحة لأي كان، بل هي أوضاع إنسانية راقية تُصمَّم من أجل إرضاء النُّخبة وتمييزهم عن العامّة.

فعندما يقول المُشهِر:

- "**Ford: تولّ القيادة.**
- **Toyota: عشق الريادة.**
- **كُن واحدا من VIP واسكن مدينة دريم الرائعة**[29] ".

فكأنه يُشبع لديهم رغبة الاقتناء من أجل التظاهر، لأنّ القيادة والريادة و VIP هي طموح الفرد الذي يصبو إلى الشهرة والتميُّز والاختلاف عن الآخرين.

ولما كانت هذه الرغبة مركوزة في الإنسان بالقُوّة وتتفاوت بنسب وجودها وتأثيرها من شخص إلى آخر، اجتهد المُروّج في تفعيلها حتى عند الإنسان العادي ذو الدخل المحدود الذي تستهويه فكرة التملُّك لتحسين وضعه

الاجتماعي، أو ضمان مستقبل أبنائه، أو اتقاء تقلُّبات الزمن فيستغلّ المُروّج الذكي هذه الوضعيّة ليُصوّر له الصعب في صورة السهل الميسَّر، ويُلبس المستحيلَ ثوب الممكن والمُتاح عندما يَعِده بالتقسيط المُريح والمُقدّم الميسَّر والتخفيض المُغري كأن يقول له:

- " **في مدينة كِنانة: ادفع 10% واستلم شقّتك فورا وادفع الباقي على عشر سنوات.**
- **عرض خاص للشباب ومحدودي الدخل ... شقق سكنية فاخرة ... تسليم فوري ... والتقسيط على عشر سنوات.**
- **الصالون الدولي للسيارات يقترح تخفيضات خيالية على سيارات "Renault" ... العرض أكيد والفرصة محدودة**" [(30)].

وهذا يُحفّز في المستهلك البسيط روح المغامرة بل المُجازفة بعقد مثل هذه الصفقات التي تُبطن ما لا تُظهر، وتلجأ في غالب الأحيان إلى أساليب المراوغة والمُغالطة لتوريطه في فعل الشراء، بما يجعل هذا المدخل وسيلةً قويّةَ المفعول ومضمونة النتائج لقُدرتها على الحجاج والإقناع وتحقيق إذعان المُستهلك.

و- **الميل إلى التضامن والمشاركة:** ثمّة نوع آخر من الإشهار يُعرف بالإشهار التطوُّعي [(31)] ويهدف إلى تقديم خدمات ذات طابع اجتماعي أو ثقافي أو ديني... ويبتعد بذلك عن الصبغة المادية التي تُميز الإشهار التجاري الذي ينضد الربح والفائدة، كما ينأى عن الطبيعة النفعية الخاصّة التي تطبع الإشهار السياسي وتجعله يحرص على تحقيق مصالح شخصية.

وتقود هذا النمط من الإشهار جمعيات خيرية وهيئات خاصّة يُشرف عليها أفراد متطوّعون من دعاة ووعّاظ ومفكّرين ورجال علم وثقافة وأشخاص بُسطاء يهدفون إلى تمرير أفكار مُعيّنة تُساهم في تربية المجتمع وبلورة الوعي وإغناء الثقافة وإحياء القيم، كالحثّ على التضامن والتنبيه إلى خطر الآفات الاجتماعية ونفض الغبار عن بعض الأخلاقيات الراسخة في شخصية الإنسان كالإيثار والمشاركة والتطوّع والنصح والإرشاد، وما دعاني إلى طرق هذا النوع من الإشهار كثرته وتنوُّع محتوياته وتزايد نسب عرضه وكذا تأثيره الواضح في المتلقي، فإذا تأمّلنا العبارات الآتية سندرك ذلك:

- " **قوّي إيمانك بكثرة إحسانك.**
- **أقم صلاتك ... بل مماتك.**
- **وما للظالمين من نصير ... الإرهاب لا دين له.**
- **من لا يَرحم ... لا يُرحم** "[(32)].

ولم يكتف المُشهر بهذه العبارات فقط، إنّما أرفقها بسيناريو أحداث مُؤثرة تستنفر في المُشاهد مشاعر الشفقة والعطف والمُشاركة، فقبل أن يُلقي على مسامعه عبارة "**من لا يَرحم ... لا يُرحم**" مثلا، يعرض عليه مجموعة من المشاهد تُصوّر"**ربّة بيت تضرب خادمتها وطفلا صغيرا يُعذّب قطّه ومدير شركة يُذل عاملا بسيطا**" ليختم وصلته بتلك العبارة القوية التي تُذكّر الإنسان بعاقبة تصرّفاته، وتضعه أمام الحكمة القائلة "**كما تُدين تُدان**".

ولعلّ الميل الفطري إلى التضامن والمشاركة هو ما يُشجّع المُشهرين على اعتمادها مدخلا إقناعيا فعّالا يُحرّك الفرد ويُفعّل طاقاته ليساهم في تجسيد أهداف الإشهار، فكلّما أبدع المُصمّمون في اختيار حججهم وبناء أفكارهم؛ زادت حظوظ نجاح وصلاتهم الإشهارية وروّجوا أيديولوجياتهم ورسّخوا معتقداتهم لأنّ الإنسان السوي سريع التأثّر

ومُرهف الإحساس ورقيق المشاعر ويستجيب بعفوية لنداء القلب والعاطفة، فيسهل – نتيجةً لذلك – استثارة مشاعره والتأثير فيه بل حتى توجيه سلوكه وإملاء ردود أفعاله، وهذا ما عَوَّلت عليه الوصلة الإشهارية التي اتخذت شعارا لها "**أقم صلاتك قبل مماتك**" في تسويق فكرتها، حيث أبدع مُصمّمها في تركيب أحداثها المُؤثّرة التي تُصوّر مجموعة من الشباب الطائش، يتعاطون الخمور والمُخدّرات ويقود أحدهم السيارة بطريقة جنونيّة ومستهترة، ويُفاجئهم آذان الصلاة فلا يُبالون ولا يستجيبون، وبعد لحظة يتسبّب سائقهم في حادث مرور مروِّع يموت على إثره، ثم تبعث كاميرا المُصوّر من جديد باللونين الأبيض والأسود وهو يبكي وينتحب لأنّه لم يُلبّ نداء الآذان ويُخاطب أصدقاءه ويُحذّرهم فلا ينتبه لوجوده ولا لبكائه أحد، فينبعث من خلفية المشهد صوت وقور يُذكّر البقيّة و(المشاهدين): "**أقم صلاتك ... قبل مماتك**".

وهذا يُؤكّد أهمّية الاشتغال على نفسية المتلقي ومخاطبة نوازع الخير داخله، حيث يكفي استمالته والتأثير فيه ليستجيب مُلبّياً نداء التضامن أو التطوُّع أو التبرُّع أو المُشاركة في تكريس القيم الحميدة داخل المجتمع.

ولن أستطيع – مهما اجتهدت – حصر جميع المداخل الإقناعية المتعلّقة بمحتوى الوصلات الإشهارية ومناقشة أبعادها وتأثيرها في المستهلك؛ لتعدُّد المحتويات وتشابك أفكارها وكثرة الوسائل الإقناعية التي يُوظّفها المُشهر في تبليغ رسالته؛ لأنّ الميل والرغبة والحاجة هي أمور نفسية ونسبية يصعب تنميطها وتوحيدها.

**خاتمـة :**

اهتمت هذه الدراسة بمسائل جوهرية في الخطاب الإشهاري لا يستغني عن فهمها وإدراك مدلولاتها مُصمّمه أو مُتلقّيه، كالبحث في كونه واقعة تواصلية تستدعي مرسلا فَطِنًا ذكيّاً يُجيد لعبة الإشهار ويُبدع في توظيف حِيله وأساليبه، ومرسلاً إليه حسّاساً متفاعلاً يُتقن فكَّ الشفرات وقراءة ما بين السطور، ورسالة دسمة تحمل المحتوى وتُجمِّل السلعة وتُقنع المُتلقّي، حيث تتفاعل هذه الأقطاب مع بعضها ضمن سياق مُنْتج وقناة اتصال فعّالة، ووضع مُشترك يُحقّق التواطؤ والاتفاق.

كما اهتمّت برصد أهمّ المداخل الإقناعية في الخطاب الإشهاري، التي تُعدُّ ممرّات ومنافذَ عبور يستغلُّها المُشهِر للتأثير في نفسية المُستهلك، بعد دراسة عميقة لرغباته وميوله وحاجاته وأوضاعه النفسية والاجتماعية والمادية... حيث توزّعت هذه المداخل بين مداخل شكلية متعلّقة بشكل الوصلة الإشهارية، كالصورة وتدرّجات اللون فيها والشخصيات والديكور والإيقاع وتقنيات الإضاءة والتصوير، وغيرها من العناصر الأساسية التي تؤثّث الرسالة الإشهارية وتثري محتواها وتزيد في حظوظ نجاحها وتسويق السلعة المُروّج لها، ومداخل مضمونية تتعلّق بمحتوى الوصلة الإشهارية وتستهدف ملامح الشخصية ونقاط ضعفها ومواطن استثارة دافعيتها، كميل الناس إلى الاهتمام بالصحة والجمال ونزوع بعضهم إلى الراحة والترفيه...، وحرص بعضهم على الاقتصاد والتوفير...، وغيرها من الدوافع التي تجعلهم فريسة سهلة في يد المُشهرين الذين يتفننون في بناء مقطوعاتهم الإشهارية في ضوء تلك الحاجات والرغبات، فيضمنون بذلك تسويق سلعهم وتحقيق الربح والفائدة، ولا شكّ أنّ هذا يدلّ على قوّة الحجاج في تبليغ الخطاب الإشهاري الذي يتمكّن من إقناع المُشاهد بعد أن يقترح عليه حُججا منطقيّة ومقنعة تُنهي تردّده وتُشجّعه على فعل الشراء.

**الهوامش**

**1**- أنظر السيد بهنسي ، ابتكار الأفكار الإعلانية ، ط1 ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 2007، ص 168 .

**2**- عماد حدّاد، كيف تروّج لمنتجاتك، ط1 ، إعداد اللجنة العلمية للتأليف والتحرير والنشر، كويك نوتس، 2003، ص9 .

**3**- منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، الإعلان: أسسه، وسائله، فنونه، ط 2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2008، ص35.

**4**- حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، مؤسسات بن عبد الكريم للنشر و التوزيع، تونس، ص225.

**5**- المرجع نفسه، ص229.

**6**- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ،1996، ص64 .

**7**- سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 112-113 ، خريف – شتاء 1999، بيروت ص101 .

**8**- George Vignaux, L'argumentation , essai d'une logique discursive, librairie droz, Genève – Paris, France, 1976 ,p 02 .

**9**- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط 2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص147.

**10**- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان: التعبير – التأويل – النقد، ط ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان – الأردن، 002 ، ص48 .

**11**- عماد حدّاد، كيف تروّج لمنتجاتك، ص16.

**12**- أسماء بعض الخبراء المتداولة في مقطوعات إشهارية تعرض على قنوات Nilesat .

**13**- د. بشير ابرير، قوة التواصل في الخطاب الإشهاري، مجلة اللغة العربية، العدد 13، ص241.

**14**- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثّلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص17

**15**- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص25.

**16**- عرض برنامج تلفزي صباحي على المشاهد العربي سلسلة من الموضوعات المتتالية ، تعلّق الأوّل منها بمشاكل الفقر والبطالة في الوطن العربي، تلاه مباشرة موضوع آخر عن واقع المأساة التي تعيشها غزّة وما يكابده شعبها يوميا من تجويع وقمع وتشريد ، ليختم المذيع الحلقة بموضوع عن تفشّي آفة المخدّرات في المجتمع وما انجرّ عنه من ارتفاع مخيف في عدد المصابين بسرطان الأنف والحنجرة والرئة ، والغريب في الأمر أنه تمّ بثّ هذه الحلقة من شرفة فندق فخم بمنتجع سياحي يطل على منظر طبيعي رائع امتزجت فيه زرقة البحر بخضرة النباتات وبفخامة البناء الحديث ، بما يوحي بالبذخ والترف ولا يناسب البتّة موضوع الحلقة – برنامج صباح الخير يا عرب ، قناة MBC ، 18 /2009/09 ، الساعة 08:30 صباحا .

**17**- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص70.

**18**- تقنية يعتمدها المختصّون لإخفاء بعض العيوب الخلقية في وجه الفنّان كالتجاعيد أو آثار الجروح القديمة بتسليط ضوء كثيف غني على وجهه.

**19**- سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص106.

**20**- طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص83.

**21**- السيد بهنسي، ابتكار الأفكار الإعلانية ، ص272.

**22**- أنظر منى سعيد الحديدي وسلوى إمام علي، الإعلان: أسسه، وسائله ، فنونه، ص35-77.

**23**- شعارات بعض الوصلات الإشهارية التي يتواتر عرضها على قنوات Nilesat .

**25-24** - تعرض هذه الوصلات الإشهارية على قناة MBC وLBC ما عدا إشهار زيت عافية الذي تعرضه القناة الجزائرية وبعض القنوات السعودية.

**26**- منى سعيد الحديدي وسلمى إمام علي، الإعلان: أسسه، وسائله، فنونه، ص62.

**27**- تعرض هذه المقاطع من الوصلات الإشهارية على MBC وأبو ظبي ودبي وتونس وPanorama .

**28**- هاري ميلز 2002 / ص 113-115 نقلا عن السيد بهنسي، ابتكار الأفكار الإعلانية ص174 .

**30-29**- مقاطع من وصلات إشهارية تعرضها قنوات Nilesat ماعدا المثال الأخير المأخوذ من جريدة الخبر الجزائرية : 2009/08/17.

**31**- أخذت هذه الفكرة من برنامج ثقافي تلفزيوني عنوانه: العاشرة مساء، تقدّمه المذيعة منى الشاذلي حاورت فيه خبيرا اقتصاديا حول قضايا الإشهار، عنوان الحلقة: الصناعة الإعلانية بين الإبداع والاستهلاك

**32**- فواصل إشهارية تعرضها قناة MBC ودبي وأبو ظبي.

# التصوف الإسلامي من الاتجاه السني إلى الاتجاه الفلسفي
## ( مقاربة تاريخية نقدية)

**نورة جبلي**
**قسم اللّغة العربية**
**جامعة باجي مختار – عنابة –**

**ملخص**

*تتّسم التجربة الروحية في الإسلام بالثّراء و التنوّع، و بالاتّساع على مستوى الزّمان و المكان، و هذا ما يفضي إلى صعوبة لمّ شملها. عملنا في هذا المقال لا ينحصر في التّأريخ لها، و لا يقتصر على وصفها. و إنما حاولنا أن نرسم صورة مختصرة عن العوامل الداخلية و الخارجية التي جعلتها تنمو و تتّسع باستمرار و في اتّجاهات متباينة. توقّفنا عند بعض المحطّات الهامّة في تاريخ التصوّف الإسلامي، و حاولنا صياغتها من وجهة نظر خاصّة. و اجتهدنا في الرّد على بعض الجهات فيما يتعلّق ببعض المسائل.*

**Résumé**

*L'expérience spirituelle dans l'islam, est très riche et vaste, à la fois, au niveau du temps et de l'espace, menant ainsi, à de multiples difficultés dans sa maitrise, et dans son étude profonde. Notre travail dans cet article, ne se limite ni dans l'historisation du phénomène, ni dans la description, mais nous tenterons de donner une image courte des facteurs intérieurs et extérieurs qui influent sur son développement, et de ses prolongations continuelles dans les différentes directions. Nous avons insisté sur les importantes périodes de l'histoire du soufisme islamique et nous avons essayé de les reformuler, selon un point de vue spécifique, pour répondre, aux préoccupations soulevées à propos des questions relatives à ce domaine de recherche.*

**مقدمة:**

يمتاز الإسلام بالواقعية والاستجابة لطبيعة الإنسان. ويقيم توازنا مثاليا بين متطلبات الروح والمادة ، من خلال دعوته إلى العمل والاستمتاع البرئ بالحياة ، ونبذ مظاهر الغلو في الدين.

وبالرغم من نظرة الإسلام الإيجابية للدنيا وفهمه لطبيعة الإنسان المادية ، إلا أنه لم يترك هذا الإنسان حرا طليقا يفعل ما يشاء، بل نظم حياته بجملة من القوانين الصارمة. فعلمه كيفية ممارسة أدق التفاصيل في حياته اليومية، وفق منظومة فقهية ترتكز على الكثير من الأوامر والنواهي.

ولكن هذا لا يعني أن الإسلام هو محض فرائض وسنن تدخل في إطار فقه العبادات والمعاملات، وإنما هو قبل كل شيء رسالة روحية تدعو إلى الارتباط بالله فكرا وعملا، باطنا وظاهرا، من أجل تهذيب نفس وصقلها والإرتفاع بها إلى الآفاق العليا من الحياة السامية. لهذا نجد القرآن الكريم وهو المصدر الأول للحياة الروحية في الإسلام يخاطب العقل والروح والعاطفة جميعا. ومنه استمد النبي (ص) والمسلمون في عصره أسباب قوتهم و صفاء أرواحهم وطهارة قلوبهم حتى وصلوا إلى درجات القرب من الله.

**1 – الحياة الروحية في صدر الإسلام:**

وقد سار جمهور الصحابة والتابعين على نهج القرآن والسنة فاشترك ظاهرهم مع باطنهم في أداء أعمالهم الدينية والدنيوية بكل اعتدال واتزان فلم يشعروا قط بالمفارقة والتعارض، بل شعروا بالتناسق والانسجام. مع إخلاص النية في كل ذلك لله في السر والعلن.

لقد ركزوا اهتمامهم على أعمال الباطن، فكانوا يراقبون خطواتهم ويحذرون من غوائل قلوبهم. فهذا الإمام علي رضي الله عنه يصفه أحدهم نزولا عند رغبة معاوية بقوله: " **كان والله بعيد المدى، شديد القوى، يقول فصلا ويحكم عدلا (...) يستوحش من الدنيا وزهرتها ويستأنس بالليل وظلمته. كان والله غزير العبرة، طويل الفكرة (...) فأشهد بالله لقد رأيته في بعض مواقفه وقد أرخى الليل سدوله وغارت نجومه،يميل في محرابه، قابضا على لحيته، يتململ تململ السليم ويبكي بكاء الحزين. فكأنني أسمعه الآن وهو يقول: يا ربنا يا ربنا، يتضرع إليه. ثم يقول: للدنيا إلي تغررت إلي تشوقت، هيهات، غري غيري، قد بتتك ثلاثا . فعمرك قصير ومجلسك حقير**"[(1)].

عموما عرفت الفترة الممتدة من بعثة النبي (ص) إلى زمن الفتنة الكبرى كوكبة من الصحابة والتابعين اشتهروا بأنهم حملة القرآن الكريم. يقضون الليل في التهجد والخلوة والذكر والإنابة إلى الله والتبتل إليه، وإظهار الندم والبكاء خوفا ورجاء. كانوا يعرفون بليلهم والناس نائمون، وبنهارهم والناس مفطرون، وبحزنهم والناس فرحون، وببكائهم والناس ضاحكون، وبصمتهم وخشوعهم والناس مختالون. لقد عرفوا بمجاهدة النفس، وتلك المجاهدة تتبعها غالبا كشف حجاب الحس والاطلاع على عوالم من أمر الله؛ فيتعرضون حينئذ للمواهب الربانية والعلوم اللدنية والفتح الإلهي " **فيدركون من حقائق الوجود ما لا يدرك سواهم. وكذلك يدركون كثيرا من الواقعات قبل وقوعها (...) فالعظماء منهم لا يعتبرون هذا الكشف ولا يتصرفون ولا يخبرون عن حقيقة شيء لم يؤمروا بالتكلم فيه بل يعدون ما يقع لهم من ذلك محنة ويتعوذون منه إذا هاجمهم. وقد كان الصحابة رضي الله عنهم على مثل هذه المجاهدة وكان حظهم من هذه الكرامات أوفر الحظوظ ، لكنهم لم يقع لهم بها عناية . وفي فضائل أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم كثير منها وتبعهم في ذلك أهل الطريقة ممن اشتملت رسالة القشيري على ذكرهم ومن تبع طريقتهم من بعدهم**"[(2)].

**الزهد: مفهومه وممارساته. منذ عهد النبي (ص) إلى أواخر القرن الثاني الهجري:**

**1.1 – المرحلة المبكرة:**

الزهد في اللغة هو ترك الميل إلى الشيء[(3)]، ولم يخرج مفهومه في الإسلام عن هذا المعنى، لأنه يعني تحرر الإنسان من سيطرة الدنيا وفتنتها وخلو القلب من التعلق، بها مع إمكان امتلاء اليد منها.

وقد ورد التزهيد في الدنيا في العديد من آيات القرآن منها قوله تعالى:

" **اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نباته، ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما وفي الآخرة عذاب شديد ومغفرة من الله ورضوان، وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور**"[(4)].

غير أن الدنيا المذمومة في القرآن والحديث لا تذم لذاتها وإنما تذم إذا تعلق القلب بها فصارت وسيلة للغواية والفتنة، وفي هذا المعنى يقول ابن الجوزي (ت 597هـ): " **قد يسمع العامي ذم الدنيا في القرآن المجيد والأحاديث فيرى أن النجاة تركها ولا يدري ما الدنيا المذمومة (...) فيخرج على وجهه إلى الجبال (...) ويصير**

**كالوحش (...) وربما كانت له عائلة فضاعت (....) ولو أنه وفق لصحبة فقيه يفهم الحقائق لعرفه أن الدنيا لا تذم لذاتها وكيف يذم ما من الله تعالى به وما هو ضرورة في بقاء الآدمي (...) وإنما المذموم أخذ الشيء من غير حله أو تناوله على وجه السرف لا على مقدار الحاجة، ويصرف النفس فيه بمقتضى رعوناتها لا بإذن الشرع..."**[5]

فالزهد لا يعني الفقر أو الترهب في الجبال وإنما يحمل معنى التعفف والترفع، ولنا في رسول الله أسوة حسنة في الزهد الصادر عن جوهر الإسلام وحقيقته، فقد كانت خزائن الجزية وغنائم الحرب تحت يده، ولكنه لم يفتن بها ولم تجعل منه جبارا فوق الأرض. بل تروي كتب السيرة أنه توفي ودرعه مرهونة عند يهودي في طعام أهل بيته !!

وسار الصحابة على هديه فكان علي رضي الله عنه – عند توليه الخلافة– يفرق ما في بيت مال المسلمين على مستحقيه، ثم ينظف البيت ويصلي فيه ركعتين ولا يأخذ منه دينارا ولا درهما ! هذه هي التقوى التي محلها القلب ويترجمها العمل، وهكذا رفع الإسلام من شأن الضمير فحرره من كل القيود، فلا يكون عبدا إلا الله. ولم يصرف الزهد المسلمين الأوائل عن الحياة وعن التمتع البريء بها، بل كان يمدهم بطاقات روحية عالية تعينهم على الحياة ذاتها. لأن مسلك الزهد الذي سلكوه أساسه الاعتدال والتوسط بين العقيدة ومطالبها والشريعة وتكاليفها والنشاط الدنيوي وحاجاته.

وبالرغم من أن الزهد سمة أصيلة في الإسلام إلا أن الصحابة والتابعين الذين اتخذوه مسلكا لهم في الحياة لم يتسم به أحد منهم. وإنما فازوا بشرف نسبتهم إلى صحبة رسول الله (ص) " **فقيل لهم الصحابة، ولما أدركهم أهل العصر الثاني سمي من صحب الصحابة التابعين. ورأى في ذلك أشرف سمة، ثم قيل لمن بعدهم: أتباع التابعين. ثم اختلف الناس، وتباينت المراتب، فقيل لخواص الناس ممن لهم شدة عناية بأمر الدين: الزهاد والعباد.ثم ظهرت البدع وحصل التداعي بين الفرق، فكل فريق ادعى أن فيهم زهادا..."**[6]

**2.1- المرحلة الانتقالية:**

خلال الفترة الممتدة من زمن الفتنة الكبرى حتى نهاية القرن الثاني الهجري، برزت جماعات من المسلمين في البصرة والكوفة والشام ومصر والموصل وخراسان ونيسابور وأنطاكية، وغيرها من حواضر العالم الإسلامي، عرفوا باسم مستحدث في الإسلام هو الزهاد وما يصب في مجراه من مصطلحات مثل: النساك والعباد والبكائين والجوعية، مارس هؤلاء حياة الزهد والتعبد بشيء من الإفراط والغلو. وقد انتهوا إلى ذلك الاتجاه الروحي تحت تأثيرات نفسية تنامت بفعل عوامل متداخلة ومتشابكة منها الاستعداد الشخصي لانتهاج ذلك السلوك الروحي، وتأويلهم لآيات القرآن التي تدعو إلى الفرار إلى الله، يضاف إلى ذلك العوامل الاجتماعية والسياسية التي ظهرت أثناء مراحل تطور المجتمع الإسلامي ونموه . " فالثورات والفتن والحروب الداخلية التي قامت خلال العقود الأولى من تاريخ الإسلام كحركة الفتنة الكبرى التي أودت بحياة عثمان وما تلاها من حروب: الجمل وصفين والنهروان ثم مأساة كربلاء التي انتهت باستشهاد الحسين، كل ذلك أثر في صفوة من وجوه الصحابة والتابعين ودفعهم إلى الاعتزال السياسي والرغبة عن الدنيا والخلود إلى حياة الزهد والعبادة"[7].

وإن الفوضى السياسية التي تفشت خلال الحكم الأموي وما رافقها من قلق روحي ومظالم اجتماعية وتفاوت طبقي وأرستقراطية مبتذلة أسرفت في المجون كان لها دورها في تنمية روح الورع والزهد. فالعامل السياسي كان أحد العوامل البارزة في تفشي ظاهرة الزهد، لكنه يبقى مجرد عامل ضمن عوامل أخرى كثيرة. غير أن كولدتسيهر قال:

" **إن الميل إلى الزهد كان مرتبطا بالثورة على السلطة (...) وهكذا لجأ كثير من المسلمين – احتجاجا على ما ينكرون من حكومة ونظام – إلى حياة الاعتكاف والزهد...**"[8] فجعل من الزهد مجرد حركة اجتماعية احتجاجية أشبه ما تكون بالإضراب عن الطعام، خالية من كل نزعة روحية أصيلة !! لأنها مجرد رد فعل على أوضاع سياسية متعفنة !! وهو تحليل غريب يصدر من مستشرق لامع يفترض أنه درس التراث الإسلامي بتفاصيله ودقائقه، وفهم أبعاده الروحية.

على كل حال مهما كانت الأسباب، فقد تغلغلت حركة الزهد خلال المرحلة المذكورة في نفوس شريحة واسعة من المسلمين الذين نظروا إلى الدنيا ومتاعها نظرة استخفاف واحتقار، وفرّوا من الحياة الاجتماعية فرارا لاجئين إلى الكهوف والمغارات والمقابر، أو هائمين على وجوههم في الصّحاري والجبال وسواحل البحار. فوجد من يدعو إلى العزلة واليأس من الناس لتتجاوز الأنفس قلقها ويعود إليها أنسها وصفاؤها. وكان من أئمة هذه المرحلة: الحسن البصري (ت 110 هـ) الذي غلب عليه الخوف حتى كأن النار لم تخلق إلا له. ويقال إنه ما ضحك أربعين سنة. وكان في حزنه كأنه أسير قدم ليضرب عنقه . وقد عوتب في شدة حزنه فقال: ما يؤمنني أن يكون الله قد اطلع علي في بعض ما يكره فمقتني فقال: اذهب فلا غفرت لك[9]. وسعيد بن جبير (ت 94هـ) الذي بكى حتى عمشت عيناه و سفيان الثوري (ت 165هـ) و هشام بن أبـي عبد الله (ت 153هـ) ومالك بن دينار (ت 131هـ) الذي كان يتمنى لو يغل بالحديد بعد وفاته فيدفع إلى ربه كما يدفع العبد الآبق إلى مولاه، وكان يقول:" **عجبا من يعلم أن الموت مصيره والقبر مورده، كيف تقر بالدنيا عينه وكيف يطيب فيها عيشه**" **ثم يبكي حتى يسقط مغشيا عليه، ومنهم رباح بن عمرو القيسي (ت 198 هـ) الذي كان خائفا بكاء خاشعا** " له غل من حديد قد اتخذه، وكان إذا جنه الليل وضعه في عنقه وجعل يبكي ويتضرع حتى يصبح وكان إذا دخل المسجد بكى و إذا دخل بيته بكى وإذا دخل الجبانة بكى. فيقال له: **أنت دهرك في مأتم، فيقول: يحق لأهل المصائب والذنوب أن يكونوا هكذا**"[10].

وهكذا طبع الحسن البصري ورجال من مدرسته الزهد الإسلامي بطابع الخوف والحزن، أما رابعة العدوية (105–185هـ) فطبعته بطابع الحب؛ ففتحت بذلك في تاريخ الحياة الروحية الإسلامية فتحا جديدا. واقتبس معاصروها وغيرهم من معجمها أساليب التعبير في مناجاة الله مناجاة العاشق المتيم المستهام. وأبياتها المشهورة:

**أحبك حبين حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكـا**
**فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكـا**
**وأما الذي أنت أهل لـه فشكفك لي الحجب حتى أراكا**
**فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا**[11]

جعلت بعض الباحثين يعدها صاحبة نظرية كاملة في العشق الإلهي . إضافة إلى أسباب أخرى ليس هذا موضع بسطها.

**2 – التصوف خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين:**

يمثل القرنان الثالث والرابع الهجريان مرحلة نضج التصوف. ولا أريد مناقشة نشأة هذا المصطلح واشتقاقاته اللغوية لأن تلك مسألة يطول شرحها [12]، وليست من أهداف هذه الدراسة. وما يهمنا على وجه التحديد هو أن مصطلح "**التصوف**" كان معروفا خلال هذه المرحلة[13]. وشاع استخدام لفظ " **صوفي**" لوصف الشخص الذي يقوم بجملة من المجاهدات النفسية والرياضيات الروحية حتى تصفو نفسه وترتقي؛ فتصل إلى درجة الفناء في ذات الله تعالى.

وهكذا برز إلى جانب الزهد والانصراف إلى العبادة كلام في معان جديدة لم تكن مألوفة من قبل من ذلك كلام عن تصفية النفس وعن الطريق الذي يوصل من يسلكه إلى الحضرة الإلهية ، وعن المقامات التي يقطعها السالك إلى الله. وعن المعرفة اليقينية الكاملة التي يتلقاها الصوفي مباشرة من مصدر المعرفة المطلق بعد قطعه جميع المقامات ووصوله إلى آخر الطريق. وظهرت في كلام الصوفية وفي كتاباتهم مصطلحات جديدة مثل: الفناء والبقاء، والسكر والصحو، والحقيقة والشريعة، وعلم الباطن وعلم الظاهر. كما ظهر الرمز في أقوالهم وكتاباتهم [14] وهذا يعني أن التصوف بدأ بالزهد ثم تتطور وأن المرحلة السابقة التي سميتها انتقالية كانت ممهدة لهذه المرحلة. وهذا يوضح لنا أيضا العلاقة بين الزهد والتصوف، فالصوفية عموما هم من جملة الزهاد، فكل صوفي زاهد بالضرورة لأن الزهد في حد ذاته مقام من مقامات التصوف، ولكن ليس كل زاهد صوفيا لأن الصوفية انفردوا بجملة من الصفات تميزهم من بقية الزهاد. لأنهم وضعوا نظاما معينا يسيرون على مقتضاه، وسلوكا معينا يتبعونه.

لقد برز خلال هذه المرحلة، اتجاهان في التصوف: اتّجاه لم يخرج أصحابه في سلوكهم وأقوالهم على الكتاب والسنة ولم يخالفوا الشريعة، بل اتّسموا بالاعتدال. واتجاه آخر متطرف ابتعد أصحابه في أقوالهم وأفعالهم عن الكتاب والسنّة وخرجوا عن ظاهر الشّرع؛ فعرفوا بأصحاب الشطح؛ ممّا أثار الانتقادات والشبهات حولهم. فلم يعد التصوف مجرد عكوف على العبادة وانقطاع إلى الله وإعراض عن زخرف الحياة الدنيا وزينتها، بل أصبحت هذه الأشياء وما يشبهها وسائل لغايات أبعد منها منالا وأسمى مراما ، كاتحاد العبد بالرب، وحلول الرب في العبد. وهي أفكار تنامت إلى أصحابها بفعل الامتزاج بالعقائد الأجنبية والآراء الفلسفية والمذاهب الصوفية الغريبة عن الإسلام. وأبرز من مثّل هذه المرحلة هو الحلاج (244هـ–309هـ) الذي أوجد طريقة في المجاهدة لفقها من أصعب المذاهب وأشدها. وقد اختلف الناس في شأنه فصار موضع جدل ونزاع بين الفقهاء ومشايخ الصوفية؛ بين متهم له بالكفر والزندقة والانحلال والانحراف والضلال والحلول والاتحاد والشعوذة والسحر وإظهار المخاريق والاتصال بالجن، ومتعصب له يشهد له بالولاية. فقد كان يصلي في الليل عند القبور وفي النهار يلقي على قارعة الطريق الأقوال الغريبة ، فكان يصيح في الأسواق: " **يا أهل الإسلام أغيثوني ! فليس يتركني ونفسي فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه** "[15]. وربما استبد به القلق من حاله هذه فصاح في جامع المنصور:

" **أيها الناس، اعلموا أن الله أباح لكم دمي فاقتلوني.... اقتلوني تؤجروا وأسترح...**"[16]

لقد تركه المسلمون سنوات طويلة ينادي في أسواق بغداد وهو في شطحه و سكره: أنا الحق، سبحاني ما أعظم شأني، وما في الجبة غير الله. بل تركوه يقول ذلك أيضا وهو في حال صحوه. ولكن عندما دعا إلى إبطال ركن من أركان الإسلام العملية وهو الحجّ وبنى كعبة في بيته ودعا المسلمين إلى أن يحجّوا إليها، عندئذ تقدّم إليه سيف الشرع وقتله. ومن الباحثين من يذهب إلى أنه قتل لأسباب سياسية تتعلق بدعوته للقرامطة[17].

لقد حظي الحلاج بشهرة واسعة بين القدماء والمحدثين ويعود ذلك في نظرنا إلى سببين اثنين:

**الأوّل:** مصرعه الذي تقشعر له الأبدان فقد مثل به قبل قتله حيث قطعت يداه ورجلاه ثم ضربت عنقه وأحرقت جثته بالنار، وعلق رأسه وأطرافه على سور السجن الجديد ببغداد.

**أما الثاني:** فيتمثل في الاهتمام المتميّز الذي حظي به لدى فئة المستشرقين، خاصّة الفرنسيين ومنهم ماسينيون (ت1962م) الذي " **عزا أصول التصوف الإسلامي إلى إرهاصات الزهاد المسلمين الأوائل**"[18]. ورأى أن

التصوف ظهر نتيجة للتفاعل الروحي والفكري الخلاق مع الإسلام ومع مفردات القرآن. وبين في دراساته المتألقة " **أن التصوف نما وترعرع على أرض الإسلام بصفته روحا من روحه وكلمة من كلمته . وأن التجربة الصوفية بزغت وارتقت بسرعة وشقت طريقها بالدراسة المتواصلة والدؤوبة للقرآن مستقية منه مصطلحاتها ومفاهيمها. وآخذة عنه قواعدها وما تطرحه هذه القواعد من مسائل على بساط البحث**"[19]. غير أنه عند دراسته لمذهب الحلاج ولمجمل أفكاره العرفانية يرى أن تصوفه ينتمي إلى مذهب " **الخلاص المسيحي**" الذي مفاده أن لا سعادة إلا في خلاص الروح من الحجاب وهو الجسد واتحادها بالله ، ففي نظره سعى الحلاج إلى تحطيم هذا الحجاب من أجل تحصيل الخلاص والسعادة الروحية المطلقة . لذلك دعا الناس إلى أن يقتلوه لأن في قتله خلاصه حيث قال:

**اقتلوني يا ثقاتي إن في قتلي حياتي**
**ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي**
**سئمت روحي حياتي في الرسوم الباليات**
**فاقتلوني واحرقوني بعظامي الفانيات**[20]

ولهذا رأى في استسلامه للصلب تحقيقا للخلاص والاتحاد بالمطلق. وهذا يفسر استغراقه في الضحك حتى دمعت عيناه[21] عندما رأى الخشبة والمسامير، ويرى ماسينيون أنه كان " **أقرب مسلم إلى الفكرة المسيحية المتعلقة بوحدة اللاهوت والناسوت**"[22]. وفي رأيه عمل الحلاج على تجاوز وجود الكائن البشري في هذا العالم الذي يأسر الإنسان ويسجنه، رغبة في الاتحاد باللامتناهي، وذلك عبر تجربة وجود واغتراب فيها الكثير من التبدلات الروحية والتحقق بمنازل المقامات التي هي مراقي المعراج الصوفي ومنعطفات الأحوال التي يحركها مبدأ المحبة[23]: "....**حتى إذا لم يبق فيه من البشرية نصيب حل فيه روح الله الذي كان منه عيسى بن مريم**"[24].

ونحن لا ننكر صلة الكثير من صوفية الإسلام بعد المائة الثانية من الهجرة بغيرهم من متصوفة الملل والنحل الأخرى، ولا سيما الحلاج الذي صرح – كما أسلفنا– بأنه خلط أمشاجا من مذاهب شتى، حتى صار موضع شبهة إلى درجة أن جماعة من الصوفية برئوا منه وأدانوه ومنهم عمرو بن عثمان المكي (ت 297 هـ) وأبو يعقوب الأقطع (ت 330هـ) والجنيد البغدادي(ت 298هـ)[25]. ولكن ما ينبغي التنبيه إليه هو أن المستشرقين – بالرغم من محاولاتهم الجادة التزام الحياد والموضوعية، في التعامل مع التراث الإسلامي– إلا أننا نراهم في الكثير من الأحيان يصرون على كتابة تاريخ التصوف الإسلامي مرتبطا ومتصلا بغيره من نماذج التصوف المسيحي، ربما للإيحاء بأن التاريخ واحد، والتواريخ الأخرى تابعة له، وتأكيدا على المركزية الأوروبية !!

ولهذا نجد ماسينيون لم يكتف بمحاولة إثبات تأثر الحلاج مبدأ الخلاص المسيحي، بل أراد أن يجد نقطة التقاء بين الإسلام والمسيحية فيما يتعلق بمسألة "الرهبنة" .في محاولة منه للإيهام بأن المصدر الأول للحياة الروحية في الإسلام وهو القرآن، يقر – بطريقة ما– حياة الترهب كما يمارسها النصارى. مستشهدا بقوله تعالى:" **ثم قفينا على آثارهم برسلنا و قفينا بعيسى بن مريم وآتيناه الإنجيل وجعلنا في قلوب الذين اتبعوه رأفة ورحمة ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم إلا ابتغاء رضوان الله فما رعوها حق رعايتها فآتينا الذين آمنوا منهم أجرهم وكثير منهم فاسقون**"[26].

ومشيرا إلى أن الآية جاءت لتقر التصوف وتؤكد على أهمية التعبد وحياة النسك؛ ومن ثمة فإن حديث "**لارهبانية في الإسلام**" يعد من الأحاديث الموضوعة لمعارضته للمعنى الأساسي الوارد في القرآن[27].

من المؤكّد أنّ الإسلام والمسيحيّة يلتقيان في نقاط كثيرة ما دام مصدرهما واحدا هو الوحي الإلهي، ولكنهما لا يلتقيان في هذه النقطة بالذات (الرهبنة) لأن القرآن لم يدع إليها، و لم يمتدحها. وماسينيون أخطأ في فهم الآية وفي تأويلها. فـالواو في قوله: (ورهبانيّة) هي واو العطف. ولكن عطفت ماذا على ماذا؟ من المؤكد أنها عطفت جملة (رهبانية ابتدعوها) على جملة (جعلنا في قلوب الذين اتبعوه رأفة ورحمة)، ولم يعطف (رهبانية) على (رأفة)، فهو لم يقصد: جعلنا في قلوب الذين اتبعوه رأفة ورحمة ورهبانية. لأنه قال: (ابتدعوها) . فكيف يجعلها في قلوبهم ثم يصفهم بأنهم ابتدعوها ولم يكتبها عليهم؟ إذن: (رهبانية): منصوبة على الاشتغال بفعل محذوف وجوبا يفسره المذكور، تقديره: وابتدعوا رهبانية. وقوله (ابتدعوها) جملة فعلية لا موضع لها لأنها مفسرة. هذا حسب رأي جمهور النحاة[28]. يقول الزمخشري: " ... **وانتصابها بفعل مضمر يفسره الظاهر تقديره وابتدعوا رهبانية**".

" **ابتدعوها**" يعني أحدثوها من عند أنفسهم ونذروها " **ما كتبناها عليهم**" **لم نفرضها نحن عليهم** " إلا ابتغاء رضوان الله" استثناء منقطع أي: ولكنهم ابتدعوها ابتغاء رضوان الله. " **فما دعوها حق رعايتها**" كما يجب على الناذر رعاية نذره، لأنه عهد مع الله لا يحل نكثه"[29] . وهكذا يذهب الزمخشري في تخريج الآية – نحويا– مذهب الجمهور. ومن هنا فلا تعارض بين الآية والحديث .

**3 – التصوف في القرن الخامس الهجري:**

بمجيء القرن الخامس دخل التصوف مرحلة جديدة يمكن تسميتها بمرحلة الإصلاح والتنظيم ظهر فيها صوفية بارزون أشهرهم: عبد الكريـم بن هوازن القشيري (ت 465هـ) صاحب الرسالة القشيرية.

انتقد في هذا الكتاب صوفية عصره الذين " **ادعوا أنهم تحرروا من رق الأغلال وتحققوا بحقائق الوصال (...) وأنهم كوشفوا بأسرار الأحدية (...) وزالت عنهم أحكام البشرية...**"[30] فخشي أن يحسب الناس أن هذا هو جوهر التصوف وحقيقته، لذلك ألف رسالته ليصحح المفاهيم، ذكر فيها طائفة من شيوخ الصوفية المعتدلين ليكونوا قدوة لغيرهم بقول: " **أشفقت على القلوب أن تحسب أن هذا الأمر على هذه الجملة بني قواعده وعلى هذا النحو سار سلفه فعلقت هذه الرسالة إليكم (...) وذكرت فيها بعض سير شيوخ هذه الطريقة في آدابهم وأخلاقهم ومعاملاتهم (...) لتكون لمريدي هذه الطريقة قوة ومنكم لي بتصحيحها شهادة...**"[31].

كما نجد خلال هذا القرن شخصية أخرى لا تقل أهمية عن الأولى وهي شخصية أبي حامد محمد بن محمد الغزالي (ت 505 هـ) الذي خاض كل ما عرف العالم الإسلامي من علوم ومعارف ، وتقلب فيها باحثا ومفسرا ومعلقا. ولكنه اتهم بسقوطه ضحيّة الغنوص[32] في كتابيه " **مشكاة الأنوار**" " **ومعراج القدس**" ، وأنه باع الفقه بالتصوف. والحقيقة أن كل تجاربه في نطاق الفقه والكلام والفلسفة والتصوف كانت تجارب مفكر سني يبحث كل حقيقة في مختبرها، وفي كل تجربة كان قابضا على مذهب أهل السنة والجماعة قبض الجبابرة. صحيح أنه كان في تصوفه متأثرا بالفلسفة اليونانية ولكنه كان حريصا على أن يلائم بين فلسفته وتصوفه وبين أحكام الكتاب والسنة[33].

**4 – التصوف خلال القرنين السادس والسابع الهجريين:**

تنطوي الحياة الروحية للصوفية على معنيين رئيسين أحدهما عملي يتمثل فيما يأخذ به السالك نفسه من ألوان الرياضات وضروب المجاهدات، ويتم ذلك عبر جملة من المقامات يسلكها المريد وتترقى فيها النفس مقاما بعد مقام حتى تصل إلى درجة اليقين والعرفان. ومن تلك المقامات نجد: القناعة والتوكل والتسليم والتوبة والإنابة والزهد. ويشترط أن لا يرتقي المريد من مقام إلى آخر حتى يستوفي أحكـام ذلك المقام.

" **فإذا ذكر المريد ربه بشدة وعزم، طويت له مقامات الطريق بسرعة من غير بطء، فربما قطع في ساعة ما لا يقطعه غيره في شهر وأكثر**"[34] . والثاني ذوقي روحي يتمثل في تلك المواجيد التي تحصل في النفس وهي ثمرة ونتيجة رياضاتها ومجاهداته؛ا فإذا هي تصفو شيئا فشيئا وتتخلص من شوائب المادة وأدرانها، وتترع نحو التجرد. وتمر خلال ذلك عبر جملة من الأحوال ترد عليها حينا وتتحول عنها حينا آخر. كالقبض والبسط والخوف والرجاء والهيبة والأنس والغيبة والحضور والفناء والبقاء والصحو والسكر والمحو والإثبات والستر والتجلي والمحاضرة والمكاشفة والمشاهدة.... وما تزال هذه الأحوال بين إقبال على النفس وإدبار عنها حتى يستقر منها حال يغلب عليها ويوجه حياتها الروحية ؛ فإذا هي تشرق بنور الحق وتعمى عن رؤية الخلق وتشاهد بعين البصيرة كل ما في الوجود من آيات الحق والخير والجمال. وقد ازدهرت هذه المعاني خلال القرون الخمسة الأولى حيث اتسمت الحياة الروحية بالثراء والنضج. وقد مهدت تلك القرون لمرحلة جديدة مميزة جدا اتسمت بنضج الفكر الصوفي. حيث ظهر خلال القرنين السادس والسابع ما يسمى بالتصوف الفلسفي الذي يمتزج فيه النظر العقلي الفلسفي بالذوق العملي الصوفي. فقد خلط غلاة الصوفية مسائل علم الكلام والفلسفة الإلهية بأذواقهم ومواجيدهم وأحوالهم النفسية. ويظهر ذلك واضحا من كلامهم في الذات والصفات والمشيئة والقدر . وفي القبض والاتحاد و الحلول؛ مما جعل التصوف أقرب ما يكون إلى الحكمة الإشراقية منه إلى الرياضة العملية والتربية الخلقية للنفس الإنسانية[35] . وأشهر صوفية هذه المرحلة: ابن عربي (560–638هـ)، وابن الفارض (576–632هـ)، وصدر الدين القونوي (ت 672هـ)، وعبد الحق بن سبعين (ت 669هـ) وعفيف الدين التلمساني، وغيرهم ممن أظلهم ذلك العصر وهم كثر.

إذن لقد تجاوز صوفية هذين القرنين المعاني الروحية التي كانت تمثل جوهر التصوف، وخاضوا في موضوعات أخرى أقرب إلى الفلسفة منها إلى التصوف. ويمكن تسميتها موضوعات التصوف الفلسفي وهي التوحيد، والحقيقة المحمدية، والقطب، والإنسان الكامل، والفناء، والاتحاد، ووحدة الأديان، ووحدة الوجود....

ولا شك أنهم كانوا متأثرين في ذلك بالفكر الغنوصي الهندي و الفارسي ( **الزرادشتي ، و المانوي والمزدكي)** والقبّالة اليهودية و الفيض الأفلوطيني. إضافة إلى عقائد القرامطة و تعاليم الإسماعيلية الباطنية و إخوان الصفا.

لقد أخذوا من كل المذاهب و مزجوها مع بعض التعديلات حتى يتلاءم ذلك مع مذاهبهم الصوفية الإسلامية، وحتى لا يبتعدوا كثيرا عن جوهر التصوف الإسلامي، و ما كان يتّسم به من أصالة و إبداع في بادئ أمره.

وهناك مبادئ عامّة للتصوف الإسلامي تشترك فيها معظم الطوائف عبر تاريخه الطويل بدءا من القرن الثالث الهجري إلى غاية القرون المتأخرة ( السادس و السابع و الثامن ) حيث نضجت خلالها تلك المبادئ و اتسعت.

و منها:

- الطريق
- المرشد
- الحقيقة و الشريعة
- الطرق الصوفية

**1.4 – الطريق:**

من أراد أن يسلك طريق التصوف يعد مسافرا بدأ رحلة شاقة دربها طويل ومليء بالعقبات. إنها رحلة روحية تتم داخل القلب. لأن السفر هو توجه القلب إلى الحق. واتجاه المسافر فيه يكون إلى الأعلى لا إلى الأمام. ولذا فإن

رمز المعراج هو أدق تصوير لهذه الرحلة، حيث يعرج الصوفي روحيا، بوساطة التطهر والتجرد من أدران المادة، إلى الملأ الأعلى حيث يطلع على الحقائق التي سبق له أن آمن بها؛ فيراها كشفا وشهودا بعين اليقين.

يعرف الجرجاني الطريق بقوله: " **هو ما يمكن التوصل بصحيح النظر فيه إلى المطلوب، وعند اصطلاح أهل الحقيقة: عبارة عن مراسم الله تعالى وأحكامه التكليفية المشروعة التي لا رخصة فيها...**" [36]

**مراحل الطريق:**

للطريق بداية وغاية ومراحل بينهما، بداية الطريق هي التوبة لأن " **حضرة الطريق هي حضرة الله عز وجل، ومن لم يتطهر من سائر الذنوب باطنا وظاهرا لا يصح له دخولها**"[37].

والغاية هي معرفة الله وتوحيده والفناء فيه. وكلما كانت البداية صادقة كانت النهاية سعيدة. أما المراحل فتتمثل في جملة من المقامات يقطعها السالك مقاما بعد مقام حتى يحقق الهدف وهو الوصول إلى الله والمقامات جمع مقام وهو في اللغة موضع الإقامة، وعند الصوفية معناه: مقام العبد بين يدي الله عز وجل فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات[38] وتبدأ بالتوبة فالورع ثم الزهد والصبر والرضا والتوكل...الخ، وتتخللها الأحوال. والحال: "**معنى يرد على القلب من غير تصنع ولا اجتلاب، ولا اكتساب من طرب أو حزن أو قبض أو بسط أو هيبة ويزول بظهور صفات النفس**"[39].

" **فالأحوال مواهب والمقالات مكاسب، والأحوال تأتي من عين الجود، والمقامات تحصل ببذل المجهود. وصاحب المقام ممكن في مقامه، وصاحب الحال مترقّ عن حاله**"[40]. وذلك لأن الحال متغير. فقد سمي المقام مقاما لثبوته واستقراره، وسمي الحال حالا لتحوله وتغيره.

ومن خلال المقامات والأحوال نلاحظ مدى فهم الصوفية للحياة الخلقية، فهم يرون الإنسان بين موضعين: الأول هو موضع المجاهدة. والثاني يتمثل في تلقي الفيض. فالشخصية الصوفية لا تنفك تجاهد الأهواء والشهوات وتوجه القلب إلى النفحات الروحية.

ونظرا إلى اختلاف تجارب الصوفية واستعداداتهم، فقد اختلفوا في وصف الأحوال وذكر المقامات وإحصاء عددها وترتيبها. فحددها بعضهم بسبع، وآخرون بتسع، ووصل بها بعضهم إلى مائة مقام كالهروي الأنصاري(ت 480هـ) في كتابه " **منازل السائرين**" الذي شرحه ابن قيم الجوزيــة (ت 715هـ) في " **مدارج السالكين**". وذكر اليافعي عن بعض الشيوخ أنهم ذكروا ألف حال[41].

**2.4- المرشد:**

لم يرتبط أوائل الصوفية في رياضاتهم الروحية بهدي شيخ واحد بعينه، بل كانوا يسترشدون في ارتياد مقامات السلوك بأكثر من واحد. فيروى عن أبي يزيد البسطامي أنه تتلمذ وأخذ عن أكثر من مائة وثلاثة عشر شيخا في سورية وحدها.

ثم استقر الرأي في دوائر الصوفية المتأخرين على ضرورة تبعية السالك أو المريد لشيخ واحد مخصوص يقلده ويخضع لأمره ويسترشد بهديه في سفره إلى الله تعالى. ومن ثم لم يجوزوا التقلب بمعنى تغيير الشيخ وتبديله. يقول عبد الوهاب الشعراني: " **ومن شأنه أن لا يكون له إلا شيخ واحد. فلا يجعل له قط شيخين**"[42]. وفي الحث على محبة الشيخ وطاعته يقول: " **من شأن المريد أن يصدق في محبة الشيخ لأنه دليله في السلوك به في الغيب كدليل الحجاج في الليالي المظلمة (...) ومن خالف دليله تاه وانقطع سيره وهلك**"[43].

وذلك لأن المرشد في العادة يكون شيخا عميق المعرفة، محنكا، بصيرا بعيوب النفس، مطلعا على خفاياها، خبر المجاهدات وقطع بها طريق الله، وارتفع له الحجاب وتجلت له الأنوار.

وهكذا وبمرور الزمن، صارت التبعية للشيخ من الأمور الضرورية والتقاليد الراسخة في آداب التصوف.

**3.4- الحقيقة والشريعة. أو (المعرفة والسلوك):**

الحقيقة أو (المعرفة) هي الإشراقات والرؤى الروحية التي تبدو للسالك وتنفث في روعه. والكشف القلبي الذي يجده الصوفي أثناء سفره ومعراجه الروحي. وخاصة في مراحله الأخيرة. ولها بدايات من الإشراقات والمعارف تكون على هيئة بوارق تلوح وتختفي، ثم تصير أكثر ثباتا وأعمق تأثيرا[44].

تجربة الشهود أو الاتصال هذه تثير معارف يقينية بكل الحقائق الدينية التي سبق للسالك أن قبلها ببديهة الفطرة أو تقليدا. وهذا الطريق الخاص في المعرفة يعرف عند القوم بالعلم اللدني. وهو علم لا واسطة في تحصيله بين النفس وخالقها، وإنما هو نور يشع في القلب بعد تصفيته بجملة من الرياضات والمجاهدات، ولابد أن تخضع قواعد السلوك في تلك الرياضات إلى الشريعة والتبعية الصارمة للسنة النبوية، وتجنب الرخص، والتركيز على روح العبادة، لأن الالتزام بأحكام الشريعة والعمل بالتكاليف الدينية هو المدخل الممهد للرياضة والمجاهدة الروحية والتطهر النفسي. كان أبو الحسن النوري يقول: " **من رأيته يدعي مع الله عز وجل حالة تخرجه عن حد علم الشرع فلا تقربن منه**"[45].

يقول الشعراني: " **ومن شأنه أن يحافظ على آداب الشريعة والمشي على ظاهرها ما أمكن فإن الترقي كله في امتثال أمر الشارع**"[46].

وهكذا تبين أن الوصول إلى الحقيقة أو المعرفة **(وغايتها هي الفناء في الحق)** لابد أن يمر عبر الشريعة. إلا أن بعض الصوفية ممن بلغ في رياضته مرتبة المحو والاستهلاك، انتهى إلى إسقاط التكاليف، وصار يزعم أن هذه القيود لا تربط العارفين و " **أن الإنسان ليس عليه فرض ولا تلزمه عبادة إذا وصل إلى معبوده**"[47].

يقول الشعراني: " **وبعضهم ترك التوبة من سائر الذنوب وقال: ليس لي فعل حتى أتوب منه، فهلك مع الهالكين وهو لا يشعر. وبعضهم صار يأكل حراما ويفطر في بيوت المكاسين في مثل شهر رمضان ويقول: الكل لله تعالى ليس لأحد معه ملك وأنا عبده، والعبد يأكل من مال سيده. وهذا كله زندقة لرفضه الشرائع. ولو أنه كان يؤمن بها لما تجرأ على ذلك**"[48].

**4.4- الطرق الصوفية:**

**مفهوم الطريقة:**

**الطرق:** جمع مفردها طريق. أما الطريقة فجمعها طرائق. وقد فرق الجرجاني بين الطريق والطريقة ، وأعطى لكل منهما مفهوما. غير أن المقصود بالطرق الصوفية: الطرائق الصوفية. ولهذا نعرف الطريقة كما عرفها الجرجاني بقوله: " **هي السيرة المختصة بالسالكين إلى الله تعالى من قطع المنازل والترقي في المقامات**"[49].

فلابد إذن للسالك من طريقة تشتمل على مجموعة من القواعد والرسوم يتبعها في رياضاته ومجاهداته، وقد كانت الطريقة قبل القرن السادس إما فردية تعتمد على التأمل الذاتي والتجربة الشخصية المستقلة التي تعود إلى مقدار ثقافة السالك ونضجه واستعداداته النفسية، وإما جماعية تتخذ صورة التقليد والتبعية الصارمة للشيخ المرشد. وقد بدأت بوادر هذه الأخيرة تظهر منذ القرنين الثالث والرابع الهجريين. وتميزت بوجود شيخ له مسلك معين في

العبادة يلتف حوله المريدون. ومع نهاية القرن الخامس الهجري صار لأصحاب الطرق شيء من التميز عن جمهور المسلمين.

ومع نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع صارت الطريقة أشبه بمدرسة أو مؤسسة تجمع أفرادا ينتسبون إليها ويخضعون لنظام دقيق في تربيتهم الروحية. غير أن طبيعة الرابطة التي تجمع الصوفية تغيرت. فقد كانت مجموعاتهم – في السابق– تتوحد على أساس من الحماسة الروحية والانقطاع للذكر والعبادة، وأساليب الرياضة الروحية التي يشتركون فيها جميعا، هادفين إلى التجرد من شوائب المادة والجسد لرؤية الحقيقة، دون أن يجمعهم أي تنظيم رسمي. لكن الصحبة الصوفية البسيطة هذه، قد تحولت إلى علاقات منظمة بين المريد والشيخ. حيث ينتسب الأفراد إلى من أعطاهم العهد وإلى شيخه الكبير. ويلتزمون بطريقته وبنقلها إلى الأجيال اللاحقة. ويمنح الشيخ المرشد المريدين كلمة الطريق أي عهدها وصيغتها مع رموزها وتعاليمها. ويأخذ منهم البيعة. فقد صار للطرق بيعة معينة وأوراد (أذكار) خاصة، وزي خاص وزاويا يجتمعون فيها، وأضرحة يزورونها... وغير ذلك من البدع.

لقد كثرت الطرق حتى قيل إن الطرق إلى الله تعالى بعدد رؤوس بني آدم[50]. وأقدم الطرق وأشهرها، والتي وصلتنا إلى اليوم:

- الطريقة القادرية المنسوبة إلى الشيخ عبد القادر الجيلاني (ت 561هـ).
- والطريقة الشاذلية:المنسوبة إلى علي بن عبد الله الشاذلي المغربي (ت 656هـ).
- والطريقة الرفاعية: المنسوبة إلى أحمد بن علي الرفاعي المغربي (ت 578هـ)[51].

وغيرها من الطرق وهي كثيرة ومنتشرة في بقاع مختلفة من العالم الإسلامي.

**5 – التصوف السلفي:**

استطاع التصوف أن يتغلغل في أعماق الثقافة الإسلامية، فأعجب به العقليون والنصيون على حد سواء. وذلك بفضل يقظة رواده الذين نجحوا في مقاومة النزعات الغالية بين صفوفهم.

فبالرغم من وجود طوائف مزجت التصوف بفلسفة ظاهرها إسلامي وباطنها غير إسلامي، إلا أن التصوف السني مضى في طريقه ينكر على هؤلاء عقائدهم وأخذهم من مذاهب ناشزة. لقد سيطر على الجانب الخلقي في العالم الإسلامي بفضل جهود الغزالي في القرن الخامس التي توجت بجهود ابن تيمية في نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن.

استطاع التصوف أن يجد قبولا عند شيخ الحنابلة في خراسان الهروي الأنصاري (ت 480هـ)، الذي كان ينادي:

**أنا حنبلي ما حييت فإن أمت فنصيحتي للناس أن يتحنبلوا**[52].

ثم صار من شيوخ الصوفية وألف كتابه " **منازل السائرين**" وذكر فيه مائة مقام، كما أسلفنا. ثم انبثق التصوف عند ابن تيمية نفسه، فكتب أجمل الصفحات على طريقته. ولا أدل على ذلك من كتابه: " **التحفة العراقية في الأعمال القلبية**". كما نجده قد مجد بعض الشخصيات الصوفية كالجنيد ورابعة العدوية وبرأهما من كل أقوال حلولية[53]. ثم ظهر التصوف بشكل أوضح عند تلميذه ابن قيم الجوزية صاحب كتاب: " **مدارج السالكين**".

وبالرغم من الموقف المنصف المعتدل الذي أخذوه من التصوف، ومن أصحابه، إلا أنه لم يخل من النقد والتقويم. فنجد ابن تيمية –خاصة– يخصص أبوابا واسعة في كتبه للرد على أصحاب التصوف الفلسفي. ومن ذلك كتابه: "**مجموعة الرسائل والمسائل**"... وغيره.

وبالرغم مما ذكرنا، إلا أن السلفيين المتأخرين بعد ابن تيمية وتلميذه ابن قيم الجوزية، كرهوا اسم التصوف، ربما لأنه ارتبط بعاملين اثنين أساءا له أكثر مما أحسنا إليه، وهما:

- ارتباطه بتلك الموضوعات الفلسفية التي أبعدته عن الكتاب والسنة.
- الطرق الصوفية وما نتج عنها من آثار وخيمة على المجتمع، خاصة لما سيطرت على العامة، وأسيء فهمها و ممارستها في مختلف المجتمعات والعصور الإسلامية اللاحقة[54].

لاشك أن التجربة الروحية في الإسلام كان لها من اتساع الرقعة والزمان ما يصعب معه لم شملها. وحسبنا أننا بذلنا ما في وسعنا من جهد لرسم صورة مختصرة عن العوامل الداخلية و الخارجية التي جعلتها تنمو وتتسع باستمرار وفي اتجاهات متباينة.

**الهوامش**

**1** - علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعارف،القاهرة، ط1، 1996، 96/3.

**2** - ابن خلدون،المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د،ت)، ص520.

**3** - علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، القاهرة، ط1، 2007 ،ص192.

**4** - الحديد/20.

**5** - ابن الجوزي، تلبيس إبليس تحقيق: السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط8، 1999، ص185.

**6** - القشيري، الرسالة القشيرية، وضع حواشيه خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص21.

**7** - عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها،دار الجيل ،بيروت ط ، 1993 ،ص 49.

**8** – المرجع نفسه، ص51.

**9** – انظر: زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، دار المصري للطباعة (د،ت)، 12/2.

**10** – انظر: عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص 61–63.

**11** – رابعة العدوية، الديوان، صنعه وشرحه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص81.

**12** – في نشأة مصطلح التصوف واشتقاقاته انظر: علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، 36/3–42.

**13** – هناك من يذهب إلى القول بأن مصطلح التصوف عرف في وقت مبكر، قبل المائتين من الهجرة. وهناك من يرى أنه عرف قبل ذلك. انظر: القشيري : الرسالة القشيرية، ص21.

**14** – شبر الفقيه، الحب الإلهي وتطوره عند الصوفية، رؤية في المنهج والمعرفة والدور، دار الهادي ، بيروت، ط1، 2008، ص65.

**15** – عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص212.

**16** – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**17** – علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، 33،34/3.

**18** – محمد السرغيني، مقاربات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2002، ص7.

**9** – تور آندريه، التصوف الإسلامي، ترجمة عدنان عباس علي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص21،22.

**20** – الحلاج، ديوان الحلاج، قدم له وضبطه وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2005، ص 31. وهذه الأبيات ربما تدل من منظور علم النفس المرضي على صدورها من شخص مكتئب تجاوز به الاكتآب حد العصاب إلى درجة الذهان.

**21** – تور آندريه، التصوف الإسلامي، ص10.

**22** – محمد الكحلاوي، مقاربات وبحوث في التصوف المقارن،دار الطليعة ،بيروت،ط1 ، 2008 ،ص41.

**23** – المرجع نفسه، ص39 .

**24** – L. Massignon, la passin d'Al – Hallaje, op. cit, vol III, p 109. نقلا عن محمد الكحلاوي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**25** – انظر عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، ص216.

**26** – الحديد /27.

**27**– انظر: محمد الكحلاوي، مقاربات وبحوث في التصوف المقارن، ص38.

**28**– في باب الاشتغال: انظر: ابن هشام: شرح شذور الذهب، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1988، ص 453،235. وأوضح المسالك، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل ، بيروت، ط1 (د،ت)، 101/2.

**29** – الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، شرحه وضبطه وراجعه يوسف الحمادي،مكتبة مصر ،سعيد جودة السحار و شركاه ،الفجالة،(د،ت)، 350/4.

**30**– القشيري: الرسالة القشيرية، ص9.

**31** – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**32** – في مفهوم الغنوص وتخطيطها للوجود، انظر: علي سامي النشار، نشـأة الفكر الفلسفي في الإسلام: 186/1، 187.

**33** – محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ص282.

**34** – عبد الوهاب الشعراني (ت 973هـ)، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية، حققه وقدم له: طه عبد الباقي سرور والسيد محمد عيد الشافعي، المكتبة العلمية، بيروت، (د،ت)، ص1 / 53.

**35** – محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي ، ص 282.

**36** – الجرجاني ، التعريفات، ص 230.

**37** – عبد الوهاب الشعراني، الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية،34/1.

**38** – عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987، ص248.

**39** – الجرجاني، التعريفات، ص139.

**40** – القشيري، الرسالة القشيرية، ص92.

**41** – انظر: عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، ص153،152.

**42** – الشعراني، الأنوار القدسية، 40/1.

**43** – المرجع نفسه، 34/1،33.

**44** – حسن الشافعي و أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام، القاهرة، ط1، 2007، ص33.

**45** – عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، ص 154.

**46** – الشعراني، الأنوار القدسية، 48/1.

**47** – عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، ص154.

**48** – الشعراني، الأنوار القدسية، 48/1.

**49** – الجرجاني، التعريفات، ص 230.

**50** – حسن الشافعي و أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، ص31.

**51** – المرجع نفسه، ص 75،76.

**52** – المرجع نفسه، ص70.

**53** – علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، 30/3.

**54** – انظر: محمد البشير الإبراهيمي، الطرق الصوفية، مقتطفات من تصدير نشرة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، مكتبة الرضوان، الجزائر، ط1، 2008، ص 38–41.

# El Tawassol

## Langues, culture et litterature

# الفهرس


**كلمة العدد** ____ 05

الخفة والثقل مبدآن أساسيان في النظرية اللغويةالعربية ( قراءة في باب الإدغام من كتاب سيبويه)
**بشير إبرير** ____ 06

دلالات لفظ التأويل في الوحي
**أحمد مداس** ____ 22

القاعدة اللغوية في الكتاب المدرسي في ضوء اللسانيات الحديثة (أسلوبا المدح والذم أنموذجاً)
**حليمة أحمد عمايرة** ____ 39

اكـتسـاب اللـغة (مقاربة توليدية تحويلية)
**عبد السلام شقروش** ____ 63

الشرط التاريخي وإيحاءات" الغيرية "في رواية الأمير لواسني الأعرج
**أحمد يوسف** ____ 74

الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في مكان آخر لميلان كونديرا)
**محمد محمود الخزعلي** ____ 90

الروائي والتاريخي (" أوراق معبد الكتبا "للروائي هاشم غرايبة)
**عبد الرحيم مراشدة** ____ 104

استدعاء الشخصيات التاريخية (نونية يوسف القرضاوي أنموذجا)
**علاوة ناصري** ____ 127

استلهام التاريخ في المسرح الشعري العربي
**إسماعيل بن اصفية** ____ 136

تجليّات الصراع و آلياته النفسية (قصيدة "الذبيح الصاعد" لـ"مُفدي زكريا" نموذجا)
**مولدي بشينية** ____ 149

تداخلات الصوت والصورة وإشكاليات التجريب في (تجربة الشاعر ناصر العلوي)
**محسن بن حمود الكندي** ____ 166

مستويات الصورة الفنية في شعر الحطيئة( مقاربة سيميائية)
**سمية الهادي** ____ 176

التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية دراسة في لامية الشقراطسي
**محمد الهادي عطوي** ____ 188

الرؤيا البرزخية عند أدونيس (المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية)
**عبد الحميد شكيل** ____ 201

المداخل الإقناعية في الخطاب الإشهاري (نماذج مختارة من الإشهار السمعي البصري)
**وفاء صبحي** ____ 214

التصوف الإسلامي من الاتجاه السني إلى الاتجاه الفلسفي ( مقاربة تاريخية نقدية)
**نورة جبلي** ____ 230



Direction des Publications

**Université Badji Mokhtar Annaba**
**BP.12, Annaba 23000, Algérie**
**www.univ-annaba.org**